

ВОПРОСЫ
ТЕОРИИ И ПСИХОЛОГИИ
ТВОРЧЕСТВА.

Томъ II, выпускъ I.

(Опытъ популяризаціи «Исторической поэтики»
Ал-ра Н. Веселовскаго для высш. и средн. учебн. зав.).

Синкретизмъ въ поэзіи. Драма. Эпосъ.
Романъ. Лирика.

Статьи гг.: К. Тиандера и Ө. Карташова.

Редакторъ—Б. А. Лезинъ.

Издание А. С. Суворина.

Т. II, выпускъ I.

Опытъ популяризаціи „исторической поэтики“ А. Н. Веселовскаго.

	Стран.
К. Тиандеръ. Снякретизмъ и дефференціація поэтическихъ видовъ	1—46
Отъ Софокла да Ибсена	47—104
Народно-эпическое творчество и поэтъ-художникъ	105—174
Морфологія романа	175—256
Ө. Карташовъ. Лирическая поэзія, ея происхожденіе и развитіе	257—336

Ц. 1 р. 25 к.

французскаго языка и литературы. Еще на студенческой скамьѣ онъ намѣтилъ себѣ и тему для самостоятельной разработки— Autoine de la Salle; для работы надъ рукописями этого автора онъ лѣтомъ 1908 года былъ командированъ въ Бельгію. Во время этой командировки онъ успѣлъ прослушать нѣсколько курсовъ въ Гейдельбергскомъ университетѣ. У него завязывались уже нѣкоторыя литературныя и научныя отношенія къ ученымъ западной Европы, и передъ нимъ открывалась, казалось, плодотворная и, можетъ быть, блестящая карьера ученаго, всесторонне подготовленнаго къ служенію наукѣ.

Но этими кабинетными работами его дѣятельность не исчерпывалась. Историко-филологическій факультетъ поручилъ ему завѣдываніе бібліотекой романо-германскаго семинарія, и онъ оказался въ центрѣ кипучей работы; всѣми любимый, и пользуясь довѣріемъ всѣхъ, онъ сдѣлался одной изъ центральныхъ фигуръ небольшой романо-германской семьи Петербургскаго университета; всѣмъ онъ былъ нуженъ, всѣмъ онъ былъ дорогъ и полезенъ, и ни къ кому его младшіе товарищи-студенты не обращались за помощью и совѣтомъ такъ охотно, какъ именно къ нему.

Наконецъ, онъ успѣлъ проявить себя и какъ педагогъ, въ качествѣ преподавателя исторіи и нѣмецкаго языка въ родной ему I гимназіи и въ институтѣ Принца Ольденбургскаго. Это была жизнь, полная кипучей дѣятельности, уже давшая плоды и обѣщавшая еще большіе въ будущемъ.

И вотъ—его не стало. Во цвѣтѣ силъ и жизнерадостной работы онъ внезапно, неожиданно былъ сраженъ эпидеміей, свирѣпствовавшей въ Петербургѣ осенью прошлаго года: онъ заболѣлъ утромъ 10-го сентября, въ 7 часовъ того же дня онъ уже скончался.

Миръ его праху! Благодарная память о немъ будетъ жить среди насъ, знавшихъ и любившихъ его; а печатаемая ниже статья сохранить слѣдъ его короткой, но уже плодотворной жизни въ нашей наукѣ.

Профессоръ *Ө. Браунъ.*

Синкретизмъ и дифференціація поэтическихъ видовъ.

Вопросъ о происхожденіи поэтическихъ видовъ такой же темный и трудный, какъ и вопросы о происхожденіи языка, искусства, человѣческаго рода, земли и всего мірозданія. Въ глубокой древности такіе вопросы рѣшались проще: созданіе вселенной и появленіе первыхъ людей, сразу одаренныхъ всевозможными знаніями и способностями, приписывалось могуществу особаго божества. Эта точка зрѣнія встрѣчается и у языческихъ народовъ и держится даже въ представленіяхъ современныхъ людей. Древне-греческіе поэты вѣрили въ существованіе особой богини, которой они были обязаны своимъ поэтическимъ одушевленіемъ и которая подсказывала имъ мысли и образы. Пѣвецъ Иліады прямо проситъ музу повѣдать ему сказаніе объ Ахиллесѣ:

„Гнѣвъ, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...“

(Первый стихъ Иліады въ переводѣ Гнѣдича).

Поэтъ-христіанинъ, какъ, на примѣръ, благочестивый Клопштокъ, долженъ былъ, понятно, отказаться отъ языческаго образа богини-музы, но все же представленіе о ней у него осталось,—онъ только музу замѣнилъ „безсмертнымъ духомъ“. Такъ Мессіада Клопштока, въ свою очередь, начинается слѣдующимъ обращеніемъ:

„Воспой, духъ безсмертный, людей искупленье,

„Свершенное въ области міра земного

„Облекшимся въ плоть человѣка Мессіей“.

(Переводъ С. Писарева).

Когда, подъ вліяніемъ классическаго вкуса, древніе образы вновь ожили, муза стала опять покровительницей нашихъ поэтовъ. Самъ Пушкинъ сознается въ этомъ:

„Въ младенствѣ моемъ она меня любила
„И семиствольную цѣвницу мнѣ вручила...
„Съ утра до вечера въ нѣмой тѣни дубовъ
„Прилежно я внималъ урокамъ дѣвы тайной...“

Съ другой стороны, Алексѣй Толстой сѣтуетъ на невнимательное отношеніе къ нему музы:

„мой своенравный геній
„Слеталъ лишь изрѣдка ко мнѣ“.

Образъ музы, несомнѣнно, — одно изъ самыхъ популярныхъ представленій, завѣщанныхъ намъ древнимъ міромъ, тѣмъ болѣе, что онъ, какъ нельзя лучше, отвѣчалъ культу женщины, проходящему красной нитью черезъ всю поэзію старыхъ и новыхъ временъ, но критическая наука не можетъ допускать вмѣшательства сверхъестественныхъ существъ въ земную жизнь, хотя бы и при самыхъ возвышенныхъ проявленіяхъ человѣческаго генія. И для историка литературы никакой музы, никакого божества въ смыслѣ создателя поэзіи не существуетъ. Кропотливымъ трудомъ онъ долженъ собрать свѣдѣнія, касающіяся вопроса о происхожденіи поэзіи, и на основаніи добытыхъ фактовъ можетъ дѣлать лишь болѣе или менѣе смѣлыя догадки о томъ пути, по которому слѣдуетъ искать окончательное рѣшеніе.

Матеріаль, которымъ въ этомъ случаѣ пользуются ученые, распадается на двѣ группы. Съ одной стороны, можно изучать древнѣйшіе, дошедшіе до насъ памятники поэзіи и все, что намъ извѣстно объ ихъ исполненіи и возникновеніи, но такъ какъ послѣдніе обыкновенно свидѣлствуютъ объ очень высокомъ уже развитіи искусства, какъ, въ особенности, древнегреческая драма, то изслѣдователи, съ другой стороны, обращаются къ народамъ, стоящимъ еще на низкой ступени культуры, присматриваясь къ ихъ развлеченіямъ, играмъ и обрядамъ. Оказывается, что наблюденія, сдѣланныя надъ первобытными народами, сходятся со свидѣтельствами о древнѣйшемъ видѣ поэзіи. Такимъ образомъ, мы смѣло можемъ принять обобщенія

современныхъ ученыхъ, основанныя на фактахъ столь разнообразнаго характера и объясняющія намъ происхожденіе различныхъ видовъ поэзіи въ очень наглядномъ и, во всякомъ случаѣ, строго научномъ видѣ.

Въ основаніи этой этнографической школы, открывающей собой новую эпоху въ пониманіи историко-литературныхъ явленій, принялъ рѣшающее участіе знаменитый русскій ученый Александръ Николаевичъ Веселовскій, умершій въ 1906 г. Никто изъ западно-европейскихъ изслѣдователей не имѣлъ въ своемъ распоряженіи столь богатаго запаса знаній, какъ Веселовскій. Обладая небывалымъ до сихъ поръ въ Россіи знаніемъ иностранныхъ языковъ, онъ этимъ самымъ открылъ себѣ доступъ къ изученію всѣхъ западно-европейскихъ литературъ по первоисточникамъ, не забывая при этомъ и славянскій міръ съ его неисчерпаемыми еще богатствами народной поэзіи. Изучая вопросъ о происхожденіи различныхъ видовъ поэзіи, мы знакомимся съ областью историко-литературной науки, съ которой неразрывно связаны имя и слава Веселовскаго. Не только общія идеи, но и отдѣльные примѣры въ этой статьѣ заимствованы изъ многочисленныхъ его трудовъ.

I.

Изъ рѣшенія вопроса о происхожденіи различныхъ видовъ поэзіи само собою вытекаетъ, какой видъ образовался раньше, какой позже. Такъ какъ драма считалась болѣе сложной формой, нежели эпосъ и лирика, т.-е. какъ бы въ концѣ поэзіи, то раньше думали, что она явилась уже какъ самый совершенный видъ ея, какъ признакъ высоко развитой культуры. Съ другой стороны, почти у всѣхъ народовъ мы находимъ эпическую традицію, начала которой коренятся въ глубокой древности. Отсюда получался естественный выводъ, что эпосъ — первоначальный видъ поэзіи. Противъ этого мнѣнія высказалась другая школа, считая лирику болѣе подходящей къ безыскусственной пѣснѣ первобытнаго человѣка. Въ зависимости отъ исходной точки и матеріаль въ теоріяхъ словесности группировался различно: то выводили эпосъ и драму изъ лирики, то прослѣживали переходъ отъ эпоса къ драмѣ при посредничествѣ лирическаго момента.

Такая постановка вопроса, казалось, вполне оправдывалась отвлеченным философским рассуждением. Эпосъ, говорили, потому явился раньше лирики, что послѣдняя предполагаетъ известное развитіе личности. Сперва человекъ подавленъ впечатлѣніями внѣшняго міра и ихъ-то онъ и воспроизводитъ объективно, т.-е. эпически. Когда же пробуждается его самосознаніе, когда крѣпнетъ его самочувствіе, то создается и новая поэзія, поэзія субъективная—лирика. На третьей стадіи субъектъ уже начинаетъ критически относиться къ окружающей его средѣ. Ни эпосъ, ни лирика не отвѣчали этому настроенію, которое, такимъ образомъ, повело къ появленію новаго рода поэзіи, къ поэзіи объекта-субъекта, къ драмѣ. „Драма — эпическій родъ лирическихъ моментовъ; въ ней объективное соединяется съ субъективнымъ“, говоритъ нѣмецкій романистъ Жанъ-Поль Рихтеръ. „Драма вѣнчается лирику съ эпосомъ“, выразился изящно одинъ французъ. Въ самомъ ходѣ мысли легко узнать троичность и послѣдовательность философской идеи Гегеля.

Всѣ эти построенія устранила этнографическая школа, которая придерживалась наблюденія надъ дѣйствительностью. Особенно русскому изслѣдователю не приходится далеко искать матеріала.

Среди сибирскихъ инородцевъ распространены празднества въ честь медвѣдя. Они устраиваются тамъ, гдѣ убьютъ медвѣдя. Въ переднемъ углу, какъ наиболѣе почетномъ мѣстѣ, на скамьѣ разстилается шкура убитаго звѣря, морда располагается между лапъ, на глазахъ прикрѣпляются серебряныя монеты, на конецъ морды надѣвается берестяной кружокъ, на пальцы — кольца. Послѣ этихъ приготовленій приглашаютъ сосѣдей, и въ сумерки — ибо празднества происходятъ всегда ночью — собираются гости отъ 60 до 100 человекъ. Продолжаются пиршества отъ 3 до 12 дней, смотря по величинѣ звѣря и по состоятельности хозяина. Начинаютъ всегда съ пѣнія. Направо отъ медвѣдя сидитъ убившій его охотникъ, налѣво музыканты, играющіе на мѣстномъ струнномъ инструментѣ. Трое мужчинъ становятся передъ медвѣдемъ и, отвѣсивъ ему низкій поклонъ, начинаютъ пѣть. Такимъ образомъ проходитъ первая половина ночи. Слѣдуетъ угощеніе, а затѣмъ приступаютъ къ представленію отдѣльныхъ сценъ. Послѣ каждой сцены, а равно и въ промежуткахъ, между пѣснями, пляшутъ. Въ

послѣднюю ночь занимаются также гаданьемъ. Убившій медвѣдя, напримѣръ, спрашиваетъ его, кѣмъ будетъ опять убитъ медвѣдь, называя охотника по имени; если онъ вѣрно угадалъ, то шкура встаетъ съ мѣста. По окончаніи празднества выносятся шкуру въ лѣсъ или въ тундру. На открытомъ полѣ мужчины варятъ еще голову, сердце и лапы, такъ какъ остальное мясо обыкновенно уже съѣдается во время пира. Черепъ вѣшаютъ на дерево.

Эти медвѣжьи празднества ведутъ свое начало отъ древняго культа медвѣдя, который существовалъ, очевидно, и въ Европѣ, судя по нѣкоторымъ культовымъ остаткамъ, повѣрьямъ и сказкамъ. По рассказамъ сибиряковъ, медвѣдь раньше жилъ на небѣ, но заскучалъ тамъ, и поэтому главнымъ богомъ былъ спущенъ на землю — творить справедливость. Если медвѣдь кого-нибудь пожираетъ, то всегда за какую-нибудь вину. Поэтому медвѣдь считается священнымъ животнымъ, „хозяиномъ земляного дома“ называютъ его; клянутся его лапой и мордой; женщины недостойны смотрѣть ему въ глаза и цѣловать его губы, а мужчины цѣлуютъ его только черезъ платокъ. Убить медвѣдя — величайшій грѣхъ. Поэтому охотникъ задобриваетъ каждую свою жертву, говоря: „Ты прости меня и не суди строго, вѣдь убилъ тебя не я, а русскій; отъ него я получилъ ружье, порохъ, свинець; я же тебя всегда любилъ и уважалъ и въ доказательство этого устрою празднество въ твою честь“. Всѣ, принимавшіе участіе въ медвѣжьемъ праздникѣ, увѣрены въ томъ, что душа убитаго медвѣдя принесетъ имъ счастье.

Скажемъ теперь нѣсколько словъ о содержаніи пѣсенъ и представленій. Поетъ, собственно, только одинъ, стоящій въ серединѣ; остальные подтягиваютъ. Когда средній устаетъ, пѣвцы мѣняются мѣстами. Поютъ про медвѣдя, какъ онъ раньше жилъ на небѣ, какъ онъ явился на землю, какъ устроилъ свою жизнь на землѣ, нашелъ себѣ подругу, сдѣлалъ берлогу и т. д. Но иногда пѣснь касается и общихъ темъ про боговъ и богатырей и про славное прежнее время, когда всего было вдоволь — и звѣря, и птицы, и рыбы. Можно догадаться, что первоначально всѣ пѣсни и представленія касались медвѣдя, а что постороннія темы были найдены потомъ. Такъ большинство сценъ знакомитъ насъ съ различными приключеніями, связанными съ охотой на медвѣдя. Иногда же содержаніе сценъ сближается со сказочными мотивами и выводится дура-

чекъ, младшій изъ трехъ братьевъ, или же дѣйствіе переносится въ область сватовства, увоза чужой жены и т. под.

Что касается исполненія этихъ сценокъ, то можно отмѣтить любопытныя подробности. Женщины до представленія не допускаются, а женскія роли исполняются мужчинами, которые одѣваются въ женскій костюмъ и голосомъ и походкой стараются подражать женщинѣ. Всѣ актеры, которыхъ рѣдко больше трехъ, носятъ берестяныя маски, на которыхъ сажей нарисованы брови, усы и борода. Между публикой и актерами часто происходитъ переключка: то остроты послѣднихъ направлены противъ присутствующихъ, то публика вмѣшивается въ дѣйство, вступая въ разговоръ съ актерами.

Пляски, которыя слѣдуютъ за каждой пѣсней или сценкой, приравниваются къ содержанію только-что прослушаннаго: если говорилось про медвѣдя, то въ пляскахъ старались подражать ужимкамъ медвѣдя; если выступалъ лѣшій, то топаньемъ и свистомъ вызывали представленіе о присутствіи лѣшаго; веселая сценка заканчивалась болѣе разнузданной пляской; трагическій исходъ сопровождался болѣе умѣренными движеніями.

Вотъ въ какомъ видѣ представляется намъ первобытная поэзія народа, котораго еще не коснулась цивилизація. Если бы медвѣжья пражества были единственнымъ примѣромъ въ своемъ родѣ, то мы, понятно, не имѣли бы никакого права дѣлать общіе выводы. Но дѣло въ томъ, что этнографія можетъ сообщить намъ цѣлый рядъ однородныхъ явленій. Въ зависимости отъ мѣстныхъ условій измѣняется содержаніе самихъ игръ, но общій характеръ ихъ, совмѣщающій пѣніе, пляску и мимическое изображеніе, повторяется повсюду. Широкою извѣстность приобрѣлъ, такъ называемый, „буйоловый танецъ“ сѣверо-американскихъ индійцевъ, и почти у всѣхъ охотничьихъ народовъ встрѣчаются подобныя пантомимы, содержаніемъ которыхъ служатъ охота и на которыхъ актеры рядятся звѣрями и подражаютъ ихъ движеніямъ. Репертуаръ различныхъ народовъ до невѣроятности разнообразенъ: представляютъ быковъ, овецъ, собакъ, тюленей, бизона, кэнгуру, эму, гориллу, боа, лягушку, бабочекъ и разныхъ птицъ.

Было бы ошибочно думать, что только охотничьи сцены давали матеріалъ для представленія. Тамъ, гдѣ какому-нибудь племени приходилось вступать во вражескія столкновенія съ сосѣдями, военные мотивы должны были еще больше волно-

вать публику. Постепенно кругъ темъ расширялся. При каждой работѣ возникали свои пѣсни, изъ которыхъ многія еще сохранились до нашихъ дней. Движенія, которыми сопровождалась та или другая работа, въ свою очередь, служили поводомъ для новыхъ мимическихъ изображеній. Въ 18-й пѣснѣ Иліады при описаніи щита Ахиллеса упоминается о картинѣ жатвеннаго праздника, на которомъ дѣвушки и парни, держа въ рукахъ виноградныя гроздья, поютъ и пляшутъ. И теперь еще мы у всѣхъ земледѣльческихъ народовъ находимъ остатки аграрныхъ хоровыхъ игръ, хотя бы только въ сохраненіи отдѣльныхъ, не всегда понятныхъ обычаевъ.

Наконецъ, самыя важныя событія въ жизни человѣка — сватовство и похороны — не могли не создать своихъ игръ. Народную свадьбу нѣкоторые изслѣдователи называли даже народной драмой, до того она богата драматическими моментами. Естественно, что для жениха и невесты образовались отдѣльные хоры, кромѣ того, женихъ и его провожатые, приѣхавшіе въ чужой домъ съ цѣлью увести невесту, создавали необходимую почву для переговоровъ, для перебранокъ, для состязаній; наконецъ, самая тема напрашивалась на описательныя выраженія, на загадки, на шутки болѣе или менѣе грубаго свойства. Болѣе насъ должно удивлять, что въ похоронные обряды входили не только плачь, но и пляска. Западная церковь въ теченіе среднихъ вѣковъ постоянно ратовала противъ этого обычая. О существованіи такихъ же погребальныхъ плясокъ у римлянъ краснорѣчиво свидѣлствуютъ маски, которыя мы находимъ въ гробницахъ, а также и изображенія на вазахъ.

Итакъ, этнографія даетъ намъ богатѣйшій матеріалъ для наблюденія надъ первыми зачатками поэтической импровизаціи. Если бы намъ теперь пришлось отвѣтить на поставленный раньше вопросъ, какой видъ поэзіи слѣдуетъ считать первоначальнымъ, то, очевидно, что ни одинъ изъ признанныхъ нами видовъ не могъ бы считаться преобладающимъ или древнѣйшимъ въ разсмотрѣнныхъ примѣрахъ первобытной поэзіи. Всѣ виды какъ будто налицо, хотя и не въ отчетливой обособленности. Приходится также отказаться отъ того мнѣнія, будто драматическая форма — самый поздній и вслѣдствіе этого самый совершенный видъ поэзіи; не только медвѣжьимъ празднествамъ, но и всѣмъ другимъ, подобнымъ же играмъ присущи

всѣ элементы драмы. Поэтому мы въ правѣ заключить, что выработкѣ отдѣльных видовъ поэзіи, лирики, эпоса и драмы, предшествовала форма поэзіи, содержащая въ себѣ элементы всѣхъ видовъ, развившихся и обособившихся лишь впоследствии. Царилъ такъ называемый синкретизмъ поэтическихъ видовъ. Этотъ синкретизмъ обнималъ не только всѣ элементы поэзіи, но и мимику — пляску и музыкальный аккомпаниментъ. Въ дальнѣйшемъ намъ предстоитъ прослѣдить, какъ совершилось выдѣленіе отдѣльных видовъ поэзіи изъ этого синкретическаго состоянія. Этотъ процессъ извѣстенъ въ наукѣ подъ названіемъ дифференціаціи различныхъ видовъ поэзіи.

II.

Синкретизмъ поэтическихъ видовъ ведетъ свое начало отъ самыхъ первыхъ проявленій поэтической импровизаціи и этимъ указываетъ намъ, въ какомъ направленіи слѣдуетъ искать источникъ происхожденія поэзіи вообще. Дѣло въ томъ, что приведенные нами выше примѣры охотничьихъ празднествъ и другихъ мимическихъ хоровыхъ игръ все же уже явились результатомъ извѣстнаго развитія и заключаютъ въ себѣ традиціонные обычаи, которые могли выработаться только съ теченіемъ времени. Но роясь въ богатыхъ коллекціяхъ этнографическихъ записей, мы можемъ отыскать и болѣе примитивныя формы подобныхъ же празднествъ съ болѣе непосредственностью въ смыслѣ выраженія охватывавшаго всѣхъ настроенія.

Уже среди приведенныхъ въ первой главѣ примѣровъ можно различить двѣ группы. — Медвѣжій праздникъ изображаетъ не простую безобидную игру, которая предпринимается для общей забавы, но отъ которой при желаніи также можно отказаться. Медвѣжій праздникъ — обязательенъ. Убитый медвѣдь становится предметомъ поклоненія; ему кланяются, имъ кланутся, у него осѣдомляются о будущемъ. И медвѣдь вообще, по вѣрованію сибирскихъ инородцевъ, — не такой звѣрь, какъ волкъ, а бывшій небожитель и посланъ на землю какъ бы исполнителемъ Божьей воли. Мы чувствуемъ, что имѣемъ дѣло съ какимъ-то культомъ, кульминаціоннымъ пунктомъ котораго слѣдуетъ считать описанный уже медвѣжій праздникъ. Въ данномъ случаѣ, синкретическая пантомима уже применила къ

религіозному обряду. Итакъ, извѣстные намъ примѣры дѣлятся на такія игры, которыя пока существуютъ сами по себѣ, и на такія, которыя уже вошли въ составъ обряда или тѣсно связаны съ нимъ. На первый взглядъ ясно, что свадебныя и похоронныя игры должны находиться подъ сильнымъ вліяніемъ соотвѣтствующихъ обрядовъ. Но любая пантомима могла столкнуться съ какимъ-нибудь переживаніемъ древне-языческаго повѣрья въ народѣ и отъ него перенять новое содержаніе. Такъ, въ земледѣльческихъ играхъ подражали, собственно, только различнымъ работамъ — сѣянію, жатвѣ, молотбѣ; но скандинавская пѣснь о мельницѣ Гротти и финское сказаніе о Сампо свидѣтельствуютъ о какомъ-то мифическомъ началѣ, такъ какъ эти мельницы мельяютъ и золото, и богатство, и миръ, и войну.

Когда синкретическая игра-пантомима притягивалась обрядомъ, всегда восходящимъ къ какому-нибудь древнему повѣрью или мифу, то эта новая комбинація приносила съ собой цѣлый притокъ новыхъ сюжетовъ и темъ, почерпнутыхъ изъ даннаго мифа. Мимическія изображенія тогда-то и принимали видъ настоящаго дѣйства, а содержаніе пѣсенъ возвысилось надъ несложными импровизаціями. Но не только былъ сдѣланъ шагъ впередъ въ формальномъ смыслѣ; важно и то, что содержаніе утратило свой случайный характеръ и приобрѣло болшую или меньшую стойкость. Такимъ образомъ упрочилась поэтическая традиція.

Вотъ образецъ пѣсни лопаря, которую записалъ одинъ русскій путешественникъ: „Поѣхалъ я за сватовствомъ въ Юканга... А передовой сватъ поѣхалъ въ Лумбовскій (погостъ). А женихъ пріѣхалъ въ Лумбовскій, поставилъ самоваръ и поѣхалъ въ стадо. Пріѣхали чиновники. Вздумалось имъ въ Юкангскій иогостъ вмѣстѣ ѣхать. Становой говоритъ: Я схожу на сходъ на два часа. А другой чиновникъ повалился въ балку спать и говоритъ: Ты меня разбуди, когда П. А. пріѣдетъ...“ Понятно, не было никакого повода запоминать эту пѣснь, такъ какъ она утратила бы всякій интересъ, если бы ее пѣлъ другой, въ другомъ мѣстѣ, въ другое время. А теперь присмотримся къ другому примѣру, гдѣ обыкновенная игра стала какъ бы аграрнымъ обрядомъ. Дѣвушки и парни становятся въ два ряда лицомъ другъ къ другу и берутся попарно за руки; разукрашенная дѣвушка ходитъ по ихъ вытянутымъ рукамъ; остальные поютъ:

Ходитъ колось по яри,
По бѣлой пшеницѣ:
Гдѣ царица шла,
Тамъ рожь густа,
Изъ колосу осьмина,
Изъ зерна коврига,
Изъ полужерна пирогъ,
Родися, родися рожь съ овсомъ,
Живите богаты сынъ съ отцомъ.

Получается совсѣмъ другое впечатлѣніе, чѣмъ отъ пѣсни лопаря, и только благодаря обрядности. Обряду эта пѣснь обязана своимъ общенароднымъ содержаніемъ, а картинность ея стили есть ничто иное, какъ послѣдствіе обрядовой символики.

Подводя итогъ только-что сказаннаго, мы должны признать, что въ развитіи синкретическихъ игръ наступаетъ совершенно новая эпоха, когда эти игры примыкаютъ къ обряду. Поэтому въ послѣдующихъ главахъ, гдѣ намъ придется прослѣживать дифференціацію отдѣльныхъ видовъ поэзіи, мы всегда будемъ начинать съ того состоянія синкретизма, на которомъ уже отразилось вліяніе соотвѣтствующаго обряда.

Теперь же намъ можетъ явиться еще одинъ вопросъ: возможно ли установить какое-нибудь развитіе въ до-обрядномъ періодѣ синкретическихъ игръ? Яснѣе всего эволюція сказывается въ развитіи текста. Выше мы познакомились съ импровизаціей лопаря, но намъ извѣстны куда болѣе простыя изліянія чувствъ. А. Н. Веселовскій приводитъ слѣдующую пѣснь съ устьямъ Амазонки:

Первый пѣвецъ: Батюшка заболѣлъ и не могъ прійти!
Хоръ (подхватываетъ эти слова).

Второй пѣвецъ: Мы рѣшили на слѣдующій день пойти узнать о его здоровьи!

Хоръ (подхватываетъ).

Какой простой текстъ, а между тѣмъ участвуютъ два пѣвца и хоръ. Негры еще менѣе изобрѣтательны и съ безконечными повтореніями поютъ, на примѣръ, такую фразу: „Бѣлый человѣкъ — хорошій человѣкъ: онъ даетъ Абонго соли“. Есть и пѣсни безъ словъ съ одними восклицаніями. Индійцы въ Гвіанѣ, на примѣръ, повторяютъ безъ конца, подъ мелодію: heia, heia, heia! — Послѣднее обстоятельство, а также и обнаруженное развитіе текста изъ самыхъ краткихъ и простыхъ

фразъ даетъ намъ право поставить вопросъ: что было раньше, мимика, музыка или текстъ?

Ничто не мѣшаетъ намъ представить себѣ мимическія игры-пляски подъ аккомпаниментъ музыки безъ какого бы то ни было словеснаго содержанія. Когда въ 364 г. до Р. Х. въ Римѣ настало моровое повѣтріе, то, какъ рассказываетъ Ливій, изъ Этруріи были вызваны жрецы съ цѣлью умиловить гнѣвъ неба; они плясали молча... Но кромѣ того, у некультурныхъ народовъ многія игры основаны исключительно на постукиваніи, хлопаніи, на подражаніи конской рыси и голосамъ животныхъ. При этомъ соблюдается только извѣстный ритмъ, мелодія же можетъ совсѣмъ отсутствовать. Отсюда получается тотъ естественный выводъ, что ритмъ обязанъ своимъ происхожденіемъ тѣмъ подражательнымъ движеніямъ, которыя предшествовали какъ созданію мелодіи, такъ и развитію въ ней текста. Это заключеніе поддерживается также извѣстной теоріей Бюхнера, по которой музыкальный ритмъ развивался въ связи съ равномернымъ тактомъ, соблюдаемымъ при всякой болѣе или менѣе утомительной физической работѣ. Для нашей цѣли же важно то, что, когда въ синкретическихъ играхъ начинаетъ развиваться элементъ слова, то ритмъ и мелодія оказываются уже выработанными и текстъ уже подчиняется формальнымъ требованіямъ музыки, которая имѣетъ, такимъ образомъ, рѣшающее значеніе при выработкѣ поэтическаго стили. Стихотворная форма и всѣ связанная съ ней особенности возникли благодаря синкретизму. Но отсюда явствуетъ и то, что эти примѣры поэтическаго стили должны были распасться по мѣрѣ того, какъ расторгался тѣсный союзъ поэзіи съ музыкой. Но до того еще изъ общаго синкретизма выдѣлились — художественная драма, эпическое пѣснопѣніе и единоличная лирика.

III.

Хотя и ошибочно думать, что драма самый совершенный и поэтому позднѣйшій видъ поэзіи, но тѣмъ не менѣе мы невольно склонны ставить драматическое творчество выше другихъ формъ словесныхъ произведеній. Почти каждый, мнящій себя поэтомъ, состряпаетъ худо ли, хорошо ли, повѣсть, рассказъ, новеллу; вѣдь каждый изъ насъ въ порѣ „любви и страсти нѣж-

ной“ ломалъ свою голову подъсканіемъ рюмъ и удивлялся тому, что и слѣпая курица находитъ зерно, но никому еще не удалось, съ мѣста въ карьеръ, набросать одну или нѣсколько драматическихъ сценъ; даже поэты, одаренные дѣйствительнымъ талантомъ, не осмѣливаются взяться за эту непосильную имъ задачу; многіе же, недостаточно взвѣсившіе свои силы, создали произведенія несравненно болѣе блѣдныя, чѣмъ образцы ихъ обычнаго жанра. Эту разницу ощущаетъ каждый, видѣвшій пьесы Тургенева на сценѣ. На самомъ дѣлѣ, вѣдь къ поэту-драматургу предъявляютъ такія требованія, до которыхъ нѣтъ дѣла поэту-рассказчику или лирику. Если лирикъ выражаетъ настроеніе только своей собственной души, то драматургъ является толкователемъ мыслей и чувствъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, при чемъ ему не позволено даже пользоваться своимъ собственнымъ языкомъ, а предписано выражаться, подлаживаясь подъ манеру говорить изображаемыхъ имъ типовъ. Рассказчикъ эпически спокойно передаетъ читателю, что ему извѣстно о данномъ дѣлѣ и о соприкасающихся къ нему людяхъ, при чемъ онъ, не суетясь, припоминаетъ одну подробность за другой; драматургъ же не имѣетъ возможности сосредоточить все свое вниманіе на одномъ только лицѣ или на одной сторонѣ дѣйствія, и, кромѣ того, онъ многого вовсе не можетъ передавать непосредственно, а только косвенно, черезъ настроеніе. Наконецъ, драматургъ находится въ полной зависимости отъ сценическихъ условій и отъ способностей актеровъ; кромѣ того, и многія другія обстоятельства затрудняютъ задачу драматурга. Не удивительно поэтому, что только самые гениальные поэты подвизались съ успѣхомъ на этомъ поприщѣ. Когда подъ лучами короля-солнца — *le roi soleil* — наступилъ пышный расцвѣтъ французской литературы, то Буало и менѣе даровитые таланты довольствовались одами и эклогами, но великіе классики — Корнель, Расинъ, Мольеръ посвятили себя драматическому творчеству. То же самое наблюденіе можно сдѣлать и въ нѣмецкой литературѣ: величайшіе ея представители: Шиллеръ и Гете только съ подмостковъ театра завоевали и завоевываютъ себѣ симпатію публики. И, наконецъ, Шекспиръ не потому считается величайшимъ поэтическимъ гениемъ всѣхъ временъ и народовъ, что сочинялъ драмы, но его необычайный гений подсказалъ ему, что только въ драматическомъ творчествѣ онъ найдетъ примѣненіе всѣхъ силъ, живущихъ въ его душѣ. Разъ мы,

такимъ образомъ, видимъ, что имена самыхъ извѣстныхъ поэтовъ всѣхъ странъ неразрывно связаны именно съ драматической поэзіей, легко можетъ сложиться и такое мнѣніе, что драма самый совершенный видъ поэзіи вообще.

Еще другая причина поддерживаетъ это сужденіе, несомнѣнно лишенное всякихъ основаній: ни одинъ видъ поэзіи не можетъ произвести такого впечатлѣнія, какъ драма, удачно поставленная на сценѣ. Воздѣйствію романа мы можемъ предаваться только въ одиночествѣ; стихотвореніе мы можемъ переложить на музыку и пѣть въ концертномъ залѣ; эффектъ въ послѣднемъ случаѣ получится болѣе осязательный, но онъ ничто въ сравненіи съ тѣмъ событіемъ, въ которое для каждого зрителя превращается представленіе, на примѣръ, „Власть тьмы“. Поэтому, только тѣ драмы оказываютъ сильное вліяніе на народъ, которыя обладаютъ сценическими эффектами, въ лучшемъ смыслѣ, конечно, и поэтому, поставленные на сценѣ, потрясаютъ зрителей. Драмы же, которыя только въ исключительныхъ случаяхъ попадаютъ на сцену, никогда не могутъ сравняться съ первыми въ культурно-воспитательномъ своемъ значеніи. „Натанъ Мудрый“ Лессинга — драма столь важная и по общей идеѣ и по богатству отдѣльныхъ мыслей — далеко не сыграла той роли въ просвѣщеніи челоуѣчества, какъ „Разбойники“ Шиллера, хотя послѣднее произведеніе написано еще, такъ сказать, на школьной скамьѣ. Отсюда становится яснымъ, какъ важна при оцѣнкѣ большой публики сценическая постановка: театральныи эффектъ замѣняетъ въ ея глазахъ поэтическое достоинство пьесы и философское ея содержаніе. Но то же наблюденіе, распространенное только на вопросъ объ отношеніи другъ къ другу различныхъ видовъ поэзіи, можетъ также объяснить намъ, почему драма приобрѣла такую популярность въ глазахъ современной публики. Даже французскіе романисты, какъ Зола, только съ трудомъ упрочили свою мировую славу, между тѣмъ какъ одна какая-нибудь драма, — менѣе, чѣмъ въ одинъ годъ, — становится постоянной пьесой всемірнаго репертуара и приноситъ своему автору цѣлое состояніе тантіемовъ. Вспомнимъ только успѣхъ „Чести“ Зудермана.

Только въ Россіи драматическая поэзія какъ-то не прививается. А между тѣмъ нельзя сказать, чтобы русскіе писатели не обладали драматическимъ талантомъ. Приведемъ только Пушкина, Гоголя, Островскаго, Алексѣя и Льва Толстыхъ.

Но не забудемъ, что въ Россіи отсутствовали тѣ классическія традиціи, которыя въ Западной Европѣ имѣли громадное вліяніе на развитіе поэзіи. Недаромъ эпоху Людовика XIV принято называть ложноклассической, а время Винкельмана и Лессинга, Шиллера и Гете также, въ свою очередь, можно считать германскимъ возрожденіемъ, но въ исторіи русской культуры мы подобной эпохи не находимъ. Въ чемъ же прежде всего должно было сказаться вліяніе классической поэзіи, какъ не въ драмѣ? „Одиссея“ и „Иліада“, какъ произведенія народно-традиціонной поэзіи, отошли въ сторону, а выдѣлились безсмертные личные поэты—Эсхиль, Софокль, Еврипидъ. Подъ ихъ эгидой создавалась западно-европейская классическая драма. А русскій человѣкъ, взявшись за перо, пошелъ писать, какъ ему вздумалось, и такимъ путемъ оказался создателемъ новаго стиля—натуралистическаго. Западная Европа только диву далась, а французскіе и нѣмецкіе писатели стали подражать, перенимать и учиться у Тургенева, Достоевскаго и Льва Толстого.

Теперь мы опредѣлили значеніе драмы въ сравненіи съ другими видами поэзіи и попутно указали, что художественное развитіе современной драмы ведетъ свое начало отъ древнегреческой трагедіи. Поэтому мы можемъ ограничиться вопросомъ о происхожденіи греческой драмы, такъ какъ нигдѣ въ Европѣ мы не наблюдали самостоятельнаго возникновенія художественной драмы. Къ нашему великому удивленію, мы можемъ отмѣтить, что греческая драма, отличающаяся какъ художественными достоинствами, такъ и глубиной мысли, въ концѣ концовъ не такъ уже удалась отъ первоначальныхъ формъ синкретическихъ игръ: связь съ ними по нѣкоторымъ чертамъ вполне очевидна. Главное то, что греческая драма все еще считалась извѣстнымъ культовымъ дѣйствомъ. Въ серединѣ арены, т.-е. того свободнаго мѣста, которое полукругомъ лежало передъ сценой, стоялъ жертвенникъ и передъ началомъ представленія на немъ зажигался священный огонь. Можетъ быть, въ болѣе древнюю пору на немъ закалывали жертвенное животное. Затѣмъ, вѣдь, греческія драмы исполнялись всего нѣсколько разъ въ годъ въ опредѣленное время, хотя до сихъ поръ осталось невыясненнымъ, происходили эти празднества весною или осенью, при жатвѣ, но не подлежитъ никакому сомнѣнію, что они посвящались богу Діонису. Поэтому и каждое представленіе оканчи-

валось шуткой, которая получила свое названіе сатириконтъ отъ того, что въ ней первоначально выступали одни сатиры, неразлучные спутники Діониса. И въ греческой драмѣ, равно какъ и въ медвѣжьихъ играхъ, женщина не могла участвовать; всѣ женскія роли исполнялись мужчинами: это объясняется также культовымъ значеніемъ самой игры. Наконецъ, и маски актеровъ восходятъ къ тѣмъ же представленіямъ. Участники этихъ игръ, устраиваемыхъ въ честь того или другого божества, не должны быть узнаны въ качествѣ Ивана, Петра, т.-е. простого человѣка, а должны выдѣляться изъ толпы и казаться какими-то таинственными лицами. Только впоследствии додумались приравливать маску къ изображаемому актеромъ лицу. Но изъ текста греческихъ трагедій еще видно, что публика не узнавала дѣйствующихъ лицъ по маскѣ; маска тогда еще служила другимъ цѣлямъ—прикрытію всѣмъ знакомаго лица актера.

Характернѣйшимъ признакомъ древнегреческой трагедіи является хоръ, который нѣмецкій критикъ Шлегель назвалъ „идеальнымъ зрителемъ“. Но такое опредѣленіе можно составить себѣ только на основаніи текста, нельзя забывать, что этотъ же самый хоръ пѣлъ подъ аккомпаниментъ флейты и плясалъ. Въ большинствѣ случаевъ, эта пляска сводилась къ торжественному медленному обходу арены, но по ритму нѣкоторыхъ хоровыхъ партій мы можемъ заключить, что даже въ трагедіяхъ допускались болѣе оживленные движенія, не говоря уже о комедіяхъ, въ которыхъ самыя разнузданные танцы могли казаться умѣстными. Этотъ хоръ съ пѣніемъ и танцами оказывается самой отсталой частью греческой драмы въ сравненіи съ ея монологами и діалогами. Новѣйшая драма дѣлала тщательныя попытки возобновить хоръ, изъ которыхъ самая знаменитая—трагедія Шиллера „Мессинская невѣста“. Если на нашу сцену вывести поющій и пляшущій хоръ, то помимо довольно страннаго эффекта, къ которому врядъ ли безучастно отнеслась бы публика, режиссеру всегда грозила бы опасность превратить трагедію въ балетъ или, по крайней мѣрѣ, въ оперу. Шиллеру ничего не оставалось, какъ распредѣлить пѣсни хора между отдѣльными актерами и вмѣсто возобновленной греческой трагедіи съ хорами получилась своеобразная новинка: трагедія съ декламаціей.

Если безпристрастно присмотрѣться къ плану любой греческой трагедіи, то мы увидимъ, что она скорѣе похожа на

медвѣжьей праздникъ, чѣмъ на драму Шекспира. Вся разница въ томъ, что греческая драма уже перешла къ общеловѣчскимъ сюжетамъ, а въ центрѣ сибирской драмы все еще находится медвѣдь. Помимо хора, о которомъ мы уже говорили, греческая трагедія отличается своими монологами, которые поражаютъ насъ своимъ чисто лирическимъ оттѣнкомъ. Правда, и у Шекспира попадаются монологи, но сравните знаменитое разсужденіе Гамлета: „Быть или не быть“ съ любимымъ греческимъ монологомъ, и разница сразу бросается въ глаза. У Гамлета монологизированіе вытекаетъ изъ особаго склада его ума и изъ настроенія, и вообще монологъ въ новѣйшей драмѣ всегда указываетъ на сильное волненіе, когда человѣкъ, по природѣ, склоненъ вести бесѣду съ самимъ собой, въ греческой же драмѣ монологи носятъ не столько драматическій, сколько общелирический характеръ и часто заключаютъ къ себѣ обращеніе къ божеству, къ солнцу, къ природѣ, къ умершимъ предкамъ и пр. Новѣйшіе поэты избѣгаютъ лишнихъ монологовъ, такъ какъ они только прерываютъ быстрый ходъ дѣйствія, въ греческой же трагедіи монологи должны заставить насъ принять живѣйшее участіе въ героѣ и его судьбѣ. Ибсенъ, напримѣръ, устраняетъ изъ своихъ драмъ лирической и эпической элементы, Софокль же не видитъ никакого грѣха въ патетическихъ монологахъ и длинныхъ разсказахъ. У Аристофана можно еще встрѣтить обращеніе актеровъ къ отдѣльнымъ лицамъ среди зрителей, что окончательно сближаетъ греческую драму съ медвѣжьими играми.

Выяснивъ сходство, попытаемся теперь разобраться въ глубокой разницѣ, отдѣляющей греческую драму отъ медвѣжьихъ и подобныхъ игръ. Эта разница заключается отнюдь не въ какомъ-нибудь случайномъ подборѣ того или другого сюжета, но въ общемъ культурномъ развитіи обоихъ народовъ. Тотъ взглядъ на медвѣдя, на которомъ мы остановились достаточно подробно, рѣшительно немислимъ въ древней Греціи. И равно, какъ сибирскіе инородцы смотрѣли на медвѣдя, такъ индѣйцы почитали буйвола, другой народъ—другого звѣря, словомъ, синкретическія игры, заключающія въ себѣ подражаніе ужимкамъ какого-нибудь животнаго или касающіяся его жизни, охоты на него и пр., тѣсно связаны съ его культомъ, и поэтому предполагаютъ зооморфическое міросозерцаніе соотвѣтствующаго народа. Въ извѣстную эпоху своего развитія человѣкъ видѣлъ

въ животныхъ не только себѣ подобныя живыя существа, но усматривалъ въ нихъ и носителей божественнаго начала и хранителей нравственныхъ понятій. Какъ ни низкой кажется намъ подобная религія, все же она представляется намъ болѣе понятной, чѣмъ поклоненіе неодушевленнымъ предметамъ, камнямъ, пнямъ и пр. Особаго развитія зооморфическая религія достигла, напримѣръ, въ древнемъ Египтѣ, гдѣ главное божество воплощалось въ быкѣ Аписѣ, который жилъ въ роскошнѣйшихъ храмахъ и пользовался самымъ внимательнымъ уходомъ со стороны цѣлой касты вліятельныхъ жрецовъ.

Въ греческой драмѣ трудно было бы найти слѣды зооморфическаго міросозерцанія, хотя и греческій народъ прошелъ черезъ этотъ фазисъ общеловѣческаго развитія. Вспомнимъ о кентаврахъ, вспомнимъ о калидонскомъ кабанѣ; вспомнимъ о леопардахъ и пантерахъ—спутникахъ Діониса въ его триумфальномъ шествіи; вспомнимъ о критскомъ минотаврѣ, которому афиняне присылали въ жертву десять красавицъ, и мы поймемъ, что все эти мифы восходятъ къ зооморфическому міросозерцанію предковъ классическихъ эллиновъ. Читавшій Гомера знаетъ, что Юнона называется волоокой — *βοῶπις*, Аѳина—совоокой—*γλαυκῶπις*. Наконецъ, боги являются прямо въ образѣ животнаго. Зевсъ, напримѣръ, похищаетъ Европу въ образѣ вола, Діонисъ такъ и называется волообразный — *ταυρόμορφος*. Такимъ образомъ, останавливаясь на мифологической сторонѣ вопроса, мы находимъ весьма много указаній на то, что антропоморфическому богочитанію классической Эллады предшествовало зооморфическое, когда поклонялись домашнимъ животнымъ, волу и коню, а также и дикимъ звѣрямъ, кабану и, вѣроятно, медвѣдю. По аналогіи, мы имѣемъ полное основаніе предположить, что это поклоненіе сопровождалось синкретическими играми, подобными вышеописанной. Если сибиряки и все народы земли изобрѣли эти игры, то нельзя и думать, что такой даровитый народъ, какъ эллины, представлялъ бы исключеніе. Дѣло только въ томъ, что сибиряки остановились, застыли на стадіи зооморфизма, а эллины перешли, еще много тысячъ лѣтъ тому назадъ, къ представленіямъ оловѣченныхъ боговъ. Поэтому въ Сибири еще до настоящаго времени справляютъ медвѣжьи празднества, въ то время какъ въ древнегреческой жизни мы не находимъ и слѣда животнаго культа.

Религіозный переломъ произошелъ при переходѣ отъ охотничьяго быта къ земледѣльческому. Когда охота стала любительскимъ спортомъ, забавой царей и двора, тогда общенародныя игры, въ центрѣ которыхъ находился убитый звѣрь, потеряли всякое значеніе. Молиться на звѣря, цѣловать его морду, клясться его именемъ никто не станетъ, если звѣрь этотъ не богъ, вершающій судьбы людей. Но когда человѣкъ сталъ уже земледѣльцемъ, какое рѣшающее вліяніе на его жизнь могъ имѣть животный міръ? Положительно никакого. Тогда онъ сталъ поглядывать на небо, сулящее ему богатый урожай, — если солнце грѣло въ мѣру и оплодотворяющій дождь не заставлялъ ждать себя, — или грозящее голодомъ, если надъ полемъ нависали грозовыя тучи или морозный туманъ. Тогда-то зооморфизмъ сталъ расплываться. На мѣсто дикихъ звѣрей выдвинулись домашнія животныя: волъ и лошадь. Прежнимъ звѣрямъ-богамъ приписываются новыя качества и функціи: медвѣдь живетъ на небѣ и только изрѣдка спускается на землю — отсюда и созвѣздіе медвѣдицы; хищный волкъ гонится за луной и отъ времени до времени пожираетъ ее — такъ народъ объяснялъ себѣ убываніе луны; тучи, изъ которыхъ льетъ дождь — коровы, дающія молоко, а молнія — огненная змѣя. Всѣ эти новшества указываютъ на то, что чистому зооморфизму наступилъ конецъ, и что охотничій зооморфизмъ прилаживается къ земледѣльческимъ интересамъ, которые, въ концѣ концовъ, должны были одержать верхъ надъ зооморфизмомъ. Съ этого времени стала сказываться культурная сила земледѣлія: человѣкъ все больше сталъ чувствовать себя властелиномъ природы: онъ уже укрощалъ животныхъ, заставлялъ ихъ покидать дикій образъ жизни и превращалъ ихъ въ своихъ работниковъ; онъ истреблялъ ненужныя ему растенія и разводилъ полезные, другими словами, онъ сталъ чувствовать, что наступитъ пора, когда на землѣ будутъ жить только тѣ животныя и растенія, какія ему захотятся. Это чувство пополнило его гордымъ сознаниемъ своей силы, своего могущества надъ всѣми тварями. Эта точка зрѣнія нашла себѣ выраженіе и въ Книгѣ Бытія, она же въ мифологіяхъ и позднѣйшихъ религіяхъ повела къ антропоцентрическому взгляду на природу и вселенную вообще. Земля уже не неодушевленный дискъ, а „мать сыра земля“, солнце — это красавецъ юноша, развѣзжающій по небесному своду въ блестящей колесницѣ, луна —

красавица, скрывающаяся отъ солнца — юноши, а опустошающая гроза съ ея громомъ и молніей — смертоносный бой, скрежетъ мечей, крикъ сражающихся, звуки трубъ и пламя горящихъ селеній. Наступило то время, о которомъ выразился поэтъ-классикъ Шиллеръ:

Когда еще вы управляли свѣтомъ,
И свѣтъ, улыбкой вашей увлеченъ,
За вами съ дѣтской вѣрой шелъ, съ привѣтомъ,
Родныя тѣни сказочныхъ временъ;
Когда еще блистали ваши храмы,
Все было въ жизни лучше и свѣтлѣй;
Когда тебѣ курились фиміамы,
Праматерь пламенныхъ страстей, —

Тогда поэтъ вымыслъ самый смѣлый
Еще изъ жизни прямо истекалъ,
Созданье билось жизнью всецѣлой,
Бездушный камень страстью трепеталъ.
Чтобъ жить съ природой жизнью одною
Въ природу смыслъ божественный вѣдренъ,
И смертный всюду былъ боговъ толпою
Отъ колыбели окруженъ.

Гдѣ нынѣ, учитъ педагогъ, зѣвая,
Бездушный шаръ затепленъ надъ землей,
Тамъ Геліосъ, пылая и сверкая,
Катился въ колесницѣ золотой.
На тѣхъ холмахъ рѣзвились Ореады;
Дриады торсъ бѣлѣлся межъ вѣтвей;
Изъ урны сномъ забывшейся Наяды
Журчалъ пролившійся ручей...

(„Боги Греціи“ — въ переводѣ Достоевскаго).

Подъ вліяніемъ земледѣльческаго быта, особенно выдѣлились тѣ дни и празднества, которыми издревле ознаменовалась годовая смѣна времени, дни лѣтняго и зимняго солнцеворота и дни весенняго и осенняго равноденствія. Эти моменты не могли не бросаться въ глаза уже первобытному человѣку, и хотя онъ еще не извлекалъ практической пользы изъ теплаго времени года, но все-таки онъ не могъ не радоваться наступленію болѣе свѣтлыхъ дней и болѣе благоприятной погоды, а съ другой стороны его охватывало безпокойство и сомнѣніе, когда дни становились короче, дожди учащались и морозъ усиливался. Чѣмъ это кончится? спрашивалъ онъ

себя тревожно; а на сѣверѣ, по рассказамъ лѣтописца Павла Дьякона, посылали людей на вершины горъ смотрѣть, не близится ли свѣтъ, предвѣстникъ солнца. Подъ вліяніемъ этихъ страховъ и опасеній съ одной стороны, и ожиданій и ликованій— съ другой, выработались народныя празднества, которыя легли въ основу весеннихъ и осеннихъ ярмарокъ, Рождества, Пасхи и Ивана Купала. Начало этихъ праздниковъ восходитъ ко времени до земледѣльческаго быта, но послѣдній особенно способствовалъ ихъ углубленію и развитію ихъ обрядности. На этой почвѣ и сложилась та культовая синкретическая игра, которая заслонила собой зооморфическія игры и послужила основой для древнегреческой драмы.

Правда, классическая драма посвящена культу Діониса, но дѣло въ томъ, что Діонисъ первоначально былъ не только покровителемъ виноградарства, но имѣлъ болѣе широкое значеніе. Въ немъ эллины почитали бога земледѣлія вообще, бога весенняго прозябанія и лѣтней растительности, а впослѣдствіи, когда съ семитскаго востока было занесено виноградарство, Діонисъ, какъ будто специализировался и сталъ во главѣ лигійско-фригійскихъ оргіастическихъ культовъ. Къ нему присосѣдились иступленные мѣнады, вѣчно пьяныя силены и восточныя звѣри— пантеры и леопарды. Но за этимъ пьянымъ культомъ вина ощущается нѣчто болѣе возвышенное, элементарно-простое: весенняя радость, когда вся природа оживаетъ, пробуждается отъ зимняго оцѣпенѣнія, украшается свѣжей зеленью и цвѣтами, когда воздухъ оглашается пѣснями, и вездѣ царить веселье и приволье. Но земледѣлецъ зналъ еще другой, можетъ быть, болѣе важный праздникъ— послѣ уборки хлѣба, когда трудъ увѣнчался успѣхомъ, когда житницы были полны и жизнь обезпечена до слѣдующей жатвы. Такой аграрный праздникъ описалъ уже Гомеръ, рассказывая объ изображеніяхъ на знаменитомъ щитѣ Ахиллеса:

Далѣе выдѣлалъ поле съ высокими нивами; жатву
Жали наемники, острыми въ дланяхъ серпами блистая.
Здѣсь полосой непрерывною падаютъ горсти густые;
Тамъ перевязчики ихъ въ снопы перевязлами вяжутъ,
Три перевязчика ходятъ за жнущими; сзади ихъ дѣти.
Горстая быстро колосся, одни за другими въ охапахъ
Вяжущимъ ихъ подаютъ. Властелинъ между ними, безмолвно,
Съ палицей въ длани, стоитъ на браздѣ и душой веселится.
Вѣстники одалъ, подѣ тѣнію дуба, трапезу готовятъ;

Въ жертву заклавши вола, вокругъ него суетятся, а жены
Бѣлую сѣютъ муку для сладостной вечера жнущимъ.
Сдѣлалъ на немъ отягченный гроздіемъ садъ виноградный,
Весь золотой, лишь однѣ виноградныя кисти чернѣлись,
И стоялъ онъ на серебряныхъ, рядомъ вонзенныхъ подпорахъ.
Около сада и ровъ темносиній и бѣлую стѣну
Вывелъ изъ олова; къ саду одна пролежала тропина,
Коей носильщики ходятъ, когда виноградъ собираютъ.
Тамъ и дѣвицы и юноши, съ дѣтской веселостью сердца,
Сладостный плодъ носили въ прекрасно плетеныхъ корзинахъ.
Въ кругѣ ихъ отрокъ прекрасный по звонкорокочущей лирѣ
Сладко перстами бряцалъ, припѣвая прекрасно подѣ струны
Голосомъ нѣжнымъ; они-жъ вокругъ его, пляшучи стройно,
Съ пѣньемъ и съ крикомъ, и съ топотомъ ногъ хороводомъ несутся.

(Изъ XVIII пѣсни Илиады, по переводу Гиндича).

Когда хорегъ-запѣвала выдѣлился изъ хора, то былъ сдѣланъ первый шагъ къ образованію драмы. Легко представить себѣ, что хоръ выражалъ настроенія и мысли народа, а хорегъ бралъ на себя роль самого бога, рассказывая о своемъ прошедшемъ, пророчествуя о будущемъ, награждая народъ щедрыми хвалами за воздаваемую ему хвалу. Только Эсхилу приписывали введеніе второго актера и созданіе діалога. Софокль же ввелъ и третьяго, а Фринихъ— женскія роли, разыгрываемыя, впрочемъ, мужчинами; дальше греческій театръ и не пошелъ въ своемъ внѣшнемъ развитіи. Зато въ выборѣ и обработкѣ сюжета греческіе трагики совершенно освободились отъ традиціонныхъ темъ аграрныхъ празднествъ.

Мы уже видѣли, какъ въ охотничьи игры проникали секундарные мотивы, заимствованные изъ сказокъ, или мотивы бытовые—романическіе; но аграрныя игры, въ смыслѣ подбора сюжетовъ, оказывались несравненно болѣе разносторонними охотничьихъ. Охотникъ, дѣйствительно, внимательно присматривается только къ привычкамъ интересующаго его звѣря, но земледѣлецъ скоро начинаетъ жить одной жизнью съ природой вообще. Туча на небѣ омрачаетъ также его душу заботами о предстоящей жатвѣ; несвоевременная гроза напоминаетъ ему о шаткости его надежды, о безсиліи труженика—человѣка; но когда выглядываетъ солнце, его вниманіе обостряется, его органы чувствъ изоощряются; безъ календаря и хронометровъ онъ считаетъ минуты, возрастающія изо дня въ день, въ которыя солнце медлитъ скрываться за горизонтъ, и хотя онъ

уже въ теченіе своей многолѣтней жизни не разъ видалъ природу въ полной красѣ, однако каждую весну онъ слѣдитъ за первыми пробивающимися травками, за едва замѣтными, еще свѣтло зелеными признаками новой листвы, какъ будто впервые свершается никогда небывалое чудо. Это оживаніе природы напоминаетъ ему загадку его собственнаго существованія, кислородъ, выдѣляемый обнаженною землею, располагаетъ его къ радости, къ любви, къ вѣрѣ въ себя и къ почитанію всего того, что способствуетъ его счастью. Такимъ образомъ создается богатѣйшій репертуаръ для аграрныхъ игръ, въ особенности, если подумаешь и о томъ, что осеннее умираніе природы должно было наполнять душу первобытнаго земледѣльца уже грустными думами, но отнюдь не меньшимъ благоговѣніемъ. Аграрныя игры вмѣщали въ себѣ самыя сладостныя чувства жизнерадостнаго юноши и самыя тихія упованія старца, ждущаго естественнаго избавленія отъ земныхъ мукъ. И какъ странно, что уже съ самыхъ раннихъ стадій надъ аграрными играми нависла примиряющая тѣнь трагизма.

Такимъ образомъ, мифы о Діонисѣ полны трагическими моментами. Праздникъ высшей весенней радости омрачался кровавыми жертвами, въ старину убивали людей, а въ болѣе позднее время—закалывали быка. Въ этомъ направленіи сложились мифы: то еракійскій царь Ликургъ разитъ своего сына топоромъ, принимая его за виноградное дерево, и погибаетъ преслѣдуемый мѣнадами; то оивскій царь Пейоѣй кончаетъ насильственной смертью, когда сама его мать растерзываетъ его, принимая за дикаго звѣря; то самъ богъ попадаетъ въ руки титановъ, которые мучаютъ его, разрѣзаютъ на куски и сѣдаютъ, но въ концѣ концовъ онъ все-таки воскресаетъ. Параллельный мифъ рассказываетъ о Персефонѣ, которую похищалъ Плутонъ, когда она собирала цвѣты; печальная Деместра ищетъ дочь, весной она снова вернется на землю. „Жизнь плодила смерть, возникая изъ нея и снова возвращаясь къ ней“, такъ А. Н. Веселовскій объясняетъ идею этихъ земледѣльческихъ мифовъ, которые невольно переносились „на явленія общественной и личной жизни, гдѣ та же смѣна паденій и возникновеній, незаслуженнаго торжества и страданія, не успокоивала мысль не пререкаемостью природнаго процесса, а поднимала тревожные вопросы о назначеніи человѣка, о предопредѣленіи и отвѣтственности, ихъ противорѣчіяхъ и возможности

ихъ примиренія и равновѣсія въ сознаніи, въ жизни за гробомъ“.

Первое время на аграрныхъ празднествахъ только шла рѣчь о Діонисѣ и его отрядахъ, объ его сверстникахъ и врагахъ, но потомъ репертуаръ, мало-по-малу, расширялся, переходили къ другимъ мифамъ и сказаніямъ, все же вращаясь въ колеѣ установившихся идей трагичности. Но когда дѣйствующими лицами стали простые смертные, то произошло нѣкоторое обогащеніе этого трагизма присоединеніемъ новыхъ мотивовъ, неумѣстныхъ въ жизни боговъ. О нихъ А. Н. Веселовскій говоритъ: „Родовая связь, вызывавшая родовую отвѣтственность и въ практикѣ жизни—месть за месть, тяготѣвшую надъ поколѣніями, отложилась въ понятіи родовой вины, искупаемой потомками, судьбы, нависшей надъ безвинными,—но она представляется намъ въ конфликтѣ предопредѣленія, мойры и свободной воли, родовой и личной нравственности, и трагическое чувство очищалось на образахъ Эдипа, Антигоны, Прометея, Ореста“.

Начавъ съ зооморфическаго міросозерцанія мы прослѣдили развитіе синкретическихъ игръ до крупнѣйшихъ явленій древнегреческой драмы и въ правѣ теперь спросить, гдѣ находится тотъ предѣлъ, переступивъ за который мы уже имѣемъ передъ собой обособившійся видъ поэзіи—драму. Этотъ предѣлъ чувствуется несомнѣнно тамъ, гдѣ постороннее, некультовое содержаніе беретъ верхъ надъ культовымъ. Если въ предыдущей главѣ мы указали на то, что пѣсни, пляски и мимическая игра непременно должны объединяться культовымъ обрядомъ, чтобы пріобрѣсти свою стойкую традицію, необходимую для дальнѣйшаго роста, то переростаніе естественно уничтожаетъ обрядность и получается игра самодовлѣющая—художественная драма.

Это произошло, когда Фринихъ, подъ вліяніемъ громкихъ политическихъ событій, затрогивающихъ патріотическое самолюбіе эллиновъ за живое, вывелъ на сцену завоеваніе Милета персами. Аѣиняне проливали слезы при видѣ этой драмы и—за дерзость—приговорили поэта къ денежному штрафу. Но какъ только эллины побѣдили персовъ, Эсхиль беретъ за подобный же сюжетъ, посвященный вопросу дня, въ драмѣ подъ заглавіемъ „Персы“. Такъ выдѣлилась художественная драма изъ культовой.

IV.

Для того, чтобы убедиться в связи эпической поэзии с синкретическими играми, достаточно присмотрѣться къ способу исполненія эпическихъ пѣсенъ и народовъ, не совсѣмъ еще оторванныхъ отъ старины. Въ финскомъ народѣ, напримѣръ, записано очень много пѣсенъ, изъ которыхъ составилъ циклъ „Калевала“, по объему ничуть не уступающій гомеровскимъ эпопеямъ, но въ то время, какъ исполненіе и возникновеніе Илиады и Одиссеи относятся къ временамъ незапамятнымъ, эпосъ Калевала возникъ, такъ сказать, на нашихъ глазахъ, въ срединѣ XIX вѣка, а отдѣльныя пѣсни поются еще въ настоящее время въ восточной части Финляндіи. Поражаетъ насъ то, что поетъ ихъ не одинъ пѣвецъ, а поютъ всегда вдвоемъ. „Оба пѣвца сидятъ рядомъ или другъ противъ друга; касаясь колѣнами, схватившись руками и слегка покачиваясь, они поютъ; запѣвало пропѣваетъ первый стихъ и нѣсколько болѣе половины второго, тутъ присоединяется къ нему вторящій и затѣмъ повторяетъ уже одинъ первый стихъ“. Поэтому Калевала и начинается приглашеніемъ одного пѣвца къ другому подѣсть и начать съ нимъ пѣть:

Золотой мой другъ и братецъ,
Дорогой товарищъ дѣтства!
Мы споемъ съ тобою вмѣстѣ,
Мы съ тобой промолвимъ слово.
Наконецъ мы увидались,
Съ двухъ сторонъ теперь сошлись,
Рѣдко мы бываемъ вмѣстѣ
Рѣдко ходимъ мы другъ къ другу,
На пространствѣ этомъ бѣдномъ,
Въ краѣ Сѣвера убогомъ.
Такъ давай свои мнѣ руки
Пальцы наши вмѣстѣ сложимъ,
Пѣсни славныя споемъ мы
И начнемъ мы съ лучшихъ пѣсенъ.

(Переводъ Бѣльскаго).

Другимъ примѣромъ могутъ служить древне-скандинавскія пѣсни, которыя были записаны въ Исландіи 800 лѣтъ тому назадъ и извѣстны подъ названіемъ „пѣсенъ Эдды“. Какъ онѣ исполнялись, намъ неизвѣстно, но судя по тому, что нѣ-

которыя пѣсни представляютъ собой сплошной діалогъ, можно догадываться о томъ, что и здѣсь выступало два пѣвца, отвѣчающихъ другъ другу. Въ одной изъ этихъ пѣсенъ богъ Торъ переговаривается съ перевозчикомъ, находящимся по другую сторону зунда. Послѣдній отказывается перевести Тора, получается перебранка, кончающаяся тѣмъ, что таинственный перевозчикъ, въ которомъ усматриваютъ не то Локи, не то Одина, посылаетъ его ко всѣмъ — воронамъ. Въ другой пѣснѣ происходитъ ученый споръ между главнымъ богомъ скандинавскаго олимпа Одиномъ и мудрѣйшимъ изъ великановъ; споръ идетъ на жизнь и смерть; великанъ предлагаетъ Одину четыре вопроса, но отвѣтивъ на нихъ, Одинъ самъ начинаетъ спрашивать великана; когда тотъ отвѣтилъ на двѣнадцать вопросовъ, Одинъ выдумываетъ самыя трудныя задачи и, наконецъ, добирается до такого вопроса, на который великанъ отказывается отвѣтить. Содержаніемъ спора служатъ разныя головоломныя подробности скандинавской мифологіи. Въ третьей пѣснѣ опять Торъ задаетъ двергу рядъ вопросовъ, какъ на языкѣ людей, на языкѣ боговъ, на языкѣ великановъ и на языкѣ дверговъ называются земля, небо, луна, солнце, облако, вѣтеръ, штиль, море, огонь, лѣсъ, ночь, хлѣбъ и пиво; его цѣль задержать этими вопросами дверга до разсвѣта, такъ какъ, при первыхъ лучахъ солнца, двергъ превратится въ камень, что вполне и достигается Торомъ. Вообще, въ пѣсняхъ Эдды наблюдается стремленіе сократить повѣствовательныя партіи, въ то время какъ діалогъ преобладаетъ. Все это указываетъ на участіе въ пѣснопѣніи, по крайней мѣрѣ, двухъ пѣвцовъ.

Всюду, гдѣ происходитъ хоровое пѣніе, въ церкви или въ простомъ народѣ, при богослуженіи или при игрѣ, наблюдается обычай образовать два хора, отвѣчающихъ другъ другу. Получается такъ называемое антифонное или амебейное пѣніе. Каждый изъ этихъ хоровъ могъ имѣть своего хорега — запѣвалу. Представимъ себѣ теперь, что хоры окажутся ненужными, то останется два пѣвца, которыхъ мы застали въ финскомъ пѣснопѣніи и которые предполагаются діалогами эддическихъ пѣсенъ. Изъ обычая пѣть вдвоемъ выработался своеобразный эпическій приѣмъ повтореній, которымъ впослѣдствіи стали пользоваться поэты для художественныхъ цѣлей. Положимъ, два пѣвца параллельно поютъ объ одномъ и томъ же; когда тотъ же

репертуаръ переходитъ къ одному пѣвцу, то параллельныя строфы сливаются въ одну пѣснь, отличающуюся странными, на первый взглядъ, но порой очень эффектными, повтореніями. Такими повтореніями изобилуетъ, въ особенности, старо-французскій эпосъ, самымъ красивымъ произведеніемъ котораго является „Пѣснь о Роландѣ“. Для того, чтобы читатель самъ могъ судить о характерѣ и впечатлѣніи этихъ повтореній, я выпишу то мѣсто, гдѣ преданный Роландъ, окруженный многочисленнымъ войскомъ сарацинъ, рѣшается трубить въ свой рогъ „олифантъ“, чтобы призвать на помощь Карла Великаго:

Къ устамъ своимъ Роландъ свой рогъ приставилъ,
Напрягъ всѣ силы, зычно онъ трубить;
На тридцать лье черезъ горныя вершины
Завѣтный рогъ раскатами гремѣлъ.
Услышалъ Карль, услышали французы, —
Сказалъ король: „дерутся люди наши!“
Ему въ отвѣтъ измѣнникъ Ганелонъ:
„Когда-бъ другой сказалъ такое слово, —
Его почель бы всякій за лжеца!“

Съ усиленіемъ отчаяннымъ и болью
Трубить Роландъ — багряной, свѣжей кровью
Его уста покрыты. На челѣ
Всѣ крѣпкія перервалися жилы..
Гремитъ протяжно зычный Олифантъ, —
Услышалъ Карль среди ущелій мрачныхъ,
И вождь Немонъ, и всѣ дружины франковъ, —
Сказалъ король: „Роланда рогъ гремитъ,
Не станетъ даромъ звать меня племянникъ,
Тамъ бой кипитъ!“ — „Нѣтъ битвы никакой!“
Графъ Ганелонъ тогда отвѣтилъ Карлу:
— „Стыдись, король, ужъ ты и старъ, и сѣдъ.
А между тѣмъ ребенокъ малолѣтній,
Что ты сказалъ, не сталъ бы говорить!
Не знаешь развѣ дерзости Роланда?
И какъ его Господь не покараетъ!
Припомни: онъ безъ всякаго приказа
Взялъ городъ Нобли: жители навстрѣчу
Ему пошли, вступили въ бой жестокой —
И всѣхъ Роландъ могучій изрубилъ.
Затѣмъ Роландъ велѣлъ обмыть водою
Кровавый дугъ, чтобы смыть слѣды сраженья...
Да что! весь день гонясь за быстрымъ зайцемъ,
Роландъ трубить, теперь, навѣрно, онъ
Смѣется, шутить съ пѣрами своими...“

Никто на бой съ Роландомъ не рѣшится.
Впередъ! здѣсь время даромъ мы теряемъ:
Не близокъ путь до Франціи — красы!“

Кровавой пѣной ротъ покрытъ Роланда,
И жилы всѣ раскрыты на вискахъ,
Съ большимъ трудомъ, съ невыносимой болью
Трубить Роландъ, — услышали французы,
Услышалъ Карль: „протяжно рогъ гремитъ!“
Воскликнулъ онъ. — „Да, рыцарь благородный
Въ большой бѣдѣ, дерутся люди наши!“
Сказалъ Немонъ: — „не даромъ держать насъ
Графъ Ганелонъ, — вѣдь онъ Роланда предалъ!
Пусть загремитъ побѣдный Карла кличъ!
Зовите франковъ, броню надѣвайте,
Скорѣй, скорѣй, летите, Карль могучій,
На помощь пѣрамъ вашимъ ясно всѣмъ,
Что графъ Роландъ въ отчаяннѣ зоветь насъ!“

(Переводъ графа Де-ла-Барта).

А. Н. Веселовскій далъ такую оцѣнку этого мѣста: „Нѣкоторыя сцены, образы до такой степени возбуждаютъ поэтическое вниманіе, такъ захватываютъ духъ, что отъ нихъ не оторвать глаза и памяти, какъ бы ни было впечатлѣніе болѣзненно, томительно, и можетъ быть потому именно, что оно томительно, что оно щемитъ душу, имъ не насытиться за разъ. Веселые моменты жизни переживаются быстрѣе. Встрѣтивъ образъ изнеможеннаго Роланда, трубящаго надрываясь на вѣсть своимъ, современный поэтъ схватилъ бы его, быть можетъ, цѣликомъ, исчерпалъ бы въ одинъ присѣсть присущее ему, либо связанное съ нимъ поэтическое содержаніе. Народная поэзія и поэзія, стоящая подъ ея вліяніемъ, ближе воспроизводитъ дѣйствительный процессъ психическаго акта. Въ каждомъ комплексѣ воспоминаній, преимущественно патетическихъ, есть одно, почему бы то ни было становящееся поверхъ другихъ, какъ бы ихъ покрывающее, дающее тонъ всему. Воспоминанія тянутся вереницей, возбуждая различныя ассоціаціи, разбѣгаясь за ними въ сторону и снова возвращаются къ основной нотѣ и образу: обезсиленный Роландъ еще трубить“.

Выступленіе двухъ пѣвцовъ могло еще создать другой стилистическій приѣмъ: сочетаніе прозы съ стихами. Эта особенность проходитъ черезъ всю древнескандинавскую поэзію. Если въ пѣсняхъ Эдды стихотворная форма преобладаетъ надъ прозой,

то, наоборотъ, въ исландскихъ сагахъ проза здѣсь и тамъ усѣяна стихами, которые произноситъ герой. Но классическій примѣръ такого чередованія стиховъ и прозы представляетъ собой старофранцузская сказка объ Окассенѣ и Николеттѣ. Она такъ и называется *contefable*, т.-е. пѣснь-разсказъ. Однѣ главы ея переданы прозой и озаглавлены: *Or dient et content*, т.-е. теперь сказываютъ-разсказываютъ, другія переданы стихами и озаглавлены: *Or se cante*, т.-е. теперь поютъ. Этому старофранцузскому *dire et chanter* соответствуетъ въ нѣмецкой эпической поэзіи выраженіе *singen und sagen*, такъ что и нѣмцы отличали два момента въ передачѣ пѣсенъ: речитативъ и кантабиле. Можно думать, что повѣствованіе сказывалось, а лирическія мѣста пѣлись. Вотъ и является весьма вѣроятнымъ, что при участіи двухъ пѣвцовъ одинъ исполнялъ декламацию, а другой лирическія аріи. Опять можно предположить то же развитіе, какъ и при повтореніяхъ. Чередованіе пѣсни и разсказа вводится вслѣдствіе участія двухъ пѣвцовъ; отсюда, когда исполненіе сосредоточивается въ однѣхъ рукахъ, получается особый стилистическій приѣмъ.

Если участіе двухъ пѣвцовъ есть несомнѣнный остатокъ синкретической игры, то еще болѣе яркій слѣдъ имѣется въ хоровомъ исполненіи среднескандинавскихъ балладъ. Мы привыкли къ тому, чтобы хоръ подхватывалъ послѣдній стихъ — припѣвъ, въ скандинавскихъ балладахъ же хору отводится болѣе широкое мѣсто: онъ поетъ и въ началѣ каждой строфы, поетъ и въ серединѣ, поетъ и въ концѣ. Приведу начало шведской баллады, печатая хоровую партію курсивомъ.

*Наша роца снова зеленѣетъ,
И запѣла маленькая птичка —
Жилъ да былъ король среди морей,
Онъ имѣлъ двухъ юныхъ дочерей.*

*Наша роца снова зеленѣетъ
И запѣла маленькая птичка —
Вотъ однажды утромъ на зарѣ
Говорила такъ сестра сестрѣ:*

(Переводъ Берга).

Въ другой, норвежской балладѣ хоръ участвуетъ какъ въ серединѣ, такъ и въ концѣ:

Геръ-Лаге служилъ во дворцѣ короля,
Мы знаемъ свое —
Четырнадцать мѣсяцевъ, годъ и два дня.
Два дня сказалъ Йо.
И пусть пропадаетъ все злато мое —
Пойду! сказалъ Йо.

И Лаге для свадьбы вина наварилъ,
Мы знаемъ свое —
На свадьбу сосѣдей онъ всѣхъ пригласилъ —
Лишь не было Йо.
И пусть пропадаетъ все злато мое —
Пойду, сказалъ Йо.

(Переводъ Берга).

Если представимъ себѣ, что хоръ не стоялъ неподвижно, а танцевалъ во время пѣнія, образуя кругъ и вертясь вокругъ запѣвалы, то получается полная картина синкретической игры: тутъ и пѣніе, и пляска хора, и мимика запѣвалы. Когда вся эта обстановка отпадала и текстъ пѣсни былъ записанъ или напечатанъ, то хоровыя партіи могли казаться особымъ художественнымъ приѣмомъ.

Всѣ эти особенности эпическаго пѣснопѣнія свидѣлствуютъ о внѣшней, формальной связи съ синкретическими играми; что касается содержанія, то понятно, что при выдѣленіи эпоса прежде всего видоизмѣнилась сама суть, въ то время какъ способъ исполненія пѣсенъ еще сохранилъ подробности старины. Все-таки въ пѣсняхъ „Калевалы“ находимъ явный слѣдъ синкретизма въ многочисленныхъ заговорахъ, вплетенныхъ въ разсказъ при каждомъ удобномъ случаѣ. Если раненъ кто-нибудь, читается заговоръ противъ кровотечения; снаряжается въ бой, — закаливаютъ тѣло заговоромъ противъ жельза; варятъ пиво, — въ одинаковой степени пользуются заговорами. Тѣсная связь заговора съ эпосомъ указываетъ на первобытный культовый характеръ эпоса. Съ другой стороны и заговоры содержатъ эпическій элементъ: разсказъ объ аналогичномъ случаѣ въ старину, когда также помогли высшія силы. Эпическая часть заговора „вліяетъ на демоническія силы природы разсказомъ объ ихъ дѣяніяхъ, либо знахарь достигаетъ того же путемъ насилія, проявленіемъ вѣщаго знанія: онъ властенъ надъ тѣми силами, знаетъ слово, сущность вещей; въ быту, проникнутомъ идеями рода, знаніе выражалось часто

въ формахъ генеалогіи: откуда что пошло? На это отвѣтили многочисленныя *légendes des origines* — одинъ изъ мотивовъ эпической части заклинанія: заклинаятъ желѣзо, огонь, медвѣдя и т. д. и рассказываютъ о его происхожденіи“.

Скандинавскія пѣсни Эдды, хотя и трактуютъ о мифахъ, возникшихъ на почвѣ первобытной обрядности, но едва ли въ дошедшемъ до насъ ихъ видѣ можно усмотрѣть культовое значеніе. Скорѣе всего еще пѣснь о чудесной мельницѣ Гротти, напоминающая подобныя же финскія о Сампо, относилась къ аграрнымъ празднествамъ. Но вотъ мы имѣемъ въ скандинавской мифологіи мифъ о Бальдерѣ, красавцѣ-юношѣ, погибающемъ во цвѣтѣ лѣтъ, но онъ возвратится, и тогда поля произрастутъ незасѣяныя и всякое зло исправится. Этотъ мифъ несомнѣнно принадлежалъ къ купальской обрядности, а между тѣмъ пѣсни Эдды, такъ часто затрагивающія его, доказываютъ только одно, что между пѣснями и обрядомъ лежитъ вѣковое развитіе. Пѣсни уже продуктъ болѣе или менѣе утонченной умственной культуры, на нихъ сказывается вліяніе христіанскихъ идей и образовъ, а соответствующій обрядъ и мифъ относятъ насъ къ самымъ отдаленнымъ временамъ человѣчества. Привожу прекрасно ихъ толкованіе Веселовскимъ: „Періоды лѣтняго солнцестоянія, когда жизненныя силы видимо въ полномъ расцвѣтѣ, а уже склоняются къ смерти, могли вызвать на одной изъ простѣйшихъ стадій религіознаго сознанія одни и тѣ же представленія и сходную обрядность: образы смерти и сѣтованія, усиленное чествованіе всего жизненнаго, продуктивнаго, что грозило изсякнуть вмѣстѣ съ начинавшимъ дряхлѣть солнцемъ. Купальскіе огни символически поддерживаютъ его гаснущую силу; эротизмъ купальской обрядности отвѣтилъ тому же наивному взгляду... Въ основѣ этихъ „голичныхъ“ представленій лежитъ ожедневное наблюденіе смѣны свѣта и мрака; въ результатѣ — міровой мифъ, приурочившій къ началу и концу исторіи роковыя противорѣчія, обобщенныя изъ простѣйшихъ наблюденій дня и года. За чертой этого натуралистическаго мифа могли находиться бытовыя отношенія, которыя мифъ выразилъ и прикрылъ своимъ символизмомъ; къ концу развитія относятся христіанскія воздѣйствія и усвоенія.“

Наряду съ календарными обрядами существуютъ другіе, приуроченные къ различнымъ моментамъ жизни человѣка. Изъ нихъ похоронная обрядность имѣла большое значеніе для раз-

витія эпическихъ пѣсней. Вѣдь еще понынѣ, по случаю смерти выдающагося дѣятеля, газеты печатаютъ о немъ некрологи, а у могилы выступаютъ ораторы, вспоминающіе о добрыхъ его дѣлахъ, о замѣчательныхъ его качествахъ и пр. Тагъ приблизительно было и въ старину.

Когда Гомеръ описываетъ похороны Гектора, то его оплакиваютъ не только жена Андромаха, мать Геккуба, Елена, виновница всѣхъ несчастій, и отецъ Пріамъ, но еще какіе-то официальные пѣвцы съ хоромъ:

Къ славному дому привезши, на пышно устроенномъ ложе
Тѣло они положили; пѣвцовъ начинателей плача,
Подлѣ него помѣстили, которые голосомъ мрачнымъ
Пѣсни плачевныя пѣли; а жены имъ вторили стономъ.

(Изъ XXIV пѣсни *Иліады* по переводу Гиндича).

Въ виду того, что и вся *Иліада*, въ концѣ концовъ, сводится къ борьбѣ Ахиллеса съ Гекторомъ, вполне естественно предположить, что первоначальныя пѣсни объ этихъ герояхъ принадлежали именно къ похороннымъ плачамъ, описаннымъ *Иліадой*. Но еще яснѣе для насъ происхожденіе одного излюбленнаго мотива германскаго эпоса — смерти Аттилы. На его похоронахъ лучшіе наѣздники объѣзжали холмъ, гдѣ находилось тѣло усопшаго, восхваляя Аттилу въ пѣсняхъ, содержаніе которыхъ лѣтописецъ передаетъ такъ: „Славный король гунновъ, Аттила, сынъ Мундука, повелитель храбрѣйшихъ народовъ, владѣлъ въ неслыханной дотолѣ мощи, единолично, скиѣскими и германскими странами, устрашилъ взятіемъ городовъ обѣ римскія имперіи, но чтобы не предавать всего грабежу, снисходя къ просьбамъ, соглашался принимать ежегодную дань. И когда, поддержанный удачей, онъ совершилъ все это, обрѣлъ смерть не отъ раны, нанесенной врагомъ и не предательствомъ своихъ, а среди своего народа, стоявшаго наверху могущества, среди веселья, радостно и безболѣзненно. Кто же почтетъ прекращеніемъ жизни то, за что никому нельзя отомстить“. Вотъ эта смерть Аттилы среди своего народа, во время шумнаго веселья и развилась въ германскомъ эпосѣ въ пиръ, устраиваемый для пріѣзжихъ гостей Гунтера и Гагена, который и заканчивается общимъ кровопролитіемъ. Пѣснь о Нибелунгахъ въ заключеніи прямо говоритъ, что веселье вообще кончается слезами. Свадебные обряды же создали опять свои пѣсни,

повѣствующія объ умыканіи невѣсты, о женитьбѣ на чужой женѣ и пр., вродѣ нашихъ былинь о Добрынь Никитичѣ и Соловьѣ Будимировичѣ.

Считая, что мы уже достаточно подробно выяснили связь эпоса съ обрядовыми синкретическими играми, мы опять, какъ и въ предыдущей главѣ о драмѣ, поставимъ вопросъ, — когда же и вслѣдствіе какихъ причинъ эпосъ дифференцировался изъ синкретическаго обряда?

Очевидно, и здѣсь центръ тяжести заключался въ томъ усиленномъ вниманіи, которое стали удѣлять тексту. Значеніе текста породило пренебрежительное отношеніе ко всѣмъ остальнымъ сторонамъ обряда и, наконецъ, и забвеніе ихъ. Тогда закончилась дифференціація эпоса. Когда въ пѣсняхъ объ Ахиллесѣ усмотрѣли моментъ общенародный, а не только обычный плачь надъ павшимъ героемъ, тогда онѣ превратились въ то кристаллическое зерно, вокругъ котораго садился кристаллъ за кристалломъ, пока не получился грандіозный эпосъ — Иліада.

Такъ было вездѣ: обособленіе эпоса зависѣло отъ національнаго подъема, отъ соединенія разрозненныхъ племенъ въ сознающій свою новую силу народъ, и поэтому эпосъ всегда воспѣвалъ военные подвиги, доказывающіе эту силу въ побѣдѣ надъ врагомъ. Сюжеты объ Ахиллесѣ и Гекторѣ, о предательствѣ Ганелона, о Сигфридѣ и Гунтерѣ, объ Ильѣ Муромцѣ и др. несомнѣнно древнѣе воспѣваемыхъ событій, но когда племена эллиновъ должны были отразить притязанія восточныхъ сосѣдей — персовъ, когда французскій народъ сталъ бороться за Францію-красу (douce France) съ сарацинами, когда Аттила прошелся побѣдоносно по Германіи, когда русскій народъ сбросилъ татарское иго, тогда только получился эпосъ. Среди войска, въ дружинѣ самого вождя нужно искать его первыхъ исполнителей:

Они вспоминаютъ минувшіе дни
И битвы, гдѣ вмѣстѣ рубились они.

V.

Что лирика до настоящаго времени не могла отрѣшиться отъ традиціонныхъ образовъ народныхъ пѣсень — а онѣ всегда связаны съ какимъ-нибудь обрядовымъ дѣйствіемъ, — доказаль

А. Н. Веселовскій цѣлымъ рядомъ всѣмъ извѣстныхъ примѣровъ. Кому неизвѣстна формула желанія: О, еслибъ я была птичкой! Такъ, нѣмецъ или нѣмка поютъ: Wenn ich ein Vöglein wär, французженка: Ah! si j'étais belle alouette grise, а казачка пѣснь начинается:

Кабы я была навольная пташечка,
Навольная пташечка — соловейшка,
Куда вздумала-бъ, полетѣла-бъ...

Современная поэтесса подарила намъ популярное стихотвореніе: „Еслибъ счастье мое было вольнымъ орломъ!“

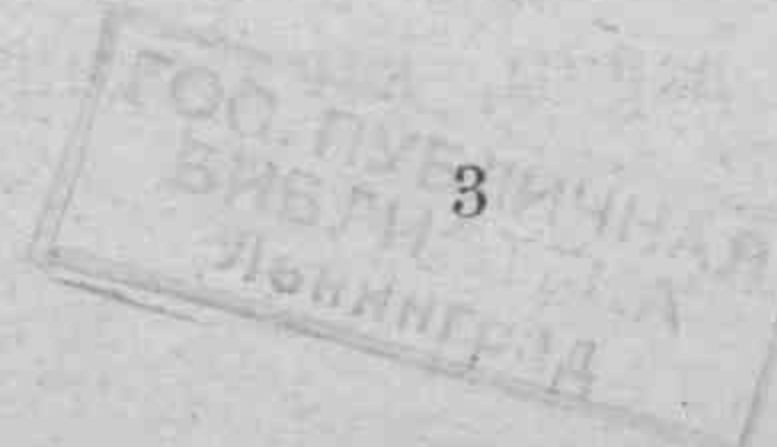
Въ фольклористическихъ журналахъ часто можно встрѣтить мелкія сообщенія подъ заглавіемъ: „Еслибъ небо было хартіей“. Эта тема легла въ основу безчисленныхъ народныхъ пѣсень, изъ которыхъ приведемъ новогреческій вариантъ: „Еслибъ всѣ морскія волны были мнѣ чернилами, хартіей все небо, и я сталъ бы писать на ней безъ конца, вдаль и вширь, во вѣки не выписалъ бы всего моего горя и всей твоей жестокости“. Тотъ же образъ мы находимъ и у Гейне, правда, въ другомъ примѣненіи и вообще болѣе художественномъ:

Легкою тростью я написалъ на пескѣ:
„Агнеса, я люблю тебя!“
Но злыя волны плеснули на нѣжное слово любви —
И слово то стерли и смыли.
Ломкій тростникъ, зыбкій песочекъ и текуція волны,
Вамъ я больше не вѣрю!
Темнѣетъ небо — и сердце мятежнѣй во мнѣ...
Мощной рукою въ норвежскихъ лѣсахъ
Съ корнемъ я вырву самую гордую ель
И ее обмакну въ раскаленное Этны жерло.
И этимъ, огнемъ напоеннымъ,
Исполинскимъ перомъ напишу
На темномъ сводѣ небесномъ:
„Агнеса! я люблю тебя!“

(Переводъ Михайлова).

Изъ русской народной поэзіи хорошо извѣстно уподобленіе: молодець-соколь. Отсюда множество мотивовъ. Беремъ такую тему: соколь улетѣлъ и милая горюетъ. Въ русской пѣснѣ на предложеніе вернуться, соколь отвѣчаетъ:

Я теперь, соколь, на своей волѣ:
Вечоръ-то вы надо мной надругались,



Кормили вы меня, сокола, мертвою вороною,
Поили сокола водою болотною...

Художественную стилизацию этой темы мы находим у средненемецкого миннезенгера Кюренберга: „Я приучала себя сокола больше одного года; но когда онъ былъ настолько ручнымъ, какъ мнѣ хотѣлось, я украсила его перья золотымъ блескомъ, тогда онъ взлетѣлъ къ облакамъ и упорхнулъ въ чужой край. Я смотрѣла за соколомъ, парящимъ такъ красиво, такъ гордо; съ ноги еще развѣвалась шелковая лента, перья его блестѣли краснымъ золотомъ — Боже! соедини тѣхъ, кто любить кого!“

Такихъ поэтическихъ мотивовъ или символовъ безчисленное множество; въ большинствѣ случаевъ мы можемъ доказать, какъ ихъ распространенность, чуть ли не по всему земному шару, такъ и ихъ принадлежность къ народной пѣснѣ (плясовой и нѣкогда обрядовой). А. Н. Веселовскій характеризуетъ ихъ такимъ образомъ: „Всѣ они произошли или были усвоены на почвѣ музыкально-ритмическихъ ассоціацій и составляютъ специальность поэтического словаря; всѣ они испытываютъ въ теченіи времени извѣстное обобщеніе, приближаясь къ значенію формуль, какъ въ процессѣ, которому подлежитъ человеческое слово вообще, на пути отъ его древней образности къ отвлеченію; но въ минуты возбужденія, на крыльяхъ ритма, въ рукахъ дѣйствительнаго поэта, они могутъ быть по прежнему опредѣленно суггестивны“. И далѣе: „Поэтическія формулы — это нервныя узлы, прикосновеніе къ которымъ будитъ въ насъ ряды опредѣленныхъ образовъ, въ одномъ болѣе, въ другомъ менѣе, по мѣрѣ нашего развитія, опыта и способности умножать и сочетать вызванныя образомъ ассоціаціи“.

Какъ образуются и образовались лирическіе лейтмотивы, можно видѣть на тѣхъ четверостишіяхъ, которыми обмѣниваются танцующіе парни и дѣвушки и которыя представляютъ собой болѣе или менѣе удачныя импровизаціи. Эти стишки называются въ Италіи — *ritornelli*, въ Испаніи — *seguidillas*, въ Германіи — *schandliedle* или *trutzliedle* или *schnaderhüpfle* или *garrentänze*, словомъ это задорныя шутки, перебрасываемыя во время танцевъ. Положимъ дѣвушка споетъ:

„Двѣ лисицы, двѣ рыси и кошка всѣ вмѣстѣ не такъ коварны, какъ одинъ единственный парень“.

Кавалеръ не остается въ долгу и тотчасъ отвѣчаетъ:

„Вѣдь немного любви, и немного вѣрности, и немного коварства — всегда и вездѣ бываетъ“.

Ниже я приведу рядъ такихъ импровизированныхъ четверостишій, роль которыхъ исчерпалась тѣмъ, что они разъ гдѣ-то были пропѣты и вызвали смѣхъ и одобреніе или же отвѣтныя строфы; если бы ученый, случайно присутствовавшій на танцахъ, не записалъ ихъ, они были бы забыты безвозвратно. Вотъ нѣсколько примѣровъ:

1) Два бѣлыхъ голубя летаютъ надъ моимъ домомъ — того, кто мнѣ назначенъ судьбой, мнѣ не миновать.

2) Мѣсяць свѣтитъ такъ прекрасно, листья шелестятъ, давай, мой милый другъ, обмѣнимся сердцами.

3) Ужъ вишни созрѣли, черешни потемнѣли, у всѣхъ дѣвушекъ свои парни, нужно и мнѣ поискать.

4) Я и холостъ и честенъ, если хочешь меня, то я готовъ, если же нѣтъ, то оставайся сама съ собой, а я видалъ дѣвицъ и лучше тебя.

Но представимъ себя такой случай, что четверостишіе понравится. Тогда оно прозвучитъ не мимо ушей, многіе запомнятъ его, повторять при случаѣ какъ свое, можетъ быть, съ нѣкоторыми измѣненіями, но все же останется главный мотивъ, который, если ему и впредь посчастливится, распространится по обширному району и рано ли, поздно ли будетъ подхваченъ поэтомъ-художникомъ. Когда-нибудь кто-то пропѣлъ такую импровизацію:

„На дворѣ моего батюшки стоитъ дерево, широко оно раскинуло свои вѣтви, — лучше жить вдвоемъ, чѣмъ быть одинъ-одинешенекъ“.

Въ одной Скандинавіи записано болѣе двадцати вариантовъ этой пѣсни; среди нихъ такой:

„На дворѣ моего батюшки стоитъ дерево, чудесны у него вѣтви, на нихъ растутъ яблоки, яблоки красныя и зеленыя“.

Все это вошло во вкусъ и тщетно было бы теперь допытываться, гдѣ впервые зародился этотъ мотивъ. Мы знаемъ только одно: онъ восходитъ къ народной импровизаціи во время синкретической пѣсни-пляски. Теперь же онъ привился чуть-ли не повсюду, имъ часто пользовались и лучшіе поэты. На Руси поется:

Во полѣ береза стояла,
Во полѣ кудрявая стояла;

Некому березу заломати,
 Некому кудряву заломати.
 Я же пойду, погуляю,
 Бѣлую березу заломаю...

Всѣмъ извѣстна и другая пѣснь:

Среди долины ровныя
 На гладкой высотѣ,
 Стоитъ-растетъ зеленый дубъ
 Въ могучей красотѣ.

Зеленый дубъ развѣсистый,
 Одинъ у всѣхъ въ глазахъ,
 Одинъ, одинъ, бѣдняжка,
 Какъ рекрутъ на часахъ.

Къ этой же картинности относится и слѣдующее мѣсто у Пушкина изъ стихотворенія „Вновь я посѣтилъ“:

Гдѣ нѣкогда все было пусто, голо,
 Теперь младая роща разрослась;
 Зеленая семья кругомъ тѣснится
 Подъ сѣнью ихъ, какъ дѣти. А вдали
 Стоитъ одинъ угрюмый ихъ товарищъ,
 Какъ старый холостякъ, и вокругъ него
 По прежнему все пусто.

Гейне, исходя изъ того же одинокаго дерева, развилъ тему дальше и получилось знаменитое стихотвореніе:

На сѣверѣ дальнемъ стоитъ одиноко
 На голой вершинѣ сосна,
 И дремлетъ, качаясь, и снѣгомъ сыпучимъ
 Одѣта, какъ ризой, она.

И снится ей все, что въ пустынѣ далекой,
 Въ томъ краѣ, гдѣ солнца восходъ,
 Одна и грустна на утесѣ горючемъ
 Прекрасная пальма растетъ.

(Переводъ Лермонтова).

Вариантъ о яблокахъ, отмѣченный выше, отразился въ „Фаустѣ“; въ Вальпургіевой ночи Фаустъ, участвуя въ пляскѣ, поетъ:

Прекрасный сонъ приснился мнѣ:
 Я видѣлъ яблоню во снѣ;
 Плодовъ отвѣдать пожелалъ
 И взлѣвъ и яблоко сорвалъ.

(Переводъ Губера).

По нѣкоторымъ четверостишіямъ видна еще ихъ принадлежность къ аграрной обрядности, съ которой всегда находился въ тѣсной связи эротизмъ народа; въ нихъ упоминается объ опредѣленномъ времени года—веснѣ или осени или о наличности какихъ-нибудь плодовъ, какъ бы о причинѣ повышеннаго настроенія.

Сравните, наприимѣръ:

1) Яблоки и груши растутъ на деревьяхъ,—коли пляшетъ моя возлюбленная, такъ и я буду плясать.

2) Яблоки и груши растутъ на вѣтвяхъ,—если не хочеть плясать моя возлюбленная, мнѣ придется плясать одному.

3) И большія и малыя орѣшины полны орѣхами—пляши моя невѣста, у меня зябнуть ноги.

4) Ужъ соловей поетъ въ зеленой рощѣ,—кто кого полюбилъ, тотъ того и выберетъ немедля.

5) Серпъ шумитъ во ржи, пусть шумитъ и звенитъ,—я знаю дѣвицу, потерявшую суженаго.

6) Въ Троицынъ день, въ Троицынъ день, отецъ мой рѣжетъ барана, а я пляшу, пляшу и летитъ моя юбка.

Судя по такимъ пѣсенкамъ, можно быть увѣреннымъ, что теперешнее пѣснопѣніе подъ мелодію польки, вальса или простонароднаго танца когда то принадлежало къ аграрнымъ празднествамъ, но впослѣдствіи оно изъ средства превратилось въ самодовлѣющую цѣль, изъ религіознаго обряда въ пріятное времяпрепровожденіе. Раньше репертуаръ былъ строго опредѣленъ: весной пѣлись однѣ, осенью другія пѣсни. Теперь даже зимой молодые люди отъ нечего дѣлать готовы плясать и пѣть о соловьѣ, о цвѣтахъ и зеленыхъ рощахъ. При такой оторванности отъ настоящей связи пѣснь иногда искажается до непонятливости. Вѣроятно никто въ Швеціи не знаетъ истиннаго смысла вводнаго стиха въ пѣснѣ:

Высокія горы и глубокія долины—
 Здѣсь другъ, котораго люблю,
 Гопъ, гопъ, моя голубка,
 Будемъ плясать до восхода солнца“.

Первый стихъ теперь бессмысленная формула, но когда-то его значеніе было всѣмъ понятно. Въ датской пѣснѣ, записанной въ XVI вѣкѣ, находимъ разгадку этой формулы:

Трава произрастает и солнце свѣтитъ,
Земля наполняется радостью,
Роса ниспадаетъ съ неба—
На горы и въ глубокія долины.

Обособленіе драмы и эпоса изъ обрядоваго синкретизма мы приурочивали къ извѣстному моменту роста общественнаго самосознанія. Когда изображенный трагическій конфликтъ или традиціонное прошлое всецѣло приковываетъ общее вниманіе само по себѣ, тогда отпадаетъ обрядовое значеніе, какъ ненужная сухая скорлупа, и синкретическіе придатки — танцы, музыка, пѣніе, отступаютъ на второй планъ. Лирическіе мотивы европейскихъ народовъ, культура которыхъ зиждется на земледѣліи, сводились къ двумъ основнымъ нотамъ: природа и эротизмъ; хотя гражданскія темы появляются въ лирикѣ уже со временъ миннезанга, все же громадное большинство современныхъ лириковъ могло бы примѣнить и къ себѣ извѣстные слова Гёте: „Я пою, какъ поетъ птичка“. Эти лирическіе мотивы не имѣютъ ничего общаго съ политическими судьбами народовъ, напротивъ, они относятся къ области личныхъ переживаній и поэтому дифференціація лирики происходитъ рука объ руку съ ростомъ личности. Но индивидуальное самочувствіе предполагаетъ фундаментъ — развитое общественное самосознаніе. Поэтому лирика самый поздній изъ обособившихся видовъ поэзіи и вмѣстѣ съ тѣмъ самый чуткій показатель общественнаго настроенія. Но прежде всего лирическій поэтъ проникнуть индивидуальнымъ самочувствіемъ, сознаніемъ важности всего, даже самага мимолетнаго впечатлѣнія, имъ пережитаго. Блеснетъ лучъ солнца, онъ радуется и спѣшитъ подѣлиться съ нами этимъ „событіемъ“, надвигается туча — его взоръ омрачается, и онъ снова вѣщаетъ міру, чѣмъ полна его душа. Даже поэтъ-пессимистъ, считающій жизнь глупой и ненужной шуткой, — и онъ въ сущности любитъ и жизнь, и страданіе, и скуку, иначе онъ не постарался бы увѣковѣчить свои мрачныя мысли въ „безсмертныхъ“ стихахъ.

Ничто не характеризуетъ такъ ярко это самочувствіе лирика, какъ тотъ форменный культъ музъ, который не наблюдается и не могъ проявиться ни въ эпосѣ, ни въ драмѣ. А покровительство музъ — залогъ собственнаго безсмертія. „Музы дали мнѣ славу, память обо мнѣ не пройдетъ“, говоритъ Сапфо. Теогнисъ, обращаясь къ другу, котораго воспѣлъ, гово-

рить: „Я далъ тебѣ крылья, ты полетишь надъ землею и моремъ; на всѣхъ празднествахъ юноши станутъ пѣть про тебя; даже когда ты будешь въ Аидѣ, твоя память не минется, а распространится даромъ музъ, увѣнчанныхъ фіалками. Всюду, гдѣ только будутъ чтить искусство пѣсни, ты будешь жить, пока стоятъ земля и солнце“. Этотъ взглядъ лирическаго поэта продолжаетъ господствовать до настоящаго времени.

Пушкинъ собственно стоялъ на той же точкѣ зрѣнія, завѣщанной намъ классическимъ міромъ. Его „Памятникъ“ немислимъ безъ этой традиціи. И въ другихъ мѣстахъ онъ говоритъ о поэзіи, какъ о чемъ-то чуждомъ его волѣ, какъ о чемъ-то приходящемъ къ нему извнѣ, тревожащемъ его спокойствіе:

Пробуждается поэзія во мнѣ,
Душа стѣсняется лирическимъ волненіемъ,
Трепещетъ и звучитъ и ищетъ, какъ во снѣ,
Излиться, наконецъ, свободнымъ проявленіемъ.

Но объ одномъ изъ послѣднихъ произведеній, о „Борисѣ Годуновѣ“ Пушкинъ признается уже въ слѣдующемъ: „Писанная мною въ строгомъ уединеніи, вдали охлаждающаго свѣта, плодъ добросовѣстныхъ изученій, постояннаго труда, трагедія сія доставила мнѣ все, чѣмъ писателю насладиться дозволено: живое занятіе вдохновенію, внутреннее убѣжденіе, что мною употреблены были всѣ усилія“.

Эта другая точка зрѣнія, пониманіе поэзіи, какъ результатъ концентрированнаго умственнаго труда, проглядываетъ и въ нѣкоторыхъ стихотвореніяхъ:

Мой своенравный геній
Позналъ и тихій трудъ, и жажду размышлений...
Учусь удерживать вниманье долгихъ думъ.

Другой примѣръ:

Я зналъ и трудъ и вдохновеніе,
И сладостно мнѣ было жаркихъ думъ
Уединенное волненіе.

Здѣсь Пушкинъ стоитъ на почвѣ строгой науки.

VI.

Разсмотрѣвъ, такимъ образомъ, выдѣленіе поэтическихъ видовъ изъ синкретическихъ обрядовыхъ игръ, мы поймемъ, почему даже въ современной поэзіи иногда драматическое произведеніе не чуждо эпическихъ моментовъ, эпосъ—лирическихъ и такъ далѣе; поймемъ, почему въ драмѣ иногда допускается музыка, танцы, шествія, какъ, напримѣръ, въ „Орлеанской Дѣвѣ“ Шиллера. Все это—переживанія стараго синкретизма. Осуществленіе мечты Вагнера о „музыкальной драмѣ“ или объ „обще-художественномъ произведеніи“, въ которомъ гармонически сочетались бы поэзія, музыка и мимика, лежитъ не впереди, а позади насъ, но Вагнеръ правъ хотя бы въ томъ, что въ этомъ синкретизмѣ тѣснѣе и прочнѣе всего союзъ поэзіи съ музыкой.

Хотя, въ концѣ концовъ, явная связь между музыкой и поэзіей и была порвана, но все же поэзія не сразу могла отрѣшиться отъ музыкальной традиціи, совершенно такъ, какъ и человѣкъ, жившій долгое время съ кѣмъ-нибудь въ тѣсной дружбѣ, даже послѣ разрыва продолжаетъ сохранять привычки любимаго имъ друга. Музыкальный элементъ поэтической рѣчи, главнымъ образомъ, опредѣлялся стихотворной формой. Еще до сихъ поръ несобразованные люди полагаютъ, что только то заслуживаетъ названія поэзіи, что написано стихами. Въ прежнія времена оно такъ и было: всякое поэтическое произведеніе исполнялось подъ акомпаниментъ какого-нибудь инструмента: флейты, лиры, гитары или арфы, и поэтому должно было обладать ритмомъ, строфическимъ дѣленіемъ, отмѣчаемымъ риемой, припѣвомъ и другими примѣтами стихотворной формы. Для современнаго читателя поэтическое произведеніе вовсе не нуждается въ стихѣ. Это ясно чувствовалъ Тургеневъ, когда онъ озаглавилъ рядъ своихъ воспоминаній, картинъ и настроеній—„Стихотворенія въ прозѣ“. Но не только у Тургенева, у любого изъ нашихъ великихъ писателей можно найти такія „стихотворенія въ прозѣ“, вспомнимъ только описаніе Днѣпра у Гоголя:

„Чуденъ Днѣпръ при тихой погодѣ, когда вольно и плавно мчитъ сквозь лѣса и горы полныя воды свои. Ни зашелхнетъ, ни прогремитъ...

„Чуденъ Днѣпръ и при теплой лѣтней ночи, когда все засыпаетъ: и человѣкъ, и звѣрь, и птица, а Богъ одинъ величаво озираетъ небо и землю и величаво сотрясаетъ ризу...

„Синій, синій ходитъ онъ плавнымъ разливомъ и среди ночи, какъ среди дня; виденъ за столько вдаль, за сколько видѣть можетъ человѣчье око...“

А съ другой стороны, стихотворная форма не исчерпываетъ понятія поэзіи. Лукрецій, написавшій глубокомысленный философскій трактатъ стихами „De rerum natura“, заслуживаетъ гораздо меньше названіе поэта, чѣмъ Катуллъ, оплакивающей смерть воробья своей возлюбленной. Когда въ XVIII вѣкѣ школьные учебники составлялись въ стихахъ, то никто, понятно, не считалъ стихоплетство тогдашнихъ педагоговъ поэзіей. Еще въ наше время нѣмецкіе гимназисты заучиваютъ наизусть исключенія латинской грамматики въ видѣ особыхъ стихотвореній, которыя положены даже на музыку для болѣе скорого и легкаго ихъ усвоенія. На урокахъ пѣнія, подъ избитыя мелодіи „Марты“ или „Санта Люччіи“ ученики распѣваютъ:

Рода средняго на ор:
Marmor, aequor, cor;
Feminini generis
Только arbor, arboris.

Вотъ до какой степени профанирована стихотворная форма!

Любопытно, что стихотворная форма въ извѣстное время не только становится второстепеннымъ и во всякомъ случаѣ необязательнымъ элементомъ поэзіи, уступая свое мѣсто художественной прозѣ, но что и самый стихъ, потерявшій непосредственную связь съ музыкой, начинаетъ разлагаться, т.-е. терять одну за другой свои примѣты. Изъ послѣднихъ главныхъ суть: ритмъ, строфа, припѣвъ, риема. Ритмъ, собственно, самъ по себѣ болѣе присущъ музыкальному исполненію, нежели рѣчи. Хотя мы и говоримъ о ритмѣ языка, но все же въ строгости проведенія его принципа музыка куда послѣдовательнѣе. Языкъ представляетъ человѣку гораздо больше простора, чѣмъ музыка, въ смыслѣ ритмическаго построенія, и вообще ритмъ только одинъ изъ музыкальныхъ моментовъ живой рѣчи. Этотъ музыкальный элементъ взялъ верхъ тамъ, гдѣ рѣчь подчинилась музыкальному исполненію; съ другой стороны, стихи, не подлежащіе пѣнію и не нуждающіеся въ

инструментальномъ акомпаниментѣ, стали приближаться къ болѣе свободному ритму, свойственному живой рѣчи. Большая часть „Фауста“ написана такими стихами, которые, съ точки зрѣнія метрическихъ правилъ, нужно было бы считать неправильными. Но сравните эти стихи съ тѣми мѣстами, гдѣ Гёте употребляетъ безукоризненные классическіе размѣры или благозвучный пятистопный ямбъ, и вы поймете, что въ неправильности и кроется неподражаемая ихъ прелесть. Языкъ Гёте, освободившись отъ несвойственныхъ ему желѣзныхъ оковъ ритма, приобретаетъ безконечную гибкость и подлаживается подъ малѣйшіе оттѣнки мысли и настроенія. Ни одинъ изъ многочисленныхъ переводчиковъ „Фауста“, къ какой бы націи онъ ни принадлежалъ, не оказался въ состояніи передать плѣнительную игру гетевскаго стиха. Поэтому-то знаменитый нашъ переводчикъ Вейнбергъ былъ совершенно правъ, отказавшись отъ стихотворной передачи „Фауста“ на русскій языкъ и ограничившись прозаическимъ переводомъ. Но не только Гёте мастеръ свободныхъ стиховъ. Самое популярное стихотвореніе Шиллера „Пѣснь о Колоколѣ“ обязано эффектомъ своихъ описаній почти исключительно свободному ритму. Представьте себѣ только картину пожара, переданную правильнымъ, равномернымъ стихомъ, и захватывающее дѣйствіе ея пропадетъ. Итакъ, потеря строго проведеннаго ритма послужила не въ ущербъ поэзіи, а напротивъ, открыла поэту путь къ болѣе интенсивной изобразительности.

Строфическое дѣленіе стиховъ тоже обуславливалось музыкальнымъ ихъ исполненіемъ. Приходилось повторять не только самую мелодію, но и то же количество стиховъ, построенныхъ точь въ точь, какъ предыдущіе. Такимъ образомъ, возникли отдѣльныя строфы, сходство которыхъ зависѣло отъ того, что онѣ пѣлись всѣ подъ одну и ту же мелодію. Когда послѣдняя необходимость исчезала, то ничего не мѣшало одной строфѣ быть длиннѣе или короче другой, отдѣльныя строфы могли быть построены различно, каждая по-своему, наконецъ, строфическое дѣленіе совсѣмъ могло отпасть, какъ нѣчто совсѣмъ ненужное, потерявшее всякій практическій смыслъ. Правда, издавна существовали стихи безъ строфическаго дѣленія, какъ, на примѣръ, гомеровскій гекзаметръ. Но въ этомъ случаѣ, каждый стихъ былъ строфой т.-е. мелодія повторялась при каждомъ отдѣльномъ стихѣ. Кто слышалъ пѣніе нашихъ былинъ,

вполнѣ пойметъ это явленіе. Такъ какъ мелодія иногда гораздо длиннѣе былиннаго стиха, то пѣвецъ повторяетъ конецъ стиха или какое нибудь слово по нѣскольку разъ, пока мелодія не исчерпана. Эти повторенія отпадаютъ, когда тотъ же самый пѣвецъ „сказываетъ“ былинку. Итакъ, стихотворенія безъ строфическаго дѣленія, на примѣръ, стихотвореніе Пушкина „Вновь я посѣтилъ“... могли возникнуть только послѣ эмансипаціи поэзіи.

Припѣвъ, этотъ характернѣйшій признакъ народной лирики, въ формальномъ отношеніи отмѣчалъ конецъ строфы. Такъ поняли ея значеніе полюбившіе ее поэты. Но понятно, для вкуса, пренебрегающаго строфой вообще, не могъ существовать и этотъ заключительный припѣвъ. Если современный поэтъ и повторяетъ одинъ и тотъ же стихъ, то отнюдь не съ цѣлью маркировать конецъ строфы, но исключительно для суггерированія читателю какого нибудь настроенія. Такой приемъ свойственъ и прозаикамъ, и это обстоятельство ясно доказываетъ, что такое повтореніе уже есть нѣчто совсѣмъ другое, чѣмъ музыкальный припѣвъ народной пѣсни. Послѣдній служилъ болѣе формальнымъ цѣлямъ (подъ мелодію припѣва обыкновенно танцевали), повторенія же внѣ строфы и даже внѣ стиха касаются важнаго момента содержанія. Кто читалъ „Quo vadis“ Сенкевича, помнитъ, какое магическое дѣйствіе производитъ повтореніе одной фразы въ описаніи neroновскаго пира. Но зачѣмъ итти далеко за примѣромъ, когда каждый изъ насъ знаетъ наизусть „стихотвореніе“ Тургенева: „Какъ хороши, какъ свѣжи были розы“...

Каково бы ни было происхожденіе римы, но уже очень рано она ставилась въ концѣ стиха и, такимъ образомъ, служила спайкой въ архитектурѣ строфы. Какъ изба строится о четырехъ углахъ, такъ чередованіе римъ по формуламъ abab или abba является наиболѣе прочной строфической связью; уже менѣе крѣпкими чувствуются сочетанія abcb и abca, но если уничтожить и вторую пару римъ, то строфа перестанетъ быть строфой. Возьмемъ, на примѣръ, знаменитую оду Горация: „Ehегі monumentum“. Такъ, какъ Гораций не пользуется римой, то ученые до сихъ поръ такъ и не могли рѣшить, слѣдуетъ ли дѣлить эту оду на четверостишія, или Гораций вовсе не имѣлъ въ виду строфическаго дѣленія. Гейне, который не даромъ считается самымъ типичнымъ представителемъ современной ли-

рики и, во всякомъ случаѣ, имѣеть громадное вліяніе на поэтовъ всѣхъ странъ, предпочитаетъ формулу *abcb* передъ *abab*, а подчасъ и совсѣмъ пренебрегаетъ римой, какъ, на примѣръ, въ сатирической поэмѣ: „Атта Троль“. Но если уже въ лирикѣ „бѣлые“ стихи начинаютъ вытѣснять риму, то другіе виды поэзіи еще менѣе дорожатъ ею. Драма или романъ въ римованныхъ стихахъ кажется намъ чѣмъ то чудовищнымъ; „Евгеній Онѣгинъ“ для насъ является блестящимъ исключеніемъ.

Пока поэты отказываются только отъ однихъ элементовъ стиха, сохраняя при томъ другіе, разложеніе стихотворной формы еще не такъ бросается въ глаза. „Бѣлый“ стихъ, свободный, неритмическій стихъ, смѣшанный, хотя и ритмическій стихъ все еще считаются стихами. Но если бы кому нибудь пришлось въ голову отбросить и ритмъ, и риму, и строфическое дѣленіе, то его стихи отличались бы отъ прозы только начертаніемъ, но отнюдь не по существу. Такимъ образомъ, стихотворная форма, удалясь отъ началъ, завѣщанныхъ ей музыкальнымъ исполненіемъ, сближается болѣе съ художественной прозой. Это наблюденіе ставитъ на очередь вопросъ о борьбѣ прозы со стихомъ.

Начиная съ XIX вѣка, стихотворная форма дѣйствительно отступаетъ на второй планъ, въ то время, какъ писатели все болѣе пользуются прозой. Ранѣе всего это явленіе бросается въ глаза во Франціи, гдѣ романъ уже въ XIX вѣкѣ достигаетъ своего высшаго развитія. Въ области этого поэтическаго рода прославилась цѣлая плеяда знаменитѣйшихъ писателей, извѣстныхъ всему міру, назову только Бальзака, Золя, Гюи де Мопасана, между тѣмъ, какъ лирики — Верленъ, Бодлеръ, Прюдомъ собрали только небольшой кругъ избранныхъ читателей. То же самое можно сказать и о русской литературѣ. Гдѣ тѣ мастера стиха, которые посмѣли бы состязаться съ нашими великими прозаиками? Толстой, Чеховъ, Горькій не только у насъ, но и за границей, окружены цѣлымъ культомъ, — Фофановъ и Бальмонтъ едва извѣстны широкой русской публикѣ.

Вѣрнѣе всѣхъ еще германская раса осталась своей любви къ стихамъ, но и въ Германіи рядъ писателей не провинилась ни въ одномъ стихѣ, какъ, на примѣръ, Шпильгагенъ, а изъ болѣе новыхъ: Клара Фибихъ и Френсенъ. Правда, такіе ко-

рифей, какъ Гауптманъ, Зудерманъ и Фюльда пишутъ свои сказочныя драмы постоянно въ стихахъ, на примѣръ: „Потопнувшій колоколь“, но по отзывамъ газетъ и публики всегда можно убѣдиться, что стихотворная форма считается сюрпризомъ и исключеніемъ, и какъ только тѣ же писатели берутся за какой нибудь другой сюжетъ, не фантастическій, тотчасъ же они переходятъ на прозу. Словомъ, и въ Германіи стихотворная форма потеряла свою безусловную цѣнность и считается роскошью, которую любой читатель охотно промѣняетъ на болѣе существенное, по его мнѣнію, достоинство художественнаго произведенія.

Имѣемъ ли мы теперь право, на основаніи сдѣланныхъ наблюденій, заключить, что когда нибудь проза одержитъ окончательную побѣду надъ стихотворной формой и что наступитъ пора, когда послѣдняя будетъ считаться устарѣлой и отжившей? Несомнѣнно это такъ. Вѣдь уже теперь очень и очень многіе не понимаютъ прелести стиховъ и читаютъ ихъ всегда только со скукой. Уже Лессингъ выразился неподражаемо сжато и остроумно, что значеніе стиховъ иногда заключается только „въ преодоленныхъ поэтомъ трудностяхъ“. А развѣ мы всѣ не утратили уже способности улавливать ритмъ въ хорошихъ партіяхъ греческой драмы? Въ Греціи публика освистывала актера за невѣрное произношеніе одного слова — развѣ подобное мыслимо теперь? Итакъ, мы стали несравненно равнодушнѣе къ музыкальнымъ началамъ языка вообще и поэтической рѣчи въ особенности. По причинамъ, выясненнымъ выше, это развитіе идетъ все дальше и дальше и, наконецъ, доведетъ насъ до полнаго презрѣнія стихотворной формы. Какъ Евгеній Онѣгинъ, мы всѣ тогда лишимся высокой страсти „для звуковъ жизни не щадить“.

Такъ неужели стихи безсмертнаго Пушкина когда нибудь перестанутъ очаровывать насъ? Стихи, понятыя какъ форма, навѣрное потеряютъ свою живую прелесть вмѣстѣ съ языкомъ, который можетъ устарѣть до непонятливости, и вмѣстѣ съ темами, теряющими свою непосредственность вплоть до недоступности. Какъ ни мучительно для насъ это сознаніе, но мы должны имѣть смѣлость довести наши мысли до конца. Законъ непрерывной эволюціи, дѣйствіе котораго мы пытались прослѣдить по отношенію къ поэтическимъ видамъ, исключаетъ возможность чего нибудь вѣчно неизмѣннаго. Разъ все имѣеть

свое естественное начало, оно рано ли поздно ли подпадаетъ столь же естественному умиранію. Но вмѣсто отжившаго всегда являются новыя образованія. Если, поэтому, намъ и грустно, грустно до невѣроятности, при мысли, что всѣ тѣ чудныя настроенія, вызываемыя въ насъ стихами нашихъ поэтовъ, когданибудь, черезъ тысячи, а можетъ быть и больше лѣтъ, будутъ недоступны потомству, то съ другой стороны, насъ должна утѣшить увѣренность, что поэты этихъ грядущихъ временъ изобрѣтутъ себѣ и новыя формы. Какими онѣ будутъ, объ этомъ мы можемъ только строить гадательныя предположенія, но одно мы знаемъ навѣрное, что эти формы будутъ новыми т.-е. такими, какими онѣ не были раньше ¹⁾.

К. Тиандеръ.

¹⁾ Соглашаясь вполне съ авторомъ настоящей статьи по вопросу о происхожденіи лирики и ея эволюціи, мы нѣсколько расходимся въ толкованіи ея психологіи и въ вопросѣ о ея будущности. Рекомендуемъ обратить вниманіе на статьи Д. Н. Овсяннико-Куликовскаго („Вопросы теоріи и психологіи творчества“, т. I. „Основы художественнаго творчества“ и „О лирикѣ“ во второмъ выпускѣ второго тома, того же сборника).

Прим. Б. Лезина.

Отъ Софокла до Ибсена.

I.

Древнегреческая драма, нашедшая наиболѣе полное художественное выраженіе въ трагедіяхъ Софокла, съ ея своеобразнымъ стилистическимъ строеніемъ и героико-миоическимъ содержаніемъ, сложилась, въ силу естественной эволюціи, на основаніи традиціонныхъ мимическихъ игръ, связанныхъ съ аграрными празднествами въ честь бога Діониса. Поэтъ ея не былъ связанъ никакими правилами, кромѣ тѣхъ условій, которыя выработались характеромъ драмы, какъ важнымъ моментомъ въ чествованіи боговъ. Этимъ опредѣлялись, какъ выборъ сюжета, такъ и обработка его съ участіемъ хора и преобладаніемъ лиризма. Правда, идейная связь греческой драмы съ праздникомъ становилась все слабѣе и совершенно вывѣтрилась у Еврипида, внесшаго въ свои творенія, разлагающій старую вѣру въ боговъ—духъ софистики, но достаточно того, что греческая драма оформилась и пріобрѣла свою стойкую архитектонику въ зависимости отъ забытой синкретической обрядности. Мощный поэтический даръ эллиновъ, создавшій въ до-историческія времена гомеровскія поэмы, воплотился теперь въ трагедіи и всецѣло поглотилъ вниманіе и чувство зрителя. Такое крупное явленіе не могло, понятно, ускользнуть отъ наблюденій ученаго, который старался изучать и систематизировать жизнь природы и человѣческаго общества. Тогда возникла первая поэтика. Аристотель со свойственной ему добросовѣстностью, записалъ тѣ наблюденія и обобщенія относительно стиля греческой трагедіи, которыя казались ему характерными для этого вида поэзіи. Онъ поступалъ, какъ ученый эмпирикъ, но „По-

свое естественное начало, оно рано ли поздно ли подпадаетъ столь же естественному умиранію. Но вмѣсто отжившаго всегда являются новыя образованія. Если, поэтому, намъ и грустно, грустно до невѣроятности, при мысли, что всѣ тѣ чудныя настроенія, вызываемыя въ насъ стихами нашихъ поэтовъ, когда нибудь, черезъ тысячи, а можетъ быть и больше лѣтъ, будутъ недоступны потомству, то съ другой стороны, насъ должна утѣшить увѣренность, что поэты этихъ грядущихъ временъ изобрѣтутъ себѣ и новыя формы. Какими онѣ будутъ, объ этомъ мы можемъ только строить гадательныя предположенія, но одно мы знаемъ навѣрное, что эти формы будутъ новыми т.-е. такими, какими онѣ не были раньше ¹⁾.

К. Тиандеръ.

¹⁾ Соглашаясь вполне съ авторомъ настоящей статьи по вопросу о происхожденіи лирики и ея эволюціи, мы нѣсколько расходимся въ толкованіи ея психологіи и въ вопросѣ о ея будущности. Рекомендуемъ обратить вниманіе на статьи Д. Н. Овсянко-Куликовскаго („Вопросы теоріи и психологіи творчества“, т. I. „Основы художественнаго творчества“ и „О лирикѣ“ во второмъ выпускѣ второго тома, того же сборника).

Прим. Б. Лезина.

Отъ Софокла до Ибсена.

I.

Древнегреческая драма, нашедшая наиболѣе полное художественное выраженіе въ трагедіяхъ Софокла, съ ея своеобразнымъ стилистическимъ строеніемъ и героико-миоическимъ содержаніемъ, сложилась, въ силу естественной эволюціи, на основаніи традиціонныхъ мимическихъ игръ, связанныхъ съ аграрными празднествами въ честь бога Діониса. Поэтъ ея не былъ связанъ никакими правилами, кромѣ тѣхъ условій, которыя выработались характеромъ драмы, какъ важнымъ моментомъ въ чествованіи боговъ. Этимъ опредѣлялись, какъ выборъ сюжета, такъ и обработка его съ участіемъ хора и преобладаніемъ лиризма. Правда, идейная связь греческой драмы съ праздникомъ становилась все слабѣе и совершенно вывѣтрилась у Еврипида, внесшаго въ свои творенія, разлагающій старую вѣру въ боговъ—духъ софистики, но достаточно того, что греческая драма оформилась и пріобрѣла свою стойкую архитектонику въ зависимости отъ забытой синкретической обрядности. Мощный поэтический даръ эллиновъ, создавшій въ до-историческія времена гомеровскія поэмы, воплотился теперь въ трагедіи и всецѣло поглотилъ вниманіе и чувство зрителя. Такое крупное явленіе не могло, понятно, ускользнуть отъ наблюденій ученаго, который старался изучать и систематизировать жизнь природы и человѣческаго общества. Тогда возникла первая поэтика. Аристотель со свойственной ему добросовѣстностью, записалъ тѣ наблюденія и обобщенія относительно стиля греческой трагедіи, которыя казались ему характерными для этого вида поэзіи. Онъ поступалъ, какъ ученый эмпирикъ, но „По-

этикѣ“ его, сохранившейся впрочемъ лишь въ фрагментарномъ видѣ, суждено было превратиться въ эстетическій канонъ по теоріи драмы. Первый шагъ въ этомъ направленіи сдѣлалъ Горацій, изложившій нѣкоторые пункты аристотелевой поэтики въ своемъ стихотворномъ посланіи къ Пизонамъ, извѣстномъ подъ названіемъ *de arte poetica*. Но римляне не создали своей трагедіи, оказавшись лишь охотливыми до такихъ театральныхъ зрѣлищъ, изъ которыхъ легкая комедія еще была самымъ благонравнымъ наслажденіемъ.

Въ средніе вѣка образовалась особая драма—мистерій, сперва устраиваемый самими священниками въ церкви, для оживленія религіознаго чувства толпы, безучастно относившейся къ непонятному ей латинскому богослуженію и нуждающейся въ болѣе доступныхъ демонстраціяхъ. Потомъ, когда въ мистерій ворвалось уже чисто художественное, порой прямо смѣхотворное воспроизведеніе различныхъ сюжетовъ, для него закрылись двери церкви, и средневѣковая драма размѣстилась на площади, гдѣ на скорую руку воздвигались помосты, а впослѣдствіи соорудили и характерную трехэтажную сцену, изображающую небо, землю и адъ. Сообразно съ первоначальной своей цѣлью древнѣйшіе мистеріи придерживались библейскихъ сюжетовъ—объ Адамѣ и Евѣ. Напримѣръ, самой торжественной драмой былъ, вѣроятно, мистерій о страданіяхъ Господнихъ, который продержался вплоть до сего дня въ Баваріи. Обильный источникъ сюжетовъ представляли также житія святыхъ. Но постепенно содержаніе мистерій разнообразится, отвлекается въ сторону отъ первоначальнаго замысла, навстрѣчу болѣе свѣтскимъ темамъ. Такимъ образомъ, мистерій замѣнился новыми пьесами тѣмъ болѣе популярными, что къ нимъ присосѣдились и старые любимцы народа: жонглеры, шпагоглотатели, клоуны и пр. Въ Германіи развивается простонародная комедія—*фаснахтшпиль*, въ которой подвизается гениальный Гансъ Саксъ, сапожникъ—поэтъ. Въ Италіи *Comedia dell'Arte* веселитъ публику своими типичными персонажами: добродушнымъ папашей—*Pantalone*, плутивымъ стряпчимъ—*doctor Gratiano*, франтомъ—*Don Pasquale* и др. Во Франціи особенно понравились аллегорическіи игры въ родѣ спора души съ тѣломъ, старости съ юностью, зимы съ лѣтомъ, и когда стали аллегоризоваться нравственныя понятія, то драмы такъ и назывались—моралитѣ.

Къ средневѣковой драмѣ примыкаетъ испанскій театръ Лопе-де-Вега и его послѣдователей. Среди болѣе двухъ тысячъ драмъ Лопе-де-Вега находимъ и грубыя простонародныя шутки и кровавыя балаганныя трагедіи, но особенно многочисленны и характерны двѣ группы: религіозныя праздничныя игры—*autos sacramentales* и бытовыя драмы, такъ называемыя комедіи плаща и шпаги—*comedias de capa y espada*, гдѣ поэтъ такъ и сыплетъ любовными интригами, дуэлями, убійствами, блестяще остроуміемъ, то впадаетъ въ мечтательно-слащавый, то въ патетически—бравадный тонъ. Лопе-де-Вега элементарный поэтъ, не знающій никакихъ колебаній и сомнѣній, расточительный импровизаторъ, слагавшій стихи быстрѣе, чѣмъ можно ихъ записать.

Изъ среды той артистической богемы, которую породилъ живой интересъ къ театру, вышелъ и Шекспиръ. Правда, англійская драматургія не осталась чужда испанскаго вліянія, въ ней ясно обозначается и классическое теченіе—Сенека, Плавтъ, Теренцій, но все же не можетъ быть спора о томъ, что Шекспиръ вполне самобытное и самородное явленіе. Какъ и Лопе-де-Вега, онъ захватывается жизнью и стремится воспроизвести ее во всей ея пестротѣ и запутанности, но если испанецъ не пошелъ дальше извѣстныхъ типовъ: перваго любовника, шутилаго друга—пріятеля, дамы—героини и пр. и двухъ—трехъ обычныхъ схемъ интриги, Шекспиръ, во первыхъ, далъ индивидуализацію дѣйствующихъ лицъ, во-вторыхъ, натурализмомъ своимъ достигъ въ своихъ драмахъ наиболѣе полную, глубокую и вѣрную поэтическую концепцію жизни.

Какъ средневѣковой театръ, такъ и испанская и англійская драмы временъ Лопе-де-Вега и Шекспира не руководились другими правилами, кромѣ той живой традиціи, которая ихъ выростила; въ общемъ, эти поэты отдавались своей гениальной интуиціи, и она ихъ не обманывала. Но съ XVII вѣка положеніе дѣлъ мѣняется. Тонъ задаетъ Франція, гдѣ, благодаря ловкой политикѣ Ришелье, впервые устанавливается безпрекословный абсолютизмъ въ лицѣ Людовика XIV. Кака бы то ни была свобода стала немислимой, даже свобода поэтическаго вдохновенія подавляется. Наступилъ вѣкъ холодной разсудочности, возбраняющей полетъ фантазіи и порывъ страстей. Въ этой атмосферѣ возникаетъ ложно-классическая драма французовъ. Законодателемъ ея выступилъ Буало, написавшій поэтику

въ стихахъ. По тогдашнему представлению, все должно было урегуливаться законами, даже поэзія. Вотъ съ этого-то момента начинается усиленное занятіе вопросами, касающимися теоріи драмы, и въ возникшихъ по этому поводу спорахъ поэтика Аристотеля сыграла большую роль.

Ложноклассицизмъ, свившій во Франціи себѣ прочное гнѣздо, распространился по всей Европѣ вплоть до Россіи включительно, повсюду убивая свѣжіе всходы и побѣги мѣстной самобытной поэзіи. Въ Германіи вождемъ и насадителемъ французскаго вкуса былъ лейпцигскій профессоръ Готшедъ. Труша, которой онъ считался инструкторомъ, пріѣзжала въ Петербургъ и играла передъ Анной Иоанновной. Готшедъ перевелъ Корнеля и Расина и пропагандировалъ ихъ драмы, какъ высшіе образцы поэзіи. Наконецъ Фридрихъ Великій поставилъ вопросъ ребромъ: не лучше-ли совсѣмъ отказаться отъ варварскаго нѣмецкаго языка и писать исключительно французскіе стихи?

Противъ этого ложноклассическаго направленія въ области драмы, стѣсняющаго дальнѣйшее развитіе, мѣшающаго развернуться истинному, своеобразно одаренному гению, выступилъ нѣмецкій критикъ-поэтъ Лессингъ. Уже въ первыхъ своихъ критическихъ опытахъ онъ высказалъ сожалѣніе, что Готшедъ вообще занялся театромъ. Дѣятельность Готшеда онъ, со свойственнымъ ему остроуміемъ, характеризуетъ такъ: „онъ понималъ немного по-французски и сталъ переводить; онъ убѣждалъ всѣхъ, кто только стихоплетствовалъ и умѣлъ говорить *Oui monsieur*, также переводить; наконецъ, онъ при помощи ножницъ и клея состряпалъ своего „Катона“... Но лучшей случай высказаться о драмѣ представился Лессингу, когда въ 1767 г. въ Гамбургѣ открылся „нѣмецкій національный театр“ и его пригласили въ качествѣ драматурга и совѣтника. Хотя это предпріятіе и рухнуло въ томъ же году, не встрѣтивъ сочувствія, тогда еще мало подготовленной для болѣе тонкихъ эстетическихъ наслажденій публики, но послѣ него осталась славная память—рецензіи Лессинга, собранныя подъ общимъ заглавіемъ: „Гамбургская Драматургія“. Эти рецензіи явились краеугольнымъ камнемъ новой поэтики, ихъ значеніе не прошло и въ настоящее время.

Сущность „Гамбургской Драматургіи“ сводится къ тому, что французы не поняли вовсе правилъ древнегреческой драмы. „Нѣкоторыя побочныя замѣчанія Аристотеля относительно на-

иболѣе подходящаго внѣшняго устройства драмы они приняли за существенное, а существенное до того сузили и извратили своими толкованіями, что могли получиться лишь произведенія, стояція на много ниже того совершенства, на которое философъ разсчиталъ свои правила“. Центральнымъ пунктомъ тогдашняго драматическаго канона было требованіе трехъ единствъ: времени, мѣста и дѣйствія. Приведемъ характерныя слова Буало:

О содержаніи мнѣ объяви скорѣй,
Гдѣ сцена покажи, дай мѣсто вѣрно ей.
Въ странахъ сосѣдственныхъ поэты самовластно,
Года въ единый день включаетъ безопасно;
У нихъ на зрѣлищѣ является иной,
Въ началѣ мальчикомъ, а подъ конецъ сѣдой.
У насъ изъ правилъ все разсудка извлечено;
Хотимъ, чтобъ было все искусству покорено,
Чтобъ случай былъ одинъ на мѣстѣ лишь одномъ,
И кончился однимъ въ театрѣ только днемъ.
Не представляй того, что мыслямъ не понятно,
Событѣ иногда для насъ невѣроятно.

(Переводъ Хвостова).

Мы знаемъ, что эти требованія были вполнѣ умѣстны въ греческомъ театрѣ, который не имѣлъ занавѣси, почему какіе-нибудь скачки въ дѣйствіи были неудобны, а отдѣльныя сцены начинались и заканчивались пѣніемъ хора, — отсюда единство времени. Кромѣ того, греческій театръ не зналъ перемѣны декорацій; что бы ни изображалось — городская ли площадь, или палатка Аянта, или берегъ моря, сцена всегда показывала типичный фасадъ королевскаго замка съ тремя дверьми; изъ средней, притомъ, самой большой, всегда выходилъ самъ царь, — отсюда единство мѣста. Наконецъ, греческая драма вращается вся въ монологахъ и діалогахъ, только Еврипидъ выводилъ третьяго актера, — такое стѣсненіе естественно должно было привести къ единству дѣйствія. Эти требованія древнегреческаго театра вытекали изъ внѣшнихъ условій и, понятно, касались чисто внѣшнихъ сторонъ драмы. Настаивая на тѣхъ же требованіяхъ, что, само по себѣ, не имѣло никакого смысла, въ виду измѣнившагося устройства театра, французы въ то же время стали придавать этимъ правиламъ о трехъ единствахъ существенное значеніе. И что же вышло? Послушаемъ самого Лессинга:

„Единство мѣста превратилось въ неопредѣленность мѣста. Часто дѣйствіе, по выраженію поэта, происходитъ въ какомъ-нибудь дворцѣ. Это уже значить, что на самомъ дѣлѣ, судя по содержанію драмы, сцена переноситъ насъ то въ какой-нибудь заль, то въ вестибюль, то въ кабинетъ царицы, словомъ, то въ одно, то въ другое помѣщеніе. Развѣ это мыслимо безъ перемѣны декораціи? Гдѣ же тутъ единство мѣста? Дѣйствіе драмы не можетъ происходить въ цѣломъ дворцѣ или въ цѣломъ городѣ, или цѣлой провинціи, а лишь въ опредѣленномъ мѣстѣ, поскольку его можно обнять глазами съ одной и той же точки зрѣнія, напримѣръ, въ одной какой-нибудь комнатѣ или гдѣ-нибудь на улицѣ, возлѣ извѣстныхъ домовъ“. Чтобы замаскировать свою ошибку, французскіе драматурги пользуются завѣсами, которыя то отдергиваются, когда нужно перейти въ другое помѣщеніе, то закрываютъ отъ глазъ зрителей уже не нужныя части сцены. Тѣмъ не менѣе, сплошь и рядомъ, встрѣчаются такіе промахи, что заговорщики сходятся во дворцѣ самого тиранна, чтобы обсудить планъ его низверженія, а невѣрный женихъ встрѣчается съ соперницей своей невѣсты въ ея же домѣ. Въ одной и той же комнатѣ разныя личности, одинъ за другимъ, ведутъ себя, какъ дома, отдають приказанія прислугѣ, принимаютъ своихъ друзей и пр. Многое, что мы желали бы видѣть собственными глазами, происходитъ гдѣ-то за сценой, а драма изобилуетъ разказами, извѣщеніями, воспоминаніями. Вотъ, что выходитъ изъ напряженій французовъ во что бы то ни стало сохранить единство мѣста. Вмѣсто такихъ неудобствъ, Лессингъ предлагаетъ иронически вовсе не обозначать мѣста, а довольствоваться тѣмъ, что дѣйствіе происходитъ въ театрѣ.

Не менѣе рѣзко Лессингъ осуждаетъ и то правило, что драма своимъ дѣйствіемъ должна ограничиться срокомъ въ 24 часа. Правда, и тутъ французы не столько исполняютъ правило, сколько обходятъ его. То, что въ ихъ драмахъ разыгрывается въ одинъ день, на самомъ дѣлѣ, можетъ быть, и не заняло бы больше времени, но никто, будучи при здоровомъ умѣ, не сдѣлаетъ этого въ такой короткій промежутокъ времени. Въ одной такой драмѣ, которую разбираетъ Лессингъ, народъ выбираетъ царя; одинъ изъ кандидатовъ сватается за вдовствующую царицу, но получаетъ отказъ; происходятъ выборы; неизбранный кандидатъ сватается вторично, получаетъ

согласіе и тутъ же вѣнчается. Все это втиснуто въ событіе одного дня. Но развѣ это правильно? Поэтъ соблюлъ физическое единство времени, но грубо нарушилъ нравственное единство и такимъ образомъ принесъ въ жертву существенное второстепенному. Въ концѣ концовъ, поэты заботились просто о томъ, чтобы въ драмѣ не упоминалось о многократномъ восходѣ и заходѣ солнца, чтобы никто изъ дѣйствующихъ лицъ не ложился спать больше одного раза, а между прочимъ событіи нагромождали до невозможности.

Что касается единства дѣйствія, то оно въ греческой драмѣ выражалось въ наибольшей простотѣ, во избѣжаніе всего посторонняго, въ концентраціи сценъ, что вообще прекрасно сочеталось съ единствомъ мѣста и времени. „Отдѣльныя части дѣйствія, говоритъ Аристотель, такъ тѣсно должны быть связаны между собой, что если-бы измѣнить или уничтожить одну изъ нихъ, то пришлось бы измѣнить и переработать все дѣйствіе“. Французскіе драматурги были далеки отъ этой простоты фабулы. Напротивъ, они, еще до подчиненія классическимъ правиламъ, облюбовали запутанныя интриги испанскихъ драмъ, а теперь принялись втискивать сложное дѣйствіе въ прокрустово ложе трехъ единствъ и урѣзывать всѣ развѣтвленія такъ, что оставался голый стволъ. Герои и героини почти не сходятъ со сцены, они одни все время говорятъ; второстепенныя лица выводятся собственно только для того, чтобы было съ кѣмъ говорить, они какія то безкровныя, безличныя тѣни. Французская драма уподобилась французскому двору, гдѣ говорилъ и дѣйствовалъ одинъ король, а придворныя являлись лишь эхомъ его словъ, лишь фономъ его позъ.

Познакомившись съ твердымъ направленіемъ Лессинга, невольно ставишь вопросъ, во имя какихъ требованій онъ съ такой яростью ратовалъ противъ ложноклассицизма. Стоитъ только привести мнѣніе Лессинга объ языкѣ трагедіи, чтобы убѣдиться въ томъ, что онъ стремился къ жизненной правдивости. „Благородные люди, говоритъ Лессингъ, привыкли выражаться изящнѣе простолюдина, но у нихъ незамѣтно постоянное стараніе выражаться изящнѣе. Менѣе всего въ страстяхъ, которыя всѣ имѣютъ свое краснорѣчіе, внушаемое самой природой, не обучаемое ни въ одной школѣ, которымъ одинаково владѣть какъ самый необразованный, такъ и самый невоспитанный. Изысканная, красивая, высокопарная рѣчь не мо-

жетъ сочетаться съ чувствомъ. Она не свидѣтельствуесть о чувствѣ и не вызываетъ чувства. Но послѣднее отлично вяжется съ самыми заурядными, и пошлыми, плоскими словами и выраженіями“. И далѣе Лессингъ продолжаетъ: „Нѣтъ ничего цѣломудреннѣе и приличнѣе простой природы. Грубость и площадность столь же отдалены отъ нея, какъ высокопарность и напыщенность отъ возвышеннаго. Одно и то же чувство указываетъ намъ границы, какъ въ ту, такъ и въ другую сторону. Высокопарный поэтъ непременно окажется и площаднымъ. Обѣ ошибки нераздѣльно связаны другъ съ другомъ, и ни одинъ видъ поэзіи не даетъ больше поводовъ впасть въ обѣ, какъ трагедія“.

Если теперь внимательнѣе присмотримся къ аргументаціи Лессинга противъ правилъ о трехъ единствахъ, мы увидимъ, что онъ постоянно пытается доказать, какъ губительно эти правила отзываются на правдивости драмы. По той же причинѣ Лессингъ вооружается и противъ правоучительности, говоря, что „драматургу рѣшительно безразлично, вытекаетъ ли изъ его произведенія общее нравственное правило или нѣтъ“. Въ то время, какъ ложноклассическая школа строго отдѣляла трагедію отъ комедіи, Лессингъ указываетъ на примѣръ Шекспира, драмы котораго, благодаря сочетанію трагизма съ комическимъ элементомъ, и являются „самыми естественными отраженіями человѣческой жизни“. Тутъ же Лессингъ осуждаетъ примѣненіе „излишней симметріи, излишней ровности и пропорціональности, всего того, что въ другомъ искусствѣ и составило бы сущность искусства; здѣсь же въ этомъ смыслѣ, *наиболѣе искусственный поэтъ — худшій, а наиболѣе свободный — лучшій*“.

Такимъ образомъ, Лессингъ опровергаетъ всѣ правила ложноклассической школы во имя жизненной правдивости и, вмѣсто французскихъ драматурговъ, указываетъ на другой образецъ — на величайшій творческій геній въ области драмы, на Шекспира. Выступленіе Лессинга нанесло ложноклассицизму смертельный ударъ. Но ратуя противъ рационалистическаго направленія въ поэзіи, Лессингъ самъ остался сыномъ своего времени, т-е. рационалистомъ. Вся его критика — догматическая, эстетика его все еще зиждется на античномъ фундаментѣ, онъ все еще нуждается въ образцахъ — въ Софоклѣ или въ Шекспирѣ. Бѣда французовъ, по его мнѣнію, только въ томъ, что они невѣрно

поняли Аристотеля: стѣить только правильно истолковать его, и всѣ недоразумѣнія исчезнуть. Лессингъ двигается въ той же колеѣ, какъ и французы, но онъ довелъ развитіе драмы до того узлового пункта, откуда пути уже раздваивались; одинъ продолжалъ держаться въ области античнаго ландшафта, другой свернулъ въ германскій сѣверъ. Лессингъ принадлежалъ къ тѣмъ монументальнымъ личностямъ, которыя отмѣчаютъ конецъ какой-нибудь культурной эпохи и поэтому надѣлены головой Януса: одно лицо всматривается въ пройденный путь, другое обращено впередъ — въ будущее.

Еще Лессингу пришлось познакомиться съ тѣмъ великимъ критикомъ, отъ котораго ведетъ свое начало современный взглядъ на поэзію. Значеніе Гердера можно кратко выразить словами, что онъ былъ отцомъ исторіи литературы. Въ оцѣнку литературныхъ памятниковъ онъ ввелъ историческую точку зрѣнія. Каждое произведеніе онъ рассматривалъ въ связи съ временемъ, когда оно появилось, съ культурой того народа, къ которому оно относилось, и съ индивидуальностью самого поэта. Для ложноклассиковъ только существовалъ одинъ вкусъ — классическій, и только такія произведенія заслуживали одобренія, которыя являлись подражаніемъ античныхъ образцовъ; для Гердера, благодаря его исторической точки зрѣнія, открывалось пониманіе и такихъ произведеній, которыя вовсе не подходили подъ классическую мѣрку, а иногда шли въ разрѣзъ съ тѣмъ, чему училъ Буало. Хотя по другой причинѣ, чѣмъ Лессингъ, Гердеръ восторгается Шекспиромъ. Мало того, Гердеръ открылъ такія поэтическія сокровища, о существованіи которыхъ никто въ то время и не подозрѣвалъ. Гердеръ является чуть ли не первымъ сознательнымъ цѣнителемъ и собирателемъ произведеній народной словесности. Его сборникъ „Голоса народовъ въ пѣсняхъ“ еще понынѣ служитъ настольной книгой фольклориста. Гердеръ раскрылъ также поэтическія красоты Библии. Наконецъ, Гердеръ указалъ на древнѣйшее поэтическое творчество человѣка, проявившееся въ созданіи языка.

Какова же была эстетика этого замѣчательнаго критика-мыслителя? Могъ ли онъ съ своей исторической точки зрѣнія одобрить подражаніе классической поэзіи? Ясно, что нѣтъ. Приведемъ его мѣткія слова объ этомъ вопросѣ: „Не подлежитъ сомнѣнію, что римляне стояли на другой ступени культуры, чѣмъ мы, что они въ нѣкоторыхъ областяхъ остались позади

насъ, въ другихъ же обладали преимуществами, которыхъ намъ уже не вернуть. Обликъ нашей литературы имѣетъ не только другую окраску, но и другое строеніе, чѣмъ древне-римская, поэтому никакой похвалы не выражаетъ отзывъ: этотъ поэтъ пишетъ стихи, какъ Горацій, этотъ ораторъ говоритъ, какъ Цицеронъ, этотъ философъ подобенъ Лукрецію, этотъ историкъ—второй Ливій. Напротивъ, было бы большой, рѣдкой и завидной славой, если можно бы было сказать: такъ писали бы Горацій, Цицеронъ, Лукрецій, Ливій, если бы они высказались о томъ же событіи, на той же ступени культуры, въ то же время, для той же цѣли, для пониманія того же народа, на томъ же языкѣ. Понятно, то, что говоритъ Гердеръ по отношенію къ римской литературѣ, остается въ силѣ и относительно древнегреческой. Съ другой стороны, Гердеръ защищаетъ особенности стиля Шекспира и приходитъ къ такому выводу: „въ Греціи возникла драма, которая не могла возникнуть на сѣверѣ. Въ Греціи существовала такая драма, которая немислима на сѣверѣ. На сѣверѣ драма не была, да и не могла быть таковою, какая была въ Греціи. Словомъ, драма Софокла и драма Шекспира—двѣ разныя вещи, которыя въ извѣстномъ смыслѣ имѣютъ развѣ одно общее: имя“.

Въ изслѣдованіи „О причинахъ паденія вкуса“ Гердеръ подчеркиваетъ это бессмысленное, по его мнѣнію, подражаніе древнимъ авторамъ, какъ главная причина эстетической безвкусицы, и устанавливаетъ для эстетическихъ взглядовъ ту же измѣняемость въ зависимости отъ историческихъ и географическихъ условій, какъ и для политическихъ и моральныхъ идей. „По мѣрѣ того, какъ измѣняются времена, должна мѣняться и область вкуса, хотя всегда дѣйствуютъ одни и тѣ же законы. Но матеріалъ и цѣли различны для каждой эпохи“. Это уже нѣчто совсѣмъ новое, недоступное Лессингу, а прежней критикѣ и подавно. Если историзмъ Гердера прежде всего далъ результаты отрицательные—устраненіе классическихъ образцовъ, то тутъ мы встрѣчаемся и съ положительнымъ приобрѣтеніемъ—съ внесеніемъ въ эстетику эволюціонизма. Словомъ, Гердеръ раскрылъ затворенныя до сихъ поръ двери; духота, необходимость провѣтриванія стараго хлама чувствовалась всѣми, даже самими французами, въ особенности Корнелемъ; Лессингъ жаждалъ свѣжаго дуновенія жизни, и вотъ Гердеръ нашелъ ключъ къ вратамъ заколдованнаго замка! Послѣдствія не заставили

ждать себя: въ драматическую поэзію, со временъ ложноклассицизма, доступную только избранной публикѣ, избраннымъ сюжетамъ, избранной рѣчи, ворвалась современная жизнь, съ ея новыми потребностями и интересами, ворвался народный духъ, ворвался шумъ улицы. Вотъ почему мы считаемъ Гердера родоначальникомъ критики поэзіи.

Если, такимъ образомъ, вкусъ постоянно мѣняется въ зависимости отъ внѣшнихъ условій, то все же необходимо имѣть критерій для пониманія вкуса опредѣленнаго времени и народа. Въ чемъ же сказывается этотъ постоянно измѣняющійся вкусъ? „Настоящій вкусъ“, отвѣчаетъ Гердеръ, „сказывается въ гении, а благородный гений—это звѣзда во мракѣ. Только отъ свѣта исходитъ свѣтъ, только отъ солнца—новое солнце“. Итакъ, Гердеръ беретъ подъ свою защиту индивидуальность поэта. И это мнѣніе діаметрально противоположно ложноклассическому направленію, которое обязано своимъ появленіемъ рационализму. Но Гердеръ прямо заявляетъ, что „поэтъ, способный только размышлять, собственно и не поэтъ“. Въ то время, какъ Лессингъ еще соратникъ Вольтера, Гердеръ уже всталъ подъ знамя Руссо и вмѣсто разума апеллируетъ къ чувству и воображенію. „Основа и почва поэзіи—воображеніе и чувство, область души. Идеаль благополучія, красоты и достоинства, дремлющій на глубинѣ твоего сердца, пробуждаетъ ее къ жизни въ словахъ и характерахъ; она—наисовершеннѣйшее выраженіе языка, чувствъ и настроеній. Ни одинъ поэтъ не можетъ уклониться отъ закона ей присущаго: и онъ непременно покажетъ, что у него есть и чего у него нѣтъ.“ Если Буало и его послѣдователи своими правилами строго разграничивали область поэзіи и мѣшали расходиться воображенію и чувству поэта, то Гердеръ, напротивъ, приглашалъ дать полную волю индивидуальнымъ наклонностямъ и не стѣсняться ничѣмъ: „наилучшая школа хорошаго вкуса—сама жизнь“.

Въ Страсбургѣ вокругъ Гердера образовался кружокъ молодыхъ писателей, который принято называть школой „бури и натиска“, такъ какъ она произвела цѣлую революцію въ тогдашнихъ умахъ. Сами эти писатели называли себя „геніями-оригиналами“ и мечтали о созданіи „сверхпоэзіи“. Изъ этой среды вышелъ молодой тогда Гёте. Его относящееся къ этому времени произведеніе—драма „Гецъ фонъ Берлихингенъ“ демонстративно пренебрегаетъ всѣми правилами: вмѣсто требуе-

мыхъ единствѣ, декораціи мѣняются чуть ли не сто разъ, дѣйствіе тянется нѣсколько лѣтъ, а драма даетъ пеструю панораму реформаціоннаго времени, изъ замковъ рыцарей перескакивающая во дворцы епископа и императора; кромѣ того, мы присутствуемъ при томъ, какъ Гець подстерегаетъ врага на большой дорогѣ, какъ войска осаждаютъ его замокъ, какъ творятъ надъ нимъ судъ; наконецъ, поэтъ развертываетъ передъ нами картину крестьянскихъ возстаній. Эта драма Гёте—наилучшее самооправданіе генія относительно формы его произведенія. Публика не могла остаться въ сомнѣніи о томъ, на чьей сторонѣ настоящая поэзія—у ложноклассиковъ, соблюдающихъ всѣ правила, или у послѣдователей Гердера, пренебрегающихъ, какъ правилами, такъ и подражаніемъ древнихъ.

Если кружокъ „бури и натиска“ былъ лишь недолговѣчной вспышкой специально нѣмецкаго генія, то вслѣдъ за ней, отчасти подъ той же эгидой Гердера, зародился романтизмъ, ставшій общекультурнымъ теченіемъ и какъ бы знаменемъ новой поэзіи. Всѣ другія школы, возникшія въ послѣднія десятилѣтія, подъ названіемъ неореализма, натурализма, символизма, импрессионизма, декадентизма и пр. объединяются общимъ титуломъ — неоромантизма. Хотя и вплоть до нашихъ дней теоретическіе споры возникаютъ чуть ли не съ каждой крупной новинкой, но ни одна программа теперь уже не претендуетъ на исключительную монополію, какъ это дѣлалъ ложноклассицизмъ. Изъ области критики исчезъ догматизмъ, свойственный еще Лессингу, а поэтъ всегда пытается держаться на собственныхъ ногахъ, не прислоняясь къ знаменитостямъ—ни къ Софоклу ни къ Шекспиру. Одна и та же эпоха, одна и та же публика восторгается поэтами самаго различнаго направленія: едва ли можно себѣ представить болѣе разнородныя произведенія, чѣмъ символическія сцены Метерлинка и реалистическія драмы Ибсена. Мало того, одинъ и тотъ же писатель прибѣгаетъ то къ одной, то къ совершенно другой формѣ: такъ Гауптманъ, не то что въ разныя стадіи развитія, а по какой-то внутренней потребности послѣ ультранатуралистической драмы, чаруетъ насъ своими смѣлыми сказочными сюжетами. Такимъ образомъ, вся теорія новой и новѣйшей драмы сводится къ одному основному правилу: пиши согласно собственному настроенію и пониманію. Дюма выразилъ эту же мысль такимъ образомъ: „никто не становится драматическимъ писателемъ;

онъ таковымъ является сразу или никогда, подобно тому, какъ одинъ блондинъ, а другой брюнетъ, помимо своей воли“.

Представленіе драмы Софокла считалось всенароднымъ праздникомъ. Ложноклассическая драма создавалась для короля и его двора и никогда не проникала въ народъ. Новая драма, сама постепенно сближаясь съ жизнью, вновь начинаетъ завоевывать и вниманіе народныхъ массъ. Драма уже болѣе, чѣмъ простая забава: она та каеэдра, съ которой поэтъ-пророкъ вѣщаетъ народу идеи будущей лучшей жизни. Недаромъ Шиллеръ называлъ театръ воспитывающимъ учрежденіемъ наряду со школой и церковью. Съ этой каеэдры въ „Натанъ Мудромъ“ и въ „Уріэль Акостъ“ раздавалась защита вѣротерпимости и свободы совѣсти, въ „Донъ Карлосъ“ произносилась горячая рѣчь въ защиту республиканскихъ идей, въ „Норъ“ слышали протестъ женщины противъ обезличившаго ее мужчины, въ „Ткачяхъ“ развертывалась ужасающая картина безвыходнаго положенія рабовъ капитализма, въ драмѣ „На днѣ“ всплыло безотрадное сословіе „бывшихъ людей“. Если поэзія не только отражаетъ жизнь, но и сама является факторомъ прогресса, то изъ всѣхъ ея видовъ самымъ могучимъ двигателемъ впередъ слѣдуетъ признать драму. Очень красиво выразилъ эту мысль Гюго: „Драма должна стать концентрирующимъ зеркаломъ, не только не мутящимъ, но напротивъ, собирающимъ и усиливающимъ всѣ краски и лучи и превращающимъ мерцаніе въ свѣтъ, а свѣтъ—въ пламя“.

II.

Писатели, отъ природы неодаренные драматическимъ талантомъ, очень суетятся въ поискахъ за сюжетомъ: то роются въ разныхъ сборникахъ новеллъ, въ которыхъ наука открыла источники Шекспира, то углубляются въ исторію кровавыхъ эпохъ, то читая о какой-то жизненной трагедіи въ газетахъ, увѣрены, что они нашли удобный сюжетъ. Настоящій геній поступаетъ, согласно совѣту Гете:

Мы всѣ живемъ на этомъ свѣтѣ,
Но многимъ жизни не понять;
Въ такомъ запутанномъ предметѣ
Все занимательно, чего бы намъ не взять.

(Переводъ Губера).

Но раньше, чѣмъ драматургъ завоевалъ себѣ такую свободу дѣйствія, теоретическіе взгляды на выборъ сюжета и героя драмы не разъ видоизмѣнялись.

Положимъ, что кто не былъ связанъ внѣшними условіями и традиціями и не обязанъ былъ считаться съ теоретическими предначертаніями, какъ Лопе-де-Вега и Шекспиръ, они брали, не стѣсняясь, какой угодно сюжетъ, зная, что зритель цѣнитъ художественную обработку, а не голый сюжетъ. Но греческая драма, вышедшая изъ религіознаго обряда, не могла столь свободно подходить къ сюжетамъ, она была связана извѣстнымъ кругомъ мнѣическихъ сказаній, которыя еще до возникновенія трагедіи приурочились къ исторической традиціи греческаго народа. Ихъ выборъ, слѣдовательно, обязывался двумя моментами: во-первыхъ, онѣ трактовали объ отношеніи челоуѣка къ суду божьему, олицетворенному въ судьбѣ-мойрѣ, во-вторыхъ, судьба эта была судьбой предковъ, а слѣдовательно, имѣла ближайшее отношеніе къ самимъ зрителямъ. Въ виду этой генеалогической связи съ дѣйствующими лицами мы понимаемъ и ихъ героизацію, принадлежащую, понятно, не трагикѣ, а отдаленной порѣ ихъ эпической циклизаціи. Герои греческихъ драмъ почти всегда цари или принадлежатъ къ царскому роду.

Когда французскій театръ XVII вѣка сталъ подражать древнегреческому, то вопросъ о выборѣ сюжета получилъ совсѣмъ иное освѣщеніе. Тогда заботились о благопристойности театра, чтобъ онѣ внушалъ бы хвалу нравственности и отвращеніе къ порокамъ. Вывести на сцену разбойника—могло бы вызвать подражаніе въ жизни, и поэтому такіе сюжеты безусловно запрещались. Буало въ своей поэтикѣ заявляетъ:

Старайтесь прелестью наполня ваши строки,
Въ нихъ вмѣстѣ возгласить полезныя уроки.
Читатель свѣдущій, пустыхъ забавъ бѣжитъ,
Для пользы онѣ себя стихами веселитъ.
Ревнуйте, чтобы въ нихъ вашъ нравъ и даръ природный
Намъ мысли бы о васъ внушали благородны.
За что мнѣ почитать опасныхъ тѣхъ пѣвцовъ,
Поносныхъ истины и чести бѣглецовъ,
Что на бумагѣ злой святыни измѣняютъ,
Пороки самыя любезными являютъ.

(Переводъ Хвостова).

Съ другой стороны, тогдашняя публика, состоящая изъ придворныхъ, не хотѣла видѣть плебеевъ на сценѣ, а такъ какъ

она въ своей обыденной жизни вращалась вокругъ личности короля, то и на сценѣ имѣ по душѣ была подобная же обстановка. Отсюда—ея полное осужденіе плебейскихъ сюжетовъ, и требованіе „высокихъ“ по положенію и по интересамъ лицъ. У Буало находимъ такое постановленіе:

Лицъ романическихъ всѣ мелочи оставь;
Однако слабости великихъ душъ представь.
Противень Ахиллесъ безъ грозна, пылка виду,
Люблю, что слезы льетъ онѣ, чувствуя обиду.
Въ геройскихъ качествахъ мила мнѣ тѣнь сія,
Въ ней съ удовольствіемъ природу вижу я,
Рисуя, отъ сего не отступай закона.—
Кичливымъ, алчущимъ представь Агамемнона,
Почтительнымъ къ богамъ Энея напиши.—
Въ герояхъ соблюди всѣ свойства ихъ души.
Познай вѣковъ и странъ поступки, духъ забавы.
Отъ разныхъ климатовъ, различны часто нравы.
Своихъ обычаевъ не сообщай другимъ;
Отнюдь не преселай привычки нашей въ Римъ.
Подъ древнимъ именемъ не ставь мнѣ, въ рамкѣ малой,
Катона щеголемъ, а Брута подлипалой.
Въ романѣ иногда то можно извинить;
Коль повѣсти творецъ умѣетъ заманить.
Не кстати строгость тамъ, гдѣ все творенье шутка.
Трагедія не то—и требуетъ разсудка.
Трагедія хранить пристойности должна.

(Переводъ Хвостова).

Вспомнимъ еще, что французы того времени всѣ хотѣли быть классиками, и мы поймемъ, почему дѣйствіе переносится въ Римъ или вообще, въ страну древней культуры. Тамъ же, гдѣ сюжетъ взятъ изъ испанской жизни, сказывается вліяніе испанскаго театра.

Уже среди французскихъ писателей стали раздаваться протесты противъ такого ограниченія драмы „высокими“ сюжетами. Такъ, одинъ изъ болѣе мелкихъ драматурговъ XVIII вѣка Мармонтель въ своей поэтикѣ заявляетъ: „Несправедливо судятъ о челоуѣческомъ сердцѣ, совершенно не понимаютъ природы, когда думаютъ, что она нуждается въ титулахъ, чтобы захватывать и трогать. Священныя имена друга, отца, возлюбленной, супруга, сына, матери, челоуѣка вообще, выше всѣхъ другихъ; они сохраняютъ свою силу вездѣ и всегда“. Лессингъ, великій борецъ противъ предразсудковъ ложноклассицизма,

высказался въ томъ же духѣ: „имена царей и героевъ сообщаютъ драмѣ пышность и величественность, но къ трогательности они не имѣютъ никакого отношенія. Несчастье тѣхъ, жизненные условія которыхъ приближаются къ нашимъ собственнымъ, понятно, глубже всего волнуетъ и нашу душу; если мы жалѣемъ царей, то мы жалѣемъ ихъ въ качествѣ людей, а не въ качествѣ царей. Благодаря ихъ положенію, ихъ несчастіе становится чреватѣе послѣдствіями, но отнюдь не интереснѣе“.

Съ этого времени мы замѣчаемъ постепенную демократизацію сюжетовъ. Переходную ступень занимаютъ такіе герои, которые, не отличаясь высокимъ общественнымъ положеніемъ, все же чѣмъ-нибудь, хотя бы и въ смыслѣ отрицательномъ, выходятъ изъ ряда вонъ, такъ или иначе являются необыкновенными людьми. Въ особенности поэты „бури и натиска“ и романтическая школа позаботились о подысканіи такихъ типовъ. Въ средѣ первыхъ особеннымъ культомъ окружались сильныя, самостоятельныя натуры, которыя не укладывались въ рамки общественныхъ понятій, а стояли выше обыкновенныхъ людей, выше всего строя. Изъ этого періода Гете вынесъ то благоговѣніе къ титаническому индивидуализму, которое нашло свое выраженіе въ „Фаустѣ“ и „Прометѣѣ“. Но и „Гецъ фонъ Берлихингенъ“ по идеѣ своей относится къ этому предпочтанию сверхчеловѣка болѣе уравновѣшаннымъ, но зато менѣе яркимъ характерамъ. Поэтому Гете рѣшился на идеализацію этого представителя упавшаго рыцарства и кулачнаго права, не признающаго надъ собой никакой власти ни суда. Главный драматургъ нѣмецкихъ романтиковъ Клейстъ въ лучшей своей драмѣ „Принцъ Гомбургскій“ вывелъ офицера-лунатика. У Шиллера преобладаютъ историческіе сюжеты, но и онъ началъ свою литературную карьеру съ „Разбойниковъ“. Гюго, которому принадлежитъ изреченіе: „На сценѣ любовное похождение имѣетъ большій успѣхъ, чѣмъ вся исторія“, находилъ своихъ героевъ среди куртизанокъ — „Маріонъ де Лормъ“, среди рыцарей-бандитовъ — „Эрнани“, въ придворномъ шутѣ — „Царь веселится“, въ слугѣ — „Рюи Бласъ“.

Наряду съ этими романтическими сюжетами, которые не сошли со сцены вплоть до нашихъ дней, — вспомнимъ куртизанку — „Дама съ камеліями“ Дюма, героя-актера, — его же „Кинъ“, гениальнаго художника-кутилы — „Гибель Содома“

Зудермана и др.; уже съ XVIII вѣка развиваются чисто буржуазные сюжеты, изображающіе среду, гдѣ не знаютъ заботъ о насущномъ хлѣбѣ, гдѣ господствуетъ тьма предрассудковъ и гдѣ, поэтому, не можетъ быть недостатка въ драматическихъ сюжетахъ. Самъ Лессингъ написалъ такую буржуазную драму „Миссъ Сара Сампсонъ“, но съ наибольшимъ талантомъ принялся за этотъ жанръ Ленцъ, другъ Гете и одинъ изъ самыхъ интересныхъ представителей „бури и натиска“. Ранняя смерть пресѣкла его карьеру, которую онъ такъ блестяще началъ съ драмы „Гувернеръ“. Здѣсь Ленцъ передаетъ намъ безвыходное положеніе молодой любви дочери зажиточной семьи къ домашнему учителю. Самое выдающееся произведеніе нѣмецкой литературы въ этомъ родѣ — „Марія Магдалина“ Геббеля. Французскіе же поэты, какъ только отказались отъ „высокихъ“ сюжетовъ, односторонне придерживались одного буржуазнаго сюжета — адюльтера. Драма-адюльтеръ пережила свой высшій расцвѣтъ при Дюма и Сарду. Самое глубокое и широкое изображеніе буржуазныхъ сюжетовъ мы застаемъ однако у Ибсена; въ его поэзіи, какъ въ волшебномъ зеркалѣ, отразился весь современный міръ со всѣми его буржуазными взглядами и пороками.

Ибсенъ нашелъ столько подражателей, что явилось опасеніе, какъ бы эта литература не заслонила собой всѣ другія, не менѣе интересныя стороны жизни. Постѣ Ибсена буржуазные сюжеты заняли ту же позицію, что раньше классическіе. Тогда опять произошла борьба, какъ при романтикахъ, и новые гении положительно штурмовали цитадель литературнаго консерватизма. Первый штурмъ велъ Гауптманъ, когда онъ въ своей драмѣ „На разсвѣтѣ“ развернулъ ужасающую картину крестьянскаго бѣдствія подъ вліяніемъ алкоголизма, или когда немного позже въ „Ткачахъ“ вывелъ голодныхъ, переутомленныхъ и озлобленныхъ противъ своихъ угнетателей рабочихъ. Побѣду новаго направленія ознаменовала драма Горькаго „На днѣ“, когда уже „бывшіе“ люди явились на по мосткахъ и съ глубокимъ сочувствіемъ были встрѣчены во всемъ цивилизованномъ мірѣ. Такъ область драмы постепенно расширялась.

До сихъ поръ мы рассматривали только внѣшнюю смѣну сюжетовъ, но какъ по морю, кромѣ волнъ большихъ и малыхъ, бурныхъ и тихихъ, ходятъ и болѣе глубокія теченія, теплыя и холодныя, порывистыя и едва уловимыя, такъ и въ литера-

турѣ происходятъ болѣе поверхностныя и болѣе скрытыя движенія. Мѣнялся не только типъ героя, какъ представителя той или другой общественной группы, но изображеніе его очеловѣчилось, если можно такъ выразиться. Ложноклассическіе герои не существовали сами по себѣ, но лишь для выясненія какого-нибудь вопроса; ихъ душевная жизнь изображалась постольку, поскольку она была необходима для этого выясненія. „Сидъ“ Корнеля долженъ показать борьбу между честью и любовью. Поэтому, какъ герой, такъ и героиня этой драмы какъ бы состоятъ изъ двухъ половинокъ: одна душа чувствуетъ и утверждаетъ только честь, другая — чувствуетъ одну любовь. Эти двѣ половины рѣзко очерчены, какъ непримиримыя противоположности: ничто ихъ не соединяетъ, ничто ихъ не смягчаетъ. Сидъ и Химена ничего другого не знаютъ, не видятъ, не слышатъ, кромѣ чести и любви. Вся ихъ жизнь сводится къ этимъ двумъ понятіямъ. „Фѣдра“ Расина должна изобразить разрушающую силу любовной страсти, которая, получивъ отказъ, непосредственно переходитъ въ безпредѣльную, неумолимую ненависть. Поэтому поэтъ до утомленія повторяетъ эти два перелива чувства, допуская только одну вариацию: то ненависть смѣняется нѣжностью, то нѣжность — ненавистью. Словомъ, поэзія уподобилась математической теоремѣ съ обстоятельнымъ доказательствомъ, а въ результатѣ получалось, что и требовалось доказать. Творческая фантазія сдѣлалась прислужницей разума.

Эта характеристика встрѣчается еще въ такъ называемыхъ идеальныхъ лицахъ Шиллера. Ихъ душевная жизнь построена на категорическомъ императивѣ Канта. Молодой офицеръ Максъ Пиколомини остается вѣренъ своей присягѣ, несмотря на то, что всѣ его симпатіи на сторонѣ Валленштейна, и жертвуетъ всѣмъ — любовью, дружбою, счастьемъ, карьерой, жизнью, ради идеи вѣрности присягѣ. Напрашивается сравненіе Макса Пиколомини съ принцемъ гомбургскимъ въ характеристикѣ романтика Клейста. Помимо того, что принцъ — лунатикъ, поэтъ приписываетъ ему такія настроенія — отчаянье передъ казнью, которыя не совсѣмъ вяжутся съ честью мундира. Сама невѣста отзывается о его настроеніи такъ: „онъ думаетъ теперь только объ одномъ, о своемъ спасеніи! дула ружей въ рукахъ стрѣлковъ смотрятъ на него съ такимъ ужасомъ, что онъ, испуганный и волнуясь, лишился всѣхъ чувствъ, кромѣ одного — жажды

жизни. Для него теперь нѣтъ дѣла до того, хоть бы все государство погубило при громѣ и молніи; едва спросилъ бы онъ „что случилось?“ А самъ, осужденный на смерть, произноситъ такія „недостойныя“ слова: „На дорогѣ сюда я видѣлъ, какъ при свѣтѣ факеловъ копали могилу, въ которую завтра зароютъ мое тѣло. Эти глаза, тетя, смотрящіе теперь на тебя, омрачатся вѣчной ночью, эту грудь хотятъ пронзить убійственными пулями. На площади распроданы ужъ окна, выходящія къ этому грустному зрѣлищу, и тотъ, кто сегодня озираетъ будущность съ вершины жизни, подобно заколдованному царству, завтра уже втискивается между узкими досками и камень гласитъ о немъ: онъ былъ! Я отказываюсь отъ всякаго счастья и не забуду сказать курфюрсту, что я вовсе и не прошу руки Наталіи, въ моей груди умерла всякая къ ней нѣжность. Она свободна, какъ серна на полѣ, пусть располагаетъ рукой и сердцемъ, какъ будто меня никогда и не было. Она можетъ отдаться кому угодно; если шведскому королю Карлу Густаву, тѣмъ лучше. Я же уйду въ свои имѣнія къ Рейну, буду тамъ строить и трудиться въ потѣ лица, буду сѣять и жать, какъ будто для семьи, но одинъ все жать и, пожавъ, опять сѣять и такъ постоянно вести кругъ жизни, пока не спустится вечеръ и замретъ“. Не сразу публика, воспитанная на громкихъ словахъ Шиллера, оцѣнила прочувствованность и правдивость „Принца Гомбургскаго“, но, въ концѣ концовъ, голосъ природы восторжествовалъ.

Пробнымъ камнемъ поэтовъ можно считать изображеніе любви. Ложноклассики обращались съ этимъ чувствомъ очень просто: любовь у нихъ всегда одна и та же — у мужчины, у женщины, у молодыхъ, у болѣе пожилыхъ; она появляется и проходитъ одинаково легко и быстро, и всегда надъ ней торжествуетъ обязанность. Берениса Расина, видя, что жизнь ея разбита, обращается къ Антиоху, предлагавшему ей руку, со словами: „Принцъ, послѣ этого прощанія вы сами можете представить себѣ, что я не соглашаюсь оставить того, кого люблю, чтобы вдали отъ Рима внимать другимъ желаніямъ. Живите и покажите благородное сердце, по отношенію же ко мнѣ и къ Титу имѣйте въ виду одно: я люблю его, но бѣгу отъ него; Титъ любитъ меня, но покидаетъ. Унесите и вы подальше отъ моихъ глазъ ваши вздохи, ваши узы. Прощайте! Покажемъ всѣмъ втроемъ міру примѣръ самой нѣжной

и самой несчастной любви, о которой пусть остается хоть грустная память!”

Инымъ языкомъ заговорила любовь въ драмахъ романтиковъ. Донья Соль въ „Эрнани“ заявляетъ: „Эрнани, не презирайте меня за мою смѣлость. Кто вы — мой демонъ или ангель, я не знаю, но я — ваша рабыня!“ На предложеніе короля дѣлать съ нимъ тронъ и славу, стать королевой, императрицей, она отвѣчаетъ: „Я предпочитаю жить съ Эрнани, моимъ царемъ, блуждая по свѣту, внѣ закона, испытывая голодъ и жажду, гонимая круглый годъ, изо дня въ день раздѣляя его жалкое существованіе, заброшенность, преслѣдованіе, изгнаніе, скорбь, и ужасъ, — чѣмъ быть императрицей въ бракѣ съ императоромъ!“ Умирая вдвоемъ, донья Соль прощается съ жизнью въ такихъ выраженіяхъ: „Навстрѣчу новымъ просвѣтамъ мы вскорѣ расправимъ наши крылья. Мы не умремъ. Мы будемъ спать. Мы любимъ другъ друга, мы легли вдвоемъ, это — брачная ночь...“ Недаромъ сказалъ одинъ критикъ, что у романтиковъ и въ частности у Виктора Гюго возродилась — любовь!

Но какъ поражены были бы тѣ же романтики, если бы можно было показать имъ любовное признаніе изъ современной драмы! Теперь уже герои не выражаются красивыми, ритмическими тирадами, которыя такъ и просятся на патетическую декламацию (вспомнимъ великаго Мунна Сулли), теперь рѣчь ихъ до того приблизилась къ обыденности, что сводится къ отрывочнымъ предложеніямъ, къ отдѣльнымъ возгласамъ, къ какимъ-то членораздѣльнымъ звукамъ. Привожу нѣсколько репликъ изъ безсвязнаго лепета влюбленныхъ изъ драмы Гаумпмана „На разсвѣтѣ“:

Лотъ: У тебя красивая рука.

Елена: Ахъ! такъ...

Лотъ: Знаешь, я вовсе не жилъ еще!.. до сихъ поръ!

Елена: А я ли жила?.. Голова у мена кружится... кружится отъ счастья. Боже мой! какъ же это такъ... такъ все вдругъ...

Лотъ: Да, такъ вдругъ...

Елена: Слышь, для меня теперь все время моей жизни — одинъ день! Вчера и сегодня — словно годъ! правда?

Лотъ: Развѣ я только вчера приѣхалъ?

Елена: Навѣрно! — Поэтому я и говорю! — Понятно! а ты уже и забылъ объ этомъ. —

Когда появилась эта драма, одинъ критикъ, очарованный вскрикнулъ: „Сама жизнь — тутъ можно схватить ее руками!“ И такой стиль требовалъ и другіе приемы со стороны актеровъ: обыденная рѣчь влекла за собой обыденные жесты; чѣмъ индивидуальнѣе были схвачены слова, тѣмъ интенсивнѣе и актеръ долженъ былъ сжиться со своей ролью. Такъ была открыта красота мимолетнаго мгновенія. Въ дальѣйшемъ отвѣтимъ на вопросъ, поскольку это было послѣднее слово поэзіи.

По мѣрѣ того какъ драма по своему стилю стала приближаться къ дѣйствительности, герой переставалъ быть героемъ, переставалъ быть главнымъ лицомъ, ради котораго написана вся драма, ради котораго выводятся всѣ другія второстепенныя лица. Ложноклассическую драму сравнивали очень удачно съ французскимъ дворомъ короля-солнца, вокругъ котораго двигаются планеты — придворные; послѣдніе, если свѣтятъ, то все же свѣтъ-то получаютъ отъ солнца. Хотя у Шекспира изображеніе дѣйствительности получаетъ самодовлѣющій интересъ, но и онъ сосредоточиваетъ все свое искусство на душевной драмѣ одного изъ дѣйствующихъ лицъ, такъ, что Отелло, Король Лиръ, Гамлетъ, Макбетъ стали героями въ болѣе глубокомъ, художественномъ смыслѣ слова. Король Лиръ не потому герой, что онъ король, но потому, что въ немъ воплощается тотъ жизненный опытъ, который Шекспиръ хотѣлъ изобразить въ данной драмѣ. Главнымъ образомъ, отъ Шекспира нѣмецкіе эстетики и абстрагировали опредѣленіе драмы, какъ „міръ въ субъектѣ“ — die Welt als Ich. Но вотъ герой ступшевывается, онъ уже не единственный и даже не единственный въ своемъ родѣ, но одинъ изъ многихъ. Тогда получается драма безъ героя.

Нѣкоторыя сомнѣнія возбудила уже драма Шиллера „Вильгельмъ Телль“. Въ оперѣ Россини Телль дѣйствительно герой, но у Шиллера Телль такой же, собственно, крестьянинъ, какъ и Мельхталь, Вальтеръ Фюрстъ, Штауффахеръ и др., защищающіе свою семью и свое добро отъ чужихъ насильниковъ. Телль самъ говоритъ, что жилъ тихо и скромно, направляя свои стрѣлы только противъ дикихъ животныхъ. Онъ даже не участвуетъ въ заговорѣ на Рютли. Какъ же тутъ быть? Одни,

болѣ смѣлые критики, рѣшили, что герой драмы — весь народъ швейцарцевъ, другіе же, консервативные, ограничились замѣчаніемъ, что драма „Вильгельмъ Телль“ носить „эпическій“ характеръ.

Когда Гауптманъ проложилъ путь новому пониманію драмы, тогда только поняли, что драма можетъ быть и безъ особаго героя, хотя бы онъ, какъ часто у Ибсена, былъ бы только *primus inter pares*, какъ, на примѣръ, докторъ Штокманъ, Нора, Росмеръ. Этотъ новый видъ драмы представленъ двумя великими произведеніями: „Ткачи“ Гауптмана и „На днѣ“ Горькаго. Можетъ быть, лучшее опредѣленіе драмы Гауптмана далъ Штейгеръ: „Въ несчастныхъ и слабыхъ, вздыхающихъ и ропчущихъ, проклинаящихъ свою судьбу ткачахъ, которые приходятъ и уходятъ, лепеча и заикаясь, предъ нашимъ сознаніемъ выступаетъ тотъ таинственный величественный духъ, который вездѣсущій и все-вѣдущій, всемогущій и бессмертный, ежедневно, ежечасно вновь рождается въ этихъ ничего не свѣдущихъ, кратковременныхъ существахъ, въ этихъ слабыхъ дѣтяхъ быстро-мчащейся минуты, выступаетъ та невидимая воля, создающая исторію, то ничто и все, то понятіе, воплощенное въ дѣйствительности, то въ болѣ узкомъ, то въ болѣ широкомъ объемѣ, и называемое міромъ, человѣчествомъ, націей, народомъ, массой“.

III.

„Загробная судьба человѣка опредѣляется содержаніемъ его земного подвига: праведные получаютъ вознагражденіе, грѣшники будутъ наказаны. Въ жизни такой соразмѣрности часто не видно: злые нерѣдко преуспѣваютъ, добродѣтель въ загонѣ. Съ христіанской точки зрѣнія эта неравномѣрность объясняется Божиимъ пощупаніемъ или испытаніемъ: она временная и имѣетъ окончательно уравновѣситься за гробомъ. Въ практической жизни, еще не просвѣщенной христіанствомъ или не обращающейся къ его синтезу для разрѣшенія своихъ противорѣчій, такое рѣшеніе не подсказывается естественно и не успокоиваетъ. Понятіе судьбы объясняло дѣло проще, минуя вопросъ о вмѣняемости: человѣкъ счастливъ или нѣтъ, потому что такъ ему прирождено, суждено, на роду написано, ни вѣсть откуда навѣяно“. Въ этихъ словахъ А. Н. Веселовскій

прекрасно выяснилъ ту народно-психологическую основу, на которой древняя культура создала отвлеченную, обобщенную идею судьбы, мойры или фатума. Кто не подчиняется этому фатуму, того постигаетъ гнѣвъ божій, тотъ самъ накликаетъ себѣ бѣду, тотъ гибнетъ вопреки всѣмъ расчетамъ и надеждамъ. Никто этой судьбы не вѣдаетъ, но узнаетъ ее лишь тогда, когда она исполнится. Въ виду религіознаго характера греческой трагедіи, она цѣликомъ зиждется на этомъ краеугольномъ камнѣ античнаго міросозерцанія. Одинъ изъ главныхъ недостатковъ ея героевъ — высокомеріе — *ὕβρις*, желаніе возвыситься надъ рѣшеніемъ боговъ, стремленіе уклониться отъ неизмѣнной воли безжалостной судьбы. Съ другой стороны, попытка обойти свою судьбу, ведетъ только къ ея ускоренію. Наболѣе потрясающая картина борьбы человѣка съ его судьбой намъ представлена въ Эдипѣ, хотя любая греческая драма вращается въ кругу этихъ понятій. Отношенія отдѣльных членовъ семьи Агамемнона другъ къ другу опредѣляется также ужасной ихъ судьбой, такъ какъ боги преслѣдуютъ этотъ родъ еще со времени Тантала.

Такое пониманіе жизни значительно сокращаетъ самоопредѣленіе индивидуума и, понятно, приписываетъ большую долю виновности человѣка несчастной его звѣздѣ. Аристотель прямо говоритъ, что цѣль трагедіи была, — вызвать состраданіе къ главному герою и боязнь за него и, такимъ образомъ, содѣйствовать облагораживанію людскихъ страстей. На этомъ опредѣленіи, которому Лессингъ въ „Гамбургской Драматургіи“ посвящаетъ большую главу, Шиллеръ построилъ свои разсужденія „о театрѣ, какъ о моральномъ учрежденіи“. Въ художественномъ отношеніи такая постановка трагедіи ведетъ къ тому, что развитіе характеровъ, психологическая борьба дѣйствующихъ лицъ сводится на нѣтъ, герой не столько сталкивается съ преградами общества, съ предразсудками среды, съ планами и замыслами противниковъ, сколько съ тѣмъ невѣдомымъ „зачѣмъ“, которое, невидимое для зрителей, все же является *primus agens* трагедіи. Это неудобство въ особенности бросится въ глаза тамъ, гдѣ фатумъ не столько окажется искреннимъ міросозерцаніемъ поэта, сколько художественнымъ приемомъ, навѣяннымъ древнимъ міромъ.

Средніе вѣка и Лопе-де-Вега уже благодаря своему увлеченію христіанствомъ не могли усвоить себѣ фаталистическую

точку зрѣнія; Шекспиръ же слишкомъ вѣрно, непосредственно, интуитивно передавалъ жизнь, чтобы внести въ свои драмы такой трансцендентный моментъ, какъ идея судьбы. Шекспиръ именно поэтому и довелъ свое изображеніе человѣческихъ страстей до такого совершенства, потому что онъ рѣшительно устранилъ изъ драмы мистицизмъ. Его Отелло убиваетъ въ концѣ концовъ свою жену, горячо имъ любимую, не потому, что такъ опредѣлено высшей властью, не потому, что надъ его родомъ тяготѣетъ злой рокъ, — нѣтъ, единственная причина этого ужаснаго дѣла — характеръ Отелло, расположенный къ мнительности, ревности и вспыльчивости, а поводомъ къ тому, что разрушительныя тенденціи Отелло сходятся въ одномъ пунктѣ — Дездемонѣ, служатъ интрига злого, мстящаго Яго и нѣкоторыя случайныя совпаденія. Греческая драма никогда не могла дать такіа психологическія изображенія, какъ Шекспиръ, по той простой причинѣ, что публика не повѣрила бы ихъ правдивости. Для человѣка древности, воля человѣка ограничена судьбой, стоящей внѣ его собственной сферы; у тонкаго наблюдателя Шекспира, человѣкъ ограниченъ только своими личными страстями.

Ложноклассическая драма относится къ тому вѣку, когда разумъ торжествовалъ надъ чувствомъ и воображеніемъ. Хотя она и съ внѣшней стороны приравнивалась къ требованіямъ аристотелевской поэтики, но по духу своему французская драма ничего общаго съ греческой не имѣла. Шекспиръ, не знавшій фатума, все же понималъ, что каждый человѣкъ связанъ въ дѣйствіяхъ своимъ собственнымъ „я“, что абсолютной свободы воли нѣтъ; французы, отвергнувшіе фатумъ, какъ языческій предразсудокъ, ничего не поставили на его мѣсто, и поэтому въ ихъ драмахъ господствуетъ безграничная разсудочность. Ихъ герои властны надъ своими страстями до того, что мы перестаемъ вѣрить въ искренность этихъ страстей. Достаточно герою убѣдиться въ справедливости какого-нибудь нравственнаго требованія, чтобы всѣ его чувства покорились этому правилу. Если нравственный кодексъ того предписываетъ — потухаетъ гнѣвъ, примиряются враги, умолкаетъ любовь. Поэтому французскіе трагики и заслужили упрекъ въ недостаточно глубокой характеристикѣ: ихъ герои — куклы-маріонетки, приводимые въ движеніе не сложнымъ внутреннимъ механизмомъ, а дерганіемъ поэтомъ за нитку.

Но у нѣмецкихъ классиковъ, которые съ одной стороны уже не могли считаться фанатичными христіанами, а съ другой — побороли и рационалистическое направленіе, будучи истинными послѣдователями Руссо, идея античнаго фатума вновь начинаетъ сказываться. Гете пользуется имъ для передачи настроенія древнегреческаго міра. Этому ограниченному міропониманію Гете противопоставляетъ идеальный образъ Ифигеніи — образъ, который поэтъ питалъ кровью своего сердца и окрылялъ свѣтлыми мыслями своего гармонистическаго пантеизма. Ифигенія, дочь Агамемнона, никакъ не можетъ понять божественную справедливость, которая преслѣдуетъ родъ Танталидовъ съ незапамятныхъ временъ. Выписываемъ ея молитву, свидѣтельствующую также объ ея собственномъ пониманіи боговъ и о борьбѣ ея съ судьбою:

Облаками управляешь ты,
О, спасительница щедрая,
Чтобъ скрывать невинно-страждущихъ
И, на крыльяхъ вѣтра вольного
Изъ желѣзныхъ рукъ судьбы,
Черезъ моря и земли дальнія,
Уносить, куда ты вздумаешь.
Ты премудра: не скрывается
Предъ тобой само грядущее,
Не проходитъ и прошедшее!
И на избранныхъ тобой
Взглядъ твой ясно такъ покоится,
Какъ лучи твои — жизнь полуночи —
На землѣ, твоей любимицѣ. —
О, не обagri руки моей
Кровью жертвы человѣческой!
Нѣтъ въ томъ, нѣтъ благословенія!
Взоръ случайно убиеннаго
За невольною убійцею
Долго, долго будетъ слѣдовать
И страшить ее печальную!
Любятъ жители небесные
Племя доброе людей,
Далеко распространенное,
И даруютъ продолженіе
Преходящей жизни смертному.
Позволяютъ снисходительно
Любоваться съ восхищеніемъ
Вѣчнымъ небомъ — ихъ обителью,
Ихъ отчизною блаженною!

(Переводъ Яконтова).

Ифигенія питаетъ глубокую надежду, что ей удастся отдѣ-
латься отъ кошмара родовой судьбы:

Моя судьба страшитъ меня. Ужели
Надежды мнѣ прекрасной не спасти,
Которую питала я такъ долго
Въ уединеньи? вѣчно-ль тяготѣть
Должно надъ нами страшное проклятье?
Ужели злополучный этотъ родъ
Не долженъ никогда уже подняться
Съ благословеньемъ новымъ? Все конецъ
Имѣетъ въ свѣтѣ, истощится все:
И счастье, и силы жизни юной —
Но отчего-жъ проклятью нѣтъ конца?
Такъ тщетно я надѣялася здѣсь,
Отстранена отъ дома моего
И отъ судьбы его, рукою чистой
И съ чистымъ сердцемъ снять съ него пятно!

(Переводъ Яхонтова).

Гете далъ античному сказанію неожиданный исходъ: —
правдивость и человѣчность, воплощенные въ Ифигеніи, тор-
жествуютъ, а судьба оказывается бессильнымъ пугаломъ.

Если судьба у Гете оправдывается выборомъ сюжета, то
Шиллеръ впервые къ сюжету новаго времени примѣняетъ
идею фатума. Валленштейнъ, самый сложный имъ созданный
характеръ, — убѣжденный фаталистъ. Его несчастье въ томъ, что
онъ никакъ не можетъ разгадать свою судьбу. Онъ занимается
астрологіей и даже сообразуетъ свои дѣйствія съ ея показа-
ніями, но когда его всетаки постигаетъ одинъ ударъ за другимъ,
онъ заявляетъ, что больше звѣздъ уже не боится. Въ другой
разъ, Валленштейнъ запрашиваетъ судьбу, кто его самый лучший
другъ, на котораго онъ надежнѣе всего можетъ положиться:

Мгновенія есть въ жизни человѣка,
Когда къ душѣ вселенной ближе онъ,
Чѣмъ былъ когда-нибудь, и смѣло можетъ
Судьбу свою о тайнахъ вопрошать.
Въ такое то мгновеніе, поздней ночью,
Предшествовавшей люценскому бою,
Я, прислонясь къ дереву, задумчивъ,
Смотрѣлъ въ долину. Сквозь туманъ, огни
Горѣли тускло въ станѣ. Окликъ стражи
И изрѣдка оружья гулъ глухой
Перерывали мертвое молчанье.

Въ мгновеніе это, умственнымъ очамъ
Былая, будущая представлялась жизнь
Моя; и чуткій духъ съ грядущимъ утромъ
Спрягалъ мою грядущую судьбу
И самъ себѣ сказалъ я: „столько тысячъ
Тебѣ подвластны: за твоей звѣздой
Съ поборностію слѣдуютъ онѣ,
И все свое, какъ на огромный кумиръ,
Кладутъ отважно на твою главу;
На суднѣ счастья твоего плывутъ
Они съ тобою. Но настанетъ день,
Въ который снова ихъ разсѣетъ случай;
Не многіе останутся съ тобой.
Вотъ почему хотѣлъ бы знать я, кто
Вѣрнѣе мнѣ изъ всѣхъ, живущихъ въ станѣ.
Яви его очамъ моимъ, судьба!“

(Переводъ Шишкова).

Указаніе, полученное отъ судьбы, ввергаетъ Валленштейна
въ гибель.

Въ этихъ двухъ примѣрахъ, гдѣ фатумъ служитъ лишь
цѣлямъ болѣе глубокой и наглядной характеристики, идея
судьбы далеко не исчерпываетъ прагматичности дѣйствія, и въ
общемъ нужно признаться, что и Гете и Шиллеръ стремятся
къ объективности Шекспира, за исключеніемъ одной драмы
Шиллера „Мессинской невѣсты“. Здѣсь Шиллеръ, съ одной
стороны, сдѣлалъ попытку ввести хоръ античной трагедіи, съ
другой, — возобновилъ античный фатумъ въ самой рѣзкой формѣ.
Весь исходъ трагедіи предопредѣленъ. Мессинская принцесса
видѣла сонъ, который былъ ей истолкованъ такъ, что у нея
будетъ два сына, которые оба погибнутъ изъ-за сестры. По-
этому то мать принимаетъ рядъ мѣръ, которыя какъ разъ и
ведутъ къ исполненію судьбы. Драма эта не можетъ заинте-
ресовать насъ ни своей интригой, потому что, если уничтожить
судьбу-сонъ, вся интрига станетъ бессмысленной, ни своими
характерами, которые только вторятъ капризамъ судьбы, ни
своей идеей, такъ какъ мы перестали быть фаталистами — въ
такой грубой формѣ. Тѣмъ не менѣе эта драма Шиллера
создала школу и стала родоначальникомъ цѣлой плеяды фата-
листическихъ драмъ. Въ нѣмецкой литературѣ въ этомъ жанрѣ
особенно подвизались Мюллеръ и Вернеръ, не будучи въ со-
стояніи отдѣлаться отъ той грубости, въ которой приходилось
винить и Шиллера. То дѣйствіе происходитъ въ несчастный

такой день, когда обязательно что-нибудь должно случиться; то проклятый ножъ является косвенной причиной конфликта. Недаромъ Платенъ осмѣялъ такія драмы въ своей комедіи „Роковая вилка“.

Судьба тяготѣетъ и надъ героями Виктора Гюго и разрушаетъ ихъ жизнь и счастье въ тотъ самый моментъ, когда они только-что достигли давно желаннаго благополучія. Когда Эрнани немедленно послѣ вѣнчанія узнаетъ, что онъ долженъ умереть, онъ сухо замѣчаетъ: судьба исполняется — *la fatalité s'accomplit!* Дидіэ, несчастный любимецъ Маріонъ де Лормъ, говоритъ, что злой рокъ его возрождается ежечасно — *à chaque instant mon mauvais sort renaît*, а когда выясняется его неминуемая гибель, онъ только сожалеетъ, что родился подъ несчастливой звѣздой — *mon astre est mauvais!* Въ драмѣ „Бургграфы“ пажъ Отбергъ любитъ племянницу графа, но чувствуетъ, что эта любовь будетъ для него губительной, и объясняетъ ее такъ: мою душу увлекаетъ роковой законъ — *mon âme qu'entraîne une fatale loi*. Наконецъ, Анжело, тиранъ падуанскій, оправдываетъ свою кровожадность очень просто: *необходимо*, чтобы принадлежавшій къ роду Малиніери всегда кого нибудь ненавидѣлъ, ненависть въ нашей крови — *la haine est dans notre sang!*

Естественно спросить, отчего въ началѣ XIX вѣка неожиданно возникаетъ такое сочувствіе къ фаталистическимъ идеямъ. Вѣдь и въ Россіи типъ Печорина краснорѣчиво свидѣльствуетъ объ этомъ движеніи. Нѣкоторые историки не безъ основанія указали, что война обезцѣниваетъ жизнь, а съ другой стороны, сулитъ и незаслуженнымъ богатствомъ и внезапнымъ повышеніемъ, надѣляетъ увѣчемъ или счастьемъ не по заслугамъ, а по какой-то капризной игрѣ случая, и такимъ образомъ, способствуетъ поклоненію этому случаю. Такъ Шиллеръ изобразилъ своего Валленштейна, героя тридцатилѣтней войны, на фонѣ фаталистическаго міросозерцанія. Вполнѣ понятно, что и Наполеонъ, самъ вѣрившій въ свою звѣзду, своими непрерывными войнами содѣйствовалъ распространенію фатализма. Но кромѣ этой исторической причины, поэты, вводившіе въ свои творенія фаталистическое міропониманіе, могли руководиться еще другими, исключительно, эстетическими соображеніями.

Во-первыхъ, фатализмъ въ поэзіи явился реакціей противъ

раціональнаго направленія ложноклассицизма, сводившаго душевную борьбу, конфликтъ страстей къ задачѣ, рѣшаемой съ математической точностью. Во-вторыхъ, фатализмъ позволялъ связать характеръ героя съ его предками, создавая картину цѣлой семьи, гдѣ вина праотцевъ отражается и на судьбѣ младшихъ поколѣній. Такая постановка драматической завязки только усугубляла философскую цѣнность драмы. Во всѣхъ фаталистическихъ драмахъ завязка начинается уже задолго до рожденія героя, а герой унаследуетъ отъ родителей созданныя ими затрудненія, устраняя которыя, онъ впутывается въ новую вину или же гибнетъ подъ ихъ тяжестью. Наконецъ, самое цѣнное приобрѣтеніе фаталистической драмы — болѣе интенсивная характеристика. Фатализмъ оказался какъ бы суррогатомъ того микрохимическаго процесса, который сопровождаетъ всѣ наши душевныя явленія и выразить который еще не удалось никому въ ясныхъ, опредѣленныхъ терминахъ. Разбираясь въ вопросахъ душевной жизни, своей собственной или чужой, мы рано или поздно натолкнемся на тотъ неразгаданный предѣлъ, гдѣ, по мнѣнію оккультистовъ, начинается дѣйствіе астральнаго тѣла, по толкованію Іегера, чувствуется ароматъ души, а по предположенію болѣе трезвыхъ ученыхъ, сказываются какіе-то таинственные электро-магнетическіе токи. Это физиологическое X нашей души не признавали ни Шиллеръ, ни Шекспиръ, но у романтиковъ впервые сказывается эта загадка въ видѣ фатума.

Мы всѣ помнимъ, какими яркими красками Шекспиръ рисуетъ любовь Джюльетты; тутъ и балъ съ обычными въ то время поцѣлуями, ночная бесѣда при свѣтѣ луны и томное просыпаніе при далеко не пріятныхъ утреннихъ треляхъ жаворонка — все это схвачено мастерски, смѣло и сильно! Но всегда-ли любовь проявляется такимъ побѣдоноснымъ вихремъ? Шекспиръ гениаленъ, какъ всегда, и никто не будетъ спорить, что такъ любовь загорается у пятнадцатилѣтней дѣвушки! Но на югѣ ландшафтъ показываетъ рѣзко очерченные контуры, на сѣверѣ краски сплываются, образуются переходы и переливны; свѣтъ и мракъ примиряются на какихъ-то неопредѣленныхъ туманахъ и сумеркахъ. Та же разница, думаемъ, имѣетъ мѣсто и въ проявленіяхъ душевной жизни. И вотъ поэтому-то романтикъ Клейстъ пытается изобразить любовь молодой дѣвушки по совершенно другой интегралі: „Кэтхенъ изъ Гейльбронна“ во снѣ видѣла ангела, глубоко потрясшаго всю ея душу и въ

одинъ прекрасный день она узнаетъ въ рыцарѣ, случайно за-
вернувшемъ къ ея отцу — кузнецу, чтобы ему подковали коня, —
образъ своего ангела. Отнынѣ она его рабыня, повсюду слѣ-
дитъ за нимъ, только и думаетъ о томъ, какъ бы доставить
ему какую-нибудь пріятность, какъ бы избавить его отъ какой
нибудь тягости. Среда и отецъ рѣшаютъ, что рыцарь закол-
довалъ ее. Но вѣдь издавна любовь считается состояніемъ за-
колдованнымъ, результатомъ чаръ, а то и впрямь дѣйстви-
тельнымъ любовнаго зелья. Шекспиръ наглядно, до очевидности, демон-
стрируетъ намъ любовь. Клействъ основываетъ ее на сверхъ-
естественномъ мотивѣ, — тѣхъ же возрѣвнй на любовь давно
уже придерживалось простонародіе. И несмотря на странную
драматическую завязку, „Кэтхенъ изъ Гейльбронна“ стала однимъ
изъ любимѣйшихъ персонажей нѣмецкой литературы.

Къ поэтамъ-фаталистамъ примыкаетъ и величайшій поэтъ
Австріи — Грильпарцеръ. Онъ, для большей осязаемости фа-
тума, создаетъ для зрителя видимый ея образъ. Такъ въ одной
драмѣ „душа“ праматери, съ которой и началось все несчастье
рода, каждый разъ выходитъ на сцену, когда грозитъ ката-
строфа. Въ трилогіи „Золотое руно“ само руно олицетворяетъ
ту тяжелую судьбу, которая преслѣдуетъ владѣльца. Въ одномъ
монологѣ Медея разсуждаетъ о любви уже чисто фаталисти-
чески: „Въ душѣ человѣка есть нѣчто такое, что совершенно
независимо отъ собственной воли притягиваетъ или отталки-
ваетъ со слѣпой силой; какъ отъ молніи къ металлу, отъ маг-
нита къ желѣзу, идетъ таинственное влеченіе отъ человѣка къ
человѣку, отъ сердца къ сердцу. То ни раздраженіе, ни ми-
ловидность, ни добродѣтель, ни право плететь и расплететь
чарующія нити; заколдованный мостъ расположенія никому не
виденъ; сколько народу ни ходило по немъ, никто не видалъ
его. То, что нравится, *должно* тебѣ нравиться; здѣсь прину-
жденіе, грубая сила природы. Но хотя человѣку не дано вы-
зывать расположеніе, все-таки ему дано слѣдовать его голосу—
здѣсь начинается солнечное царство воли, и я не желаю! Медея
не желаетъ! Когда я его увидала, увидала въ первый разъ,
то кровь застыла во мнѣ, изъ его глазъ, его рукъ, его губъ
сыпались огненные искры на меня и пламя вспыхнуло въ
моей груди. А я сама скрывала это отъ себя.—Но когда онъ
высказался въ пылу своего отчаяннаго начинанія, что онъ меня
любитъ—чудное слово съ проклятымъ значеніемъ!—тогда мнѣ

все стало ясно, и съ тѣхъ поръ я знаю, какъ дѣйствовать. Но
не требуйте, чтобы я съ нимъ видѣлась, я хочу бѣжать отъ
него! Какъ слабъ человѣкъ, сильнѣйшій и тотъ слабъ! Когда
вижу его, кружится голова, глухой страхъ обуяетъ мысль и
чувство, и я уже сама не своя. Удали его, прогони его, убей
его, отецъ, если онъ не хочетъ уйти добромъ! Мертваго я буду
созерцать, хоть и плача созерцать, живого — никогда!“ — Если,
такимъ образомъ, Медея рѣшила, что любовь къ Іасону для
нея во всѣхъ отношеніяхъ не желательна, то спрашивается,
отчего она въ концѣ концовъ все-таки покидаетъ родину,
отца, подругъ и бросается къ нему на шею? Поэтъ даетъ
на это только одинъ отвѣтъ — судьба, въ знакъ которой золотое
руно блеститъ на мачтѣ корабля, мчащаго ее на встрѣчу стра-
даніямъ, позору и горю.

Заключительный аккордъ это развитіе идеи фатума нашло
у Ибсена. Но норвежскій мыслитель не довольствовался про-
стымъ повтореніемъ старыхъ пріемовъ; онъ припорочилъ эту
отвѣтственность потомства за поступки предковъ къ современ-
ной научной теоріи наслѣдственности. Такъ фатумъ у него
пріобрѣтаетъ неопровержимый фізіологическій смыслъ. Образ-
цовая драма въ этомъ отношеніи „Призраки“. Это уже не
тотъ призракъ старой, давно умершей графини, которая выхо-
дитъ у Грильпарцера и пугаетъ дѣтей и нервныхъ барышень, —
нѣтъ, это тѣ призраки, которые заставляють задумываться насъ
всѣхъ надъ самимъ собой, потому что такіе призраки живутъ
и въ насъ, и въ нашихъ дѣтяхъ, и внукахъ. Если правильно
то, что твердятъ намъ о нравственномъ и физическомъ выро-
жденіи современнаго общества, то вѣдь всѣ мы причастны къ
этому, всѣ, кто „любитъ шампанское и женщинъ“, какъ отецъ
доктора Ранкъ у Ибсена. Или обратимся къ другой драмѣ
„Росмергольмъ“. Тутъ фатумъ — родовой нравъ — противится
тому новому пониманію жизни, которое Ревекка внушаетъ Рос-
меру, беретъ окончательно вверхъ при его попыткѣ сбросить
прирожденныя оковы и требуетъ жертвы, жестокой жертвы —
смерти двухъ лицъ, попытавшихся нарушить священную тра-
дицію Росмергольма. Эта драма, такъ глубоко задуманная по-
этомъ, переживается каждымъ изъ насъ, когда мы охвачены
справедливостью новой идеей и начинаемъ проводить ее въ
жизнь; со всѣхъ сторонъ тогда раздаются голоса мертвыхъ,
голоса отжившихъ понятій, и нужно обладать стальной силой

воли, чтобы не испугаться „бѣлыхъ коней—призраковъ Росмерсгольма!“

IV

Древнегреческая драма по простотѣ своей архитектоники—небольшому количеству актеровъ, единству мѣста и времени, преобладанію лирическаго элемента—придерживалась плана аналитическаго. Завязка конфликта рѣдко изображалась на сценѣ, обыкновенно она предполагалась свершившейся къ началу драмы, которая въ свою очередь показывала, какъ герой выходитъ изъ бѣды или, вѣрнѣе, какъ онъ переноситъ постигшее его бѣдствіе. Всмотримся, напримѣръ, въ планъ драмы Софокла „Аянтъ“. Кто знакомъ съ сюжетомъ, ожидаетъ изображеніе ссоры Аянта съ Одиссеемъ изъ-за доспѣховъ Ахиллеса и мести Аянта, когда онъ узнаетъ, что доспѣхи присуждены его противнику, но не тутъ-то было, всѣ эти событія предполагаются уже извѣстными, и когда драма открывается, мы видимъ Аянта, послѣ ужасной ночи, когда, ослѣпленный гнѣвомъ, онъ напалъ на овечье стадо, убивая безобидныхъ животныхъ, думая, что рубитъ обидѣвшихъ его эллиновъ, и что попавшійся ему подъ руку баранъ—самъ Одиссей. Злодѣяніе предотвращено, ночное нападеніе предупреждено, но герой опозоренъ, и драма сводится къ тому, какъ онъ перенесетъ свое униженіе. Поэтъ выводитъ на сцену лицъ, пытавшихся примирить его съ положеніемъ дѣлъ и уговаривающихъ его забыть совершившееся, но ни вмѣшательство Агамемнона, ни слезы жены, ни видъ его ребенка не могутъ заглушить въ его груди то чувство стыда и стѣснительности, изъ котораго есть только одинъ исходъ—самоуничтоженіе.

Драматизируя фабулу объ Эдипѣ, Софокль отнюдь не останавливается на дѣйствіяхъ, приведшихъ Эдипа къ душевному угнетенію—на убійствѣ отца и бракосочетаніи съ матерью; Эдипъ, проклятый страдалецъ,—уже нѣчто готовое и знакомое, генезисомъ котораго зритель не долженъ интересоваться. Вообще греческая драма занимается больше анализомъ данныхъ уже ситуаций, чѣмъ прослѣживаніемъ развитія и хода самихъ конфликтовъ.

Аналитическій характеръ древнегреческой драмы вполне оправдывается тѣмъ значеніемъ, которое приписывалось въ ней

судьбѣ—фатуму. Вѣдь Эдипъ совершалъ отвратительныя преступленія не потому, что въ немъ бралъ верхъ звѣрь въ человѣкѣ; Аянтъ по природѣ своей вовсе не былъ кровожаднымъ мстителемъ, но то исполнялась ихъ судьба, противъ воли которой немислимо было бороться. Такимъ образомъ, завязка превращается въ нѣчто предрѣшенное, гдѣ психологическое толкованіе должно потерпѣть неминуемое фіаско, и поэту обходить эту неблагоприятную для его цѣлей часть и принимался за драматизацію съ того момента, гдѣ наступала чисто человѣческая расплата за постигшую героя неудачу, за разбитое счастье. Совсѣмъ обратное мы наблюдаемъ у Шекспира, Лопе-де-Вега и въ ложноклассической драмѣ, возникшей отчасти подъ влияніемъ испанской. Вообще, слѣдуетъ помнить, что христіанская этика особенно развивала понятіе грѣха и его искупленія, которое совершенно было неизвѣстно античному міру. Если греческій драматургъ стоялъ по ту сторону добра и зла въ томъ смыслѣ, что не различалъ въ душѣ человѣка абсолютно злого начала, то христіанская психологія только и вращалась вокругъ понятія грѣховности. Изображеніе возникновенія преступленія стало особенно заманчивымъ и всегда могло рассчитывать на живѣйшій интересъ. Съ другой стороны, развязка, которая у Софокла составляла суть всей драмы, у христіанскаго драматурга стала моментомъ второстепеннымъ, урегулируемымъ законами, церковью и загробной жизнью.

Правда, Шекспиръ также, какъ вѣрный изобразитель жизни, перенесъ центръ вниманія на психологію героя, когда достигъ апогея своего творчества, понявъ, что злѣйшій врагъ человѣка—онъ самъ, его страсти, неуравновѣшанныя его склонности, неумѣренныя его силы. Если онъ въ молодости создалъ Ричарда III, который уже съ первыхъ словъ на сценѣ высказываетъ намѣреніе сдѣлаться злодѣемъ, то потомъ уже главная задача его поэзіи сводится къ тому, чтобы показать, какъ люди, въ сущности честные и вѣрные своему долгу, становятся вѣроломными убійцами, подобно Макбету, или какъ другіе благодаря своей близорукости, а отчасти и дѣтской довѣрчивости впадаютъ въ величайшія ошибки, ведущія къ самымъ роковымъ послѣдствіямъ, подобно Отелло и королю Лиру. Словомъ, при такихъ намѣреніяхъ поэта, на первый планъ выдвигается та часть дѣйствія, которая подготавливаетъ катастрофу, происхо-

дять обратное тому, что мы наблюдаемъ у Софокла, и если мы сочли возможнымъ называть древнегреческую драму аналитической, то драма Шекспира преимущественно синтетическая. Только въ „Гамлетѣ“ преобладаетъ анализъ въ зависимости отъ созерцательнаго характера героя.

Испанская, и вслѣдъ за ней и ложноклассическая драмы, построены на головоломныхъ интригахъ, какъ этого и требовалъ интересъ ихъ зрителей, въ то время какъ психологія явилась болѣе или менѣе условной,—о чемъ уже была рѣчь раньше,—такъ что сама тенденція этихъ драмъ требуетъ планъ синтетическій. Насколько поверхностно французы относились къ классической драмѣ, доказывается уже тѣмъ, что самыя существенныя особенности послѣдней—судьба фатумъ и аналитическій планъ—нисколько не отразились на ложноклассической ихъ драмѣ. Напротивъ, французы увлеклись испанцами, этими мастерами интриги. Нѣкоторые критики видятъ даже въ томъ, что романскіе поэты преимущественно разрабатываютъ интригу, а германскіе — психологію, какую-то расовую примѣту, но неоспоримо только то, что и позднѣйшіе поэты, хотя они и давно отказались отъ ложно-классической традиціи, отъ романтика Гюго вплоть до современнаго Сарду, тратили всѣ свои силы на подыскиваніе и придумываніе хитросплетенной интриги. Если, такимъ образомъ, драмы Шекспира, Лопе-де-Вега и французовъ и носятъ синтетическій характеръ, то все же нужно помнить, что Шекспиръ искалъ въ синтезѣ соединенія всѣхъ звеньевъ сложной психологической цѣпи отъ добра къ злу, отъ счастья къ бѣдѣ, а испанцы и ихъ подражатели облюбовали синтезъ, какъ естественный путь къ построенію сложной интриги; такъ можно идти одной и той же дорогой, не имѣя ничего общаго другъ съ другомъ.

Нѣмецкая драма, возникшая подъ вліяніемъ ложноклассической, придерживается тоже синтетическаго плана, хотя интрига въ ней всецѣло поглощается интересомъ къ характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ. Въ драмахъ Шиллера мы восхищаемся не ихъ интригами, которыя сплошь и рядомъ довольно наивны и мало вѣроятны, какъ, напримѣръ, планы маркиза Позы, затѣи Лейчестера и Мортимера, отношенія Валленштейна къ обоимъ Пикколомини и Бутлеру, но намъ дороги психологическія картины, набросанныя геніально смѣлыми, неблекну-

щими во времени красками, властелина тирана Филиппа II, карьериста царедворца Лейчестера, беспочвеннаго матеріалиста Валленштейна, и многихъ другихъ, безсмертныхъ, жизненно правдивыхъ типовъ. Этимъ перевѣсомъ чисто психологическаго искусства надъ веденіемъ интриги, нѣмцы обязаны изученію Шекспира, а въ концѣ концовъ, могла и сказаться извѣстная природная склонность и способность германо-славянской расы въ противоположность кельто-романской. Слѣдуетъ только помнить, что нѣмецкій типъ существенно измѣнился съ тѣхъ поръ, какъ Наполеонъ прозвалъ нѣмцевъ народомъ идеологовъ, и какъ Фрейлигратъ сочинилъ свое стихотвореніе: „Германія—Гамлетъ“. Немногія драмы русской литературы, „Борисъ Годуновъ“, трилогія Алексѣя Толстого, „Власть тьмы“, съ ярко выраженнымъ синтетическимъ планомъ, показываютъ, что и наши поэты главной своей цѣлью считали характеристику, а не интригу.

Обращаясь теперь къ творчеству Ибсена, мы замѣчаемъ, что аналитическій способъ изложенія возрождается. Пока Ибсенъ придерживался традицій романтической школы, мы этого новшества еще не находимъ, но какъ только онъ вступаетъ въ область сюжетовъ, обличающихъ современное общество, то синтезъ какъ бы по внутренней необходимости уступаетъ мѣсто анализу. Поэтъ направляетъ все вниманіе своихъ острыхъ глазъ на одинъ какой-нибудь конфликтъ и видитъ всѣхъ его участниковъ насквозь, такъ что событія нѣсколькихъ часовъ открываютъ для него, а черезъ его толкованіе и для зрителей,— всю узость, жестокость, лживость, безчеловѣчность современнаго буржуазнаго міросозерцанія, подобно тому какъ крошечная капля росы отражаетъ яркій блескъ дневнаго свѣта. Но въ то же время подготовленіе изображаемаго конфликта теряется въ безконечномъ многообразіи сложной психологіи современнаго человѣка, и мы совершенно не можемъ представить себѣ, какъ поэтъ справился бы со своей задачей, если бы избралъ планъ синтетическій. Кромѣ того,—и это характерно для Ибсена,—при синтезѣ врядъ-ли такъ рѣзко выступило бы обличительное направленіе, какъ при анализѣ заключительныхъ аккордовъ, когда диссонансъ остается безъ примиренія, безъ смягченія. Когда какое-нибудь дѣло только еще предпринимается, то невозможно дать о немъ окончательный отзывъ, но когда уже сказываются послѣдствія совершеннаго поступка,

судить о нравственной его цѣнности, понятно, уже легче. Если съ этой точки зрѣнія сравнить Ибсена, драматурга современной буржуазіи, съ Шекспиромъ, то, во-первыхъ, для послѣдняго отпадаетъ моментъ обличенія, а во-вторыхъ, ему жизненные явленія представляются куда проще, прямо элементарными, въ то время какъ Ибсенъ подъ лупой разсматриваетъ, — какъ ни какъ, — представителей XIX вѣка, вѣка телеграфа и телефона, вѣка социальныхъ вопросовъ, вѣка нервовъ и неврастеніи. Отелло, который подъ наускиваніемъ озлобленнаго Яго безжалостно душитъ ни въ чемъ неповинную, обожаемую имъ жену Дездемону; Лиръ, проклиная свою дочь только за то, что она любитъ своего мужа больше отца, — все это мощные литературные типы, которые во времена Шекспира, когда современная культура только еще зарождалась, стояли гораздо ближе къ жизни, чѣмъ теперь, но въ реалистическихъ драмахъ Ибсена, такая грубость нравовъ казалась бы намъ неумѣстнымъ шаржемъ. Такимъ образомъ, міровоззрѣнія поэта вліяютъ и на формальную сторону ихъ произведеній. Въ связи съ этимъ различіемъ находится и неясность, въ которой часто упрекали Ибсена. Дѣйствительно, въ сравненіи съ нимъ, у Шекспира — все, какъ на ладони: все дѣйствіе, начиная съ самаго перваго шага, происходитъ на глазахъ зрителей, даже выдавливаніе глаза въ „Король Лиръ“. У Ибсена же фундаментъ драмы, начало завязки — въ прошедшемъ, котораго онъ можетъ касаться лишь краткими, не всегда понятными намеками.

Типичная драма въ этомъ отношеніи „Нора“. Вопросъ въ подложномъ векселѣ, который былъ выданъ Норой при болѣзни мужа, безъ вѣдома послѣдняго. О тѣхъ обстоятельствахъ, сопровождавшихъ и вызвавшихъ этотъ „безнравственный“ поступокъ Норы, мы почти ничего не узнаемъ. Но фактъ налицо, и поэтъ теперь занимаетъ только то, какъ Нора выпутается изъ созданнаго ей затрудненія и какъ мужъ будетъ реагировать на самовольный шагъ жены. „Росмерсгольмъ“ начинается положительно тамъ, гдѣ другой драматургъ, можетъ быть, прервалъ бы драму, считая драматическій конфликтъ исчерпаннымъ. Вѣдь свободомыслящая Ревекка, клиномъ втершаяся между супругами, и самоубійство Беаты само по себѣ превосходный сюжетъ для драмы — нѣчто похожее изобразилъ Гауптманъ въ драмѣ „Одинокіе люди“, — но Ибсенъ едва удѣ-

ляетъ этимъ событіямъ нѣсколько репликъ: его интересуетъ, какъ въ дальнѣйшемъ опредѣлятся отношенія Росмера къ Ревеккѣ, словомъ, опять главная часть дѣйствія въ прошедшемъ. Иногда у Ибсена драма начинается съ того, что кто-нибудь изъ дѣйствующихъ лицъ, бывший долгое время въ отлучкѣ, возвращается на родину, и съ его пріѣздомъ всплываютъ давно минувшія дѣла. Въ драмѣ „Столпы общества“ неожиданно изъ Америки пріѣзжаютъ лица, на которыхъ сваливались всевозможныя скандальныя обвиненія, — и любовное похищеніе и кража денегъ, въ то время какъ истинные виновники оставались дома въ довольствѣ и почетѣ. Въ драмѣ „Призраки“ сынъ, разрушившій свое здоровье веселой жизнью въ Парижѣ, нарушаетъ идиллію овдовѣвшей матери, замечтавшейся уже о полномъ искупленіи грѣховъ мужа, и вдругъ узнающей, что распущенный его нравъ перешелъ по наслѣдству къ сыну и грозитъ возмутительными осложненіями. Или же встрѣчаются давніе знакомые, и драма сводится къ возобновенію старыхъ связей, какъ, на примѣръ, въ драмѣ: „Когда мы, мертвые, проснемся“. Въ драмѣ „Дикая утка“ то, о чемъ мы догадываемся, гораздо драматичнѣе того, что изображается: въ прошедшемъ — мошенническія продѣлки Верле, за которыя его лучший другъ Эдваль попадаетъ въ тюрьму; кромѣ того, тотъ же Верле выдаетъ свою беременную любовницу за сына Эдвала, и въ глазахъ общества остается честнымъ, всѣми чтимымъ гражданиномъ — „столпомъ общества“, облагодѣтельствовавшимъ своего несчастнаго друга и его сына. Все это захватывающій драматическій сюжетъ, изъ котораго Гейермансъ сочинилъ бы потрясающую пьесу въ родѣ „Гибели Надежды“, но Ибсенъ, главнымъ образомъ, останавливается на душевной драмѣ невиннаго существа, брошеннаго въ этотъ омутъ лжи и разврата; Гедвига, официально — дочь молодого Эдвала, на самомъ дѣлѣ плодъ преступной связи Верле, — та чуткая, чистая, свѣтлая искра обновляющейся жизни, которую заглушаетъ мерзость окружающей среды. Эта драма — глубоко правдивая драма нашей буржуазіи — была для Ибсена важнѣе эффектовъ синтетическаго плана.

Изъ другихъ современныхъ драматурговъ еще русскіе поэты перешли на аналитическій планъ. Я разумѣю Чехова и Горькаго. Почему они неспособны къ смѣлому синтезу драматическаго дѣйствія, объясняется, думаемъ, той же сложностью

жизненныхъ явленій, не позволяющей выдѣлить „героевъ“ въ прежнемъ смыслѣ слова, а вмѣсто этого требующей тщательнаго анализа той почвы, въ которой кормятся всѣ наши чувства, помыслы, дѣйствія. Древнегреческая трагедія избѣгала синтеза, считая эту область сверхчеловѣческой, подлежащей вѣдѣнію боговъ и рѣшенію судьбы — рока; современная драма отказывается отъ синтеза, также сомнѣваясь въ свободной воли человѣка и усматривая въ тревоженіяхъ жизни нѣчто стихійное. Не имѣя подъ рукой наивнаго міропониманія эллиновъ, вѣрившихъ въ фатумъ, поэтъ нашего времени сталъ мистикомъ-искателемъ, сталъ болѣе чаять, чѣмъ изображать смыслъ жизни.

V.

Цѣль древнегреческой трагедіи опредѣлялась принадлежностью ея къ культу, выигрывавшему изъ-за нея какъ въ торжественности — на представленія, какъ извѣстно, съѣзжались представители всей Эллады, — такъ и въ идейности. Въ предъидущихъ главахъ мы не разъ коснулись того вліянія, которое эта связь съ культомъ оказывала на выборъ и концепцію сюжета, а также и на архитектонику самой драмы. Но помимо этой практической цѣли, въ силу умственной эволюціи человѣка, стала сказываться еще другая потребность — жажда художественныхъ впечатлѣній. Нисколько не вдаваясь въ пресловутый споръ о задачахъ искусства, считаемъ для нашего изложенія вполне достаточнымъ указать на тотъ неоспоримый фактъ, что на извѣстной стадіи развитія мозга обнаруживается и необходимость художественныхъ впечатлѣній. Но въ то время, какъ послѣднія у животныхъ часто связаны съ процессомъ полового подбора, а у птицъ, на примѣръ, сводятся къ яркимъ свѣтовымъ ощущеніямъ — все моменты, отразившіеся и въ человѣческомъ искусствѣ, — человѣкъ уже съ самой древней поры нашего съ нимъ знакомства въ своихъ художественныхъ опытахъ проявляетъ интересъ къ обобщенію и отвлеченію. На лосьихъ рогахъ диллювія мы находимъ массу рисунковъ, изображающихъ какъ людей, такъ и всѣхъ извѣстныхъ тогда животныхъ и рыбъ, начиная мамонтомъ и кончая лососемъ. Спрашивается, съ какой стати человѣкъ, не умѣющій еще варить свою пищу и живущій, подобно дикому звѣрю, въ пещерахъ,

выводилъ эти контуры? Невольно припоминаешь свое дѣтство, когда доставляло невыразимое удовольствіе рисовать хотя бы нѣсколькими, доступными только дѣтской фантазіи штрихами разныхъ звѣрей и людей. Тутъ привлекали не зрительныя ощущенія, а чисто мыслительная работа, аналогичная той, которая происходитъ при созданіи и заучиваніи языка и обозначается двумя логическими моментами: обобщеніемъ и отвлеченіемъ. Произнося слово „дерево“, мы обобщаемъ тѣ сходныя черты, которыя мы подмѣтили во всѣхъ извѣстныхъ намъ деревьяхъ, а съ другой стороны абстрагируемъ это новое понятіе отъ всѣхъ специфическихъ особенностей видѣнныхъ нами березъ, елей, сосенъ, липъ и такъ далѣе. То же самое происходитъ въ умѣ ребенка, когда онъ проводитъ вертикальную черту по бумагѣ и нѣсколько маленькихъ черточекъ вкривь и вкось. Слѣдуетъ помнить, что и диллювіальный человѣкъ, судя по формѣ черепа, не могъ не обладать языкомъ и, такимъ образомъ, во всякомъ случаѣ стоялъ не ниже трехлѣтняго ребенка нашихъ дней. Наслажденіе, получаемое въ обоихъ случаяхъ, относится несомнѣнно къ разряду эстетическихъ, хотя, въ концѣ концовъ, это можетъ оказаться просто физиологической побѣдой высшей формы надъ низшей. Еслибы намъ сохранились художественные опыты человѣка, предка *homo sapiens*, т.-е. человѣка не говорящаго, *homo alalus*, то мы врядъ ли въ нихъ встрѣтили бы слѣды той мыслительной работы, которую мы обозначили обобщеніемъ и отвлеченіемъ.

Какъ способность говорить была присуща уже диллювіальному человѣку, такъ и наше эстетическое наслажденіе зиждется на тѣхъ же основаніяхъ, какъ и у нашего предка, современника мамонта. Какъ только создавались необходимыя внѣшнія условія, тотчасъ же это стремленіе къ обобщенію и отвлеченію стало проявляться. Такъ произошло и въ древнегреческой драмѣ. Помимо культовой цѣли стали сказываться и эстетическіе интересы — низшіе: музыкально-ритмическіе и высшіе: мыслительно-философскіе. Итакъ, древнегреческая драма не только культовое зрѣлище, ласкающее слухъ пѣніемъ и декламацией, но и обобщеніе извѣстной жизненной правды, осмысленной подъ угломъ зрѣнія эллиновъ, какъ господство неумолимаго фатума надъ человѣческимъ міромъ, или, выражаясь словами Аристотеля: драма есть подражаніе извѣстному дѣйствию. Такъ какъ подражаніе это чисто условное, Аянтъ, лишая себя жизни вѣдь

на сценѣ представленъ актеромъ, не думающимъ покончить съ собою, а актеръ, играющій больного Филоктета, также вовсе не страдает и тому подобное, то драма становится отвлеченіемъ. Какъ нѣтъ въ дѣйствительности обобщеннаго понятія „дерева“, а есть только та или другая береза, та или другая ель и такъ далѣе, такъ въ дѣйствительности и нѣтъ „драмы“, нѣтъ лицъ, говорящихъ стихами, нѣтъ хора, нѣтъ сцены.

Но уже въ древнегреческой драмѣ обнаруживается та двойственность направленій, которая продолжаетъ волновать драматурговъ вплоть до нашихъ дней. Эллина гораздо болѣе, чѣмъ мы, подчеркивали отвлеченность и условность драмы: они не знали декораций, не знали костюмовъ въ нашемъ смыслѣ, ихъ актеры двигались и стояли на особыхъ высокихъ башмакахъ-котурнахъ, они не требовали нашей мимики и пр. Тѣмъ не менѣе, уже Софокль стремится къ реализму, къ сближенію этой условной „игры“ съ дѣйствительностью. Такъ, напримѣръ, для выраженія страданій рѣчь замѣняется криками ай, ай! а вѣстники и слуги выражаются менѣе складно, чѣмъ ихъ господа, старики замѣтно болтливы и тому подобное. Это въ сущности та же борьба формы съ матеріаломъ, которая наблюдается въ любомъ искусствѣ, борьба слога съ мыслью, гармоніи съ мелодіей, краски съ рисункомъ. Изображаемое дѣйство тотъ матеріалъ, который увлекаетъ поэта въ потуги реализма и отвлекаетъ его отъ главной эстетической задачи, отъ обобщенія и отвлеченія. Если у Софокла эта двойственность только намѣчается, то въ повиманіи новаго времени она становится краеугольнымъ камнемъ драматургіи.

Въ первыхъ двухъ главахъ мы пытались выяснитъ то стремленіе къ жизненной правдѣ, которое устранило ничѣмъ не оправдываемую закоснѣлость формъ въ духѣ ложноклассицизма, приведшую къ тому, что драма стала уже не подражаніемъ дѣйству, а подражаніемъ какому-нибудь античному образцу. А вѣдь одно изъ главныхъ условій художественнаго произведенія заключается въ томъ, чтобы мы ощущали въ немъ правду, связь съ жизнью; тамъ, гдѣ послѣдняя утеряна, не можетъ быть рѣчи объ ассоціаціяхъ высшаго порядка. Вотъ почему дѣятельность Лессинга и Гердера можно считать началомъ новой драматургіи, вотъ почему, по мѣрѣ того какъ общество пережило выступленіе третьяго сословія и услышало новый лозунгъ, и область драмы должна была расширяться и демо-

кратизироваться. Въ настоящей главѣ намъ нужно остановиться на томъ, какъ при этомъ процессѣ соблюдались высшіе эстетическіе интересы драмы.

Уже въ народной средневѣковой драмѣ и у Лопе-де-Вега обобщеніе олицетворялось въ извѣстныхъ типахъ, которые сами по себѣ, можетъ быть, схвачены довольно наивно, но все же воспитывали пониманіе драмы, какъ высшее проявленіе мысли и подготавливали дальнѣйшее развитіе типичнаго элемента. У Шекспира лучшія трагедіи вмѣстѣ съ тѣмъ отличаются этой типичностью; если бы не такъ, то никогда нѣмецкій юмористъ Келлеръ не рѣшился бы назвать одинъ изъ своихъ лучшихъ рассказовъ— „Ромео и Джульетта въ деревнѣ“, а Тургеневъ не написалъ бы повѣстей: „Гамлетъ Цигровскаго уѣзда“ и „Степной король Лирь“. Міровое значеніе главнаго произведенія нѣмецкой литературы въ этомъ то и заключается, что „Фаустъ“ такъ типиченъ для всѣхъ стремленій и страданій человѣка, что на него съ одинаковымъ правомъ ссылаются какъ ученый теоретикъ, такъ и практикъ-соціалистъ. И у Ибсена кульминаціонные пункты его творчества совпадаютъ съ наиболѣе типичными его созданіями. Многіе знаютъ Ибсена только по созданнымъ имъ типамъ: Брандъ, Нора и докторъ Штокманъ. Первый объединяетъ ригорозную отповѣдь чудовищнымъ наростамъ нашего времени, носителями которой являются различные религіозные секты и моралисты-писатели во главѣ съ маститымъ яснополянскимъ старцемъ, вторая—первый женщина-человѣкъ на сценѣ, а Штокманъ—индивидуалистъ новѣйшаго покроя, защищающійся не только отъ нападокъ свыше, но и справа и слѣва и снизу, это—„единственный“ Штирнера. Наконецъ, отвѣтимъ на вопросъ, почему „На днѣ“ вызвало такой міровой восторгъ, почему благодаря этой драмѣ имя Горькаго зазвучало у всѣхъ на устахъ, почему успѣхъ ея превзошелъ даже „Власть тьмы“? Несомнѣнно, сюжетъ самъ по себѣ, касающійся того босаго пролетаріата, который воспитала культура миллионныхъ городовъ, содѣйствовала этому небывалому до сихъ поръ успѣху русской драмы; но наиболѣе рѣшающимъ моментомъ въ оцѣнкѣ драмы Горькаго все-таки его типичность именно для нашего времени,—такихъ „бывшихъ“ людей знаетъ всякъ изъ насъ, побывавшій въ большомъ центрѣ, знаетъ и понимаетъ, и поэтому драма Горькаго вездѣ, гдѣ ставилась,

вызывала боль в душѣ и желаніе болѣе справедливаго распре-
дѣленія благъ жизни.

Другое послѣдствіе обобщенія и отвлеченія сказывается въ томъ настроеніи, которое драма наводитъ на зрителя. Въ то время, какъ типичность апперципируется логическими центрами, настроеніе—явленіе какъ бы безсознательное, которое можно сравнить съ дѣйствіемъ гипноза, внушенія, суггерированія. Если типичность драмы приводитъ въ колебаніе струны нашей души, то настроеніе — тѣ обертоны, улавливать которые суждено лишь чуткому и культивированному слуху. Намъ, понятно, трудно судить о томъ, поскольку эстетическое настроеніе входило въ задачу древнегреческихъ трагиковъ и дѣйствительно достигалось ими, но Шекспиръ, какъ никто до и послѣ него, пользовался и этимъ художественнымъ приѣмомъ, чтобы приковать вниманіе и мысль зрителя. Ему удается съ перваго же маховенія волшебнаго жезла перенести публику въ самую суть предполагаемой трагедіи. Идетъ, на примѣръ, „Ричардъ III“ — трагедія звѣрствъ и жестокостей. Въ первой картинѣ—темная ночь, раскаты грома, вой непогоды и на сценѣ одинъ—виновникъ всѣхъ событій. Или возьмемъ: „Ромео и Джульетта“ — трагедію безысходной любви. Первая сцена—шумная улица и перебранка, задѣваніе, вплоть до обнаженія шпаги; мы уже предчувствуемъ, что здѣсь не мѣсто тихой идилліи, нѣжной гармоніи. Приходится ли, наконецъ, еще указывать на ту удивительную, титанически смѣло задуманную сцену въ „Лирѣ“, гдѣ ревъ бури и разсвирѣпѣвшій ливень стараются заглушить больные крики лишившагося разсудка короля, сцену, которую, кромѣ того, прорѣзываютъ ослѣпительныя вспышки молніи и сардоническій смѣхъ язвющаго шута.

Въ сравненіи съ Шекспиромъ, Шиллеръ менѣе старался о внушеніи зрителямъ какъ бы физическаго ощущенія того, что происходитъ на сценѣ. Сильно дѣйствуютъ всегда на воображеніе сцены, предшествующія убійству Валленштейна; декорация огромнаго, почти темнаго зала съ галлереей, таинственно освѣщенной луной, сообщеніе графини о беспокоящихъ ее сновидѣніяхъ, слова самого Валленштейна о кинжалѣ Равайльяка и о томъ, что онъ намѣренъ спать долго-долго, паденіе и разбиваніе цѣпи,—все это сливается въ одинъ страшный призракъ—насилъственная смерть! Тонкой поэзіей дышетъ также, въ драмѣ „Вильгельмъ Телль“, сцена заговора на Рютли.

Зритель положительно дышетъ альпійскимъ воздухомъ, очарованъ лунной радугой, прислушивается къ вечернему звону по ту сторону озера и съ лихорадочнымъ напряженіемъ слѣдитъ за ходомъ ночнаго совѣщанія. Что и Гете понималъ важность настроенія въ драмѣ, доказывается той чудной вступительной сценой, которая предвосхищаетъ впечатлѣніе всей трагедіи „Торквато Тассо“: принцесса и ея подруга, переодѣтыя пастушками, сидятъ недалеко отъ палаццо въ украсившихся весенними цвѣтами паркѣ и выютъ вѣнки; идеально настроенная принцесса возлагаетъ свой лавровый вѣнокъ на бюстъ Вергилія, болѣе жизнерадостная подруга пользуется пестрыми цвѣтами и увѣнчиваетъ чело Аріосто. Въ этомъ вступленіи передъ нами вся атмосфера трагедіи—весна и поэзія, лавръ и цвѣты, женщины-пастушки и—палаццо!

Изъ современныхъ поэтовъ мастерами настроенія являются Гауптманъ и Матерлингъ; Ибсенъ же, по складу своего ума, склонялся болѣе въ сторону сатиры, чѣмъ сентимента. О талантѣ Гауптмана передавать настроеніе всего лучше можно судить по картинамъ природы въ драмѣ „Потонувшій колоколь“. Чего-чего тутъ нѣтъ! И мохнатый лѣшій, съ рогами и копытами, и водяной, съ лягушечьеобразнымъ крикомъ, и эльфы, ведущія хороводъ. Можетъ быть, кто-нибудь также припомнить „Ганнеле“, гдѣ поэтъ съ удивительной нѣжностью слѣдитъ за перипетіями галлюцинирующей дѣвочки вплоть до появленія избавителя отъ земныхъ страдъ и сонма ангеловъ. Гауптманъ правильно оцѣнилъ то значеніе, которымъ для созданія настроенія обладаетъ традиція народныхъ повѣрій, тѣ клише, которыя передаются намъ по наслѣдству, то предрасположеніе, которое мы всасываемъ съ молокомъ матери. Матерлингъ болѣе самостоятеленъ въ своихъ замыслахъ и замѣчательнѣе тѣмъ, что отказывается отъ всѣхъ другихъ преимуществъ въ пользу настроенія. Припомнимъ ту маленькую сцену передъ окномъ, черезъ которое видны всѣ движенія остальныхъ членовъ семьи, недоумѣвающихъ объ отсутствіи дочери, въ то время, какъ два человека стоятъ тутъ же въ паркѣ и обсуждаютъ, какъ бы удобнѣе сообщить объ ея самоубійствѣ. Это гениальная по художественной концепціи—драма настроенія.

Въ русской драматической литературѣ настроеніе нашло талантливое выраженіе въ произведеніяхъ Чехова. „Дядя Ваня“ и „Вишневый садъ“ страдаютъ отсутствіемъ опредѣленнаго

конфликта, ярко очерченныхъ характеровъ, сильныхъ по впечатлѣнію сценъ, но эти драмы могутъ имѣть и дѣйствительно имѣли успѣхъ благодаря тонко проведенному настроенію унылости, сѣрости, неприглядности, господствовавшей въ русской жизни той поры, когда жилъ и писалъ Чеховъ. Настроенію не чужды и Горькій. Такъ запечатлѣлся лейтмотивъ „На днѣ“, такъ пришелся онъ по душѣ русскаго человѣка-обывателя, что на всѣхъ углахъ одно время гнусавили: „Солнце всходитъ и заходитъ, а въ тюрьмѣ моей темно...“

Наивысшей ступени обобщеніе и отвлеченіе достигаютъ въ символизмѣ. Когда поэтъ отчаявается въ сообщеніи своей мысли обыкновеннымъ логическимъ путемъ, или потому, что онъ не находитъ соотвѣтствующаго выраженія въ языкѣ, или потому, что онъ боится быть непонятымъ, тогда онъ прибѣгаетъ къ символу. Символизмъ имѣетъ два преимущества передъ прямымъ изложеніемъ: во-первыхъ, вмѣщаемость символа шире, чѣмъ простыхъ словъ и поэтому, во-вторыхъ, символъ скорѣе и легче доступенъ. Значеніе прямыхъ выраженій языка всегда болѣе или менѣе опредѣленно; это затрудняетъ ихъ примѣненіе къ самымъ задушевнымъ признаніямъ, а съ другой стороны, выраженіе, подчинившись личной цѣли, можетъ стать непонятнымъ для другого лица. Значеніе символа же зависитъ только отъ той окраски, которую ему сообщить кисть художника. Всѣ мы знаемъ, какое значеніе имѣетъ слово „огонь“ и производныя отъ него выраженія, но огонь-символъ можетъ означать и опустошеніе и возрожденіе, радость и горе, дикость и святость, смотря по желанію автора. Отсюда мы и понимаемъ, почему поэтъ прибѣгаетъ къ символамъ, если обыкновенный языкъ кажется ему слишкомъ слабымъ или грубымъ для выраженія его мысли. Теперь спрашивается, какимъ же образомъ публика догадывается о смыслѣ символа. Черезъ внушеніе. При дешифровкѣ символа несомнѣнно работаютъ логическіе центры, но ихъ дѣятельность направляется безсознательнымъ чутьемъ, родственнымъ настроенію. Остановимся, на примѣръ, на символѣ о бѣломъ конѣ, въ драмѣ Ибсена „Росмерсгольмъ“. Сперва этотъ символъ вызываетъ въ насъ ощущеніе боязни передъ бѣлымъ привидѣніемъ, передъ мертвецомъ, закутаннымъ въ бѣломъ, или крестомъ, бѣлѣющимъ гдѣ-то на кладбищѣ, и затѣмъ, только, когда поэтъ насъ загнипотизировалъ этимъ таинственнымъ явленіемъ чего-то блага въ осеннемъ мракѣ,

хотя бы и коня, наша мысль начинаетъ работать и искать связи блага коня съ содержаніемъ драмы. Такъ какъ направленіе уже указано ощущеніемъ, то мысль непременно остановится на мертвыхъ, отжившихъ свой вѣкъ, очевидно, владѣльцевъ Росмерсгольма, все же опредѣляющихъ психику Росмера и являющихся истинными двигателями всей трагедіи. Какимъ это способомъ, въ силу ли непрерывной наслѣдственности или по другой причинѣ, предки наши, давно уже умершіе и ничуть намъ незнакомые, задерживаютъ нашъ полетъ къ неземнымъ мірамъ, поэтъ не могъ выразить въ прямыхъ выраженіяхъ и поэтому прибѣгъ къ символу.

Такъ какъ человѣкъ въ старости становится болѣе созерцательнымъ и вдумчивымъ, а кромѣ того, въ виду близкой необходимости замолкнуть навсегда, стремится охватить все — *embrasser tout*, то символическое изложеніе, какъ болѣе подходящее для такихъ всеобъемлющихъ сужденій, особенно характерно для заключительнаго періода творчества. По крайней мѣрѣ, въ драмѣ наблюдается такая потребность. Такъ Шекспиръ заканчиваетъ свою дѣятельность, въ которой очень рѣдко попадаются символическіе моменты, драмой насквозь символической — „Буря“. Мы отлично понимаемъ, что эта буря—его жизнь въ Лондонѣ въ качествѣ актера и драматурга, его страсти, его проступки; и вотъ поэтъ представляетъ ту тишину, которая ждетъ его на старости лѣтъ, и ту высоту, съ которой онъ будетъ смотрѣть на жизнь, на ея суету, на ея быстро преходящія волненія. Когда онъ пишетъ эту послѣднюю картину, онъ самъ холоденъ, какъ ледъ, и объективенъ, какъ смерть, только отъ времени до времени его взглядъ загорается теплымъ воспоминаніемъ, когда онъ даруетъ ангельски нѣжную чистоту выраженію молодой любви. Подобно ветхозавѣтному патріарху и онъ резюмируетъ жизненную борьбу въ духѣ церковно-христіанскаго дуализма въ образахъ Калибана и Аріэля и, наконецъ, вселяетъ въ насъ исходомъ этой драмы полную увѣренность въ возможности лучшей жизни, справедливой и благоустроенной. Все это Шекспиръ не зналъ, а скорѣе чувствовалъ, и поэтому прибѣгъ для передачи этихъ чаяній къ необычной въ его поэзій символической формѣ.

Гете, когда стали умирать его сверстники, съ Шиллеромъ и Гердеромъ во главѣ, когда міръ, вступившій подъ лозунги XIX вѣка, пересталъ его занимать, вспомнилъ о сюжетѣ, облю-

бованномъ имъ съ дѣтства, и рѣшилъ къ первой части „Фауста“ присовокупить еще вторую. Последняя стала для Гете тѣмъ, чѣмъ „Буря“ для Шекспира, — заключительнымъ аккордомъ богатой звучными темами и глубокими мыслями симфоніи. Но вмѣсто трогательной по своей жизненной простотѣ трагедіи Гретхенъ, во второй части находимъ бракъ Фауста съ Еленой — символъ проникновенія современнаго человѣка античной красотой; вмѣсто вальпургіевой ночи на Гарцѣ съ участіемъ вѣдьмъ, разбѣзжающихъ на метлахъ, блуждающихъ огней и самого сатаны, въ этой же второй части собираются миѳическія лица древнегреческаго преданія, чтобы присутствовать при выходѣ Афродиты изъ глубинъ морскихъ — новая символика красоты, которой Гете служилъ и поклонялся всю жизнь. Такимъ образомъ, вторая часть „Фауста“ постоянно переходитъ въ символизированіе; вспомнимъ еще маскарадъ при дворѣ, хожденіе къ матерямъ, гомункула, Филемона и Бавкиду, и заключеніе, примыкающее къ легендарно-христіанскимъ мотивамъ, какъ по общему плану, напоминающему литургическое пѣніе — респоззорій, такъ и по частностямъ. Споръ ангеловъ съ чертями указываетъ на средневѣковые діалоги, а картина неба, сонмища ангеловъ, святые проповѣдники, голосъ грѣшницы и Вѣчно-женственное на недостижимой высотѣ, — все это Гете нашель уже готовымъ, выработаннымъ въ церковной литературѣ и живописи. Вѣроятно ни Шекспиръ, ни Гете не имѣли намѣренія поэтизировать церковно-христіанскіе мотивы, но имъ важно было найти наиболѣе доступные символы. Въ этомъ отношеніи они безусловно правы, что символъ овладѣваетъ вниманіемъ и настроеніемъ сильнѣе и скорѣе, если публика подготовлена къ его воспріятію предшествующей традиціей. Отдѣливъ эту форму, которая гораздо древнѣе культуры, породившей „Фауста“, мы подходимъ къ мыслямъ, вылившимся изъ души поэта. Эти мысли не поражаютъ того, кто внимательно изучалъ другія произведенія поэта; ихъ ростъ наблюдается въ предшествующемъ его развитіи, и, такимъ образомъ, на долю Гете выпала счастливая участь замолкнуть только послѣ того, какъ онъ сказалъ человѣчеству свое послѣднее слово — о спасительной силѣ труда, борьбы и стремленія впередъ.

Кто пожелалъ бы спеціально изучить приемы символической поэзіи, тому достаточно было бы заняться исключительно Ибсе-

номъ. Кромѣ того, что Ибсенъ по натурѣ своей склонялся къ этому способу изложенія; реализмъ, имъ впервые введенный въ драму, толкалъ его на это направленіе. Дѣйствительно, отъ крайняго реализма страдали тѣ факторы, которые до сихъ поръ служили моментами обобщенія и отвлеченія, — типичность и суггестація настроенія. Это чувствовалось Ибсеномъ тѣмъ болѣе, что это былъ умъ широко обобщающій и глубоко идейный. Недостатки своей техники онъ поэтому сталъ замѣнять символами. Но что его фантазія, помимо этихъ теоретическихъ соображеній, способна была плодить символическіе образы съ поразительной легкостью, доказывается тѣмъ автобіографическимъ признаніемъ, которое сквозитъ въ „Перъ Гинтъ“ и „Когда мы, мертвые, проснемся“. Критики высказывали догадку, что Перъ Гинтъ — олицетвореніе норвежскаго народа, но не ближе ли разгадка въ личныхъ переживаніяхъ поэта? Если въ Брандѣ отразилась морализирующая сторона, а въ докторѣ Штокманѣ полемизирующая тенденція Ибсена, то Перъ Гинтъ — любитель фантазій, который такъ удачно сочетался съ поэтомъ реалистомъ и сатирикомъ. Яркій примѣръ троичнаго союза этихъ качествъ впервые проявляется у Ибсена въ его исторической драмѣ „Претенденты на корону“. Вплоть до послѣдняго дѣйствія идетъ дѣйствительная драма — борьба двухъ претендентовъ, только въ мастерски набросанной сценѣ смерти епископа, какъ будто поэтъ выходитъ за предѣлы реального міра, и вдругъ, въ послѣднемъ дѣйствіи, умершій епископъ снова выступаетъ — теперь уже въ видѣ символа того раздора, тѣхъ распрей, которыя, по мнѣнію поэта, явятся вѣчнымъ бѣдствіемъ Норвегіи. Въ этой драмѣ, какъ нельзя лучше, замѣчается стремленіе поэта выйти изъ рамокъ первоначально задуманнаго дѣйствія, расширить горизонтъ драматической идеи и расширить съ опредѣленной цѣлью — съ цѣлью сатиры. Эта обратная пропорціональность реализма и символизма встрѣтится и у другихъ драматурговъ нашего времени, но ѣдка сатира въ такомъ сочетаніи свойственна только норвежскому поэту.

Драматическій символизмъ въ самой грубой формѣ заключался въ томъ, что на сценѣ выступало лицо сверхчеловѣческое, изображающее ту или другую идею. Такъ въ „Орлеанской Дѣвѣ“ Шиллера черный рыцарь предупреждаетъ Жанну д'Аркъ о грозящей ей опасности. Такими символическими лицами Ибсенъ пользуется сравнительно рѣдко. Маленькій Эйольфъ

увлекается въ воду старушкой-знахаркой: въ драмѣ „Когда мы, мертвые, проснемся“, сестра милосердія олицетворяетъ, очевидно, смерть. Но Ибсенъ предпочитаетъ другой способъ символизаціи. Въ центрѣ драмы онъ ставитъ вещь-символь, вокругъ которой вращается дѣйствіе, а слѣдовательно и вниманіе публики. Въ зависимости отъ этого перваго символа находятя, понятно, и персонажи и та форма, въ которой они выражаютъ свои мысли. Нельзя отрицать того, что такой планъ концепціи драмы — отъ идеи къ вещественному символу, а отсюда уже къ дѣйствию и его лицамъ, придаетъ драмамъ Ибсена какую-то дѣланность. Но не всегда. Если Брандъ, обѣщая указать народу новую, болѣе свободную и могучую церковь, ведетъ его на высоту горы, то это придумано красиво, но не убѣдительно-реально; зато, когда полумная Герда восхищается соборомъ, созданнымъ самой природой изъ льда и снѣга, подобранный символъ кажется величественнымъ и правдивымъ. Интересъ къ дикой уткѣ, завязшей въ тинѣ съ прострѣленнымъ крыломъ, вполне естествененъ со стороны старика Эдаля, впавшаго въ дѣтство, и маленькой Гедвиги, участь которой такъ трогательно отражается въ символѣ — уткѣ, но другія лица, говоряція и волнующіяся объ уткѣ, становятся взвинченными. Въ драмѣ „Призраки“ богадѣльня прекрасно обращаетъ на себя искупительныя заботы пастора и г-жи Альвингъ съ одной стороны, а ненависть Энгстранда съ другой, въ то время какъ Освальдъ надрываетъ свои послѣднія силы при тушеніи ея пожара. Сама по себѣ богадѣльня, какъ символъ, — острая сатира: бракъ, построенный на лжи и на официозномъ признаніи, даетъ больное, погибающее физически и нравственно потомство и, въ лучшемъ случаѣ, — богадѣльню. Не менѣе удачно, въ этомъ смыслѣ, скомпанована драма „Докторъ Штокманъ“. Водолечебница, ставшая здѣсь предметомъ спора, на самомъ дѣлѣ источникъ заразы; тѣмъ не менѣе всѣ „столпы общества“ скрываютъ это, а Штокманъ, вздумавшій открыть всѣмъ глаза, оказывается врагомъ народа. Нѣтъ сомнѣнія, что Ибсенъ въ лицѣ Штокмана изобразилъ свое собственное выступленіе, а подъ ѣдко-ироническимъ символомъ заражающей водолечебницы уразумѣлъ современное общество.

Для пониманія Ибсена важно отмѣтить часто повторяющійся у него символъ: ребенокъ или какой-нибудь трудъ, именуемый ребенкомъ. Такъ Гедда Габлеръ смотритъ на сочиненіе Лев-

борга, а профессоръ въ драмѣ „Когда мы, мертвые, проснемся“ называетъ такъ свою статую. Маленькій Эйольфъ тотъ же символъ, соединяющій мужа и жену для совмѣстной дѣятельности, для болѣе возвышенной цѣли. Наличие этого символа Ибсенъ противопоставляетъ „законному“ браку съ его внутренней безцѣльностью. Только „Нора“ лишена всѣхъ символовъ; здѣсь реализмъ поэта проявился въ чистомъ видѣ.

Наконецъ, послѣднія драмы Ибсена носятъ ретроспективный и резюмирующій характеръ, подобно „Бури“ Шекспира и второй части „Фауста“ Гете. Въ нихъ Ибсенъ всецѣло перешелъ въ область символизма, какъ и слѣдовало ожидать. Боркманъ, Сольнесъ, Рудбекъ — все тѣ же старики, оглядывающіеся назадъ, на прожитую жизнь, взвѣшивающіе результаты своихъ трудовъ и соприкасающіеся съ юностью, явившейся на смѣну усталой силѣ. Кто въ этомъ типѣ не узнаетъ самого поэта, предчувствовавшаго роковой предѣлъ своего творчества и такъ глубоко сознающаго разницу между воодушевившемъ его стремленіемъ и дѣйствительно имъ достигнутымъ? Кто откажется понять поэта, если онъ подъ влияніемъ этого минуса задавался мыслью о повтореніи жизненнаго пути, о возможности еще разъ сдѣлаться молодымъ и начать снова жизненную работу? Сольнесъ, строитель уютныхъ, семейныхъ уголковъ, мечтаетъ о той порѣ, когда онъ сооружалъ высокія башни и величественные храмы, какъ поэтъ семейныхъ драмъ нѣкогда поражалъ міръ такими гордыми строеніями, какъ „Брандъ“, „Перъ Гинтъ“, „Цезарь и Галилеянинъ“. Рудбекъ, создавшій захватывающую группу на сюжетъ воскресенія, но перешедшій потомъ на сатиру, какъ и самъ поэтъ, тоже идетъ на встрѣчу свиданія съ той женщиной, съ которой связаны лучшія, свѣтлыя мысли его молодости. Но уже силы не тѣ, и отважному мечтателю только одинъ удѣлъ — головокруженіе и смерть.

Творчество Гауптмана подтверждаетъ сдѣланныя нами наблюденія. Что строго соблюденный реализмъ пробуждаетъ въ поэтѣ потребность отвлеченія и толкаетъ его на путь символизма, доказывается тѣмъ замѣчательнымъ у Гауптмана колебаніемъ отъ натуралистической драмы къ символической и наоборотъ, вслѣдствіе котораго онъ отъ „Потонувшаго колокола“ переходитъ къ „Извозчику Геншель“ и отъ „Краснаго пѣтуха“ къ символической сказкѣ-драмѣ: „А Пиппа пляшетъ“, доказывається также тѣмъ тѣснымъ соединеніемъ реалистическаго опи-

санія съ символизированіемъ, наблюдаемымъ въ драмѣ „Ганнеле“. Видимъ также, что символы, къ пониманію которыхъ публика подготовлена предшествующей традиціей, упрочиваютъ за собой бблшій успѣхъ, чѣмъ символы, которые поэтъ выдумываетъ ad hoc, чѣмъ и объясняется популярность „Потонувшаго колокола“ и „Ганнеле“ съ одной стороны, а холодное отношеніе къ драмѣ: „А Пиппа пляшетъ“ съ другой. Наконецъ, нельзя не отмѣтить громадное превосходство Ибсена передъ своимъ младшимъ собратомъ, что касается символизаціи. То, что Гауптманъ не создалъ ни одного самостоятельнаго символа, который по суггестивности и понятливости сравнялся бы съ Ибсеновскими — богадѣльной, напимѣръ, въ „Призракахъ“ или водолечебницей въ „Докторѣ Штокманѣ“, бросается въ глаза тѣмъ болѣе, что Гауптманъ во многомъ достойный соперникъ Ибсена, въ особенности, въ обрисовкѣ характеровъ и въ веденіи діалога. Впрочемъ, одинъ символъ Гауптмана навѣрно переживетъ наше время; это — колоколь, который зазвучитъ въ тотъ свѣтлый праздникъ человѣчества, когда на свѣтѣ не будетъ ни слезъ, ни могилъ, и когда засіяетъ солнце всѣмъ на радость и счастье. Пусть Гейнрихъ окажется какой-то тѣнью Бранда подобно тому, какъ другая сказочная драма Гауптмана слабо отражаетъ типическія черты Перъ Гинта; поэтъ сумѣлъ съ такимъ искусствомъ использовать народное преданіе, что видное мѣсто среди символистовъ нашего времени ему обезпечено.

Символистомъ по преимуществу приходится считать Матерлинга. У него отсутствуетъ реалистическое творчество, составляющее исходную точку у Ибсена и Гауптмана. Поэтому онъ, въ своихъ стремленіяхъ къ болѣе полному выраженію своихъ поэтическихъ замысловъ, неминуемо долженъ былъ дойти къ отмѣченной уже нами драмѣ настроенія и драмѣ символа, чаще же всего настроеніе и символы сливаются въ одно нераздѣльное цѣлое. Въ то время, какъ у Ибсена и Гауптмана въ томъ случаѣ, если символы оказывались недоступными, все же оставалось реальное, всѣмъ понятное дѣйствіе, Матерлингъ часто ставитъ публику въ тупикъ, такъ какъ кромѣ проходящаго настроенія и неразгаданныхъ символовъ у него ничего не оказывается въ рукахъ. О Матерлингѣ существуетъ громадная литература, во много разъ превосходящая творчество самого поэта, но тѣмъ не менѣе едва ли всѣ драмы его

выяснены, хотя бы въ общихъ чертахъ. Въ этомъ виновенъ не только Матерлингъ. Суггестивность символа иногда гораздо сильнѣе, чѣмъ то предполагалъ поэтъ, и почти всегда мысль поэта и мысли публики, связанные съ однимъ и тѣмъ же символомъ, расходятся. Это объясняется самими свойствами символа. Поэтъ фиксируетъ одно переживаніе, а эта фикція подсказываетъ читателю цѣлый рой воспоминаній. Такое впечатлѣніе производятъ такіа драмы съ неуловимымъ содержаніемъ, какъ „Слѣпые“. Въ каждомъ словѣ слышится отзвукъ сильной мысли, но остановиться на опредѣленномъ понятіи не позволяетъ общность символа. Зато традиціонные символы — св. Антоній падуанскій, св. Дѣва, исполняющая обязанности монахини, ушедшей изъ монастыря, и другіе — подъ перомъ Матерлинга пріобрѣтаютъ новую жизнь. Этотъ интересъ къ древнехристіанскимъ символамъ, повторяемъ, не случайный: благодаря многовѣковой традиціи, эти символы обладаютъ громадной суггестивностью.

Въ русской драматической литературѣ символическая драма нашла своего представителя въ лицѣ Леонида Андреева. Съ широтой размаха, свойственной русскому духу, онъ попытался обобщить въ нѣсколькихъ драматическихъ картинахъ „Жизнь человѣка“ отъ момента рожденія до смерти. Произведеніе это въ высшей степени характерно для той среды и того времени, гдѣ и когда оно появилось, какъ наличностью однихъ настроеній, напимѣръ, безвыходнаго пессимизма и бьющей по нервамъ сѣрости, такъ и отсутствіемъ другихъ — жизнерадостности, титанизма и пр. — „Царь голодъ“ — опять смѣлое и опасное обобщеніе и отвлеченіе. Прологъ на колокольнѣ, по цѣльности и силѣ впечатлѣнія соперничаетъ съ наилучшими страницами символической поэзіи, но въ дальнѣйшемъ символы, главнымъ образомъ, самъ царь голодъ теряютъ свою чарующую силу, и вся драма распадается на отдѣльныя, болѣе или менѣе удачно подмѣченныя реплики.

Такимъ образомъ, мы прослѣдили развитіе символизма въ области драмы и убѣдились, что этотъ элементъ вполне органически связанъ съ сущностью драмы вообще, а отнюдь не свидѣтельствуетъ о какомъ-нибудь упадкѣ или вырожденіи. Напротивъ, если древнегреческая трагедія выросла на культовыхъ основаніяхъ, если театръ новаго времени первоначально удовлетворялъ страсть публики къ болѣе или менѣе утонченнымъ

зрѣлицамъ, то драма новѣйшая обращается къ мысловой дѣятельности человѣка и требуетъ напряженнаго вниманія и чуткой отзывчивости.

VI.

Подобно тому, какъ Фаустъ открылъ у себя двѣ души, изъ которыхъ одна приковываетъ его къ землѣ, а другая стремится въ міръ идей и идеаловъ, такъ и мы нашли, что драма то развивалась подъ лозунгомъ жизненной правды, реализма, демократизаціи, то старалась о типичности и суггестивности впечатлѣній. И эта двойственность, повидимому, проходящая черезъ все человѣческое, отразилась, понятно, и на сценической постановкѣ, безъ которой ни одна драма не стала дорога и полезна людямъ.

Древнегреческой сцены едва-ли приходится коснуться въ этой связи. Она почти ничего общаго не имѣетъ съ нашимъ театромъ, да и цѣли ея были совсѣмъ другія. Въ то время, какъ въ древней Греціи главное вниманіе обращалось на музыкально-вокальную часть представленія, современный театръ прежде всего даетъ зрѣлице и дѣйствіе. Средневѣковые мистеріи не брезгали роскошными костюмами и бьющими по нервамъ дѣйствіями. Ни въ одной греческой драмѣ не изображались на сценѣ смерть или убійство, съ другой стороны, даже у Шекспира въ послѣдней картинѣ его драмъ вся сцена усѣяна мертвыми тѣлами. Странствующие англійскіе комедіанты XVII вѣка допускали въ свою среду еще клоуна, который въ самыхъ кровавыхъ трагедіяхъ, при удобномъ и неудобномъ случаяхъ, забавлялъ публику. Еще Готшеду приходится бороться съ этимъ зломъ. Гете оставилъ постъ завѣдующаго придворнымъ театромъ въ Веймарѣ за то, что на сцену вывели ученаго пуделя. Мало того, въ наши дни режиссеръ также радъ, если можетъ въ драму включить тотъ или другой эффектный номеръ, рассчитанный на низшіе инстинкты публики; такъ „Орлеанская Дѣва“ никакъ не можетъ обходиться безъ коронаціоннаго шествія, „Юлій Цезарь“ — безъ участія полсотни солдатъ-статистовъ для изображенія сраженія, а „Борисъ Годуновъ“ — безъ краковяка и мазурки подъ звуки полкового оркестра. Клоунады въ современной драмѣ предоставляются личнымъ способностямъ актеровъ. Но оставимъ въ сторонѣ

всѣ эти второстепенныя явленія, а займемся разсмотрѣніемъ принципиальной стороны вопроса.

По мѣрѣ того, какъ формируется театръ новаго времени, мы видимъ, какъ требованія иллюзорности все возрастаютъ. Это явленіе идетъ параллельно той борьбѣ за жизненную правду драмы, въ которой выступили Лессингъ, Гердеръ, романтики и реалистическая школа. Относительно костюмовъ сперва едва-ли ломали себѣ голову: цари одѣвались какъ можно пышнѣе, чертъ или магъ, если выступали, — чѣмъ пестрѣе, тѣмъ лучше, а остальные актеры выходили въ современномъ костюмѣ. Готшедъ возмущается тѣмъ, что Юлія Цезаря играли при шпагѣ и въ бѣломъ парикѣ. Что касается декорацій, то еще во времена Шекспира простая вывѣска заставляла зрителей перенестись мысленно въ ту или другую обстановку. Самая сильная сторона этого ранняго театра была игра, такъ что до нашего времени сохранилась память о гениальныхъ актерахъ, въ родѣ Гаррика у англичанъ и Девріена — у нѣмцевъ. Мы знаемъ также, что впечатлѣніе тогдашнихъ представлений иногда было потрясающимъ. Такъ молодой Шиллеръ положительно испугался того взрыва восторга, который вызвало представленіе „Разбойниковъ“.

Въ XIX вѣкѣ всѣ усовершенствованія техники — а имъ и числа нѣтъ — прилагаются къ сценической постановкѣ. Появляются декораціи, разрисованныя талантливыми, особо обученными художниками, костюмы, шитые въ специальныхъ мастерскихъ по рисункамъ, составленнымъ тонкими знатоками, аксессуары, заготовляемые по образцамъ, хранящимся въ музеяхъ. Затѣмъ особое вниманіе обращалось на народныя сцены. Во-первыхъ, заботились о томъ, чтобы на сценѣ дѣйствительно двигалась масса, а не два-три человѣка, во-вторыхъ, требовали, чтобы масса эта тоже играла, чтобы каждая единица этой массы представлялась профессиональнымъ актеромъ, а не случайнымъ статистомъ, солдатомъ или праздношатающимся людомъ.

Ложноклассическій театръ не зналъ еще массовыхъ движеній на сценѣ. Часто обѣ стороны сцены были заняты креслами, гдѣ сидѣли почетные посѣтители или публика, не помѣстившаяся въ партеръ, какъ у насъ на концертахъ Гофмана, такъ что для актеровъ оставалась только середина сцены. Понятно, тутъ о выступленіи массы не могло быть и рѣчи. Далѣе, Шекспиръ еще не думалъ индивидуализировать пред-

ставителей народа и обозначает их просто первымъ, вторымъ, третьимъ гражданиномъ. Гете же, въ особенности въ „Эгмонтъ“, далъ образецъ внимательной, художественной характеристики народа, различая всѣхъ говорящихъ по имени, возрасту, профессіи и надѣляя cadaго свойственной ему только психикой. Такое же отношеніе къ народнымъ сценамъ находимъ у Пушкина въ „Борисѣ Годуновѣ“, а изъ новѣйшихъ драмъ у Гаупмана въ „Ткачахъ“. — Что касается игры отдѣльныхъ актеровъ, то и тутъ произошла громадная перемѣна въ смыслѣ приближенія къ жизни. Съ ложноклассической манерой играть можно знакомиться по корифеямъ *Comédie française*, свято хранящей традиціи классической поры. Кто не восхищался мастерской дикціей Муннэ-Сюлли? Стихъ въ его устахъ становится фехтовальной шпагой, которой онъ дразнить, колетъ, разитъ, гремитъ, а при мягкихъ звукахъ слова таютъ у него на губахъ, какъ таетъ апрѣльскій снѣгъ подъ лучами весенняго солнца. Но тотъ же актеръ примѣняетъ только два жеста, кладя правую руку къ лѣвой сторонѣ груди и простирая обѣ руки къ небу, и знаетъ одинъ только мимическій приемъ, поднимая взоръ свой горѣ. Лессингъ отмѣчаетъ, какъ нѣчто небывалое, новый жестъ, введенный какой то актрисой, изображающей Сару Сампсонъ; умирая, она ощупываетъ свое платье, какъ это часто наблюдается во время дѣйствительной агоніи. Какой незначительной намъ кажется эта новинка въ сравненіи съ тѣми штудіями, которыя Сара Бернардъ продѣлывала въ больницахъ Парижа, и плоды которыхъ обнаруживались, на примѣръ, при изображеніи ею дамы съ камеліями, умирающей, какъ извѣстно, въ послѣднемъ дѣйствіи отъ чахотки. Долгое время считалось неприличнымъ для актера становиться спиной къ публикѣ, и не такъ давно то время, когда это казалось смѣлой новизной. Ну, а теперь актеръ, на примѣръ, Кайнцъ, валяется по полу, рычитъ какъ звѣрь, рветъ одежду, если находить это нужнымъ. Энергично критикѣ приходилось бороться съ патетической декламацией, къ которой актеры пристрастились отъ чтенія стиховъ. Было время, когда самыя простыя слова передавались съ пафосомъ и нараспѣвъ. Нѣмецкіе актеры еще въ настоящее время иногда страдаютъ этимъ недостаткомъ. Но современная школа пошла дальше. Раньше со сцены можно было слышать одинъ только литературный языкъ, теперь же соблюдается и говоръ соотвѣтствующей мѣстности. Такъ Гаупт-

манъ написалъ свою драму „Ткачи“ на говорѣ силезскихъ крестьянъ, а въ драмахъ изъ берлинской жизни заставляетъ представителей плебса выражаться идиотизмами Берлина. Такимъ путемъ достигается очень рѣзкое внѣшнее отличіе интеллигента отъ лицъ народа. Такъ сценическая постановка и игра актера не отставала отъ развитія самой драмы, доводя иллюзорность до небывалаго раньше совершенства.

Дальше всѣхъ въ этомъ направленіи пошла нѣмецкая труппа мейнингенцевъ и московская Станиславскаго. Что касается историчности костюмовъ и декораціи, то они представляютъ прямо научный интересъ. Изображая банкетъ въ „Валленштейнѣ“, мейнингенцы обзавелись искусственными имитациями бокаловъ и посуды, употребляемыхъ во время тридцатилѣтней войны въ Богеміи. Въ „Юліи Цезарѣ“ каждая мелочь костюма, каждая пряжка, каждая булавка была провѣрена археологическими данными, такъ что школьникамъ рекомендовались ихъ представленія наравнѣ съ посѣщеніемъ музеевъ. Знаменитый ансамбль мейнингенцевъ былъ до того интересенъ, каждый мальчуганъ въ толпѣ ихъ до того поглощалъ вниманіе зрителя, что глаза послѣдняго такъ и разбѣгались, не зная на чемъ остановиться, и теряли главное дѣйствіе изъ вида. Лѣтъ десять тому назадъ, герцогъ веймарскій рѣшилъ, что дорогіе аксессуары слишкомъ портятся отъ перевозки, и запретилъ гастроли своей труппы, надѣлавшія много шума въ свое время и создавшія школу. По ея стопамъ пошелъ и Станиславскій. Всѣмъ изъ насъ памяты эти образцовыя, въ своемъ родѣ, постановки, въ которыхъ мельчайшій звукъ — лай собакъ, кваканье лягушки — поддерживалъ иллюзію жизненной правды. Еще дальше пошла Сара Бернардъ, когда въ роли Клеопатры въ сценѣ смерти подносила живую змѣю къ своей груди. Тутъ только была достигнута преграда, за которой уже началась дѣйствительность.

Гораздо раньше, чѣмъ театръ дошелъ до этихъ крайностей, раздавались протесты противъ натурализма на сценѣ и требованія большей стилизаціи въ постановкѣ. Указывали на то, что драма всегда была и останется условнымъ подражаніемъ дѣйствительности, а поэтому та жизненная правда, которой добивался бытовой театръ, идетъ въ разрѣзъ съ художественной цѣлью. Въ доказательство приводили древнегреческій и шекспировскій театры, пренебрегшіе всѣми тонкостями

реалистической обстановки и, тѣмъ не менѣе, достигшіе эстетическаго впечатлѣнія. Вѣдь покуда актеръ долженъ видѣть только двухъ, трехъ лицъ, присутствующихъ на сценѣ, и дѣлать видъ, что ничего не замѣчаетъ о присутствіи той тысячи, которая находится въ зрительномъ залѣ, до тѣхъ поръ постановка драмы можетъ быть только условная, стилизованная. Стилизація постановки заключается въ томъ, что режиссеръ проникается тенденціями автора и затѣмъ находитъ соотвѣтствующія сценическія средства для ихъ проведенія въ театральной игрѣ. Въ настоящее время наблюдаемъ исканіе новыхъ путей въ этомъ направленіи; высказаться о возможной успѣшности этой работы рискованно, но одно явствуетъ изъ самой сущности современной драмы: такъ какъ господство одной нормы уже не мыслимо, такъ какъ драма расщепилась на нѣсколько различныхъ видовъ, то и сценическая постановка будетъ разнообразиться. Доведенный *ad absurdum* натуралистическій театръ сохранить свое значеніе въ будущемъ, для пьесъ историческихъ, чисто бытовыхъ и сатирическихъ. „Юлій Цезарь“ и „Кориоланъ“ становятся памятными только благодаря костюму и мѣстному колориту; также и бытовыя драмы Островскаго тяготеютъ къ реальной обстановкѣ; наконецъ, всѣмъ памятна та подчеркнутость, которой отличалась постановка „Горе отъ ума“ у Станиславскаго. Но если тутъ выигрывали сатирическіе персонажи, то несомнѣнно затеривался Чацкій—этотъ идеализованный типъ молодого поколѣнія, требующій другого изображенія. Если многіе находили въ инсценировкѣ „Горе отъ ума“ у москвичей недосказанность самаго главнаго, то это служитъ показателемъ того, что идейность въ комедіи Грибоѣдова, вращающаяся около самосознанія личности, существенно изображенной въ ней общественной сатиры. — Съ другой стороны, драма настроенія и символическая драма всегда будутъ нуждаться въ стилизаціи постановки, такъ какъ натурализмъ тутъ прямо идетъ въ разрѣзъ съ намѣреніями поэта и можетъ отвлечь вниманіе зрителей отъ сути пьесы. Правда, въ этомъ направленіи современный театръ еще не выработалъ общепризнанныхъ нормъ, но разъ необходимость новыхъ путей признана, то уже первый шагъ къ нимъ сдѣланъ. Еще возникаетъ вопросъ о драмѣ типа, гдѣ, вѣроятно, рѣшеніе будетъ зависѣть отъ преобладанія исторически-бытового или психологически-типичнаго элемента. Нѣтъ сомнѣнія, что къ

первому разряду относятся такія драмы, какъ „Валленштейнъ“, „Борисъ Годуновъ“, трилогія А. Толстого, и что къ нимъ вполне подходитъ реальная постановка, за то драмы второй группы, въ родѣ „Гамлета“, „Фауста“, „Бранда“, не могутъ быть втиснуты въ узкія рамки извѣстнаго времени и мѣста, для этого въ нихъ слишкомъ много идей — вѣчныхъ и общечеловѣческихъ. Самая индифферентная форма—хотя бы фракъ и бѣлый галстухъ—при такихъ пьесахъ менѣе всего рѣжетъ глазъ. Такъ, въ общихъ чертахъ, обстоитъ вопросъ о сценической постановкѣ въ наши дни: нѣтъ никакой догмы и нормы, но передъ нами открытое поле для исканій и возможныхъ находокъ.

Въ заключеніе скажемъ нѣсколько словъ о будущей драмѣ. Если продолжить прямыя линіи, проходящія черезъ все развитіе параллельно другъ другу, то мы врядъ ли ошибемся. Первая интеграль въ эволюціи драмы заключалась въ жизненной правдѣ, подражаніемъ которой она являлась. Слѣдовательно, драма всегда будетъ отраженіемъ жизни, и ея содержаніе расширится по мѣрѣ того, какъ осложнится сама жизнь. Какъ нѣтъ повтореній въ жизни, такъ и не можетъ быть повтореній въ формаци драмы, и какъ человѣкъ постоянно будетъ занятъ вопросами жизни, такъ и драма всегда будетъ дорогимъ ему развлеченіемъ. А вторая интеграль — высшая мысловая дѣятельность, связанная съ драмой и особенно ярко выражающаяся въ типахъ, настроеніяхъ и символахъ, словомъ, въ суггестивности. Эта суггестивность, способность „подсказывать“ драмы служитъ намъ гарантіей того, что драма никогда не спустится до пошлости пустой забавы, а сохранитъ свое почетное мѣсто среди высшихъ эстетическихъ наслажденій человѣка. Благодаря этой своей сущности, драмѣ не приходится бояться конкуренціи ни съ кинематографомъ, ни съ циркомъ, подобно тому, какъ симфоническій оркестръ не соперничаетъ съ шарманкой или трактирнымъ органомъ, и живопись никогда не будетъ замѣнена лубочной картинкой или фотографіей.

К. Тиандеръ.

Народно-эпическое творчество и поэт-художникъ.

I.

Народнымъ называется то творчество, которое, въ свое время, могло бы быть приписано любому представителю даннаго народа. Такъ какъ случайный авторъ не чувствуетъ за собой никакихъ заслугъ, то памятники народнаго творчества появляются въ свѣтъ анонимно. Они распространяются устнымъ путемъ не только потому, что ко времени ихъ возникновенія народъ не зналъ еще письменъ, но и по той причинѣ, что авторы, не видя въ нихъ проявленія чего-то особеннаго, не заботились объ ихъ увѣковѣченіи. Въдѣ фабричныя пѣсни, сочиняемыя въ наше время, часто грамотными людьми, все же не записываются, а ходятъ изъ устъ въ уста. Народное творчество огромно по количеству и разнообразно по качеству, но наиболѣе крупныя произведенія мы встрѣчаемъ въ области эпоса. Поэтому и научное изслѣдованіе преимущественно касалось народно-эпическаго творчества.

Это творчество начиналось съ накопленія сюжетовъ, вполне бессознательно, когда никому еще не приходило въ голову спросить, къ чему пригодятся эти матеріалы. Культурное развитіе человѣка переходило изъ одной стадіи въ другую, и то, что сегодня считалось высшей мудростью, завтра уже могло считаться опровергнутымъ, черезъ нѣкоторое время стало глупымъ воспоминаніемъ, а еще позже воспроизводилось, какъ продуктъ фантазіи — какъ поэтической сюжетъ. Одна изъ такихъ стадій, черезъ которыя проходило человѣчество, былъ охотничій образъ жизни, когда животный міръ сталъ для человѣка источ-

никомъ всѣхъ благъ: онъ питалъ его, одѣвалъ, доставлялъ ему шкуры для постройки жилищъ и матеріалъ для предметовъ первой необходимости. Тогда то господствовала религія зооморфизма, однимъ изъ отраслей которой можно считать тотемизмъ. Дѣло въ томъ, что въ то время каждый родъ находился подъ особымъ покровительствомъ какого-нибудь звѣря и часто даже велъ отъ него свое происхожденіе, подобно тому, какъ, не такъ давно въ глухой Финляндіи, крестьяне держали у себя въ хатѣ и кормили ужа, почитая въ немъ домового. Къ эпохѣ тотемизма восходятъ такіе эпическіе герои, которые находятся въ какой то таинственной связи съ опредѣленнымъ животнымъ и пользуются его услугами. Къ нимъ относится прежде всего Лоэнгринъ, тотемъ котораго лебедь. Затѣмъ во французской эпикѣ извѣстны *chevalier au lion*, а въ нѣмецкой Швейнъ, которыхъ постоянно сопровождаетъ левъ. Излюбленный въ германской эпической традиціи тотемъ — волкъ, котораго находимъ въ нѣмецкой поэмѣ о Вольфдитрихѣ и въ древне-сѣверномъ сказаніи о Вольсунгахъ. Понятно, мы назвали теперь только такіе примѣры, которые вошли въ поэзію, въ сторонѣ же остается всегда множество подобныхъ же образовъ, не нашедшихъ примѣненія въ народномъ эпосѣ. Такъ какъ тотемизмъ былъ явленіемъ общечеловѣческимъ, то было бы страннымъ, если бы въ памяти народа сохранился только одинъ Лоэнгринъ, и одинъ Ивейнъ, — нѣтъ, рыцарь съ лебедемъ и чело-вѣкъ, сопровождаемый львомъ, встрѣчаются и во многихъ другихъ сказаніяхъ, при чемъ о какомъ-нибудь заимствованіи или переходѣ „бродячаго“ сказанія не можетъ быть и рѣчи. Здѣсь теорія самозарожденія сюжетовъ вступаетъ въ свои права.

Родовой бытъ съ его исключительными порядками также послужилъ поводомъ къ нарожденію многихъ другихъ сюжетовъ. Такъ бракъ считался законнымъ только въ томъ случаѣ, если мужъ и жена принадлежали къ одному и тому же роду — племени. Эта форма брака въ наукѣ называется эндогаміей. Женщины, равно какъ и матеріальныя богатства, принадлежали всему роду и ревниво оберегались. Но естественно, что брачный вопросъ не долго могъ подлежать такой строгой регламентаціи, а тамъ, гдѣ эндогамія поддерживалась болѣе продолжительное время, тамъ общество хилѣло и вымирало, подобно тому, какъ вырождается аристократія вслѣдствіе боязни, такъ называемаго, мезалліанса. Биологическіе законы оказались въ полномъ противо-

рѣчи со взглядомъ родового быта на женщину, и, понятно, природа одержала верхъ надъ людскимъ предрасудкомъ. Все болѣе учащались случаи экзогаміи, т.-е. брака между членами различныхъ родовъ. Но такія исключенія сопровождались родовыми осложненіями не только для участниковъ, но и для всего рода. Разсчитывать на то, что родъ уступитъ женщину добровольно, не было основанія. Приходилось увести ее силой или хитростью. Отсюда ведетъ свое начало обычай умыканія невѣсты. Въ Финляндіи до сихъ поръ на свадьбахъ играютъ такую игру: замужнія женщины стараются перетянуть на свою сторону молодую, а дѣвицы — подружки защищаютъ и удерживаютъ ее; иногда при этомъ получается такая свалка, что рвутъ одежду въ борьбѣ другъ съ другомъ. На Кавказѣ мужчины, спутники жениха, снаряжаются на свадьбу, какъ въ походъ, — ѣдутъ верхами вооруженные; сопровождая молодыхъ, все время стрѣляютъ. Наконецъ, чуть ли не самый распространенный мотивъ эпической поэзіи — похищеніе невѣсты. Тотемизмъ — отвлеченный фактъ, одна изъ философскихъ системъ первобытнаго человѣка, которая была доступна лишь избраннымъ умамъ, брачный же вопросъ занималъ всѣхъ, вотъ почему его мотивы распространились несравненно больше и ярче, чѣмъ воспоминанія о тотемизмѣ. У многихъ народовъ онъ послужилъ темой красивыхъ эпоей. У нѣмцевъ Гунтеръ и Зигфридъ отправляются за Брунгильдой; Гудруна и мать ея Гильда похищаются, первая — силой оружія, вторая — хитростью; „Король Ротеръ“ также типичная поэма объ увозѣ невѣсты. Въ древней Греціи главные два цикла преданія, о троянской войнѣ и о походѣ аргонавтовъ, тѣсно были связаны съ тѣмъ же сюжетомъ. Въ финскихъ пѣсняхъ поется о свадебныхъ поѣздкахъ Вейнемейнена и Леминкейна, изобилующихъ опасностями и вражескими столкновеніями.

Когда красавица была во власти мужа, принадлежавшаго къ другому роду, то ея собственный родъ долженъ былъ пустить въ ходъ всѣ силы, чтобы вернуть ее. Такимъ образомъ, похищенная красавица становилась причиной походовъ, набѣговъ и болѣе или менѣе продолжительныхъ враждованій. Эта сторона родового быта тоже отразилась въ послѣдующей эпикѣ. Самый извѣстный примѣръ — сказаніе о троянской войнѣ, гдѣ всѣ греческія племена объединяются подъ начальствомъ Агамемнона, чтобы итти походомъ на Трою, потому что Парисъ,

младшій принцъ королевскаго дома, похитилъ прекрасную Елену. Десять лѣтъ осаждается ни въ чемъ неповинный городъ и потомъ истребляется со всѣмъ населеніемъ! Вотъ логика поистинѣ эпическая! Увозъ Гильды въ нѣмецкомъ эпосѣ также кончается кровопролитнѣйшей битвой, а „Гудруна“ вводитъ насъ въ реальную обстановку походовъ викинговъ: во время отсутствія отца и брата Гудруны, норманскій король совершаетъ свой набѣгъ, разрушаетъ замокъ до основанія и увозитъ дѣвицу; потомъ ея братъ, возвратившись на родину и узнавъ о домашнихъ событіяхъ, въ свою очередь, творитъ подобные же ужасы въ Нормандіи и освобождаетъ Гудруну. — Безъ числа жетѣ сказанія, гдѣ насильственный увозъ невѣсты входилъ, какъ второстепенный мотивъ.

Только при господствѣ эндогаміи возможны были въ дѣйствительности такія происшествія, какъ вражеское столкновеніе отца съ сыномъ. Предположимъ случайную встрѣчу молодца съ дѣвицею чужого рода. Проходятъ года, и тотъ же воинъ, теперь уже посѣдѣвшій, встрѣчаетъ въ полѣ своего сына, выросшаго статнымъ юношей. — Сыну и въ голову не можетъ придти, что чужой-чуженинъ его отецъ; напротивъ, представители разныхъ родовъ, естественно, — враги. Но перенесенное въ другую среду, не признающую рѣзко ограниченныхъ интересовъ отдѣльныхъ родовъ, то же положеніе станетъ глубоко трагичнымъ. Съ этой точки зрѣнія, народная эпика и представила этотъ сюжетъ, отразившійся, между прочимъ, въ персидскомъ эпосѣ, въ лицѣ Рустема и Зораба, въ древнѣмецкой пѣснѣ о Гильдебрандѣ и Гадубрандѣ и въ русской былинѣ объ Ильѣ Муромцѣ и сокольникѣ-охотникѣ. Встрѣча отца съ сыномъ кончается поединкомъ, при чемъ отецъ убиваетъ сына. Эта жестокая расправа мотивируется тѣмъ, что отецъ находитъ сына вѣроломнымъ, но, понятно, это объясненіе позднее. Нѣкоторые варианты стремятся также смягчить трагическій исходъ: испытавъ сына, отецъ заключаетъ съ нимъ дружбу. Но всѣ эти добавленія противорѣчатъ духу того времени, когда возможны были подобныя встрѣчи.

Къ той же самой категоріи эндогамическихъ сюжетовъ относится и одинъ изъ главныхъ мотивовъ Одиссеи: герой возвращается домой какъ разъ въ то время, когда его сородичи сватаются за его жену. Это ничто иное, какъ отраженіе, въ видѣ эпическаго сюжета, обычая левирата, который заклю-

чался въ томъ, что въ случаѣ гибели мужа, ближайшей его родственникъ обязанъ былъ взять себѣ вдову въ жены. И этотъ сюжетъ отразился повсюду, хотя родственная связь мужчинъ должна была блекнуть, когда стала непонятной. Въ русскихъ былинахъ рассказывается о томъ, что Алеша Поповичъ пытается жениться на женѣ Добрыни, когда тотъ не возвращается въ назначенный срокъ; но въ самый день свадьбы появляется Добрыня. Иногда Алеша Поповичъ и Добрыня называются братьями.

Вслѣдствіе открытія металловъ въ культурѣ человѣчества произошелъ переломъ. Не только усовершенствовались его орудія и утварь—предметы первой необходимости, но мѣдный топоръ и бронзовый меч вливали въ ихъ носителей болѣшую предприимчивость, болѣе широкую инициативу, и ставя болѣе высокія цѣли, способствовали, вмѣстѣ съ тѣмъ, паденію узко-родоваго строя. Довольные своимъ мѣстожительствомъ строили города и укрѣпленный въ немъ акрополь, чтобы удержаться на занятой позиціи, и старались копить въ своихъ погребяхъ металлъ—этотъ залогъ могущества и богатства. Недовольные своей родиной пускались въ поиски новыхъ земель, причемъ звенящій мечъ оказывалъ имъ не малую услугу въ борьбѣ съ противникомъ, одареннымъ только каменнымъ орудіемъ или костяными стрѣлами. Культура металловъ побѣдила каменный вѣкъ, а у побѣдителей та пора, когда имъ доставались первые транспорты металла, запомнилась твердо и породила очень важныя эпическіе сюжеты. Первый металлъ, вошедшій въ употребленіе, была мѣдь, а потомъ явилась бронза, но рядомъ съ мѣдными и бронзовыми вещами, появилось и золото въ весьма изрядномъ количествѣ. Позднѣйшая традиція, принимая во вниманіе обиліе бронзы и мѣди, и сравнительную рѣдкость и цѣнность золота, предала забвенію обыденные металлы и говорила только о золотѣ. Въ древней Греціи существовало популярное преданіе о поѣздкѣ аргонавтовъ въ Кольхиду. Оно, очевидно, восходитъ къ воспоминаніямъ о томъ времени, когда греки вывозили мѣдь и бронзу, а также и золото, съ юго-восточнаго берега Чернаго моря. Въ германскомъ эпосѣ ту же роль играетъ „золото Рейна“, другими словами, тѣ металлы, которые привозились по Рейну, либо черезъ Массилію, нынѣшній Марсель, при посредничествѣ финикіянъ, либо съ береговъ Дуная. Такимъ образомъ, географія германскаго эпоса

была готова далеко до того, когда событія эпохи переселеній народа наполнили эту канву новыми картинами. Кромѣ этихъ знаменитыхъ примѣровъ, всѣмъ извѣстны многочисленныя сказанія о томъ, какъ герой отправляется за какой-нибудь драгоценностью, золотымъ кольцомъ, золотымъ яйцомъ, золотымъ мечемъ; во всѣхъ этихъ сюжетахъ слышится не алчность современнаго матеріалиста, а отзвукъ перваго восторга человѣка при знакомствѣ съ металломъ.

По даннымъ археологіи, металлы не были открыты впервые въ Европѣ, а ихъ культура привезена откуда то изъ Азіи. Этотъ моментъ схваченъ въ сюжетѣ о сокровищахъ, найденныхъ въ далекихъ краяхъ и вывезенныхъ оттуда. Но вскорѣ въ Европу перешло и искусство готовить бронзу и ковать металлъ. Этотъ шагъ впередъ въ нашей европейской культурѣ оставилъ свой слѣдъ и въ народномъ эпосѣ. У финновъ эпическій кузнецъ Ильмариненъ куетъ крышки неба, отликаетъ красавицу-дѣвицу и, наконецъ, изобрѣтаетъ мельницу Сампо, которая мелитъ все, что угодно, даже золото. У германскихъ народовъ циклъ сказаній сложился вокругъ кузнеца Велунда. Его держатъ въ плѣну на островѣ, подрѣзавъ ему поджилки, и заставляютъ ковать оружіе. Но онъ мститъ своему насильнику, убивъ его сыновей, обманувъ его дочь и улетѣвъ на изобрѣтенной имъ летательной машинѣ. На Зигфрида, главнаго любимца нѣмецкаго эпоса, перенесены оба сюжета, связанные съ памятью о первоначальной культурѣ металловъ. Во-первыхъ, онъ, обладатель „золота Рейна“—несмѣтныхъ богатствъ, добытыхъ изъ таинственной страны, во-вторыхъ, онъ уже кузнецъ, и куетъ себѣ славный мечъ. Въ греческомъ преданіи та же самая черта сохранилась въ божественномъ ковацѣ Вулканѣ, который куетъ доспѣхи Ахиллеса, между прочимъ, щитъ съ многочисленными изображеніями.

Наконецъ, богатѣйшая сокровищница доморощенныхъ сюжетовъ—языческая религія, вѣра въ боговъ и натуралистическое міропониманіе каждаго народа. Такъ какъ начала эпическаго творчества совпадаютъ съ еще полнымъ расцвѣтомъ язычества, то разница между повѣрьемъ и сюжетомъ отнюдь не во времени, какъ между тотемизмомъ, эндогаміей, открытіемъ металловъ и происходившими отсюда сюжетами, но въ приуроченіи: повѣрье предполагаетъ только возможность или вѣроятность какого-нибудь дѣйствія, а сюжетъ выдаетъ это

самое повѣрье за совершившійся фактъ. Еще до сихъ поръ существуетъ повѣрье о сокровищахъ, скрытыхъ въ землѣ и охраняемыхъ драконами, а въ сказаніи о нибелунгахъ узнаемъ, что драконъ дѣйствительно стерегъ „золото Рейна“, что Зигфридъ убилъ его и овладѣлъ золотомъ. Арийцы также вѣрили въ существованіе какой-то матеріальной души, живущей еще послѣ смерти тѣла, и основывали это предположеніе на сходствѣ, наблюдаемомъ между дуновеніемъ вѣтра и нашимъ дыханіемъ. Уже древніе обозначали оба понятія однимъ словомъ: *άνεμος*-вѣтеръ и *anima*-душа. И въ русскомъ языкѣ „дыханіе — воздухъ — душа“ указываютъ на аналогичное образованіе. Когда буря съ воемъ и трескомъ носилась надъ землею, когда облака летали по небу, образуя фантастическіе контуры, то язычникъ долженъ былъ сознаться: то мертвые! Отсюда у грековъ получило царство тѣней, аидъ, а у германцевъ страна нифлунговъ или нибелунговъ, прозванная отъ слова *nifl*, *nebel* — туманъ. Все это религіозныя представленія. Но когда стали рассказывать, что разные герои: Одиссей, Гераклъ, Зигфридъ посѣщали это царство мертвыхъ и сдѣлали тамъ то-то и то-то, тогда получился эпическій сюжетъ. Интересно прослѣдить, кто въ нѣмецкомъ эпосѣ „нибелунги“? Добравшись до сокровища, принадлежавшаго королю Нибелунгу — эпониму страны тумановъ, Зигфридъ становится нибелунгомъ, то-есть, якобы обреченъ на раннюю гибель, а послѣ его смерти, когда сокровища переходятъ въ руки бургундовъ, послѣдніе называются нибелунгами, другими словами, надъ ихъ головами витаетъ призракъ смерти — проклятіе, связанное съ „золотомъ Рейна“. Чтобы исчерпать миѳическіе сюжеты сказанія о нибелунгахъ, напомнимъ еще о вѣрѣ германцевъ въ валькирій, участницъ сраженій, сопровождающихъ души героевъ на пути въ Вальгаллу. Это представленіе, собственно, одно перенесеніе дѣйствительнаго явленія въ міръ сверхчеловѣческой. Въ ту пору, женщины на самомъ дѣлѣ принимали участіе въ бою, держали щитъ, когда мужчина колотъ врага, одушевляли его, когда онъ хотѣлъ отступить, и уносили его съ поля брани, когда онъ истекалъ кровью. Валькирія — идеализованная женщина — щитоносецъ. Если придумывается сказаніе о любовныхъ отношеніяхъ какой-нибудь валькирії къ опредѣленному герою, то цѣлый рядъ эпическихъ сюжетовъ готовъ. Такъ Зигфридъ любитъ валькирію Брунгильду и измѣняетъ ей. Въ пѣсняхъ Эдды нѣ-

сколько разъ изображается любовь героя къ валькирії, но самыми извѣстными примѣрами являются кузнецъ Велундъ и Гельги.

Греки вѣрили въ боговъ, вмѣшивающихся въ человѣческую жизнь, помогающихъ своимъ любимцамъ и вредящихъ тѣмъ, которыхъ ненавидѣли. Если воинъ побѣдилъ другого, и если ему удалось какое-нибудь опасное предпріятіе, то, очевидно, ему содѣйствовало то или другое божество. Если же кто-нибудь терпитъ поражение или неудачу, то и тутъ не обошлось безъ участія боговъ. Въ особенноти, въ Иліадѣ наталкиваемся на такой интересъ боговъ къ людскимъ дѣламъ. Такъ боги принимаютъ участіе въ самомъ бою, при чемъ одни находятся на сторонѣ эллиновъ, а другіе стоятъ за троянцевъ. Паденіе Гектора объясняется только тѣмъ, что боги поддерживаютъ Ахиллеса, а съ другой стороны, Зевсъ запретилъ имъ охранять Гектора. Когда нужно спасти кого-нибудь, ворвавшася слишкомъ далеко въ ряды враговъ, боги окутываютъ его туманомъ до тѣхъ поръ, пока онъ не возвратится къ своимъ.

Эпическіе сюжеты, тѣсно связанные съ религіозными вѣрованіями народа, служатъ показателемъ относительной давности народнаго творчества. Германскій и греческій эпосы возникли въ такое время, когда язычество находилось въ полномъ разцвѣтѣ, когда всѣмъ фантазіямъ его своеобразнаго миропониманія удѣлялась непоколебленная вѣра. Какъ бы невѣроятны ни казались сообщаемые рассказы, правдивость ихъ считалась самоподразумѣвающейся. Другое впечатлѣніе производитъ въ этомъ отношеніи русскій эпосъ. Чтобы добраться до миѳическаго матеріала, приходится копать, потому что языческая старина не на поверхности, а въ глубинѣ.

Возьмемъ преданіе о Святогорѣ: „Святая горы“ и другія легендарныя наслоенія до того покрыли первоначальный образъ этого „старшаго“ богатыря, что основной гранитъ только чувствуется, но нигдѣ не проглядываетъ. Соловей-разбойникъ, котораго укрощаетъ Илья Муромецъ, былъ бы вполне очеловѣченнымъ лицомъ, если-бы не оглушительный свистъ и мѣсто-нахожденіе его на тридцати дубахъ свидѣтельствовали о чемъ то стихійномъ. Былинный герой Дунай Ивановичъ указываетъ на пониманіе „дуная“, какъ рѣки вообще. Наконецъ, въ былинахъ о Волгѣ, послѣ выдѣленія всевозможныхъ историческихъ воспоминаній объ Олегѣ, объ Ольгѣ, о Всеславѣ, упо-

минаемомъ въ „Словѣ о Полку Игоревѣ“, все же остается не мало безусловно мифическихъ мотивовъ. Всѣ эти и подобныя наблюденія позволяютъ намъ сдѣлать заключеніе, что русскій эпосъ коренится въ язычествѣ, но выросталъ въ такое время, когда мифическіе мотивы ступшеывалась и слѣды ихъ терялся. Позже всѣхъ возникъ старофранцузскій эпосъ: въ немъ мы тщетно стали бы искать мифическихъ сюжетовъ.

Итакъ, мы выяснили себѣ образованіе эпическихъ сюжетовъ на мѣстахъ. Мы бросили взглядъ въ лабораторію того завода, гдѣ выдѣлывались кирпичи, изъ которыхъ потомъ были сооружены великолѣпные памятники народно-эпического творчества.

II.

Когда группа племенъ охватывается общими интересами, поглощающими частныя дѣла каждого отдѣльнаго племени, тогда этотъ духъ общности постепенно переходитъ въ коллективное самознаніе, которое, между прочимъ, сказывается и въ эпическомъ творествѣ. Воспоминанія о важныхъ событіяхъ, поколебавшихъ существованіе „народа“—такъ принято называть такую группу объединенныхъ племенъ,—и о лицахъ, отличившихся на пользу всему народу, становятся предметомъ всеобщаго почитанія, потому что человѣкъ чтитъ лишь то, что выходитъ изъ ряда вонъ, а обыденное ему кажется саморазумѣющимся. Отсюда ясно, что эпическое творчество невозможно при той обстановкѣ, когда каждый родъ жилъ своей собственной жизнью. Въ центрѣ каждого эпоса мы находимъ такія историческія воспоминанія, достовѣрность которыхъ провѣряется документальными данными.

Начнемъ съ греческаго эпоса. Походъ эллиновъ противъ Трои былъ, очевидно, такимъ предпріятіемъ, которое затрагивало жизненные ихъ интересы, и поэтому далъ толчекъ къ эпическому творчеству. Хотя народное самосознаніе уже выработалось, все же, судя по Иліадѣ, мы видимъ, что противъ Трои выступаетъ не однородное войско, а цѣлый рядъ отдѣльныхъ племенъ. Но они одушевлены однимъ желаніемъ—уничтожить Трою. Самый фактъ существованія Трои не подлежитъ никакому сомнѣнію. Раскопки Шлимана на мѣстѣ находженія турецкой деревни Гиссарликъ, на берегу Малой Азіи, и въ

самой Греціи, въ Тиринсѣ, Микенахъ, и Орхоменахъ, обнажили культурный слой, подтверждающій рассказъ древнегреческаго эпоса, даже въ мелочахъ. Такъ можно было бы думать, что предметы съ художественной отдѣлкой, упоминаемые въ гомеровскихъ пѣсняхъ являются чистѣйшей выдумкой, но находки, на примѣръ, мечей, съ искусной инкрустаціей, изображающей боевыя или охотничьи сцены, доказываютъ, что и тутъ воспроизводится бытовая черта. Правда, Шлиманъ дошелъ въ своихъ увлеченіяхъ до того, что разыскивалъ и отождествлялъ каждую мелочь, теплый источникъ, притокъ Скамандра, стоянку кораблей, скейскія ворота, кладъ Пріама; всѣ эти подробности врядъ ли удастся когда нибудь восстановить, нѣкоторые ученые сомнѣваются даже въ томъ, что открытія Шлиманомъ развалины, именно, древняя Троя, но, въ концѣ-концовъ, безразлично для нашего вопроса, гдѣ, на какомъ мѣстѣ западнаго берега Малой Азіи, стояла, Троя, важно лишь то, что остатки подобныхъ ей городовъ найдены и что картина ихъ оказывается вѣрно переданной въ греческомъ эпосѣ. Не лишено значенія и то обстоятельство, что городъ, найденный Шлиманомъ, погибъ отъ пожара, что доказывается остатками угля и обгорѣлостью каменныхъ частей.

Эпическимъ временемъ нѣмецкаго народа была эпоха великихъ переселеній. Тогда мы находимъ франковъ у устьевъ Рейна, прежде чѣмъ они вторглись въ Галлію; среди королей, способствовавшихъ ихъ объединенію и положившихъ основаніе ихъ могуществу, называется и нѣкій Зигфридъ. Теперь мы понимаемъ, почему герой Зигфридъ—король франковъ и жительствуетъ на нижнемъ Рейнѣ. На среднемъ Рейнѣ эпосъ помѣщаетъ бургундовъ съ королемъ Гунтеромъ во главѣ. Это не только отвѣчаетъ положенію вещей, но до насъ дошло даже упоминаніе о запискахъ, изданныхъ Гунтеромъ, и имя одного изъ приближенныхъ короля—Гагенъ, который играетъ видную роль и въ эпосѣ. Гунтеръ, его братья и многочисленная дружина погибаютъ отъ гунновъ, по рассказу эпоса, но и исторически достовѣрно, что бургундское царство было разгромлено Атилой. Послѣдній выводится въ эпосѣ подъ онѣмеченнымъ именемъ—Этцель. Затѣмъ—Дитрихъ фонъ Бернъ. Въ „Пѣснѣ о нибелунгахъ“ онъ занимаетъ, правда, второстепенное мѣсто, но въ германской эпикѣ вообще, извѣстнымъ образомъ, центральнымъ лицомъ является Дитрихъ фонъ Бернъ. Принимая

во внимание, что Дитрихъ народное переименование имени Теодорихъ, и что болѣе близкій нѣмцамъ Бернъ замѣнилъ чужестранную Верону, мы можемъ догадываться, что Дитрихъ фонъ Бернъ—эпическое отраженіе Теодориха Великаго. Такимъ образомъ, всѣ главные герои нѣмецкаго эпоса—историческія лица, подвизавшіяся во время передвиженій нѣмецкихъ племенъ отъ IV до VI вѣка, и на ту же эпоху указываетъ и географія эпоса: мѣстонахожденіе франковъ на нижнемъ, а бургундовъ на среднемъ теченіи Рейна и гунновъ въ Вѣнѣ.

Не нужно спеціально заниматься русскимъ эпосомъ, чтобы понять, что самосознаніе русскаго народа окрѣпло въ постоянной борьбѣ съ тюрко-татарскими племенами степныхъ областей, главнымъ образомъ, печенѣгами. Правда, эти первые враги ступевались впоследствии передъ болѣе страшнымъ, когда рѣшалось „быть или не быть“ древней Руси, но центральная личность нашихъ былинъ—Владиміръ красное-солнышко достаточно опредѣленно намѣчаетъ ту эпоху, къ которой слѣдуетъ отнести ихъ зарожденіе. Кромѣ того, стольный городъ, упоминаемый чуть ли не въ каждой былинѣ, не Москва, а Кіевъ. Въ связи съ этимъ объясняются и воспоминанія о Византіи, хотя бы въ былинѣ о Вольгѣ. Новгородскій циклъ относитъ насъ своей исторической подкладкой къ той же эпохѣ; былины о Василии Буслаевѣ могли возникнуть только во времена непоколебленнаго народовластія, а былины о Садко свидѣтельствуютъ о заморской торговлѣ и богатствѣ Новгорода.

Не менѣе ясны историческія начала старофранцузскаго эпоса. Это—время отраженія арабовъ, завоевавшихъ Испанію, и оттуда грозившихъ спокойствію французскаго народа, время постоянныхъ войнъ съ некрещеными племенами, облежавшими границы французскихъ владѣній, время, когда разнородные элементы—кельтскій, римскій и германскій—сливались въ новую народность и когда лучшіе ея люди поняли, что у нихъ есть, что отстаивать, чудную родину—*dolce France*. Какъ центрального носителя этой національной идеи, эпосъ выдвинулъ Карла Великаго—*Charlemagne*, запомнивъ только его побѣды и внѣшнее величіе, и забывъ о нѣмецкомъ его происхожденіи и о радѣніяхъ чисто германистическихъ. Положеніе Карла Великаго во французскомъ эпосѣ вполне аналогично положенію Владиміра—краснаго-солнышка въ русскихъ былинахъ.

Связывая, такимъ образомъ, эпическое творчество съ опре-

дѣленными историческими фактами, не слѣдуетъ, однако, упускать изъ вида то, что въ эпическихъ образахъ, кромѣ главнаго прототипа, обыкновенно отразился еще цѣлый рядъ второстепенныхъ дѣятелей. Такъ, напримѣръ, Владиміръ—красное-солнышко эпическая проекція, не только Владиміра Великаго, но и другихъ Владиміровъ, Владиміра Мономаха и, можетъ быть, князей, намъ мало извѣстныхъ. Къ созданію эпическаго Карла Великаго были привлечены и воспоминанія о Карлѣ Мартелѣ. Точно также исторія переселеній народовъ знаетъ нѣсколько Зигфридовъ, которые всѣ могли подразумеваться подъ Зигфридомъ, героемъ цикла сказаній о нибелунгахъ. Словомъ, каждая фигура въ эпосѣ отражаетъ въ себѣ не одно, а нѣсколько однородныхъ, по положенію и подвигамъ, лицъ. Что наблюдается о персонажахъ, не лишено значенія и для разсказанныхъ происшествій. Такъ, ясно, что „Пѣснь о Роландѣ“ не можетъ трактовать объ одномъ Ронсевальскомъ побоищѣ, которое на самомъ дѣлѣ было лишь маленькой стычкой, едва упоминаемой летописцемъ. „Пѣснь о Роландѣ“ обобщаетъ, подъ случайнымъ названіемъ Ронсевальскаго побоища, всѣ враждованія французовъ съ сарацинами на южной границѣ. Вражескія встрѣчи и единоборства Ильи Муромца, Добрыни и Алеши такія же обобщенія тѣхъ столкновеній, которыя имѣли мѣсто съ степными шайками и о которыхъ до насъ никакихъ вѣстей не могло дойти. Гораздо позже, когда уже былинное творчество стало проявляться даже въ письменности, одно такое событіе было увѣковѣчено въ интересномъ „Словѣ о полку Игоревѣ“. Наконецъ, событія Илиады могли также повторяться нѣсколько разъ, и, въ виду этого, вопросъ о Гиссарликѣ—Троѣ теряетъ свою остроту: мы можемъ вполне довольствоваться предположеніемъ, что развалины въ Гиссарликѣ одинъ изъ тѣхъ многихъ городовъ, которые эллины разрушили, укрѣпившись на западномъ берегу Малой Азіи.

Эту особенность народно-эпическаго творчества слѣдуетъ помнить при научномъ изслѣдованіи сюда относящихся вопросовъ, иначе можно впасть въ грубыя методологическія ошибки. Извлекая, напримѣръ, изъ эпоса историческія воспоминанія, нужно помнить, что эпическій разсказъ всегда расходится съ историческимъ фактомъ. Ошибочно былъ бы пользоваться эпосомъ о нибелунгахъ для характеристики Гунтера въ историческомъ сочиненіи. Въ ту же ошибку впадаетъ Шлиманъ, ра-

зыскивая холмъ, источникъ, ручеекъ. описанные въ гомеровскихъ пѣсняхъ. Ошибочно сравнивать описаніе гавани фѣаковъ съ Севастопольскимъ заливомъ и удивляться фотографической точности передачи. Наоборотъ, если какой-нибудь историческій фактъ, во всѣхъ мелочахъ сходится съ эпическимъ рассказомъ, то а priori можно быть увѣреннымъ, что между ними ничего общаго нѣтъ; попавъ въ горны эпическаго творчества, воспоминаніе должно подвергаться органическимъ измѣненіямъ, слиться съ другими подобными же воспоминаніями, и въ концѣ-концовъ, предстать предъ нами въ переиначенномъ, иногда трудно узнаваемомъ видѣ. Если нашествіе гунновъ въ „пѣснѣ о нибелунгахъ“ превратилось въ убійство бургундовъ, гостящихъ у Аттилы, то это нормально. Но если принимать наше лѣтописное сказаніе о трехъ братьяхъ, призванныхъ изъ—за моря на царство, за чистую монету, за точно переданный историческій фактъ, то это болѣе чѣмъ сомнительно.

Вслѣдствіе этой непрерывности эпическаго творчества, каждый народъ могъ имѣть только одинъ эпосъ, который, подобно могучей рѣкѣ, собиралъ всѣ ручейки и рѣчки въ свое громадное русло. Событія, послужившія исходной точкой для нѣмецкой эпикки,—разгромъ бургунскаго царства и набѣгъ Аттилы—относятся къ IV вѣку; черезъ два столѣтія народное творчество захватывается личностью Теодориха Великаго изъ совершенно, такъ сказать, другой оперы. Можно было бы думать, что возникнетъ новый эпосъ, съ новыми персонажами и новой локализацией, но не тутъ ту было. Уже существующій эпосъ присвоиваетъ себѣ, а иногда прямо поглащаетъ новый сюжетъ. Дитрихъ фонъ Бернъ оказывается при дворѣ Аттилы и въ качествѣ союзника принимаетъ участіе въ истребленіи бургундовъ, несмотря на получающійся отсюда рѣжущій глаза анахронизмъ.—Въ русской словесности ожидаемъ новый эпосъ въ видѣ отзвука татарскаго нашествія. Но что же мы видимъ? Тѣ же герои, которые на заставѣ отражали набѣги степныхъ шаекъ и въ силу эпической идеализации сдѣлались дружинниками Владиміра—краснаго-солнышка, стали расправляться и съ татарами, а память объ историческихъ дѣятеляхъ эпохи татарскаго ига была поглощена старымъ теченіемъ эпическаго творчества.

Если накопленіе извѣстнаго рода сюжетовъ явилось дѣломъ бессознательнымъ, то памятованіе историческихъ происшествій

отвѣчаетъ уже отчетливо сознанному запросу. Молодой народъ дорожилъ этими первыми опытами на жизненной аренѣ, эти ранніе успѣхи особенно льстили его самолюбію, и поэтому онъ не хотѣлъ, чтобы воспоминанія о нихъ были преданы забвенію, и окружалъ почетомъ и любовью тѣхъ, кто оказался способнымъ сохранить въ памяти старинныя дѣянія и пересказывать ихъ въ дни національныхъ торжествъ. Подъ вліяніемъ этихъ факторовъ постепенно выработались специалисты пѣвцы-сказители. Занялись этой новой профессіей люди старые, негодные къ дѣятельной жизни физически, а съ другой стороны, много повидавшіе и кое-что даже помнившіе, по личному опыту. Среди русскихъ сказителей большинство старики. Но прямо предопредѣленными судьбой къ профессіи пѣвца казались слѣпые, отличающіеся, какъ извѣстно, громадной памятью. Такъ греческая скульптура изображала Гомера слѣпымъ. Демодокъ, который выводится въ Одиссеѣ, тоже слѣпъ—въ наказаніе за то, что онъ дерзнулъ состязаться съ музами. И на Руси упоминаются слѣпые пѣвцы. Но пѣвцы были не только любимцами народа, имъ также покровительствовали князья, видѣвшіе въ нихъ олицетвореніе той фамы, которая спасетъ ихъ собственныя имена отъ забвенія. Въ дальнѣйшемъ приведемъ данныя, освѣщающія это сословіе пѣвцовъ-носителей народно-эпическаго творчества.

У эллиновъ эти пѣвцы назывались рапсодами отъ выраженія *ῥάπτειν* = слагать пѣснь. Каждый городъ древней Эллады считалъ своей обязанностью устраивать празднества, на которыхъ эти рапсоды состязались. По преданію, въ Халкидѣ, на островѣ Эвбейѣ, состоялось такое празднество, на которомъ выступали всѣ, кто только отличался силой, быстротой и мудростью, и между прочими, пѣли и Гомеръ и Гезіодъ. Рапсодъ начиналъ прелюдіей на лирѣ и далѣе аккомпанировалъ себѣ при пѣніи. Солонъ въ Аѳинахъ заботился также объ устройствѣ публичнаго пѣнія гомеровскихъ эпопей, при чемъ рапсоды пѣли, смѣняя другъ друга. Но, что рапсоды болѣе сочувствовали монархическимъ порядкамъ, доказывается знаменитымъ стихомъ изъ „Иліады“ о томъ, что многовластіе не ведетъ къ добру: „одинъ долженъ быть господинъ, одинъ властелинъ“.—О германскихъ пѣвцахъ мы узнаемъ изъ самихъ эпопей. Среди героевъ мы находимъ пѣвца Горанда, при пѣніи котораго вся природа заслушивается: животныя въ лѣсу останавливаются, птицы па-

рять неподвижно въ воздухѣ, и даже рыбы перестаютъ плавать. Пѣвецъ и тутъ пользуется инструментальнымъ аккомпаниментомъ; когда онъ рассказываетъ, то лишь изрѣдка беретъ аккордъ на арфѣ, но при пѣніи лирическихъ мѣстъ, пальцы быстро перебираютъ струны, и звукъ арфы вторитъ голосу пѣвца. Слушатели же, иногда даже во время пѣнія, выражаютъ свое одобреніе, ударяя мечами по щитамъ. На близость пѣвца къ королевскому двору указываетъ то извѣстіе, что Теодорихъ Великій рекомендовалъ своихъ пѣвцовъ другимъ королямъ. Относительно французскихъ пѣвцовъ, мы имѣемъ такое любопытное свидѣтельство, что нѣкій Тайльеферъ передъ битвой при Гастингсѣ одушевлялъ войска, идущія въ бой, пѣніемъ какого то отрывка изъ „Пѣсни о Роландѣ“. Въ Норвегіи народный пѣвецъ — тулръ, когда восторжествовало единовластіе, долженъ былъ уступить мѣсто скальду, придворному пѣвцу, который все больше удаляясь отъ чисто народной традиціи, служилъ своему королю, за щедрые подарки, славословіемъ. У финновъ главный эпическій герой — Вейнемейненъ, самъ пѣвецъ. Впечатлѣніе его пѣнія одинаковое, какъ у Горанта, пожалуй, еще сильнѣе. Дѣло въ томъ, что въ финскомъ пѣснопѣніи эпическія пѣсни еще тѣсно связаны съ заклинаніями, и этимъ опредѣляется и роль Вейнемейнена: онъ не только пѣвецъ, но и колдунъ. Русскій эпосъ имѣетъ тоже пѣвца въ лицѣ Добрыни; возвращаясь изъ поѣздки домой, какъ разъ въ тотъ день, когда жена его хочетъ выйти за Алешу Поповича, Добрыня является на свадьбу, переодѣтый гусяромъ, и играетъ три наигрыша; тогда жена узнаетъ его. Намекъ на дружиннаго пѣвца имѣется и въ „Словѣ о Полку Игоревѣ“, гдѣ авторъ ссылается на „старыя словеса“ нѣкоего Баяна; всѣмъ, понятно, извѣстно поэтическое вступленіе „Слова“ объ игрѣ Баяна.

Русскій, а также и финскій эпосы тѣмъ представляютъ громаднѣйшій интересъ для изслѣдователя, что пѣвцы ихъ живутъ еще въ настоящее время, въ то время какъ о пѣвцахъ другихъ эпосовъ намъ приходится судить по отрывочнымъ даннымъ. Гильфердингъ, одинъ изъ главныхъ собирателей русскихъ былинъ, записалъ не мало біографическихъ данныхъ объ отдѣльныхъ сказителяхъ. Нѣкоторые изъ послѣднихъ, напримѣръ, Рябининъ, побывали въ столицахъ и пѣли передъ многочисленной публикой. Но, очевидно, пѣвцы уже не тѣ, которые нѣкогда выступали въ княжескихъ палатахъ. Тѣ исчезли подъ

напоромъ другой эпохи, послѣдовавшей за крушеніемъ дружиннаго быта. Когда въ Норвегіи водворялось единовластіе, все, что сдѣлалось со стариннымъ родовымъ бытомъ, въ томъ числѣ и пѣвецъ-тулръ, переправилось въ Исландію и тамъ жило долгое время, оберегая старинныя традиціи отъ забвенія и порчи. То же самое случилось и въ Россіи. Когда московскіе государи повсюду вносили новые порядки, то старина удалась на сѣверъ и здѣсь влачила скудное, но все же спокойное существованіе. Такимъ образомъ, наряду съ раскольничествомъ, въ Олонецкой губерніи жили пѣсни о Владимірѣ-красномъ-солнышкѣ и его могучихъ богатыряхъ. Въ послѣднее время были записаны былины въ бѣломорскомъ и печорскомъ краяхъ. — Финскіе пѣвцы жили преимущественно въ восточной Кареліи, въ ближайшемъ сосѣдствѣ къ русскимъ сказителямъ. Жатва, сдѣланная особенно въ послѣднее время, оказалась столь богатой вариантами, что финскій эпосъ единственный, къ которому можетъ быть приложенъ географическій методъ, заключающійся въ томъ, что измѣненія какой-нибудь пѣсни прослѣживаются изъ деревни въ деревню, при чемъ въ конечномъ результатѣ можно добраться до первоначальной ея концепціи и до мѣста зарожденія.

Является вопросъ о формѣ, въ которой пѣвцы передавали эпическія пѣсни, и откуда она взялась. Тутъ нужно различать между сказаніемъ и пѣсней. Изъ нихъ сказаніе образовалось раньше, а пѣснь возникла лишь по поводу того или другого сказанія. Никогда пѣснь не передавала все сказаніе, а только извѣстный моментъ, одну ситуацію; сказаніе же предполагалось общеизвѣстнымъ. Былина, напримѣръ, начинается сразу съ выѣзда героя, совершенно не касаясь того, кто такой былъ Илья Муромецъ, когда жилъ, для какой цѣли выѣзжалъ и такъ далѣе. Когда теперь возникло сказаніе, и какое отношеніе имѣли къ нему пѣвцы? Сказаніе, очевидно, было готово въ сознаніи народа еще до появленія пѣвцовъ и въ особыхъ авторахъ не нуждалось: сама жизнь своими событіями запечатлѣвала всѣ черты и подробности каждаго сказанія. Представимъ себѣ пожаръ въ какой-нибудь деревнѣ: любой крестьянинъ сообщаетъ о немъ своимъ дѣтямъ, и пока потомство будетъ интересоваться этимъ пожаромъ, изъ поколѣнія въ поколѣніе будетъ ходить „сказаніе“ объ этомъ пожарѣ; неправильно было бы приписать авторство этого сказанія какой-нибудь особой группѣ лицъ.

Но на основаніи такого общеизвѣстнаго сказанія, лишеннаго всякой формы, пѣвцы начинаютъ слагать свои пѣсни. Стихотворную форму они выбирали изъ бывшихъ въ употребленіи при синкретическихъ играхъ ритмовъ. Дѣло въ томъ, что во многія игры, несомнѣнно, вкрался эпическій элементъ еще до выдѣленія эпоса въ особый видъ поэзіи. Достоверно мы знаемъ о погребальныхъ церемоніяхъ, что въ нихъ, между прочимъ, пѣлось и о главныхъ подвигахъ покойника. Новѣйшая наука склонна приписать большое значеніе этимъ „плачамъ“ въ образованіи перваго ядра эпосовъ. По такой теоріи, „плачь“ по Патроклѣ, по Гекторѣ, по Ахиллесѣ послужили бы началомъ къ Илиадѣ, „плачь“ по Зигфридѣ и бургундамъ — къ „Пѣснѣ о нибелунгахъ“. Но врядъ ли такъ просто исчерпывается вопросъ о происхожденіи эпосовъ. Финскій эпосъ доказываетъ, что эпическая форма могла быть заимствована также отъ заклинаній, которыя, несомнѣнно, предшествовали эпическимъ пѣснямъ. „Руна“ первоначально у финновъ означало только заклинаніе, а потомъ это названіе было перенесено и на эпическія пѣсни. Словомъ, изъ этихъ синкретическихъ игръ, будь ли то погребальныя, будь ли то заклинательныя, или изъ игръ другого свойства пѣвцы перенимали стихотворную форму уже готовой.

Сдѣлаемъ маленькую оговорку: стихотворная форма для эпоса не обязательна, но она предпочитается, во-первыхъ, въ виду музыкальнаго эффекта, во-вторыхъ, для облегченія памяти. Однако возможенъ также прозаическій эпосъ, примѣромъ котораго служитъ исландская сага. Все, что говорилось объ эпосѣ вообще, сохраняетъ свою силу и для исландской саги, только съ той разницей, что сказители сагъ пренебрегли стихотворной формой.

Но народно-эпическіе пѣвцы вскорѣ выработали еще рядъ формулъ, которые должны были облегчить имъ запоминаніе старыхъ и импровизацію новыхъ пѣсенъ. Эти формулы обнимали иногда нѣсколько стиховъ и описывали такія дѣйствія, которыя могли повторяться въ любой пѣснѣ. Укажемъ на нѣсколько такихъ формулъ изъ русскаго эпоса. Часто былина начинается съ описанія приготовленій героя къ поѣздкѣ куда-нибудь; тогда поется:

Выводилъ Илья Муромецъ добра коня
Изъ за возеньки изъ новыя,

Накладывалъ онъ потнички бумажные,
На потнички сѣдельшко черкасское;
Кладъ обѣтъ на палицу боевую
И на саблю острую,
На копьѣ мурзалецкое,
И вставалъ въ стременишко гольяшное
И садился въ сѣдельшко черкасское.
Не ясенъ соколъ въ перелетѣ леталъ,
Не бѣлый кречетъ перепархивалъ,
Тутъ ѣхалъ удалой добрый молодець.

Стѣбитъ въ первомъ стихѣ вмѣсто Илья Муромецъ сказать Алешенька или Дюкъ Степановичъ или Добрынюшка, и получается другая былина. — Если дѣйствіе происходитъ въ княжескихъ палатахъ, то вступленіе непременно будетъ такого рода:

Во славномъ во городѣ во Кіевѣ
У ласковаго у князя Владиміра
Было пированіице сопочестенъ пиръ
На всѣхъ князей на всѣхъ бояровъ
На всѣхъ могучіихъ богатырей,
И всѣ на пиру порасхвастались,
Умный то хвастаетъ добрымъ конемъ,
А разумный то хвастаетъ отцемъ—матерью,
А безумный то похваляется молодой женой да
неудачливой.

Входитъ гость:

Крестъ кладетъ онъ по писаному,
Поклонъ ведетъ онъ по ученому.

Ему предлагаютъ выпить:

Подымаютъ онъ чару единой рукой,
Выпиваетъ онъ на единый здохъ.

Такихъ излюбленныхъ общихъ мѣстъ можно было бы написать очень много. Онѣ почему то понравились, считались такими удачными, что иначе и нельзя было выразиться. Онѣ представляютъ большое удобство для пѣвца. Сочиняетъ ли онъ новую былинку, такіе запѣвы очень кстати, воспроизводитъ ли онъ старую, то прибѣгаетъ къ нимъ, особенно, если память ему измѣняется.

Другого рода формулы — эпическіе эпитеты, epitheta ornantia. Эти эпитеты такъ тѣсно срослись съ опредѣленнымъ существи-

гельнымъ или именемъ, что употребляются постоянно вмѣстѣ, даже тогда, когда эпитетъ совершенно не умѣстенъ. Такъ въ гомеровскихъ пѣсняхъ Одиссей постоянно называется „многострадальнымъ“, Ахиллесъ — „быстроногимъ“, Менелай — „зычно-голосымъ“. Въ русскомъ эпосѣ мы всѣ привыкли къ оборотамъ „ручки бѣлыя“, „уста сахарныя“, „молода жена“, „добрый молодецъ“, „золота казна“, „матушка сыра земля“, „Владимиръ красное-солнышко“, и пр. Окаменѣлость эпитетовъ выступаетъ при такихъ несуразностяхъ, когда, напримѣръ, у мавра окажутся „ручки бѣлыя“ или у „поганого“ татарченка „уста сахарныя“.

Наконецъ, пѣвцы пользовались въ несравненно большей степени повтореніями, чѣмъ это дозволилъ бы себѣ поэтъ-художникъ. Во-первыхъ, къ такимъ повтореніямъ могъ быть прямой поводъ въ самомъ рассказѣ. Представимъ себѣ, что поется о вражескомъ нападеніи на городъ или какое-нибудь лицо; вѣстникъ сообщаетъ объ этомъ событіи герою, который потомъ является спасителемъ; поэтъ-художникъ ограничился бы во-второмъ случаѣ краткимъ упоминаніемъ о словахъ вѣстника, народный пѣвецъ же повторяетъ весь рассказъ о нашествіи врага дословно. Или рѣчь идетъ о двухъ или трехъ однородныхъ подвигахъ героя; народный пѣвецъ каждый разъ повторяетъ одинъ и тотъ же рассказъ. Такъ въ старофранцузской поэмѣ о Рено де Монтабанъ мы наталкиваемся на такой безконечно тянувшийся эпизодъ, который современный поэтъ изложилъ бы на полстраницѣ: Карлъ хочетъ повѣсить плѣннаго Ричарда и за исполненіемъ этого приговора обращается къ рыцарю Беранжэ, взывая къ его чувству долга какъ вассала, надѣленнаго многими ленными владѣніями. Но Беранжэ наотрѣзъ отказываетъ императору въ этой просьбѣ, говоря: „Да будетъ проклятъ тотъ, кто позорнымъ образомъ вздумаетъ удержать свои имѣнія“. — Тогда Карлъ поочередно проситъ Иделона, Ожіэ, Турпина и еще пять другихъ рыцарей съ немногими измѣненіями въ рѣчи; каждый разъ онъ получаетъ тотъ же отвѣтъ, и каждый разъ Карлъ восклицаетъ: „Негодяй! Богъ тебя накажетъ! Но Ричардъ будетъ повѣшенъ, клянусь моей бородой!“ — пока, наконецъ, одинъ не принимаетъ на себя это гнусное порученіе.

Затѣмъ, во-вторыхъ, мы имѣемъ другое повтореніе, гдѣ такого прямого повода въ самомъ рассказѣ нѣтъ, но психологи-

ческое оправданіе, несомнѣнно, чувствуется. Повторяя одинъ и тотъ же стихъ по нѣскольку разъ, достигается нѣчто въ родѣ внушенія. Объ этомъ даетъ ясное понятіе слѣдующая выписка изъ былины объ Оникѣ воинѣ, записанной Рыбниковымъ:

Разсердился Оника воинъ,
Задѣлъ онъ за сумоцьку ножкой лѣвою,
И не могъ онъ сумоцьки повыздынуть;
Задѣлъ Оника ноженкой правою
И не могъ онъ сумоцьки повыздынуть.
Соскочилъ Оника съ добра коня
И принимался во всю силу богатырскую
И по колѣнъ ушелъ во матушку сыру-землю
И не могъ онъ сумоцьку повыздынуть.
Разсердился Оника по сердиному,
И разозлился Оника по звѣриному
И принимался всею силой богатырскою:
И по поясъ ушелъ во матушку во сыру-землю,
И не могъ онъ сумоцьку повыздынуть.
И принимался Оника не на шутоцьку,
И по грудей ушелъ онъ во матушку во сыру землю,
И не могъ онъ сумоцьку повыздынуть,
И надорвалъ онъ свое ретливое сердечюшко.

О развитіи и впечатлѣніи этого рода повтореній въ старофранцузскомъ эпосѣ уже приходилось говорить въ статьѣ о синкретизмѣ.

Эпитеты, описательныя формулы и повторенія значительно облегчаютъ мыслительную работу пѣвца. Достаточно ему помнить общій ходъ рассказа, при помощи формулъ онъ всегда найдетъ подходящее ему выраженіе. Такимъ образомъ, мы познакомились съ работниками-строителями народного эпоса; посмотримъ теперь, по какому плану они строили.

III.

Первыя постройки пѣвцовъ, очевидно, заключались въ соединеніи историческихъ воспоминаній съ доморощенными сюжетами, о которыхъ мы говорили вначалѣ. Вѣдь, хотя возникновеніе эпикки и обусловливалось обожаніемъ старины, все же слушатели требовали и новыхъ рассказовъ. Тѣ пѣвцы, которые предавали историческія воспоминанія въ нѣсколько осложненномъ видѣ, пользовались ббльшимъ успѣхомъ, чѣмъ тѣ, которые

оставались на почвѣ строгой, сухой правдивости. При отсутствіи письменныхъ свидѣтельствъ, съ теченіемъ времени стало невозможнымъ отличить выдумку отъ исторической правды. Тогда восторжествовали комбинаціи пѣвцовъ.

Древнѣйшая комбинація Иліады проявилась въ привлеченіи сюжета о прекрасной Еленѣ и спайваніи его съ походомъ эллинскихъ племенъ на Трою. Похищеніе Елены, въ эпической традиціи, стало первопричиной этого похода, въ то время, какъ настоящая причина сводилась, вѣроятно, къ какимъ-нибудь расовымъ, экономическимъ или политическимъ противоположностямъ. Еще въ наши дни наблюдается у простолюдина стремленіе объяснить сложные историческіе процессы анекдотическими чертами. Иногда первый шагъ оказывается роковымъ для дальнѣйшаго хода; такъ и эпосъ обнаруживаетъ склонность кристаллизироваться по принятому съ самаго начала направленію. Вторая комбинація въ Иліадѣ—схожій сюжетъ: главный герой Ахиллесъ обиженъ тѣмъ, что у него похитили красавицу. Эти два сюжета о похищенной дѣвицѣ, въ соединеніи съ историческими воспоминаніями, и дали канву для подробностей Иліады.

Историческое содержаніе Одиссеи заключается въ тѣхъ трудностяхъ, которыя приходилось одолѣвать на возвратномъ пути, плавая безъ компаса и становясь, поэтому, игрушкой бурь и собственныхъ заблужденій. Такихъ походовъ было, понятно, не мало, не съ однимъ Одиссеемъ, не только при возвращеніи отъ Трои; впоследствии, одна изъ циклическихъ поэмъ только и пересказывала всевозможныя подобныя приключенія и называлась *ὑπόστοι* — „возвращенія на родину“. Одиссея же представляетъ собой одно такое „возвращеніе“, въ соединеніи съ сюжетомъ о женѣ отсутствующаго мужа, которой предстоитъ выйти за одного изъ сородичей. Такимъ образомъ, образовался остовъ Одиссеи.

Около главнаго героя нѣмецкаго эпоса получилось цѣлое нагроможденіе сюжетовъ. Зигфридъ, король франковъ и союзникъ бургундовъ, значитъ, лицо историческое, сталъ ковачемъ, кующимъ небывалой крѣпости мечъ, обладателемъ несмѣтныхъ сокровищъ, любимцемъ валькири и посѣтителемъ царства мертвыхъ—нибелунговъ. Эта вереница сюжетовъ черезъ Зигфрида сплетена съ историческими именами Гунтера, Гагена и Этцеля, и въ концѣ-концовъ получило обширное сказаніе. Правда, въ

„Пѣснѣ о нибелунгахъ“ миѣическій элементъ почти совсѣмъ ступшевался, но, тѣмъ не менѣе, вся мотивировка дѣйствія основана на этомъ первоначальномъ замыслѣ. Что касается другого эпоса нѣмцевъ „Гудруна“, то въ немъ ясно усматриваются историческія черты, заимствованныя изъ эпохи викинговъ, и сюжетъ о похищеніи красавицы и объ ея возвращеніи.

Въ финскомъ эпосѣ слышенъ отзвукъ какихъ-то этническихъ столкновеній: или здѣсь отразилась борьба съ лапландцами, первобытными обитателями Финляндіи, которыхъ финны отгѣснили на сѣверъ, или враждованія одного финскаго племени съ другимъ, можетъ быть, идущихъ съ востока финновъ съ кайнами, живущими по обѣимъ сторонамъ Ботническаго залива. Наконецъ, могли слиться и тѣ и другія воспоминанія въ одно общее впечатлѣніе. Въ результатѣ господствующимъ мотивомъ финскаго эпоса явились поѣздки на сѣверъ—въ Похиолу. Цѣль же поѣздки совершенно не историческая—сватовство. Эта комбинація осложняется еще чудесной мельницей Сампо, которую куетъ Ильмариненъ. Если когда-нибудь удастся наукѣ распутать всѣ нити этой композиціи, то, вѣроятно, обнаружатся-бы и миѣическіе сюжеты, о которыхъ теперь приходится только догадываться. Луохи, хозяйка сѣвера, какое то олицетвореніе всѣхъ напастей; Ильмариненъ, судя по имени, что то общее имѣетъ съ вѣтромъ, а за пѣвцомъ Вейнемейненомъ чувствуется могучее божество. Такое же развитіе продѣлалъ и образъ скандинавскаго Одина, который изъ психопомпа и носителя бури превратился въ покровителя пѣвцовъ и даже главнаго пѣвца и заклинателя, совершенно похожаго на Вейнемейнена.

Черезъ русскій эпосъ красной нитью проходитъ борьба со степью: герои исполняютъ сторожевую службу у заставы, то и дѣло высматривая „злого татарченка“ или „поляницу удалую“ и вступая съ ними въ бой. Но тѣ же герои участвуютъ и въ сюжетахъ бытоваго характера: Илья Муромецъ въ единоборствѣ съ сыномъ, Добрыня и Алеша въ свадьбѣ—левиратѣ, Соловей Будиміровичъ въ увозѣ красавицы. Въ былинахъ о Волгѣ находимъ и походъ на Византію, и покореніе какихъ-то взволнованныхъ селеній, наряду съ чисто миѣическими подробностями о превращеніяхъ Волги.

Когда эта работа была закончена—соединеніе исторической традиціи съ доморощенными сюжетами,—когда главныя стѣны эпическаго зданія были возведены,—то пѣвцы приступили къ

различнымъ пристройкамъ, пользуясь для этого занесеннымъ изъ чужбины матеріаломъ. Я разумѣю тѣ „бродячія“ сказанія, которыя обходили много странъ, и съ нѣкоторыми естественными измѣненіями присоединились то къ одному то къ другому эпосу. Часто мы можемъ установить ихъ восточное происхождение, но въ большинствѣ случаевъ ихъ родина остается въ неизвѣстности. Во время крестовыхъ походовъ очень много восточныхъ сказаній проникло въ Европу; затѣмъ пилигримы и богомилы сыграли важную роль въ этомъ общеніи востока съ западомъ; не забудемъ и о купцахъ и мореплавателяхъ, посѣщающихъ разныя страны и всегда приносящихъ и уносящихъ съ собою какія-нибудь крохи умственной культуры.

Въ Одиссеѣ находимъ много такихъ „бродячихъ“ сказаній. Да оно и не удивительно; основной планъ этого эпоса — блужданіе героя отъ острова къ острову — прямо напрашивался на распространенія. Одинъ изъ самыхъ забавныхъ рассказовъ въ Одиссеѣ — приключенія въ странѣ циклоповъ-людоедовъ, игра словъ съ названіемъ „Никто“ и освобожденіе отъ ужасной участи быть съѣденнымъ, но остовъ этого эпизода — въ лучшемъ смыслѣ слова „бродячее“ сказаніе. Оно встрѣчается не только у всѣхъ арійскихъ народовъ, но и у финно-тюрескихъ и татарскихъ, съ нѣкоторыми, понятно, модификаціями, и безъ художественнаго реализма греческаго эпоса. Иногда герой называетъ себя „Самъ“, но эффектъ тотъ же, какъ и при „Никто“. Не мало вариантовъ этого сказанія найдено и въ Россіи, въ болѣе восточныхъ губерніяхъ. Вполнѣ законченный въ себѣ и поэтичный рассказъ о пребываніи Одиссея у нимфы Калипсо, въ сущности, такой мотивъ, который безчисленно много разъ повторяется у любого народа. Греческій эпосъ остановился болѣе внимательно на разставаніи, находя въ этомъ моментѣ наиболѣе благодарное поле для трогательнаго описанія; въ европейскихъ сказкахъ этотъ же мотивъ разрабатывается немного иначе: русалка или эльфа завлекаетъ къ себѣ молодца, который остается у ней всего лишь одинъ день, но когда онъ внозь появляется среди людей, прошло уже тысячи лѣтъ, лицо земли измѣнилось, и молодецъ чувствуетъ себя чуждымъ среди чужихъ. Считаая рассказы о Полифемѣ и Калипсо основанными на „бродячихъ“ мотивахъ, наука отнюдь не уменьшаетъ ихъ эстетическую цѣнность, но лишній разъ подчеркиваетъ, что въ худо-

жественномъ творествѣ важень не столько самый сюжетъ, сколько обработка его.

Въ „Пѣснѣ о нибелунгахъ“ тоже недолго приходится искать „бродячихъ“ мотивовъ: судьба главныхъ героевъ тѣснѣйшимъ образомъ связана съ ними. Тѣло Зигфрида покрыто роговой оболочкой, только одно мѣсто между лопатками осталось обнаженнымъ; такимъ образомъ, можно ранить Зигфрида только въ это мѣсто; Гагенъ, намѣреваясь убить Зигфрида, употребляетъ много хитрости, чтобы узнать отъ его жены роковое мѣстечко. Но тѣмъ же свойствомъ обладалъ и Ахиллесъ: все тѣло его было закалено противъ вражескихъ орудій, кромѣ пятки, за которую мать держала его во время процедуры закаливанія. Невольно вспоминаемъ сказки, въ которыхъ Коцея или другое чудовище можно убить только однимъ опредѣленнымъ способомъ, и скандинавскій миѳъ о Бальдерѣ, въ котораго стрѣляютъ стебелькомъ омелы и убиваютъ. Зигфридъ обладаетъ шапкой-невидимкой, которую нѣкоторые ученые ставятъ въ связь съ царствомъ тумановъ — страной нибелунговъ; но, что шапка-невидимка вмѣстѣ съ тѣмъ „бродячій“ мотивъ, о томъ не приходится распространяться. Когда мы читаемъ о томъ, какъ Брунгильда принимаетъ своихъ жениховъ, заставляя ихъ состязаться съ ней въ метаніи копья, бросаніи камня и прыганіи, подъ угрозой казни побѣжденнаго, то это, безусловно, соотвѣтствуетъ ея воинственному характеру, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя и упустить многочисленные варианты, въ особенности восточные, этого мотива. Въ послѣднихъ невѣста состязается съ женихомъ въ разгадываніи загадокъ, и въ драмѣ „Турандотъ“, обработанной Шиллеромъ, весь интересъ сосредоточивается на этихъ загадкахъ. Но, обращаясь къ древне-скандинавскимъ пѣснямъ, мы наталкиваемся на еще болѣе интересную комбинацію, которая въ нѣмецкой традиціи уже была забыта, когда была написана „Пѣснь о нибелунгахъ“. Мы узнаемъ тамъ, что валькирія за какой-то проступокъ была погружена Однимъ въ тяжелый сонъ и окружена пламенемъ, чтобы никому не пройти ни проѣхать, но Зигфридъ пробирается черезъ пламя и будитъ ее; колдовство проходитъ, но тутъ то и загорается болѣе опасное пламя — любовь валькирии къ Зигфриду. Навожденіе сна и юноша, освобождающій дѣвицу, указываютъ намъ на то, что тутъ искусственно сплетено „бро-

дичее" сказаніе о спящей красавицѣ — нѣмецкой Dornröschen съ мифическимъ сюжетомъ о валькириі.

Въ русскомъ эпосѣ иногда самые простонародные, на первый взглядъ, образы, при научномъ освѣщеніи оказываются международными. Ужъ чего проще эпическій образъ сѣятеля? А между тѣмъ онъ встрѣчается и въ финскомъ эпосѣ подъ названіемъ Пеллервойнена, и въ старофранцузскомъ, гдѣ Карлъ Великій, пріѣхавъ въ Константинополь, находитъ императора Константина у плуга, подобно тому, какъ Вольга застаётъ Микулу Селяниновича. Или Садко, купецъ великаго Новгорода? Сюжетъ быliny о Садко распространенъ по всему побережью Балтійскаго и Сѣвернаго морей, каждый рыбакъ или морякъ напѣваетъ еще сегодня баллады со схожимъ содержаніемъ, схожимъ во всѣхъ подробностяхъ, въ описаніи корабля, въ способѣ метанія жребія и такъ далѣе, и такимъ образомъ, эта новгородская былина повторяетъ лишь избитую морскую авантюру. Даже имя не русское. По крайней мѣрѣ, во французскомъ пересказѣ, опубликованномъ А. Н. Веселовскимъ, происхожденіе приписывается купцу Zadic или Zadoc. Если уже такіе, казалось бы, коренные рассказы примыкаютъ къ общенароднымъ сюжетамъ, то тѣмъ болѣе можно ожидать сходство въ такихъ второстепенныхъ мотивахъ, которые положены въ основу быliny о Чурилѣ и Екатеринѣ или быliny о боѣ Добрыни съ Тугариномъ-змѣемъ. Дѣйствительно, сюжетъ невѣрной жены и дикой расправы съ ней мужа и сюжетъ боя со змѣемъ никакъ не могутъ считаться оригинальными: безъ нихъ, врядъ ли, обходится какой-нибудь эпосъ.

Иногда бываетъ очень трудно, если не невозможно, установить, чѣмъ слѣдуетъ объяснить сходство двухъ эпизодовъ народнаго эпоса: тождествомъ бытовой обстановки, вызвавшей эти сюжеты въ разныхъ мѣстахъ, независимо другъ отъ друга (теорія самозарожденія), или принадлежностью ихъ къ числу „бродячихъ“ сказаній. Но при сходствѣ двухъ эпизодовъ возможенъ еще третій исходъ: прямое, непосредственное заимствованіе одного народа у другого. Для узнаванія заимствованія мы имѣемъ очень вѣрный, неопровержимый критерій: собственные имена. Этотъ критерій тѣмъ важенъ, что даетъ возможность рѣшить, кто у кого заимствовалъ. Такъ, въ русскомъ эпосѣ находимъ такія заимствованія изъ византійскаго эпоса, что доказывается уже такими именами, какъ Аника или Оники

отъ ἀνίκητος — непобѣдимый, и Соломонъ и Китоврасъ отъ κέυταυρος. Съ другой стороны, упоминаніе Колывань-богатыря указываетъ на контактъ съ эстонскимъ эпосомъ, герой котораго Kalevan poika — Калева сынъ. Въ нѣмецкомъ эпосѣ имѣется нѣкоторый слѣдъ русскаго: нѣсколько разъ въ немъ упоминается Илья Муромецъ подъ названіемъ Pjas von Reussen, а въ Тирексагѣ (сагѣ о Дитрихѣ фонѣ Бернѣ), написанной по нижненѣмецкимъ пѣснямъ, этотъ Pjas даже находится на службѣ у Владиміра — Valdimar. Очевидно, нижненѣмецкіе пѣвцы слышали эти имена, а можетъ быть, и кое-какіе рассказы, отъ русскихъ купцовъ, посѣщавшихъ ганзейскіе города. Другое, болѣе древнее указаніе на сношенія съ Русью имѣется въ скандинавской Геварарсагѣ, гдѣ битва между гуннами и готами приурочивается къ „городу Днѣпра“ — Danprar stadir, что, по всей вѣроятности, тотъ же Кіевъ, гдѣ мы уже съ каменнаго вѣка находимъ слѣды непрерывнаго населенія. Такимъ образомъ, эпическая традиція Кіева гораздо древнѣ русской эпикі и, можетъ быть, самаго названія „города Днѣпра“. — Далѣе, когда въ финскомъ эпосѣ поется объ Jvan Kojonen, то мы безъ труда догадываемся, что это не финскій герой, а Иванъ Годиновичъ русскихъ былинъ. Въ старофранцузскомъ эпосѣ, среди двѣнадцати паладиновъ Карла Великаго, встрѣчается Ogier le Danois, происхожденіе котораго, несмотря на всю очевидность заимствованія — въ Даніи существуютъ преданія объ Holger Danske, — является крайне загадочнымъ.

Всѣ разобранные до сихъ поръ въ этой главѣ вопросы касались нарощенія и сложенія эпическихъ пѣсенъ со стороны ихъ содержанія; теперь же разсмотримъ два явленія формальнаго свойства, кладущихъ, однако, характерный отпечатокъ на эпосъ. Это — наслоенія и циклизация.

Когда эпическія пѣсни передаются отъ поколѣнія къ поколѣнію, то рано-ли, поздно-ли, онѣ попадаютъ въ такую эпоху, возрѣнія которой совершенно противоположны изображаемому сюжетамъ, но тѣмъ не менѣе отражаются на эпосѣ. Почти всѣ эпосы, кромѣ старофранцузскаго, возникали до распространенія христіанства. Поэтому, переходя изъ эпохи язычества въ христіанскую среду, эпосы покрылись особымъ слоемъ христіанскихъ чертъ. Въ русскомъ эпосѣ прежде всего бросается въ глаза названіе главнаго героя — „Илья“, гдѣ имя ветхозавѣтнаго пророка заслонило собой болѣе древнее

имя, связанное, может быть, съ прозвищемъ „Муромецъ“. Последнее также до сихъ поръ не удалось разгадать, такъ что оригинальное имя, а вмѣстѣ съ тѣмъ и происхожденіе Ильи Муромца окутано мракомъ неизвѣстности. Мы знаемъ только одно, что Илья — имя, взятое изъ христіанской легенды, не могущее принадлежать герою языческаго эпоса. Другими неопровержимыми свидѣтельствами христіанскаго слоя являются былинный герой Соломонъ и упоминаніе Иерусалима. Изъ легендарнаго источника добыты также мотивы смерти Святогора и Василя Буслаева. Наконецъ, на специально раскольничью среду, въ которую, въ концѣ-концовъ, попалъ нашъ эпосъ, указываетъ постоянное подчеркиваніе такой подробности: „крестъ кладеть по писаному“. — Въ нѣмецкомъ эпосѣ „Пѣснь о нибелунгахъ“ дасть яркій примѣръ христіанскаго наслоенія. Въ то время, какъ ссора героинь въ скандинавской, болѣе древней версіи, происходитъ у рѣки при купаніи: кому первой войти въ воду, въ „Пѣснѣ о нибелунгахъ“ Брунгильда усматриваетъ смертельную обиду въ томъ, что Кримгильда осмѣлилась войти въ церковь раньше ея. Во время богослуженія она занята только одной мыслью — мыслью о мести. И вообще, церковь и служба часто упоминаются въ „Пѣснѣ“. Гагенъ, убивши Зигфрида, кладеть его трупъ у порога дворца, съ тѣмъ, чтобы Кримгильда, отправляясь къ заутрени, замѣтила его. Когда бургунды ѣдутъ къ Этцелю, то благодаря странной выходкѣ Гагена, капелланъ оказывается единственнымъ, который возвращается домой живымъ — невредимымъ, между тѣмъ какъ остальные становятся жертвой, не знающей предѣла, мстительности Кримгильды. — Въ древнескандинавской эпикѣ христіанско-легендарное наслоеніе такъ искусно сплелось съ языческо-миѳическимъ преданіемъ, что возникло среди ученыхъ даже такое сомнѣніе, не были ли нѣкоторыя пѣсни, какъ, напримеръ, „Волуспо—Вѣщаніе знахарки“, сочинены христіанами въ подражаніе какому-нибудь христіанскому образцу. Находили связь между Волуспо и пресловутымъ Апокалипсисомъ и предсказаніями Сивиллы. Но такой взглядъ противорѣчитъ общему развитію эпоса. Какъ рѣка всегда течетъ съ горы внизъ, но никогда изъ долины вверхъ, такъ и эпосъ, исходя изъ язычества можетъ подвергнуться наслоенію христіанскихъ идей, но никогда не можетъ быть обратнаго случая, что эпосъ, исходя изъ вполне христіанизированной среды, подвергся бы наслоенію

со стороны язычества. Приходится, однако, сознаться въ томъ, что иногда очень опасно отдѣлать христіанскій слой отъ языческаго тѣла: случается, какъ это и было при анализѣ Волуспо, что съ приподнятой кожицей слѣдовали и жизненные части, непосредственно связанныя съ сердцевиной древнескандинавской эпикѣ.

Въ западной Европѣ эпосъ, попавшій въ рыцарскую среду, подвергся новымъ, весьма существеннымъ измѣненіямъ. Всѣ герои стали рыцарями, одѣтыми по послѣдней модѣ, вооруженными по-рыцарски, ведущими себя, какъ люди знакомые со всѣми правилами куртуазіи, наслаждаясь чисто рыцарскими забавами. Кто въ томъ описаніи первой встрѣчи Зигфрида съ Кримгильдой, которое я приведу ниже, узналъ бы героя эпохи переселеній народовъ, побѣдителя дракона, исполински сильнаго ковача? Развѣ это не типичный поклонникъ дамы временъ трубадуровъ и миннезанга?

Онъ низко поклонился; тутъ за руку взяла
Она его; всѣхъ краше та парочка была.
И вотъ, другъ другу въ очи любовно и привѣтно
Они взглянули оба тайкомъ, для прочихъ незамѣтно.

И бѣлую тутъ руку пожалъ ли крѣпко кто
Отъ всей души, отъ сердца, не знаю я про то:
Не вѣрится мнѣ только, чтобъ не было того.
Любовь свою недолго она скрывала отъ него.

Въ дни лѣтніе, въ дни мая доселѣ никогда
Не ощущалъ онъ въ сердцѣ такъ сильно, какъ тогда,
Той радости высокой, какую тутъ узналъ,
Идя бокъ-о-бокъ съ тою, кого своей назвать желалъ.

(Переводъ М. И. Кудряшева).

Далѣе, напомнимъ о турнирѣ, смотря на который, Брунгильда начинаетъ язвить Кримгильду, побужденная ревностью и желаніемъ узнать правду о Зигфридѣ. Описаніе охоты въ Оденвальдѣ, на которой убиваютъ Зигфрида, одно изъ самыхъ блестящихъ мѣстъ въ „Пѣснѣ“, важное также, какъ правдиво воспроизведенная бытовая картина. Но Гунтеръ и Гагенъ такъ не охотились! Чтобы разыскать звѣрей, выпускаютъ двѣ дюжины псовъ, потомъ разставляютъ караульныхъ по всѣмъ концамъ, чтобы встревоженные звѣри не разбѣжались; затѣмъ, за Рейнъ были посланы впередъ кони, навьюченные явствами и виномъ.

Всѣ эти приготовленія относятъ насъ ко времени, когда охотились съ большимъ комфортомъ, чѣмъ его знали герои ранняго средневѣковья. Рядомъ съ этими подробностями, свидѣтельствующими объ утонченной культурѣ, сохранились черты глубокой древности. Когда Зигфрида убили, то Кримгильдѣ хочется узнать, кто именно его убійца. Съ этой цѣлью она проситъ всѣхъ участниковъ злополучной охоты поочередно подойти къ трупу, и вотъ, когда приблизился Гагенъ, рана Зигфрида вновь открылась, и изъ нея сочилась свѣжая кровь. Тогда Кримгильда поняла, что именно Гагенъ—убійца. Другая, не менѣе старинная черта, сохранилась въ описаніи боя бургундовъ съ гуннами. Кримгильда велѣла поджечь домъ, въ которомъ засѣли бургунды; тогда становится невыносимо жарко, но Гагенъ знаетъ средство, какъ освѣжиться: надо собрать кровь отъ раненыхъ и пить ее. Многія сходныя свидѣтельства говорятъ за то, что такой обычай дѣйствительно существовалъ, но, понятно, не въ то время, къ которому относятся наслоенія рыцарскаго быта. — Рыцарскій бытъ цѣликомъ наложилъ свой отпечатокъ и на старофранцузскій эпосъ, гдѣ не только отдѣльныя описанія, но и вся психологія обличаетъ въ его герояхъ чистокровныхъ представителей феодальнаго строя.

Затѣмъ, къ формальнымъ измѣненіямъ эпическихъ пѣсенъ слѣдуетъ относить еще циклизацию. Мы должны представить себѣ, что тому времени, когда родственныя другъ другу племена стали чувствовать себя однимъ народомъ, съ общими интересами, предшествовало состояніе, когда историческое самосознаніе уже зародилось, но пока обхватывало только мелкія группы. Каждая вырабатываетъ свои сказанія, свои пѣсни, свой эпосъ. Такъ у франковъ пѣли про Зигфрида, у бургундовъ про Гунтера и Гагена, у гунновъ про Этцеля, у готовъ про Дитриха фонъ Бернъ. Когда національное самочувствіе расширилось, и сношенія племенъ между собой оживились, то и пѣвцы обмѣнивались другъ съ другомъ репертуарами. Тогда пѣсни, которыя до сихъ поръ пѣлись отдѣльно у разныхъ племенъ, оказывались въ рукахъ у всѣхъ. Рано-ли, поздно-ли, явилась попытка связать ихъ между собой. Словомъ, пѣсни отдѣльныхъ племенъ были сведены въ одинъ циклъ. Въ циклѣ о нибелунгахъ ясно видимъ шовъ, соединяющій отдѣльныя составныя части: Кримгильда—та ось, вокругъ которой вертится все дѣйствіе. Она служитъ связующимъ звеномъ бургундскихъ

сказаній съ франкскими сказаніями, съ одной стороны, а съ гунскими, съ другой. Въ старофранцузскомъ эпосѣ циклизация привела къ тому, что всѣ герои оказались на службѣ у Карла Великаго. Въ русскомъ эпосѣ произошла аналогичная циклизация: всѣ богатыри, за исключеніемъ, такъ называемыхъ, старшихъ и новгородскихъ, сгруппировались вокругъ Владиміра-краснаго солнышка, хотя сѣзжаются-то они съ разныхъ концовъ земли русской. Въ Илиадѣ также видны слѣды этой циклизации: слишкомъ сильно сказывается чувство независимости отдѣльныхъ участниковъ и обособленность ихъ въ бытовомъ отношеніи. Ахиллесъ, Одиссей, Аянтъ, Діомедъ, Агамемнонъ, это все герои самодовлѣющіе, прославленные эпической традиціей еще до того, какъ пѣвцы собрали ихъ вмѣстѣ для осады Трои.

Такимъ образомъ, мы остановились на главныхъ вопросахъ развитія эпическаго творчества вплоть до того момента, когда къ нему подходитъ поэтъ-художникъ. Въ то время, какъ дѣятельность эпическихъ пѣвцовъ не возвышалась надъ общимъ уровнемъ народа, поэтъ-художникъ преслѣдуетъ уже свои вкусы и идеи, которыя не понимаются народомъ въ его цѣлости. Русский эпосъ такъ и не дождался своего поэта-художника. Когда въ XIX вѣкѣ на него обратили вниманіе, то время актуальнаго интереса къ его содержанію уже прошло. Столѣтній Кіевъ, Владиміръ-красное солнышко, борьба со степью, всѣ эти темы не вызвали уже никакого отголоска. И наши былины, миновавъ поэта-художника, перешли въ научно-дословной записи въ печатные сборники. Тамъ ихъ читаютъ любители народной старины и изслѣдователи народной словесности. Для нихъ наши былины представляютъ собой памятники неопредѣлимой важности. Но русская литература не можетъ гордиться великими эпопеями, такими какъ „Иліада“ и „Одиссея“ у древнихъ грековъ, „Пѣснь о нибелунгахъ“ у нѣмцевъ, „Пѣснь о Роландѣ“ у французовъ и „Калевала“ у финновъ. Въ ближайшемъ, намъ надлежитъ заняться вопросами о томъ, какъ возникли эти эпопеи, пирамиды народно-эпическаго творчества, и какое отношеніе къ нимъ имѣлъ поэтъ-художникъ.

IV.

Прямых данных о происхождении эпоей, за исключением „Калевалы“, почти нѣтъ никакихъ. О Гомерѣ, которому приписываютъ древнегреческія эпопеи, ничего достовѣрнаго не извѣстно. Вѣроятно, его родину слѣдуетъ искать не въ самой Элладѣ, а въ Малой Азіи, гдѣ изъ двадцати упоминаемыхъ мѣстъ рожденія Смирна является наиболѣе правдоподобной. Но все остальное, что намъ передано о немъ, будто онъ женился въ Хиосѣ, подъ старость ослѣпъ и умеръ съ голоду, относится къ области явнаго вымысла. Что удивительнаго въ томъ, что существованіе самого Гомера становилось спорнымъ, въ особенности, среди тѣхъ александрийскихъ ученыхъ, которые доказывали, что Иліада и Одиссея не могутъ принадлежать одному и тому же автору, въ нихъ слишкомъ много противорѣчій, и отсюда только одинъ выводъ: обѣ эпопеи сочинены въ разное время и въ разныхъ мѣстахъ. Что касается разногласій, то ихъ, дѣйствительно, не мало и притомъ весьма изумительныя. Стоитъ только сравнить боговъ, на примѣръ, Аѳину той и другой эпопеи. Но хотя такія наблюденія и дѣлались, все же Гомеръ признавался авторомъ эпопей высшими авторитетами. Аристотель даетъ о немъ такой отзывъ, что это единственный поэтъ, сознающій, о чемъ нужно говорить, и превзошедшій всѣхъ, какъ формой такъ и содержаніемъ. Вслѣдъ за Аристотелемъ, пошли возносить Гомера Гораціи и критики среднихъ и новыхъ вѣковъ, вплоть до Лессинга. Послѣдній, устанавливая грань между поэзіей и живописью, основываетъ свое разсужденіе на примѣрахъ, заимствованныхъ преимущественно у Гомера, считая его образцовымъ поэтомъ.

Но сомнѣнія александрийскихъ ученыхъ вновь всплыли. Въ 1795 году нѣмецкій ученый Фридрихъ Вольфъ въ своемъ сочиненіи „Prolegomena ad Homerum“ доказывалъ такое предположеніе, что и Иліада, и Одиссея не суть нѣчто цѣлое, созданное по опредѣленному плану, однимъ какимъ-нибудь поэтомъ, но скорѣе собраніе отдѣльныхъ частей различнаго происхожденія. Въ пользу этого мнѣнія говорятъ, съ одной стороны, противорѣчія, въ родѣ того, что Одиссей описывается то блондиномъ, то брюнетомъ, или, что лагерь эллиновъ то обведенъ

валомъ, то нѣтъ, или что Патроклъ отсылается Ахиллесомъ съ порученіемъ, но возвращается, не говоря о немъ ни слова, съ другой стороны, повторенія: собранія боговъ въ началѣ I и V книгъ Одиссеи, взвѣшиваніе частей въ Иліадѣ, сперва обоихъ войскъ, потомъ Ахиллеса и Гектора и пр. Достаточно также, сравнить роль Эола и Алкиноя, или Киркеи и Калипсо, или предсказанія Киркеи и Тирезія, чтобы понять, что если бы одинъ Гомеръ сочинилъ Одиссею, онъ, непременно, постарался бы устранить эти сходства отдѣльныхъ эпизодовъ между собой. Со времени появленія сочиненія Вольфа, въ наукѣ существуетъ „гомеровскій вопросъ“, которому посвящена огромная литература, много остроумія и еще больше напряженнаго труда. О томъ, что обѣ эпопеи различнаго происхожденія, не приходилось долго спорить, но разсматривая каждую эпопею въ отдѣльности, спрашивали, сколько было авторовъ, одинъ или нѣсколько. Въ Одиссеѣ выдѣляли три составныхъ части: Телемахиду, болѣе древнюю и болѣе новую, и пѣсни о возвращеніи Одиссея; въ Иліадѣ: пѣснь объ Ахиллесѣ и разныя другія пѣсни о бояхъ подъ Троей. Но еще дальше пошелъ Лахманъ съ своей „теоріей пѣсенъ“. По его мнѣнію, каждая эпопея состоитъ изъ многочисленныхъ пѣсенъ; Иліада, на примѣръ, изъ девятнадцати, сочиненныхъ разными авторами и, въ концѣ-концовъ, собранныхъ и приведенныхъ въ порядокъ. Всѣ противорѣчія и повторенія объясняются тогда самимъ собою. Однако, что стало при подобной постановкѣ гомеровскаго вопроса съ личностью самого Гомера? Можетъ быть, онъ-то и былъ главнымъ редакторомъ-сбирателемъ отдѣльныхъ частей, при чемъ *ἑμπερὸς* не имя собственное, а нарицательное, со значеніемъ „составитель“.

Не утѣшительнѣе обстоитъ вопросъ и объ авторѣ „Пѣсни о нибелунгахъ“. Сами рукописи „Пѣсни“ дошли до насъ безъ имени автора и, кромѣ того, нѣтъ никакихъ указаній на то, кто могъ быть отцомъ этой нѣмецкой эпопеи. Ученые же XIX вѣка гадали на Гейнриха фонъ Офтердингена, Кюренберга, Конрада Вюрцбургскаго и другихъ. Но Гейнрихъ фонъ Офтердингенъ встрѣчается только въ средневѣковой поэмѣ о состязаніи пѣвцовъ на Вартбургѣ, изъ которой Вагнеръ позаимствовалъ сюжетъ для оперы „Тангейзеръ“, и не оставилъ послѣ себя никакихъ другихъ слѣдовъ; Кюренбергу приписывается нѣсколько лирическихъ стихотвореній, написанныхъ

тѣмъ же размѣромъ, какъ и „Пѣснь о нибелунгахъ“, и на этой гипотезѣ строится другая гипотеза о принадлежности ему и „Пѣсни“; отъ Конрада Вюрцбургскаго тоже ничего не сохранилось, но мы имѣемъ упоминаніе о томъ, что онъ написалъ разсказъ о гибели бургундовъ на латинскомъ языкѣ, замѣтите—на латинскомъ; а другія догадки еще менѣе обоснованы. Въ виду этой трудности рѣшить вопросъ объ авторѣ, „теорія пѣсенъ“ Лахмана, примѣненная къ „Пѣснѣ о нибелунгахъ“, должна была имѣть большой успѣхъ. Пользуясь тѣмъ же методомъ анализа, какъ и при разборѣ эпоей Гомера, Лахманъ разбилъ „Пѣснь“ на двадцать отдѣльныхъ пѣсенъ. Кромѣ того, Лахманъ указываетъ на нѣкоторыя свидѣтельства въ пользу того, что такія отдѣльныя пѣсни дѣйствительно были въ ходу; Гуго фонъ Тримбергъ, жившій въ XIII вѣкѣ, въ своемъ произведеніи „Der Renner“ перечисляетъ десять такихъ пѣсенъ, среди нихъ три о нибелунгахъ; тюрингенская хроника, относящаяся къ XV вѣку, упоминаетъ о пѣсняхъ о Зифридѣ и Гагенѣ; наконецъ, самъ авторъ „Пѣсни о нибелунгахъ“, кто бы онъ ни былъ, начинаетъ ссылкой на народно-эпическіе памятники: „Гласятъ чудесъ не мало намъ *самы тѣмъ бывшихъ*“.

Такимъ образомъ, какъ „гомеровскій вопросъ“, такъ и вопросъ о происхожденіи нибелунговъ, несмотря на усиленное занятіе ими ученыхъ, не привели къ прочному результату: въ обоихъ случаяхъ противорѣчивыя мнѣнія сводятся къ двумъ лагерямъ: одни—сторонники „теоріи пѣсенъ“, другіе не могутъ представить себѣ такихъ грандіозныхъ сооружений безъ главнаго архитектора—безъ поэта-художника. Вопросъ, помимо историко-литературнаго значенія, не лишень и принципиальнаго интереса: эстетикъ долженъ узнать, въ чемъ же дѣло въ этихъ эпоеяхъ,—что тутъ проявляется—безсознательное-ли творчество народа или цѣлесознательное искусство даровитаго художника. И рѣшеніе этого вопроса далеко не такъ безнадежно, какъ можно бы было думать по результатамъ, добытымъ при изслѣдованіи каждой эпоеи въ отдѣльности. Если обобщить наблюденія и присовокупить и факты нынѣ еще живого пѣснопѣнія на Руси, у финновъ, и у южныхъ славянъ, то загадочность появленія большихъ эпоей уступаетъ мѣсто закономерности. Но самымъ важнымъ моментомъ въ изложеніи даннаго вопроса, стало обнародованіе финской эпоеи „Калевала“. Вѣдь это

единственная эпоея, которая возникла, такъ сказать, на нашихъ глазахъ, въ первой половинѣ XIX вѣка, и поэтому можетъ казаться и, дѣйствительно, кажется намъ менѣе загадочной чѣмъ гомеровскія эпоеи, пѣвшіяся почти три тысячи лѣтъ тому назадъ, или „Пѣснь о нибелунгахъ“, отдѣленная отъ насъ восьмью столѣтіями.

Относительно „Калевалы“ вопросъ рѣшается довольно просто. Намъ достовѣрно извѣстно, что надъ собираніемъ и изданіемъ этой эпоеи трудился одинъ человекъ—неутомимый фольклористъ и общественный дѣятель—Ленрутъ. И такъ, для того, чтобы выяснитъ себѣ, какъ сложилась „Калевала“, достаточно обратиться къ свидѣтельству самого Ленрута. И вотъ, первое, что мы узнаемъ объ его работѣ, это то, что онъ записывалъ изъ устъ народныхъ пѣвцовъ отдѣльныя пѣсни, тѣ же пѣсни, которыя поются и нынѣ, которыя во всемъ напоминаютъ намъ русскія былины, или древне-скандинавскія пѣсни, или отрывокъ древне-нѣмецкой пѣсни о Гильдебрандѣ, дружинникѣ Дитриха фонъ Бернъ, и сынѣ его Гадубрандѣ. Вся разница только въ томъ, что пѣснь о Гильдебрандѣ записана около 800 года, древне-скандинавскія пѣсни въ XII столѣтіи, а финскія и русскія живутъ до сихъ поръ въ народѣ. Но тутъ мы должны отмѣтитъ второй фактъ: по мѣрѣ того, какъ подвигалась впередъ запись отдѣльныхъ пѣсенъ, Ленрутъ сталъ чувствовать общую между ними связь, явное ихъ единство и при изданіи рѣшилъ воспользоваться этой ощущаемой имъ планомѣрностью. Это единство объясняется сплошной народностью эпического творчества. Если-бы въ немъ участвовали факторы не народные, пѣвцы, чуждые народному духу той среды, въ которой они выступаютъ, то единство народнаго творчества было-бы нарушено. Но такое явленіе трудно себѣ представить въ ту пору, когда выростали эпическія пѣсни, столь же трудно, какъ твореніе чисто народнаго произведенія уроженцемъ современнаго города. Это единство сказывается еще въ неизмѣнной выдержанности характеристики. Черты героевъ какъ бы окаменѣли, и не поддаются никакому передвиженію. Противники Лахмана не разъ ссылались на эту послѣдовательность характеристики, какъ на неопровержимое доказательство продуманности плана, но упускаютъ изъ вида, что иногда, даже у очень выдающихся поэтовъ, напримѣръ, у Шиллера, попадаются такія отступленія въ характеристикѣ, какихъ въ народномъ эпосѣ не отыщешь.

Вѣдь умъ поэта подвижнѣе, чѣмъ коллективное сознание какого-нибудь народа. Итакъ, безукоризненная характеристика эпоей одна изъ примѣтъ того единства, которое Ленрутъ открылъ въ эпическихъ пѣсняхъ.

Теперь является только вопросъ, какъ Ленрутъ выразилъ единство финскаго эпоса. По записямъ, сдѣланнымъ уже послѣ него, вплоть до настоящаго времени, и по рукописямъ самого Ленрута, оказывается, что пѣсни были подвергнуты имъ нѣкоторой обработкѣ. О размѣрахъ этой обработки можно судить по тому, что не больше 6% стиховъ „Калевалы“ присочинены самимъ Ленрутомъ, а 94% принадлежатъ народному пѣснопѣнію. Спрашивается, къ чему понадобилась такая обработка? Представимъ себѣ, что кто-нибудь изъ любителей народной поэзіи задумалъ бы переработать кievскій циклъ нашихъ былинъ, въ которомъ тоже ощущается единство плана, въ одну связную эпопею. Тогда онъ замѣтилъ бы, что хронологическій порядокъ былинъ объ Ильѣ Муромцѣ напрашивается самимъ собою, что при томъ или другомъ походе Ильи явилась бы возможность присоединить и былины о другихъ богатыряхъ, но для перехода отъ одного эпизода къ другому или, вѣрнѣе, отъ одной былины къ другой, пришлось бы присочинить нѣсколько стиховъ, переносащихъ вниманіе въ желательную сторону. Затѣмъ, нужно было бы изобрѣсти вступленіе и заключеніе ко всей эпопеи въ ея цѣломъ. Вѣроятно, по прочтеніи полученной эпопеи оказались-бы и противорѣчія, которыя необходимо было бы устранить, вычеркивая нѣсколько стиховъ и замѣняя ихъ другими. Изъ приведенныхъ выше критическихъ мнѣній мы знаемъ, что собиратель—редакторъ не всегда заботился о ступенчатости такихъ противорѣчій, но съ самыми грубыми онъ несомнѣнно считался. Собирая русскій эпосъ, онъ замѣтилъ бы нѣсколько версій о смерти Ильи Муромца; понятно, тутъ пришлось бы найти исходъ. Вотъ для такихъ то цѣлей,—для вступленія и заключенія, для перехода отъ одной пѣсни къ другой, для сглаживанія противорѣчій—Ленрутъ вставилъ около 6% сочиненныхъ имъ самимъ стиховъ. Если бы тотъ же любитель, счастливо обработавъ былины кievскаго цикла, или другой, слѣдуя его славному примѣру, приступили бы къ такой же обработкѣ новгородскаго цикла и былинъ о старшихъ богатыряхъ, тогда получились бы двѣ эпопеи, какъ это и было въ дѣйствительности у эллиновъ и у нѣмцевъ. Былина о томъ,

какъ на Руси перевелись богатыри, была бы естественнымъ окончаніемъ одной изъ нихъ.

Возьмемъ другой примѣръ. Въ какомъ-нибудь учебномъ заведеніи издаются лекціи профессора. Притомъ записываютъ слушатели поочередно, а къ концу учебнаго года издатель собираетъ отдѣльныя записи воедино. Если онъ захочетъ быть добросовѣстнымъ, онъ переработаетъ всѣ спаи, сократитъ тѣ мѣста, гдѣ окажутся повторенія и нескладности, или вставитъ кое-что отъ себя, но одного онъ, скрѣпя сердце, не будетъ въ силахъ уничтожить: — мозаичность своего изданія. Сообразно своей индивидуальной способности, одинъ записывалъ болѣе внимательно, другой небрежно, третій испещрилъ свою запись именами, четвертый обратилъ вниманіе на цвѣтистый слогъ профессора, а пятый передавалъ только сущность лекцій, схематично, — поэтому отдѣльныя части предполагаемаго изданія будутъ весьма разнообразны. То же самое разнообразіе мы наблюдаемъ и въ эпопеяхъ. Наряду съ высоко художественными описаніями встрѣчаются мѣста сухія, не поэтичныя, наряду съ рассказомъ, изобилующимъ сравненіями и длиннотами, вдругъ, безъ видимой внутренней причины, краткій дѣльный тонъ или живой діалогъ, вопросы и отвѣты, и лишь нѣсколько словъ о томъ, кто гдѣ говоритъ.

Возвращаясь теперь къ вопросу объ участіи поэта-художника въ составленіи эпоей, мы подведемъ наши наблюденія подъ слѣдующія пункты:

1) По свидѣтельству Ленрута, *планъ эпоей* былъ уже намѣченъ въ народномъ творествѣ и заключался въ единствѣ пѣснопѣнія. Сличивъ древне-скандинавскія пѣсни о Зигфридѣ съ нѣмецкой эпопеей, мы убѣждаемся, что и планъ „Пѣсни о нибелунгахъ“ былъ предусмотрѣнъ народной традиціей. Вдумываясь въ предполагаемую, въ видѣ примѣра, переработку русскихъ былинъ, трудно представить себѣ, чтобы собиратель отступилъ отъ плана, указаннаго самими былинами и ставящаго въ центрѣ—событія въ Кіевѣ при княжескомъ дворѣ, къ началу—похожденія богатырей до ихъ пріѣзда въ Кіевъ, а къ концу—развязку и гибель героевъ. Частности этого плана, понятно, предоставлено разработать собирателю.

2) *Сюжеты эпоей* цѣликомъ принадлежатъ народному творчеству. Относительно этого вопроса мы имѣемъ, съ одной стороны, доказательства положительныя—всѣ сюжеты эпоей

восходятъ къ народной традиціи, съ другой, отрицательное: Ленруть, составляя „Калевалу“, не прибавилъ ни единого сказа.

3) *Поэтика эпоей* также вполне народная. Всѣ формальныя особенности, наблюдаемыя въ народной словесности вообще, а въ эпическихъ пѣсняхъ въ особенности, какъ-то эпитеты, повторенія, сравненія, параллелизмъ выраженія, имѣются и въ эпопеяхъ. Съ другой стороны, не приходилось еще отмѣчать въ нихъ приемы, несвойственные народному пѣснопѣнію и могущіе относиться на счетъ изобрѣтательности самого собирателя.

4) *Стихотворная форма эпоей* бываетъ различнаго происхожденія. Ленруть сохранилъ размѣръ и аллитерацію народныхъ пѣсенъ. Но собиратель-редакторъ „Пѣсни о нибелунгахъ“ далъ себѣ трудъ переложить всю эпопею въ особую строфу, состоящую изъ четырехъ попарно рифмующихся строкъ, причемъ каждая строка распадается на двѣ части, а послѣдняя часть четвертой строки длиннѣе другихъ. Какъ видимъ, это строфа, во всякомъ случаѣ, не народная, а отвѣчающая болѣе вычурному вкусу рыцарской поэзіи. Трудно сказать, въ какомъ видѣ собиратель засталъ народно-эпическія пѣсни о нибелунгахъ. Можетъ быть, эти пѣсни придерживались коротенькихъ, попарно рифмующихся стиховъ шпильмановъ, явившихся прямыми наслѣдниками древне-нѣмецкихъ пѣвцовъ-рапсодовъ. Словомъ, о древне-нѣмецкомъ эпическомъ стихѣ мы можемъ судить по отрывкамъ о Гильдебрандѣ; въ немъ нѣтъ рифмы, но за то имѣется аллитерація, которая въ „Пѣснѣ“ почти совсѣмъ затерялась.

Установивъ такое отношеніе между народно-эпическимъ творчествомъ и поэтомъ-художникомъ, нужно однако сдѣлать оговорку въ томъ смыслѣ, что не всѣ эпопеи возникали точь въ точь, по одной и той же схемѣ. Нѣтъ ничего опаснѣе, чѣмъ схематизировать органическіе и умственные процессы, что, въ сущности, одно и то же. Если бы вздумали представить возникновеніе „Иліады“ и „Одиссеи“ совершенно въ такомъ же видѣ, какъ Калевалу, то это было бы методологической ошибкой, но въ главномъ общемъ вѣроятно, придется признать, какъ наличность народно-эпическаго элемента, такъ и участіе поэта-художника. Тогда удалось бы примирить оба лагеря ученыхъ, такъ упорно отстаивающихъ, каждый свою позицію,—защит-

никовъ личнаго поэта съ приверженцами „теоріи пѣсенъ“. И тѣ, и другіе опираются на неопровержимые доказательства. Поэтому, ничего не оставалось, какъ найти теорію, объединяющую обѣ эти стороны, что мы и сдѣлали. Вопросъ только въ пропорціи, въ какой народный элементъ находится къ лично-художественному. Если въ „Калевалѣ“ первый одерживалъ несравненный перевѣсъ надъ вторымъ, то въ гомеровскихъ эпопеяхъ равновѣсіе могло быть болѣе соблюденнымъ. Не въ этомъ ли равновѣсіи кроется чарующая ихъ сила? Во всякомъ случаѣ, упомянутая пропорція будетъ выяснена только посредствомъ тщательнаго анализа, которому тутъ не можетъ быть мѣста.

„Пѣснь о нибелунгахъ“ во многомъ подтверждаетъ наши предположенія. Даже роль поэта-художника вырисовывается въ ней довольно выпукло. Стоитъ только присмотрѣться къ первымъ двумъ строкамъ въ началѣ „Пѣсни“, чтобы понять, что первая можетъ только относиться ко всей эпопеи и, слѣдовательно, ничто иное, какъ присочиненное самимъ собирателемъ вступленіе, въ то время, какъ вторая строфа—начало пѣсенки-былины о сновидѣніи Кримгильды. Выписываемъ строфы въ переводѣ М. И. Кудряшева, сохранившаго размѣръ подлинника.

Гласятъ чудесъ не мало намъ саги дѣтъ былыхъ;
О витязяхъ достойныхъ, объ ихъ невзгодахъ злыхъ,
О празднествахъ веселыхъ, объ ихъ слезахъ и горѣ,
Объ ихъ раздорахъ много чудесъ услышите вы вскорѣ.

Въ Бургундіи дѣвица презнатная росла,
Едва ли гдѣ другая красивѣй быть могла;
Ее Кримгильдой звали: нельзя милѣе быть.
За то пришлось многимъ бойцамъ животъ свой положить.

Обращаясь къ концу эпопеи, наталкиваемся на то же явленіе. Изъ приведенныхъ ниже строкъ первая, естественно, заканчиваетъ описаніе послѣдняго происшествія—убійства бургундовъ, пріѣхавшихъ пировать къ Этцелю, въ то время какъ вторая говоритъ о *всемъ* сказаніи и своей неуклюжестью оборотовъ въ первой и четвертой строчкахъ и перечисленіемъ рыцарей, дамъ и кнехтовъ, выдаетъ своего автора-стихоплета временъ рыцарства.

Да, много чести славной въ ту пору полегло,
Большое горе людямъ несчастье принесло.
Окончился бѣдою тотъ царскій пиръ честной;
Да и всегда то радость кончается вездѣ бѣдой.

Я не могу сказать вамъ, что дальше было тамъ;
Лишь то: видали плачущихъ и рыцарей, и дамъ,
И кнехтовъ знатныхъ, плакали всѣ о друзьяхъ не разъ.
А здѣсь конецъ: таковъ-то про Горе Нибелунговъ сказъ.

Затѣмъ приведемъ строфу, также присочиненную поэтомъ, чтобъ мотивировать скачекъ разсказа отъ однихъ лицъ къ другимъ. Поэтъ начинаетъ эпизодъ о вторичномъ приѣздѣ Зигфрида въ Вормсъ, теперь уже въ сопровожденіи своей супруги Кримгильды. Едва ли можно представить себѣ болѣе неудачное, въ поэтическомъ смыслѣ, начало. Настоящій поэтъ никогда не называетъ того, что онъ хочетъ оставить и къ передаче чего онъ хочетъ приступить; онъ либо разсказываетъ, либо умалчиваетъ. И какъ неудаченъ вопросъ о пышности конскаго убора, раньше чѣмъ были упомянуты сами кони! Сличите слѣдующія тутъ же строки, которыя сразу вводятъ in medias res: тутъ дѣйствіе, тутъ настоящій тонъ разсказа.

Но мы теперь оставимъ труды, заботы ихъ
И скажемъ, какъ Кримгильда съ толпой дѣвицъ своихъ
Изъ края нибелунговъ на Рейнъ пустилась въ путь,
Едва-ль уборъ столь пышный на коняхъ былъ когда-нибудь?

Навьючили не мало ларцовъ на лошадей;
Поѣхалъ витязъ Зигфридъ съ толпой своихъ друзей.

Наконецъ, укажемъ на строфу, которой автору пришлось заполнить пробѣлъ. Дѣло въ томъ, что миѳическіе мотивы со времени распространенія христіанства теряли свою актуальность и поэтому предавались забвенію. Такъ разсказъ о первой встрѣчѣ Зигфрида съ Брунгильдой былъ забытъ и не восстановленъ поэтомъ „Пѣсни“. А между тѣмъ это любовное похождение Зигфрида мотивируетъ дальнѣйшее развитіе дѣйствія, объясняя поведеніе Зигфрида, выдающаго себя за подчиненнаго Гунтера, за человѣка, связаннаго въ своихъ поступкахъ волею сюзерена, а также проливаетъ свѣтъ и на загадочную Брунгильду, на ея озлобленность противъ Гунтера и ревность при видѣ Зигфрида и Кримгильды. Эта лагуна опровергаетъ мнѣніе о замѣчательной продуманности плана, а, на-

противъ, доказываетъ, что авторъ находился въ сильнѣйшей зависимости отъ народной традиціи.

Добываніе сокровищъ и убіеніе дракона, какъ относящіяся къ области миѳа, также не заняли въ „Пѣснѣ“ подходящаго имъ по значенію мѣста, но поэтъ имѣлъ возможность пересказать эти подвиги по своему, сжато, слишкомъ сжато. Въ эддическомъ сборникѣ находимъ подробнѣйшую пѣснь объ убійствѣ дракона Фафнира; въ „Пѣснѣ“ читаемъ слѣдующія болѣе чѣмъ скудныя строки:

Еще о немъ не мало я слышалъ отъ людей,
Какъ смѣлый витязъ змѣя сразилъ рукой своей.
Въ крови его купаюсь, сталъ Зигфридъ роговымъ,
Съ тѣхъ поръ не разъ видали, что онъ въ бою неуязвимъ.

Эти примѣры могутъ намъ дать нѣкоторое понятіе о даровитости автора „Пѣсни о нибелунгахъ“.

Затѣмъ, нельзя упустить изъ вида и дальнѣйшей судьбы эпопей, послѣ того, какъ онѣ были составлены и обработаны поэтомъ-художникомъ. Нужно думать, что послѣдняя работа сопровождалась и записью эпопей, какъ это мы знаемъ про „Калевалу“ и „Пѣснь о нибелунгахъ“ навѣрное. Про нормализацію текста гомеровскихъ эпопей мы узнаемъ неоднократно. Такъ при Солонѣ, текстъ эпопей подвергался какой-то провѣркѣ, а при преемникахъ Пизистрата была установлена та норма, единственная, которая дошла до насъ. Но рядомъ съ этой нормой существовали другія, о чемъ имѣется извѣстіе даже со временъ Платона. Если бы намъ сохранилась еще какая-нибудь версія гомеровскихъ эпопей, то критическая работа надъ текстомъ была бы сильно облегчена. Но уже александрійскіе ученые понимали, что находящійся у нихъ подъ рукою текстъ нуждался въ тщательной очисткѣ. Дѣло въ томъ, что запись и ведущаяся отсюда переписка не гарантируютъ неприкосновенности текста въ такой степени, какъ печатаніе. Переписчики не только ошибались, но прямо считали себя въ правѣ измѣнять или дополнять оригиналь, если это казалось имъ необходимымъ. Такимъ образомъ, вся эта нормировка текста вмѣстѣ съ тѣмъ и портила его въ желательномъ для нормирующихъ смыслѣ. Изъ александрійскихъ ученыхъ особенно Аристархъ, отличался критической способностью выдѣлять такія позднѣйшія поддѣлки.

„Пѣснь о нибелунгахъ“ дошла до насъ въ десяти полныхъ спискахъ и восемнадцати отрывкахъ. По времени составления ихъ они группируются такъ.

	Полные списки.	Отрывки.
XII вѣкѣ.	3	6
XIV „	2	8
XV „	4	3
XVI „	1	1

Эта таблица иллюстрируетъ намъ паденіе интереса къ „Пѣснѣ“ съ того времени, какъ и рыцарство стало отходить въ прошлое. Историки XVI вѣка смотрѣли уже на „Пѣснь“ не какъ на поэтическій памятникъ, а какъ на хронику и пользовались ей въ видѣ историческаго источника. Въ XVII вѣкѣ знаютъ о „Пѣснѣ“ только по ссылкамъ вышеупомянутыхъ историковъ. Только въ 1756 году Бодмеръ по найденной имъ рукописи издалъ въ печати нѣсколько отрывковъ изъ „Пѣсни“. Но ложно-классическое направленіе литературы того времени помѣшало любителямъ поэзіи оцѣнить высокія достоинства эпопеи. Даже столь высокій умъ, какъ Фридрихъ II, рѣшилъ, что она не стоитъ „заряда пороха“ и что незачѣмъ было выкапывать ее изъ пыли забвенія. Но въ началѣ XIX вѣка романтическая школа открыла всѣмъ глаза на поэтическій кладъ „Пѣсни“. Августъ Шлегель сравнивалъ ее съ „Илиадой“. Съ 1812 года во всѣхъ нѣмецкихъ университетахъ стали читаться спеціальныя курсы о „Пѣснѣ“. Съ того времени, средне-нѣмецкая „Пѣснь о нибелунгахъ“ признается одной изъ величайшихъ эпопей міровой литературы, переведенной чуть ли не на всѣ европейскіе языки и изучаемой во всѣхъ культурныхъ центрахъ.

Но таблица рукописей учитъ насъ еще тому, что съ самаго начала появленія „Пѣсни“, передъ нами, по крайней мѣрѣ, три редакціи, а привлекая позднѣйшіе списки, вопросъ объ оригиналѣ еще осложняется. Такимъ образомъ, „Пѣснь“ дошла до насъ не въ первоначальномъ видѣ, а съ тѣми ошибками, измѣненіями, и добавленіями, которыя позволили себѣ переписчики. Если по поводу гомеровскихъ эпопей намъ приходилось сѣтовать на то, что онѣ сохранились только въ одной версіи, такъ, что критика текста можетъ быть только косвенная, гипотетичная, то „Пѣснь о нибелунгахъ“ ставитъ ученаго въ

лучшія условія: въ виду большого количества рукописнаго матеріала, сдѣлалась доступной и прямая критика текста, и если ученые еще не дошли до общепризнанныхъ результатовъ, то все же рѣшеніе задачи нужно, въ теоріи, считать вполне возможнымъ.

Совершенно изолированное, я чуть не сказалъ привилегированное, положеніе занимаетъ финскій эпосъ. Пѣсни живутъ до сихъ поръ въ устахъ народа, и каждый годъ, въ теченіе послѣдняго полвѣка, увеличивается количество записанныхъ вариантовъ, такъ что финскій ученый располагаетъ чуть ли не по варианту съ каждой деревни. Рукописи поэта-художника, создавшаго изъ этихъ пѣсней національную эпопею, сохранились со всѣми помарками и добавленіями. И, наконецъ, о первоначальномъ видѣ „Калевалы“ не можетъ быть никакого спора, — финская эпопея вышла въ печати непосредственно изъ рукъ автора. Отсюда явствуетъ то значеніе, которое получаетъ финскій эпосъ въ теоретическихъ вопросахъ народно-эпического творчества, которымъ мы и старались воспользоваться, по мѣрѣ силъ.

Итакъ, хотя возникновеніе національныхъ эпопей и не есть нѣчто стереотипно повторяющееся, тѣмъ не менѣе, наши наблюденія надъ различными эпопеями сходятся въ одномъ: главная заслуга въ ихъ созиданіи принадлежитъ народному творчеству, въ то время какъ поэтъ-художникъ напоминаетъ намъ скорѣе секретаря, исполняющаго замыслы своего господина, а порой и сглаживающаго шероховатости его слога, заставляющаго его пропуски, исправляющаго его оплошности. Ему можно приписывать такую же славу, какъ ювелиру, создавшему драгоцѣнное, блестящее во всѣхъ цвѣтахъ радуги украшеніе; но надъ блескомъ и свойствомъ камней работала вѣковая стихійная сила и безызвѣстные шлифовщики изъ народа — пѣтари-сказители. Только въ дальнѣйшемъ развитіи эпикн отношеніе между народнымъ творчествомъ и поэтъ-художникомъ измѣняется.

V.

Крупнѣйшій, послѣ гомеровскихъ эпопей, памятникъ эпического творчества — „Энеида“ принадлежитъ перу Вергилія, представителя „золотого“ вѣка латинской литературы. Вергилій—

поэтъ-художникъ чистѣйшей воды. Онъ сторонится толпы, вышаается до кружка придворныхъ поэтовъ, во главѣ которыхъ находится ихъ покровитель, другъ императора, Меценатъ, и въ награду за свои старанія вновь вводится во владѣніе помѣстьемъ, которое уже дважды было у него отобрано, въ бурныя времена, предшествовавшія единовластію Августа. И Вергилій, со своей стороны, не остается въ долгу у императора и задумываетъ эпосъ для прославленія, какъ его самого, такъ и его рода. Герой этого эпоса, Эней, — предокъ императора. Языкъ Вергилія вполне отвѣчаетъ принятому при дворѣ стилю. Подобно тому, какъ римская государственность достигла своего высшаго развитія въ имперіи Августа, такъ и римскій языкъ достигъ своего совершенства при его дворѣ. Изысканность выраженій, поэтическая красота оборотовъ, стала общимъ достояніемъ придворнаго кружка. Эта элегантность слога и вала свой отпечатокъ на эпосъ Вергилія. Вообще же, Вергилій былъ до того щепетилень въ отдѣлкѣ своего стиха, что передалъ, какъ гласитъ преданіе, рукопись своего эпоса двумъ друзьямъ для сожженія, когда постигла его преждевременная смерть.

Тѣмъ не менѣе, „Энеида“ примыкаетъ къ народно-эпическому творчеству. Такъ, стихотворная форма — гекзаметръ заимствованъ отъ гомеровскихъ эпоей. Дѣло въ томъ, что нѣкій учитель греческаго языка Ливій Андроникъ, привезенный въ Римъ въ качествѣ военнопленнаго, переводилъ для педагогическихъ цѣлей „Одиссею“ на латинскій языкъ. Пользовался онъ при этомъ римскимъ народнымъ сатурнійскимъ стихомъ, но стало яснымъ, что этотъ стихъ былъ слишкомъ неуклюжъ и, вообще, невозможенъ для подобныхъ сюжетовъ. Поэтому Эній, первый римскій поэтъ-художникъ, приложилъ всѣ старанія, чтобы приоровить латинскій языкъ къ гекзаметру. Это ему удалось въ такой степени, что отнынѣ гекзаметръ сталъ излюбленной формой римскихъ поэтовъ.

Но еще болѣе бросается въ глаза зависимость содержанія „Энеиды“ отъ гомеровскихъ эпоей. Вергилій напоминаетъ намъ садовника, размѣряющаго сперва гряды и дорожки, а потомъ засѣвающаго намѣченныя мѣста. „Энеида“ распадается на двѣнадцать книгъ, изъ которыхъ шесть посвящаются странствованіямъ Энея и являются, понятно, подражаніемъ „Одиссеи“, а остальные шесть занимаютъ боями около Лаціума и

составляютъ pendant къ „Иліадѣ“. Въ первой части буря постоянно преслѣдуетъ Энея и выбрасываетъ его то на карфагенскій, то на сицилійскій берега. Любовное похождение съ Дидоной — самый захватывающій эпизодъ „Энеиды“ — невольно вызываетъ въ нашей памяти пребываніе Одиссея у Калипсо. Празднество въ годовину смерти Анхиса, отца Энея, не лишено сходства съ описаніемъ у Гомера похоронъ Патрокла. Посѣщеніе айда повторяется и у Вергилія, гдѣ предсказаніе Тиресія замѣнено вѣщаніемъ тѣни Анхиса, касающимся будущихъ судебъ Рима и славы императорскаго дома. Во второй части, когда Эней уже пріѣхалъ къ устью Тибра, сентиментальная любовная исторія служитъ причиной кровавыхъ боевъ около Лаціума, подобно тому, какъ сыръ-боръ въ троянскомъ сказаніи, загорѣлся изъ-за прекрасной Елены. Наконецъ, „Энеида“ кончается также, какъ и „Иліада“, единоборствомъ, при чемъ побѣдителемъ, разумѣется, остается Эней.

Помимо всѣхъ комплиментовъ, входящихъ въ „Энеиду“ по адресу Рима и его императора, одно сознаніе обладать національнымъ эпосомъ, не уступающимъ, по тогдашнему мнѣнію, Гомеру, до того льстило самолюбію римлянъ, что имя Вергилія вскорѣ стало окружаться ореоломъ славы и почитанія. Этотъ культъ перешелъ и въ средніе вѣка, когда Римъ считался центромъ всего христіанскаго міра. Такъ какъ на нѣсколько столѣтій гомеровскія эпоеи исчезли изъ сознанія человѣчества, то могло зародиться и такое представленіе, что Вергилій величайшій изъ жившихъ когда-либо поэтовъ. Мало того, его эпосъ иллюстрируетъ христіанскую, глубоко благочестивую идею. Такъ думали въ средніе вѣка. Нужно раскрыть потаенную его мысль, проникнуться его аллегоричностью. И тутъ примѣнили къ „Энеидѣ“ тотъ методъ толкованія, который ad majorem Dei gloriam привелъ къ такимъ безсмыслицамъ, что левъ — подобіе Христа и поэтому спитъ съ открытыми глазами, о чемъ, между прочими, еще лучшими объясненіями, упоминается въ популярныхъ тогда „Физиологахъ“. Что же? „Энеида“ оказалась сплошной аллегоріей о страдахъ и томленіяхъ человѣческой души. Блуждающій Эней — это душа. Все, что онъ переживаетъ, — испытанія души. Наконецъ, она все-таки одерживаетъ верхъ надъ дьяволомъ, подобно тому, какъ Эней побѣждаетъ своего врага. Не удивительно, что „Энеиду“ чтили наряду съ твореніями отцовъ церкви и что на Вергилія смотрѣли, какъ

на, въ высшей степени, таинственную личность — пророка, провидѣвшаго христіанское ученіе, совершенно независимо отъ Христа, и даже до Него.

И вотъ, послѣ тяжелаго кризиса, вызваннаго распаденіемъ римской имперіи и вторженіемъ въ нее варварскихъ племенъ, въ Италіи опять ожила культурная мысль. Великому генію Данте суждено было зажечь факель, освѣщающій путь къ новой эпохѣ. Данте воплотилъ въ себѣ высшее нравственное сознание своего времени и поэтому могъ выступить какъ судья и пророкъ. Въ сравненіи съ нимъ, всѣ современники — люди узко партійные и мелочные, Данте же вознесся правдивостью своихъ идей выше императора, выше папы, выше всей эпохи. Въ то время, какъ другіе средневѣковые поэты довольствуются или соблюденіемъ формальныхъ тонкостей, или безыскусственной передачей происшествій, въ поэзіи Данте чувствуется всеобъемлющій синтезъ выдающагося ума и мучительные вопросы жгучаго темперамента: почему? къ чему?

Главное твореніе Данте, озаглавленное имъ самимъ „Комедіей“, отчасти потому, что оно кончается радостно и благополучно, отчасти потому, что написано на итальянскомъ языкѣ, а не на латинскомъ, употребляемомъ тогда въ патетической рѣчи, твореніе, прозванное впоследствии „Божественной Комедіей“ — и это вѣрно, — съ формальной стороны, эпопея. Въ сущности, Данте выполнилъ то, что христіанскіе жетолкователи приписывали „Энеидѣ“. Идейная затѣя „Комедіи“ — странствованіе души черезъ адъ и чистилище въ рай. Комедія начинается съ повторяющагося въ „Энеидѣ“, а также и въ „Одиссеѣ“ положенія: герой заблудился и не знаетъ куда направить свои шаги. Къ Данте является Вергилій и ведетъ его черезъ адъ, черезъ чистилище. Но у воротъ рая язычникъ покидаетъ его, и отсюда его сопровождаетъ Беатрича, ставшая для поэта олицетвореніемъ всего свѣтлаго въ жизни. Она влечетъ его къ подножію трона Всевышняго. Весь этотъ планъ, не говоря о подробностяхъ, былъ восхищенъ народными легендами, задолго до Данте. Такъ, въ различныхъ видѣніяхъ, описывалось состояніе души послѣ смерти, страданія и радости загробнаго существованія, наказанія грѣшниковъ и блаженство святыхъ, а развѣ „Комедія“ не сплошь грандіозное видѣніе? Если хожденіе черезъ адъ примыкаетъ къ представленію о Христѣ, спустившемся въ мѣстопребываніе грѣшни-

ковъ, то, съ другой стороны, легенда выработала также образъ Богоматери, возносящейся къ небу. Такимъ образомъ, Данте положилъ въ основу своей эпопеи самыя распространенныя идеи средневѣковья и увѣковѣчилъ ихъ силой своего творчества.

Что касается подробностей „Комедіи“, то и тутъ Данте воспроизвелъ мысли и образы, носящіеся тогда въ воздухѣ. Главное отличіе „Комедіи“ отъ поэтическихъ произведеній другихъ временъ заключается въ ея аллегоричности, являющейся характерной особенностью средневѣковой поэзіи вообще, а эпохи, близкой Данте, въ особенности. Знаменитѣйшій стихотворный романъ того времени — „Roman de la Rose“ — весь созданъ изъ такихъ аллегорій. Сновидѣніе — значитъ, опять видѣніе! — переноситъ „Влюбленнаго“ (т.-е. автора) къ чудному саду господина „Соблазнъ“, который знакомитъ его съ другими посѣтителеми сада; среди нихъ находятся дамы „Красота“, „Молодость“, „Вѣжливость“, „Веселость“ и кавалеры „Увлеченіе“, „Добро-пожаловать“, „Страхъ“, „Стыдъ“, „Опасеніе“. Герой влюбляется въ Розу, часть общества поощряетъ его чувство, а другая мѣшаетъ ему и старается выжить его изъ сада. Между прочимъ, дама „Ревность“ заключаетъ господина „Добро-пожаловать“ въ башню, но герой полагается во всемъ на кавалера „Увлеченіе“. Тотъ стиль, который тутъ примененъ къ простѣйшему житейскому сюжету, служитъ у Данте выраженіемъ глубочайшихъ идей. Даже эпизоды, заимствованные непосредственно изъ ближайшей Данте исторіи, не лишены этой аллегоричности; такъ Уголино является какъ бы иллюстраціей, подъ которой могло бы стоять заглавіе „Ненависть“, Франческа да Римини изображаетъ „Страсть“ и такъ далѣе. Но аллегоріи Данте все-таки отличаются отъ обычныхъ. Въ то время, какъ послѣднія кромѣ имени и двухъ-трехъ чертъ ничѣмъ не отличаются другъ отъ друга, у Данте каждое олицетвореніе — художественное изображеніе, въ которое вложено много тонко подсмотрѣнныхъ наблюденій и которое поэтому передаетъ намъ впечатлѣніе реальной жизни.

Наконецъ, нельзя упустить и дидактическій моментъ въ эпопеѣ Данте. Онъ также присущъ всей средневѣковой поэзіи. За примѣрами не приходится идти далеко. Тотъ же Roman de la Rose стремится преподнести читателямъ и различныя свѣдѣнія и служилъ въ свое время, какъ энциклопедія мудрости. Читатели „Романа“ соединяли пріятное съ полезнымъ

и, увлекаясь рассказомъ объ интригахъ дамы „Ревности“ и кавалера „Опасеніе“ противъ „Влюбленнаго“, усвоивали необходимыя тогда въ свѣтскомъ обиходѣ знанія. Одинъ изъ непосредственныхъ предшественниковъ Данте, Брунетто Латини составилъ настоящій сводъ „Trésor“ всего современнаго знанія, какъ свѣтскаго, такъ и духовнаго, на французскомъ языкѣ, а изъ этого сборника сдѣлалъ впоследствии болѣе краткое извлеченіе— „Tresoretto“, написанное уже по-итальянски въ стихахъ и въ видѣ разговоровъ, которые ведутъ между собой различныя добродѣтели, „Природа“, „Любовь“ и другія олицетворенія. Вотъ эта-то жажда знанія, направленная въ ложную сторону, но все же пробудившаяся и дѣйствующая, а съ другой стороны, стремленіе подѣлиться находкой, учить, просвѣщать, эта жажда и стремленіе бьютъ сильнымъ ключемъ у Данте и опредѣлило также характеръ „Комедіи“. Данте — представитель высшей культурности своей эпохи, одинаково владѣющій, какъ свѣтскимъ, такъ и духовнымъ ея знаніемъ, и проникшій въ самыя глубокія ея проблемы. Знаніе у Данте не мертвый балластъ его ума, напротивъ, имъ проникаются воля и дѣйствія поэта. Поэтому, въ его твореніи ощущается тенденція — тенденція всѣхъ великихъ вождей человѣчества — вести людей къ освобожденію отъ страданія и къ занятію ступени болѣе совершеннаго благополучія.

Принимая во вниманіе эти особенности „Комедіи“, связывающія ее съ умственными направленіями всей эпохи, все же остается отдѣльное сходство съ упомянутыми выше эпопеями. Мотивъ блужданія, фигура Вергилія, посѣщеніе ада, параллельность дѣйствія въ аду, на землѣ и на небѣ, все это — нити, идущія отъ классическихъ эпопей къ эпопеѣ перваго великаго поэта-художника христіанскаго міра. Въ этой эпопеѣ народный элементъ далеко не исчезъ, но личный вкладъ Данте, это — все, что придаетъ ей цѣнность и прелесть.

Опять проходятъ столѣтія...

Реформаторскій духъ, которымъ уже былъ проникнутъ Данте, создалъ свою эпоху и произвелъ столь благотворную для прогресса встряску умовъ. Но той вялостью, которая неминуемо смѣняетъ періоды интенсивной борьбы, воспользовалась реакція, чтобы вновь подчинить западно-европейскіе народы авторитетамъ церкви и государства. Это удалось исполнѣ лишь во Франціи — вспомнимъ царствованіе Людовика XIV, — но въ

Англии покушенія на завоеванную позицію встрѣтили сильнѣйшій отпоръ въ широкихъ массахъ населенія, а самъ король, считавшій себя всеильнымъ на землѣ, доказалъ свое бессиліе на эшафотѣ. Дѣло въ томъ, что въ Англии нашли себѣ пріютъ первоначальныя протестантскія идеи, отъ которыхъ отказался впоследствии самъ Лютеръ, которыя зато проповѣдывались анабаптистами, Іоганомъ Лейденскимъ, Мюнцеромъ и другими, которыя, наконецъ, поддерживались и Кальвиномъ. Въ Англии мелкая буржуазія, лучшія тогда силы народа — прилежные, свѣдущіе труженики, прониклись этими идеями, прозванными пуританствомъ, и вооружившись мечомъ и Библией, возстали противъ воображаемаго могущества Стюартовъ, фривольнаго дворянства и услужливаго духовенства. Это движеніе, во главѣ котораго стоялъ желѣзной воли человекъ — Оливеръ Кромвель, спасло Англию отъ окончательнаго подпаденія подъ авторитетъ власти.

Во время возникшихъ, такимъ образомъ, гражданскихъ войнъ англійскій театръ, достигшій своего высшаго развитія въ царствованіе Елизаветы, когда жилъ Шекспиръ, теперь подвергся прямо физическимъ гоненіямъ со стороны фанатичныхъ пуританъ. Изгнанные изъ Англии, комедіанты странствуютъ по континенту, въ особенности въ Германіи, распространяя интересъ къ театральнымъ зрѣлищамъ и знакомство съ Шекспиромъ. Въ Англии же, изъ самой пуританской среды, выросла поэзія, гениальнымъ представителемъ которой явился Мильтонъ. Подобно тому, какъ Данте, вмѣщавшій въ себѣ всю идейность средневѣковья, въ то же время былъ предвѣстникомъ и новой эпохи, такъ и Мильтонъ, охваченный всей душой движеніемъ пуританства, вмѣстѣ съ тѣмъ, прозрѣлъ и задачи будущихъ вѣковъ. Въ качествѣ юриста-политика и журналиста, общественнаго дѣятеля, богослова и воспитателя, Мильтонъ принимаетъ живѣйшее участіе въ освободительномъ движеніи своей родины, а когда владычество пуританства пало, былъ заключенъ въ тюрьму, но вскорѣ освобожденъ, и доживалъ свой вѣкъ въ одиночествѣ и бѣдности, слѣпымъ, окруженнымъ врагами. Въ послѣднюю эпоху своей жизни онъ сочинилъ эпопею „Потерянный рай“¹⁾.

¹⁾ Болѣе подробную характеристику Мильтона и его творчества читатель найдетъ въ брошюрѣ К. Тиандера — „Жизнь и творчество Мильтона“. Ц. 50 к.

Прим. Б. Лезина.

Содержаніе великой эпопеи Мильтона можно передать въ нѣсколькихъ словахъ; это — библейскій рассказъ о грѣхопадѣніи въ соединеніи съ эпизодами объ отпаденіи ангеловъ и сотвореніи міра. Но это только остовъ. На самомъ дѣлѣ „Потерянный рай“ выражаетъ все міросозерцаніе XVII вѣка, подобно тому, какъ „Комедія“ Данте отражаетъ умственное настроеніе всего средневѣковья. Оба произведенія являются памятниками не только поэтическаго искусства, но и религіи, философіи и, пожалуй, даже науки. Сопоставленіе Мильтона съ Данте не случайное, оно оправдывается многими точками соприкосновенія. Во-первыхъ, основная идея. Та и другая эпопеи возвращаются около вопросовъ спасенія души, избавленія отъ зла, одолѣнія грѣха, вопросовъ не только коренныхъ христіанскихъ, но и обще-человѣческихъ. Во-вторыхъ, общій планъ. Здѣсь и тамъ, завѣщанныя уже древнимъ міромъ параллельныя дѣйствія въ аду, на землѣ и на небѣ. Христіанскіе поэты стали только больше заниматься тѣмъ, что происходитъ въ аду и на небѣ, чѣмъ земными дѣлами. Въ-третьихъ, дидактизмъ. Оба поэта насыщаютъ свои произведенія всевозможными свѣдѣніями, что придаетъ имъ характеръ энциклопедій. Такъ, оба подробно излагаютъ свои космологическія теоріи о мірозданіи. Понятно, этотъ гезіодовскій элементъ, уже благодаря своей массѣ, не могъ раствориться въ гомеровскомъ. Указавъ на сходства, перейдемъ къ особенностямъ одного Мильтона.

Отличительная черта пуританской эпопеи — ея разсудочность, доходящая до крайностей. Въ изображеніи Мильтономъ даже сверхъестественныхъ міровъ нѣтъ таинственнаго полумрака, нѣтъ мистическаго блеска, нѣтъ, словомъ, ничего, что могло бы оторвать воображеніе отъ ежедневной прозы, отъ земной пыли. На все онъ смотритъ чрезвычайно трезво. Образъ Бога у него совершенно очеловѣченъ. Богъ то и дѣло оправдываетъ свои поступки. Оставаясь всезнающимъ и вселюбящимъ Богомъ, Онъ не могъ, какъ увѣряетъ, поступить иначе, какъ лишить чело- вѣка рая и поселить его на землѣ, среди злыхъ напастей, среди тысячи чертей для того, чтобы чело- вѣкъ постоянно былъ насторожѣнъ, неутомимо боролся, развертывалъ свои силы и такимъ путемъ усовершенствовался. Безостановочно ведется война между силами свѣта и мрака, между ангелами и чер- тями. Тутъ мы читаемъ о военныхъ совѣтахъ, о бивуакахъ, о караулахъ, о военныхъ хитростяхъ, о войсковомъ строѣ.

Однажды черти наносятъ ангеламъ большой уронъ потому, что ввели въ бой пушки. Попутно узнаемъ, что и ангелы могутъ быть ранены, но что ихъ раны быстро заживаютъ. Въ другомъ мѣстѣ, Мильтонъ утверждаетъ, что ангелы питаются регулярно и сытно, и даетъ даже нѣсколько подробностей о томъ, какъ пища ими переваривается. Наконецъ, прародители ничѣмъ не отличаются отъ пуританской четы, для которой бесѣда на религіозную тему или проповѣдь являлись высшимъ наслажденіемъ.

Критика давно уже отказалась примѣнить къ „Потерянному раю“ обычныя мѣрки; это произведеніе, говорили, настолько своеобразно, что не подходитъ подъ установленныя категоріи поэтическихъ видовъ. Но то же самое можно было бы сказать и про „Комедію“ Данте. А между тѣмъ, происхожденіе этихъ твореній совершенно ясно: эволюція отъ Гомера и Вергилія къ христіанско-религіозной эпопеѣ представляется намъ не качественной, а количественной, — усиливается только личный вкладъ поэта-художника. Сравнивая судьбы эпопеи и драмы, приходишь къ заключенію, что эпопея подверглась гораздо меньшимъ измѣненіямъ, чѣмъ драма: вѣдь, въ сущности, уцѣлѣла вся архитектуроника, а мѣнялось только внутреннее убранство въ стилѣ — восточно-античный уступилъ мѣсто церковному фреско у Данте, и пуританскому барокко у Мильтона.

Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что „Потерянный рай“ былъ встрѣченъ съ большимъ восторгомъ въ тѣхъ кружкахъ, гдѣ господствовало одинаковое или схожее религіозное настроеніе. Эти условія были налицо въ Швейцаріи, въ странѣ, гдѣ ультра-протестантскія идеи, также, какъ и въ Англіи, въ видѣ кальвинизма и цвингліанизма, пали на воспримчивую почву. Ученый Бодмеръ, тотъ самый, который издалъ въ печати первый отрывокъ изъ „Пѣсни о нибелунгахъ“, предпринялъ переводъ Мильтона, но оказался не въ силахъ поборотъ метрическія трудности, и поэтому удовольствовался одной прозаической передачей англійской эпопеи на нѣмецкій языкъ. Тѣмъ не менѣе, его переводъ имѣлъ должный успѣхъ и сыгралъ свою роль въ развитіи нѣмецкой поэзіи. Дѣло въ томъ, что въ это время, въ первой половинѣ XVIII вѣка, въ Германіи столкнулись два умственныхъ теченія: романское, исходящее изъ самага интернаціональнаго тогда города нѣмцевъ — Лейп-

цига, и германское. Лейпцигскій профессор Готшедъ старался о водвореніи французскаго ложноклассическаго театра въ Германіи, требовалъ соблюденія извѣстныхъ правилъ Буало и вообще подчиненіе творческой фантазіи контролю разсудка. Понятно, германскій духъ склонялся болѣе въ сторону чувства, воображенія и одушевленія. Въ этой борьбѣ романскаго начала съ германскимъ, переводъ „Потеряннаго рая“ послужилъ однимъ изъ факторовъ, подготовившихъ побѣду послѣдняго.

Въ то время, когда Готшедъ еще громилъ во всю, бессмысленную, по его мнѣнію, и безформенную эпопею Мильтона, а Бодмеръ доказывалъ основательность своихъ эстетическихъ взглядовъ, въ одной изъ нѣмецкихъ гимназій учился тотъ поэтъ, которому суждено было открыть своимъ выступленіемъ блестящую эпоху нѣмецкой литературы. „Потерянный рай“ сталъ его настольной книгой. Однажды, во время раздумья, его озаряетъ мысль, что Милтонъ выбралъ, собственно, не очень то благодарную тему, описавъ грѣхопаденіе первыхъ людей, куда важнѣе и величавѣе былъ бы эпосъ о самомъ Спасителѣ. Не нужно было обладать пылкой душой Клопштока, — такъ назывался юноша, чтобы не ухватиться за мысль, что именно онъ те и сочинить эпопею о Иисусѣ Христѣ. Въ дошедшей до насъ актовой рѣчи, Клопштокъ развиваетъ такой взглядъ на поэзію: изъ поэтическихъ видовъ самый важный — эпосъ. Гомеръ и Вергилій крупные представители эпикки, но выше ихъ — Милтонъ, потому что христіанинъ и воспѣлъ библейскій сюжетъ. Правда, онъ не избралъ высшаго, наидостойнѣйшаго героя христіанскаго поэта, но нужно думать, что недалекъ тотъ день, когда поэзія достигнетъ этой высшей своей ступени.

Этотъ день насталъ, — въ 1748 году появились первыя три пѣсни „Мессіи“.

Нечего и говорить о томъ, что Клопштокъ жестоко заблуждался, думая, что достоинство поэтическаго произведенія зависитъ отъ выбора сюжета, а кромѣ того, самъ Милтонъ, незадолго до своей смерти, сочинилъ стихотвореніе „Завоеванный рай“, героемъ котораго и является Христосъ, искушаемый сатаной, но далеко не достигъ силы и совершенства своей эпопеи. Какъ бы то ни было, Клопштокъ проникся идеей, что цѣль его жизни — воспѣть Христа, и трудился надъ этимъ планомъ четверть вѣка, отъ времени до времени, выпуская въ свѣтъ новую пѣснь „Мессіи“. Впечатлѣніе было сверхъ ожи-

данія. Всѣ нѣмецкіе поэты того времени занялись подражаніями. Бодмеръ принялся за „Ноахиду“; Лессингъ переводилъ „Мессію“ на латинскій языкъ. Датскій король наградилъ поэта пенсіей. Въ далекой Исландіи Торлаксонъ толкуетъ Клопштока своимъ землякамъ. Читательницы обращаются къ поэту съ коллективной просьбой спасти изъ ада сентиментальнаго чертенка Аббадонну, что и было исполнено, въ одной изъ послѣднихъ пѣсней.

Это невиданное раньше въ Германіи увлеченіе поэтическимъ произведеніемъ, оправдывается благороднымъ одушевленіемъ, которымъ вѣетъ „Мессія“, искренностью тона, сильнымъ выдержаннымъ въ немъ паэосомъ и красотой языка. Религіозность Клопштока — не чахлая монашеская свѣтобоязнь, напротивъ, это — лучезарность, жизнерадостность, свѣжесть, молодость, надежда на будущее. Это то же увлекательное начало, облекшееся потомъ въ идеализмъ Шиллера. Кромѣ того, Клопштокъ не только полонъ чувства, но и знаетъ, какъ выразить его. Для всѣхъ своихъ лицъ онъ находитъ вѣрныя слова. Богъ у него говоритъ дѣйствительно, какъ подобаетъ Высшему Существу; чортъ не жалѣетъ проклятій. Вся скала, отъ нѣжнѣйшихъ до свирѣпѣйшихъ обращеній, отъ яснѣйшихъ до мрачнѣйшихъ настроеній, была доступна Клопштоку. Поэтому, онъ, какъ никто другой, сумѣлъ изобразить безоблачное блаженство ангеловъ и душевный ужасъ обитателей ада.

Зависимость отъ Мильтона явная. Та же троичность дѣйствія. Та же основная идея — искупленіе отъ грѣховъ и спасеніе человѣчества. Но есть и разница, и при томъ существенная. Во-первыхъ, Клопштокъ не ученый и не мыслитель, и поэтому, „Мессія“ не могла приобрѣсти того универсально-дидактическаго значенія, какимъ обладалъ „Потерянный рай“ для XVII вѣка, а во-вторыхъ, — и это хуже, — Клопштокъ былъ выдающимся лирикомъ, но о задачахъ эпоса не имѣлъ никакого понятія. Его произведеніе состоитъ изъ безконечнаго словословія Господа Бога и Иисуса Христа, на разные лады, это грандіозный гимнъ, съ участіемъ людей, ангеловъ и чертей, въ то время, какъ дѣйствіе совершенно расплывается. Клопштокъ, превосходно изображая душевное настроеніе, въ то же время рѣшительно пренебрегаетъ тѣлеснымъ обликомъ. Уже въ десятой пѣснѣ исчерпывается рассказъ описаніемъ смерти Христа, тѣмъ не менѣе, Клопштокъ сочиняетъ еще десять пѣсней, наполняя

ихъ гимнами, „славой“, трогательными размышленіями. Когда Клопштокъ выпускалъ въ свѣтъ отдѣльныя пѣсни, то публика не замѣтила однообразія, растянутости, и отсутствія реального дѣйствія. Такъ гомеопатическая доза можетъ быть весьма пріятной тамъ, гдѣ большая порція вызываетъ тошноту. Когда же „Мессія“ предсталъ въ законченномъ видѣ, въ двадцати пѣсняхъ, внушительно толстой книгой, тогда прочтеніе ея стало считаться подвигомъ. Какъ невозможно слушать, въ теченіи продолжительнаго времени, концертъ на трубѣ, такъ устаешь и отъ громкаго пафоса Клопштока. Лессингъ, встрѣтившій съ такимъ восторгомъ первыя пѣсни „Мессіи“, пустилъ въ Клопштока язвительной эпиграммой, что, дескать, всякъ его хвалить, а никто не читаетъ, лучше, если писателя больше читаютъ и меньше расхваливаютъ. Въ настоящее время, врядъ ли кто можетъ похвалиться тѣмъ, что читалъ „Мессію“, отъ начала до конца, но это нисколько не противорѣчитъ факту, что, если открыть въ „Мессіи“ любое мѣсто, и прочесть страничку или двѣ, то сила и красота изложенія всегда окажутъ свое плѣнительное дѣйствіе.

Дальше Клопштока, въ использованіи христіанскихъ сюжетовъ, нельзя было идти. Поэтъ, захотѣвшій вновь взяться за религіозную эпопею, долженъ былъ бы повторять уже затронутые мотивы или же выйти изъ предѣловъ христіанскаго міросозерцанія. Но наряду съ религіозной эпопеей, ведущей свое начало отъ Вергилія и Гомера, идетъ другая полоса—эпопея свѣтская, коренящаяся въ глубокомъ средневѣковъѣ и также примыкающая къ народно-эпическому творчеству. Ею же исчерпывается все, что заслуживаетъ вниманія въ этой области.

VI.

Когда человѣчество облегченно вздохнуло послѣ волненій и треній, вызванныхъ вторженіемъ, такъ называемыхъ, варварскихъ племенъ въ области развалившейся римской имперіи, когда утихомирилось всеобщее броженіе, и эпоха насилій смѣнилась сравнительнымъ спокойствіемъ, тогда непримѣнная энергія разрядилась идеальными стремленіями, выразившимися въ крестовыхъ походахъ, а умы занялись игрой и забавой, „веселой наукой“ и поэзіей, любовью и миннезангомъ. Послѣ

безотрадной и страшной лишеніями зимней ночи человѣчество опять переживало весну, стало радоваться полевымъ цвѣткамъ и зелени лѣсовъ, прислушиваться къ пѣнію птицъ и голосу нѣжныхъ чувствъ. Правда, пережитая воинственная эпоха все еще клала свой отпечатокъ на эту новую эру; носители ея все еще оставались въ полномъ вооруженіи, но только для того, чтобы окропить свое копьѣ кровью нехриста или потягаться съ противникомъ въ веселомъ турнирѣ. Весна съ оживающей природой вмѣстѣ съ тѣмъ была и временемъ, когда рыцарь сѣдлалъ своего коня и выѣзжалъ на авантюры. Это псевдо-воинственное настроеніе и породило культуру рыцарства.

Такъ какъ грамотность была пока еще искусствомъ, распространеннымъ преимущественно среди высшаго духовенства, то поэзія рыцарства носила устный характеръ. Высокоцитимый, сѣдовласый пѣвецъ языческой эпохи, смѣнился болѣе подвижными жонглеромъ или шпильманомъ, выступавшими вездѣ, гдѣ собирался народъ: на ярмаркахъ, въ лагеряхъ, на турнирахъ, на свѣтскихъ и религіозныхъ празднествахъ. Онъ сопровождаетъ рыцарей въ походъ, а крестonosцевъ въ Святую Землю. Въ то время, какъ пѣвецъ эпохи переселеній, пѣлъ только о своихъ родныхъ герояхъ, репертуаръ шпильмана разнообразился: онъ поетъ и о своихъ, и объ Александрѣ Македонскомъ, и о Карлѣ Великомъ и его паладинахъ, и о Флорѣ и Бланшфлорѣ, которыхъ царь вавилонскій собираетъ сжечь на кострѣ, словомъ, онъ владѣетъ сюжетами, какъ западной, такъ и восточной повѣствовательной литературы. А когда слушателямъ надоѣстъ его слушать, онъ показываетъ имъ фокусы и ученую мартышку, или сыграетъ излюбленный танецъ. Болѣе высокій типъ—голіардъ. Это—студенты, странствующие отъ одного учителя къ другому, отъ школы къ школѣ, отъ монастыря къ монастырю. Это настоящая богема, безъ постоянного жилища, иногда и безъ насущнаго хлѣба. Но тѣмъ не менѣе, это молодой развеселый народъ, не щадящій въ своихъ шуткахъ ни духовныхъ лицъ, ни мірянъ, ни государственныхъ, ни церковныхъ порядковъ. Но главная тема ихъ пѣсенъ—вино и женщины, къ которымъ ихъ мысль тяготѣла, несомнѣнно, больше, чѣмъ къ схоластической наукѣ. Наконецъ, во главѣ тогдашней поэзіи стоялъ рыцарь—поэтъ. Его можно было найти на всѣхъ ступеняхъ іерархической лѣстницы: среди императоровъ и князей, среди богатѣйшихъ и бѣднѣйшихъ рыцарей, среди владѣтелей замковъ

и бездомныхъ. Въ Провансѣ трубадуры впервые выработали своеобразныя формы рыцарской лирики, въ сѣверной Франціи же труверы увлеклись новыми эпическими сюжетами рыцарства. Такимъ образомъ, колыбель рыцарской поэзіи стояла во Франціи, а другіе народы въ это время явились ея подражателями.

Самой богатой и излюбленной сокровищницей сюжетовъ оказался для рыцарства кругъ сказаній о королѣ Артурѣ. Для кельтовъ, боровшихся въ Англіи за свою независимость, Артуръ явился одной изъ послѣднихъ надеждъ. Но его потомки были на голову разбиты, сперва, англосаксами а потомъ англонорманнами, и послѣ ихъ гибели, уже не одинъ кельтскій король не могъ претендовать на англійскую корону. Тѣмъ дороже становилась для кельтовъ память о бывшемъ ихъ могуществѣ и, въ особенности, о королѣ Артурѣ, послѣднемъ королѣ, которому, хотя и не на долгое время, удалось соединить всѣ британскія области подъ свое начальство. Слагались многочисленные сказанія не только о немъ самомъ, но и о дружинникахъ его, на основаніи которыхъ епископъ Гэльфридъ Монмусскій, въ XII вѣкѣ, написалъ свою фантастическую „Исторію бритовъ“. Последняя послужила Шекспиру источникомъ для „Короля Лира“, а при посредничествѣ нормановъ, она же познакомила французовъ съ кельтскими сказаніями Герцога Нормандіи, занявшій англійскій престолъ въ качествѣ Гейнриха II и женившись на воспытой голіардами и трубадурами Элеонорѣ Пуату, вслѣдствіе чего соединилъ подъ своимъ скипетромъ и французскія области, наиболѣе способствовалъ сліянію кельтскихъ элементовъ съ французскими. При его дворѣ, какъ въ фокусѣ, сходились умственные теченія того времени. Норманскій поэтъ Васъ переложилъ на французскіе стихи „Исторію“ Гэльфрида. У него впервые встрѣчается упоминаніе о двѣнадцати рыцаряхъ Круглаго Стола, самыхъ достопримѣчательныхъ изъ приближенныхъ короля Артура, всегда готовыхъ итти на бой съ великанами, чародѣями или драконами, строгихъ блюстителей рыцарскихъ порядковъ, и единственныхъ образцахъ благопристойности и галантности.

Изъ французовъ, Кретіанъ-де-Труа представилъ первые самостоятельные стихотворные пересказы изъ сказаній Артурова цикла. Онъ подалъ тотъ примѣръ, которому послѣдовали потомъ остальные рассказчики. Но Кретіанъ-де-Труа предупредилъ ихъ, въ томъ смыслѣ, что обработалъ самые интерес-

ные сюжеты, отличаясь удивительной плодовитостью, такъ что послѣдователямъ его пришлось довольствоваться менѣе привлекательными сюжетами, или же совсѣмъ отказаться отъ кельтскихъ сказаній. Въ трехъ его романахъ выступаютъ рыцари Круглаго Стола, а именно: Эрекъ, Ланцелотъ, освобождающій жену короля Артура отъ похитившаго ее великана, и Ивейнъ, переживающій самыя фантастическія вещи. Такъ, Ивейнъ попадаетъ къ заколдованному источнику: если зачерпнуть изъ него воды и вылить на ближайшій камень, поднимается гроза, является рыцарь и убиваетъ святотатственника. Ивейнъ, понятно, одерживаетъ верхъ надъ рыцаремъ и женится на оставшейся послѣ него женѣ-красавицѣ. Въ концѣ рассказа, Ивейнъ сходитъ съ ума, тоскуя по женѣ, но три дамы вылечиваютъ его при помощи чудесной мази. Кромѣ того, Кретіанъ-де-Труа обработалъ еще два знаменитыхъ сюжета, не принадлежавшихъ, первоначально, къ артуровскому циклу, но впоследствии, все-таки сплетенныхъ съ нимъ: легенду о св. Гралѣ и сказаніе о Тристанѣ и Изольдѣ.

Подъ загадочнымъ названіемъ — Граль подразумевается сосудъ, изъ котораго Иисусъ Христосъ роздалъ первое причастіе. Граль обладаетъ таинственной силой, избавляющей отъ всѣхъ земныхъ страданій. Иосифъ Аримоеійскій жилъ сорокъ лѣтъ въ тюрьмѣ, поддерживаемый дарами Граля. Когда Иосифъ отправился въ западную Европу проповѣдывать христіанство, онъ перевезъ туда и Граль. Чтобы связать Граль со сказаніемъ объ Артурѣ, самъ король Артуръ былъ сдѣланъ потомкомъ Иосифа Аримаоейскаго; Граль же потерявъ, и рыцари Круглаго Стола отправляются за поисками его. Парсифаль — счастливый находчикъ. О Гралѣ передавалось еще много другихъ подробностей, въ родѣ того, что онъ былъ заготовленъ изъ драгоценнаго камня, украшавшаго корону верховнаго ангела, до низверженія его, и что Иосифъ въ немъ собралъ кровь распятаго Иисуса. Словомъ, около Граля скопились всевозможныя таинственныя догадки мистическаго средневѣковья.

Изъ другихъ рыцарскихъ сюжетовъ, не связанныхъ съ королемъ Артуромъ, особую группу занимаютъ классическіе. Неизвѣстный авторъ пересказалъ „Энеиду“ въ томъ же стилѣ, какъ Кретіанъ-де-Труа описывалъ похождения рыцарей Круглаго Стола, и нашелъ много подражателей, которые принялись за троянскую войну, за возвращеніе Одиссея, Агамемнона и дру-

гихъ царей, за походы Аргонавтовъ и за подвиги Геракла. Трижды Александръ Македонскій удостоился быть воспѣтымъ французскими Гомерами временъ рыцарства.

Наконецъ, остается еще безбрежное море домашнихъ сюжетовъ, гдѣ нѣтъ никакой возможности провести рѣзкую грань между, дѣйствительно, народнымъ эпосомъ, и личными выдумками рыцарей-рассказчиковъ. Въ то же время, къ которому относятся „Пѣснь о Роландѣ“, неизвѣстный авторъ сочинилъ авантюру „Паломничество Карла Великаго въ Константинополь“, которая легкостью тона напоминаетъ скорѣе фавль, чѣмъ старофранцузскій эпосъ. Это противорѣчіе сказывается вездѣ, гдѣ сюжетъ, самъ по себѣ, вполне народный, получилъ свою отдѣлку изъ рукъ рыцаря. Пробный камень при этомъ — описаніе враждованій бароновъ съ императоромъ. Рыцарь всегда постарается отъѣнить правоту бароновъ и жестокость, коварство, трусливость Карла Великаго. Самый замѣчательный изъ сеньоральныхъ эпосовъ рассказываетъ о спорахъ четырехъ сыновей Эмона. Наряду съ героями, группировавшимися вокругъ Карла Великаго, воспѣвались и мѣстные рыцари — пикардійскіе, бургундскіе и другіе. Словомъ, — безбрежное море.

Обозрѣвать рыцарскую эпическую столь же трудно, какъ изучать фельетонные романы нашего времени.

Въ Германіи рыцари — поэты повторяли тѣ же рассказы, придерживаясь, болѣе или менѣе близко, къ французскимъ обработкамъ. Первымъ пионеромъ въ этой области явился Гейнрихъ фонъ-Фельдеке со своимъ переводомъ упомянутого выше анонимнаго „Roman d'Énéas“. Затѣмъ, опять всплываетъ Александръ Македонскій, а особенно посчастливилось Карлу Великому — его памяти посвященъ нѣмецкій переводъ „Пѣсни о Роландѣ“ и обширная поэма — сводъ всѣхъ сказаній о немъ, отъ колыбели до могилы. Но наиболѣе талантливыми представителями рыцарской эпикки въ Германіи являются Гартманъ фонъ-Ауе, Вольфрамъ фонъ-Эшенбахъ и Готфридъ фонъ-Страсбургъ. Первый выбиралъ все небольшіе сюжеты и обрабатывалъ ихъ со вкусомъ, соблюдая извѣстную мѣру во взглядахъ, и не слишкомъ обостряя конфликты. По Кретіану-де-Труа, онъ пересказываетъ подвиги Эрека и Ивейна; къ французскому оригиналу восходитъ также легендарный сюжетъ о Григоріи, передающій, съ христіански — аскетической тенденціей, античное сказаніе объ Эдипѣ, а перломъ его поэзіи считается повѣсть о

„Бѣдномъ Гейнрихѣ“ на сюжетъ неизвѣстнаго происхожденія, которая въ новѣйшее время обратила на себя вниманіе, благодаря драмѣ Гауптмана на тотъ же сюжетъ. Вольфрамъ фонъ-Эшенбахъ подарилъ нѣмецкой литературѣ въ своемъ „Парсифалѣ“ крупнѣйшее, и по объему, и по идейности, произведение среднихъ вѣковъ, исключая, понятно, народныхъ эпосовъ. Уже выборъ такого сюжета доказываетъ направленіе его ума на волнующіе всѣхъ искреннихъ христіанъ вопросы религіознаго аскетизма, отреченія отъ міра сего и обрѣтенія царства Божія на землѣ. Его герой — типичный богоискатель. Будучи рыцаремъ Круглаго Стола и достигнувъ высшаго на землѣ успѣха, онъ все же покидаетъ рыцарскую жизнь, когда въ его душу вкралось сомнѣніе, поселяется у отшельника, проводитъ дни въ молитвахъ и благодѣяніяхъ и, наконецъ, назначается королемъ рыцарей св. Граля. Вольфрамъ ссылается на неизвѣстнаго провансальскаго поэта Кіотъ, у котораго онъ заимствовалъ эту новую версію легенды о Гралѣ, отличную отъ рассказа Кретіанъ-де-Труа. — Полную противоположность „Парсифало“ представляютъ собой Готфридъ Страсбургскій и его поэма „Тристанъ и Изольда“. Этотъ сюжетъ пользовался наибольшей популярностью въ средніе вѣка; въ одной французской литературѣ находимъ четыре обработки, среди нихъ поэму Кретіана-де-Труа и поэму англонорманскаго автора, послужившую оригиналомъ для Готфрида. Готфридъ весь занятъ вопросами свѣтской жизни, куртуазіи, эротикеи, гастрономіи. Не забудемъ, что это избалованный житель богатаго города, въ то время, какъ Вольфрамъ былъ бѣднымъ, безграмотнымъ странникомъ. Благодаря операмъ Рихарда Вагнера, герои Вольфрама и Готфрида снова ожили и приобрѣли міровое значеніе.

Что касается художественнаго достоинства этой международной рыцарской эпикки, то необходимо помнить, что она вызвана молодой, дѣтской фантазіей, развлекающей самыми пестрыми выдумками, сверхъестественными чудовищами и силами, шапками-невидимками, чудотворными кольцами, огнедышащими драконами, оборотнями — карликами. Обратите вниманіе на то, какъ изображается любовь! Никогда любовь не описывается, со стороны психологіи, какъ чувство, какъ страсть, нѣтъ, любовь въ рыцарской эпикѣ лишняя авантюра и исходная точка новыхъ осложненій. О характеристикѣ, помимо обычнаго шаблона, не можетъ быть и рѣчи. Поэтому, среди героевъ мы не

встрѣчаемъ ни одного живого лица. Самъ Артуръ ничто иное, какъ карточный король, красивая фигура, а за выведенными дамами никогда не ощущается человѣческой души. Даже въ легендахъ, напримѣръ, Святого Граля, поэтъ занимается только приключеніями, символическій смыслъ которыхъ остается имъ незамѣченнымъ. Словомъ, принимая во вниманіе этотъ поразительный интересъ къ самымъ разнообразнымъ сюжетамъ, можно согласиться съ тѣмъ, что сюжеты овладѣли поэтами, но вмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя сказать, чтобы поэты овладѣли сюжетами. А сюжеты, въ большинствѣ случаевъ, созданы, народно-эпическимъ творчествомъ. Кельты внесли въ рыцарскую эпическую поэму, прежде всего, артуровскій циклъ; французы — каролингскій, древній міръ — троянскій, востокъ — Александра Македонскаго, христіанская легенда — Граль. Но тщетно мы оглядываемся за поэтомъ-художникомъ. Средніе вѣка не были бы средними вѣками, если бы въ нихъ зародилась свѣтская художественная эпопея.

Дѣло въ томъ, что взоръ средневѣковаго человѣка былъ обращенъ на небо, а не на землю, а потому его поэтическій геній воплотился въ Данте. Но въ эпоху возрожденія, при зарѣ новаго времени, взоръ опять обратился на землю. Съ одной стороны, расширяется знакомство съ земными краями, съ Китаемъ, съ Америкой; съ другой, отрывается красота ландшафта, пестрота красокъ, рисунокъ тѣла. Какъ человѣкъ раньше уходилъ въ религію, чтобы освободиться отъ тяготы и пошлости жизни, такъ теперь, когда религія сама стала пошлой и тягостной, онъ набрасывается на искусство и поэзію. Подъ вліяніемъ вновь оживавшей классической традиціи, этотъ поворотъ въ мысляхъ сильнѣе и пышнѣе всего сказался въ Италіи. Здѣсь нужно видѣть колыбель новаго времени, здѣсь тогда можно было найти представителей высшаго образованія и цѣнителей тончайшаго искусства. Культура возрожденія во многомъ напоминаетъ рыцарство. Во-первыхъ, она аристократична до крайности, концентрируется при княжескихъ дворахъ и питается солнечной теплотой вліятельныхъ покровителей; во-вторыхъ, черезъ нее красной нитью проходитъ утонченный эпикуреизмъ, требующій пріятныхъ развлеченій, ласкающихъ фантазію круглыми формами и сочными красками, и въ-третьихъ, поэтъ ея принималъ участіе въ этихъ роскошныхъ пиршествахъ, въ этой жизни подъ девизомъ: „послѣ

насъ хоть потопъ“, которымъ безъ удержа предавались правители, кардиналы и — женщины. Понятно, поэзія этой эпохи стала „искусствомъ ради искусства“, эстетическимъ сибаритизмомъ, блюдомъ для гастрономовъ, но ростки ея были взяты изъ средневѣковой рыцарской эпической поэмы.

Главнымъ образомъ, рыцарскіе сюжеты каролингскаго цикла проникли въ Италію также изъ Франціи. Первое время итальянскіе поэты даже пользовались французскимъ языкомъ. Къ этой франко-итальянской литературѣ принадлежали два стихотворныхъ разсказа: „Entrée de Spagne“ и „Prise de Pampelune“, описывающіе столкновенія французовъ съ маврами въ Испаніи, до пресловутаго ронсевальскаго побоища. Ко времени возрожденія, подобные сюжеты вошли уже въ народъ, и можно было слышать, какъ особы пѣвцы — *santastoni* пѣли про Роланда и Карла, на площадяхъ и другихъ сборищахъ народа. Вскорѣ и поэты-художники стали обрабатывать популярныя темы, сообразная имъ характерный для ихъ эпохи отпечатокъ. Изъ этихъ поэтовъ назовемъ Боярдо, покровительствуемаго герцогомъ Феррары Эрколе д'Эсте и сочинившаго эпосъ „Влюбленный Роландъ“. Боярдо простоудушно сознается, что ему нѣтъ дѣла до рыцарей, сражающихся за вѣру и стяжающихъ себѣ славу на полѣ брани; по его мнѣнію, только любовь достойна высшей похвалы, и, въ этомъ смыслѣ, рыцари артурова цикла превосходятъ паладиновъ Карла. И въ эпосѣ Боярдо, послѣдніе такъ и представлены — влюбленными, стремящимися къ одной цѣли — къ любви Анжелики, дочери короля Китая. Содержание эпоса обнимаетъ борьбу соперниковъ изъ-за обладанія предметомъ любви и приключенія отдѣльныхъ рыцарей на пути; въ особенности, въ послѣдней части, мы встрѣчаемся съ обычнымъ въ рыцарскомъ эпосѣ аппаратомъ разбойниковъ, волшебниковъ, драконовъ и чудесъ природы. Контрастъ съ „Пѣснью о Роландѣ“ сказывается, главнымъ образомъ, въ томъ, что въ послѣдней Роландъ изображенъ дѣвственнымъ, искренне-одушевленнымъ поборникомъ высшихъ идеаловъ тогдашняго времени. Въ „Пѣснѣ“ Роландъ — серьезный герой, патетиченъ, страшенъ, реальная фигура, у Боярдо, это — легкій поэтическій вымыселъ, въ которомъ романтическая иронія устраняетъ мельчайшее подозрѣніе въ серьезности. „Влюбленный Роландъ“ былъ бы бессмысленной, неинтересной, отвратительной шуткой,

если бы не эстетическое наслаждение, усыпившее нашу критическую способность.

Недолго послѣ Боярдо, въ началѣ XVI вѣка, въ эпоху, такъ называемаго, „золотого“ вѣка итальянской литературы, при томъ же дворѣ Феррары, въ царствованіе Альфонса I, жилъ бессмертный поэтъ Аріосто, важнѣйшее произведеніе котораго ничто иное, какъ продолженіе эпоса Боярдо. Эпопея Аріосто „Неистовый Роландъ“ достигла высшей ступени итальянской поэзіи эпохи возрожденія и, вмѣстѣ съ тѣмъ, это глубоко-національное твореніе, вполне отвѣчающее настроенію и складу итальянскаго духа. Пересказывать его содержаніе совершенно невозможно вкратцѣ, какъ нельзя резюмировать приключенія „Тысячи и одной ночи“. Да впрочемъ, не въ содержаніи дѣло. Это у Данте поэзія выступала съ багажемъ религіозныхъ и моральныхъ предписаній, философскихъ и научныхъ истинъ, это у Данте поэзія хотѣла учить, облагораживать, хвалить, проклинать, рассуждать. Аріосто не задается никакой побочной цѣлью и стремится только къ одному—эстетическому наслаженію. Тутъ сказывается аристократическая черта этого рода поэзіи. При мало-мальскомъ интересѣ къ общественнымъ вопросамъ современной жизни, при элементарномъ сочувствіи къ человѣческому страданію, этотъ радикальный эстетизмъ становится уже невозможнымъ. Послѣдній явился необходимымъ моментомъ въ эволюціи человѣчества, когда вниманіе вновь приковывалось къ окружающей природѣ, какъ это было въ древней Элладѣ. Аріосто, приходящій въ экстазъ, при видѣ закругленныхъ формъ обнаженной руки, и забывающій все окружающее, передъ зрѣлищемъ розоваго облачка, тающаго въ золотомъ отблескѣ вечерней зари, подобно тому, какъ средневѣковой человѣкъ настраивался до иступленія, слушая проповѣдь и церковную литургію, и забывался въ молитвѣ,—Аріосто, столь же важный показатель новаго времени, какъ Лютеръ или Джордано Бруно. Словомъ, эстетическое наслаженіе для Аріосто—идеальная сила, возвышающая его надъ пошлостью жизни и избавляющая его отъ эгоистическихъ расчетовъ.

Въ эпопеѣ Аріосто встрѣчаются всѣ, знакомые намъ изъ рыцарскихъ поэмъ, храбрые витязи и жаждущія любви дамы, повторяются избитыя приключенія и чудесности, примѣшиваются пикантные рассказы въ духѣ „Декамерона“ и фавль,

и, наконецъ, выводятся опять, для полноты картины, боги и богини Эллады. Но между Аріосто и рыцаремъ-поэтомъ есть и принципиальная разница. Рыцарь вѣритъ въ дѣйствительность всѣхъ приключеній, вѣритъ въ историчность каждой подробности, равно тому, какъ дитя вѣритъ въ правдоподобность сказокъ; Роландъ былъ для него также идеаломъ, которому онъ долженъ былъ подражать, о которомъ онъ могъ говорить только съ благоговѣніемъ. Аріосто же тѣшится рыцарскими авантюрами такъ же, какъ взрослый, рассказывающій сказки. Онъ хорошо знаетъ, что все это—сказки, но тѣмъ не менѣе, онъ дѣлаетъ видъ, что не замѣчаетъ этого, и влетаетъ въ свой рассказъ ту или другую реальную черту, тотъ или другой намекъ на, дѣйствительно, существующее, правда, этотъ приѣмъ—приѣмъ романтической ироніи—подъ конецъ разрушаетъ всякую иллюзорность, но автору до этого нѣтъ дѣла. Или Аріосто, вдругъ, на самомъ интересномъ мѣстѣ, прерываетъ эпизодъ, чтобы перейти къ другимъ совсѣмъ описаніямъ, и досказываетъ прерванное черезъ десятки и сотни страницъ. Какая веселая, шальная фантазія! Отъ всѣхъ этихъ блестящихъ рыцарей, чудовищъ, женщинъ,—умъ заходитъ за разумъ, и пусть намъ укажутъ, что лица Аріосто безъ души, что эпопея его безсодержательна, мы отвѣтимъ, что это не мѣшаетъ выведеннымъ имъ лицамъ обладать красивыми тѣлами, пестрыми одеждами, гармоничными движеніями, а творенію „Неистовый Роландъ“ быть первой свѣтской эпопеей великаго поэта-художника.

Четверть вѣка послѣ смерти Аріосто, ко двору Феррары, теперь уже въ царствованіе Альфонса II, приходитъ двадцатилѣтній юноша Торквато Тассо, судя по всѣмъ признакамъ, призванный выступить по слѣдамъ великаго своего предшественника. На восемнадцатомъ году, онъ уже сочинилъ поэму въ двѣнадцати пѣсняхъ „Ринальдо“, полное подражаніе Аріосто. Понятно, ему оказали радушный приѣмъ при дворѣ, гдѣ нѣкогда жили Боярдо и Аріосто, и здѣсь протекли самые счастливые годы его жизни. Въ это время возникло главное его произведеніе—эпосъ „Гофредо“, названный имъ потомъ, не безъ намѣренія, „Освобожденный Иерусалимъ“. Рамкой этой эпопеи—не содержаніемъ,—дѣйствительно, является исторія завоеванія Иерусалима Готфридомъ Бульонскимъ, но въ этой рамкѣ укладывается знакомый намъ аппаратъ приключеній,

эротических похождений и колдованій. Мы присутствуемъ, на-
примѣръ, на совѣщаніи въ аду о томъ, какъ внести раздоръ
въ христіанскій лагерь. Рѣшаютъ отправить туда обворожи-
тельную красавицу Армиду, чтобы она своими чарами опутала
сердце Готфрида. Другая любовная пара—Эрминія и Танкредъ.
Такимъ образомъ, чувства христіанскихъ рыцарей къ маго-
метанскимъ женщинамъ даютъ автору возможность ввести въ
свой эпосъ, необходимый для полноты картины, контрастъ сча-
стливой и несчастной любви. Итакъ, связь съ Аріосто связы-
вается во многомъ, но не въ существенномъ. Тассо предста-
витель другой эпохи—эпохи реакціи, эпохи тридентскаго со-
бора, эпохи возобновленія инквизиціи и индекса запрещен-
ныхъ книгъ, эпохи наибольшаго вліянія іезуитовъ, эпохи,
когда Галилей былъ пытками доведенъ до отреченія отъ откры-
той имъ истины, а Бруно сожженъ.

Тассо воспитывался въ іезуитской школѣ, въ Неаполѣ.
Тѣмъ не менѣе, онъ не чувствовалъ себя удовлетвореннымъ
ученіями церкви. Съ одной стороны, онъ жаждалъ чего-то
высшаго, болѣе идеальнаго, болѣе захватывающаго, съ другой,—
онъ не могъ не сочувствовать справедливымъ нападкама на
церковь, вызвавшимъ реформаціонное движеніе. Когда сомнѣнія
стали невыносимыми, Тассо обвиняетъ самъ себя передъ судомъ
инквизиціи. Последняя успокоиваетъ его. Тогда онъ уходитъ
въ францисканскій монастырь. Вскорѣ же опять возвращается въ
Феррару — въ мѣста его свѣтскихъ удовольствій, его любов-
ныхъ увлеченій и поэтическихъ вдохновеній. Но потерявъ
всякое равновѣсіе, онъ на сей разъ ссорится со своимъ по-
кровителемъ и ведетъ себя такъ, что герцогъ рѣшается отпра-
вить его въ больницу для умалишенныхъ. Все это разыгры-
вается въ какіе-нибудь два года послѣ того, какъ онъ окон-
чилъ свою эпопею. Черезъ семь лѣтъ Тассо покидаетъ боль-
ницу, но врядъ ли онъ оправился отъ охватившаго его психоза.

Мы должны были остановиться на этихъ подробностяхъ,
чтобы дать понятіе о мукахъ, переживаемыхъ болѣе благород-
ными представителями реакціи. Оставаться при чисто созерца-
тельной жизни, которую велъ Аріосто, не позволяла пылкость
и чувствительность Тассо. Эстетизмъ Аріосто представлялъ
собой вершину, на которой могло умѣщаться очень не много
людей. Въ то время, какъ ироническая улыбка Аріосто ви-
таетъ надъ его поэзіей, Тассо опять стремится питать своихъ ге-

роевъ кровью своего сердца. Воздушные фантастическіе образы
Аріосто становятся у Тассо страдающими и чувствующими
людьми, въ душевной борьбѣ которыхъ поэтъ принимаетъ жи-
вѣйшее участіе. Рыцарскій эпосъ Аріосто, у Тассо превра-
щается въ героическій. Вотъ почему Тассо замѣнилъ названіе
„Готфредо“ болѣе значущимъ, — „Освобожденный Іерусалимъ“.

Въ то время, какъ Аріосто пренебрегалъ всякой правиль-
ностью, Тассо ищетъ большей законченности и болѣе строгой
техники. Замѣтно также вліяніе Гомера; герой Готфредо похожъ
на Агамемнона и отшельникъ Петръ на Нестора, а Ринальдо
ведетъ себя совсѣмъ, какъ Ахиллесъ: обиженный, въ началѣ онъ
не участвуетъ въ бою, но потомъ, сражаясь, рѣшаетъ судьбу
Іерусалима. Но, несмотря на это исканіе реалистической изобра-
зительности, несмотря на это желаніе сжиться съ описываемымъ
событіемъ, элементъ свѣтскій стоитъ на первомъ планѣ. Хотя
Аріосто и Тассо очень и очень различные люди, и по темпера-
менту, и по воспитанію, но все же они дышали однимъ и
тѣмъ же воздухомъ — при дворѣ Феррары и, такъ сказать,
одного поля ягоды — итальянцы XVI вѣка.

Третья эпопея XVI вѣка принадлежитъ уже португальской
литературѣ. До тѣхъ поръ, послѣдняя скромно участвовала въ
умственной культурѣ Европы. Лирика, въ духѣ провансальскихъ
трубадуровъ, и сюжеты рыцарской эпикки проникли также въ
Португалию, а до этой захожей поэзіи пѣлись народныя пѣсни
о герояхъ, отличившихся въ борьбѣ съ маврами. Но, вытѣснивъ
послѣднихъ съ пиринейскаго полуострова, португальцы стали
преслѣдовать ихъ въ самой Африкѣ и, при этомъ, открыли
острова Мадейру, Азоры, и Зеленаго Мыса, и переѣхали черезъ
экваторъ. Такимъ образомъ, преслѣдованіе мавровъ повело къ
неожиданнымъ открытіямъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, пробудило желаніе
проникнуть все дальше и дальше. Попытки португальцевъ
увѣнчались успѣхомъ, и то, чего напрасно добивался Колумбъ,
удалось имъ — открыть морской путь въ Индію. Тогда въ Пор-
тугалию полились несмѣтныя богатства, ея знамена развѣвались
въ Африкѣ и въ Азіи, и Лиссабонъ сталъ центральной ярмар-
кой всего міра. Недолго продолжалась эта роскошь, маленькая
страна развалилась подъ тяжестью своего собственнаго величія,
недолговѣчнаго и сказочнаго, какъ чудное сновидѣніе, послѣ
котораго, однако, остался памятникъ долговѣчный — неруко-
творный — эпопея Камоэнса „Лузіады“.

Камоэнсъ родился въ году смерти одного изъ величайшихъ сыновъ Португаліи — Васко да Гама и умеръ въ году гибели самостоятельности своей родины. Міросозерцаніе Камоэнса проникнуто побѣдоноснымъ духомъ португальской предпріимчивости и элегичнымъ тономъ пораженія и смиренія. Семья Камоэнса была въ родствѣ къ Васко да Гама, дѣдъ поэта участвовалъ въ открытіи Индіи, отецъ его былъ мореплавателемъ, и самъ онъ является настоящимъ конквистадоромъ. Съ двадцать третьяго года своей жизни, Камоэнсъ подвизается въ военно-морскихъ экспедиціяхъ, теряетъ правый глазъ и за дуэль подвергается заключенію въ тюрьму. Здѣсь то Камоэнсъ задумываетъ свою эпопею и приступаетъ къ ея обработкѣ. Но, едва онъ покинулъ тюрьму, какъ, въ качествѣ простого солдата, отправляется въ Индію. Только черезъ 16 лѣтъ ему суждено было возвратиться въ Европу, одинаково мучимому болѣзнями, бѣдностью и неудачами. Надежды его поддерживались однимъ кладомъ — теперь уже законченной эпопеей. Все время въ Азіи онъ берегъ ея рукопись, какъ свое око. Въ Макао еще донесъ показывается гротъ, въ которомъ Камоэнсъ работалъ надъ „Лузіадами“. Однажды, его корабль потерпѣлъ крушеніе, но плавая, онъ спасъ свою жизнь и — рукопись. Наконецъ, она появилась въ печати, но дѣла поэта не поправились. Король назначилъ ему очень небольшую годовую пенсію — за его службу въ Индіи. Послѣднія пораженія португальцевъ еще успѣли омрачить его настроеніе прежде, чѣмъ чума избавила его отъ дальнѣйшихъ лишеній.

Основная черта эпопеи Камоэнса — ея патриотическій подъемъ. Камоэнсъ, прежде всего, пѣвецъ того народа, который первымъ пустился въ плаваніе по океанамъ и основалъ колоніи въ отдаленныхъ краяхъ. Поэтъ задался цѣлью описать первое путешествіе Васко да Гама въ Индію, но попутно вплетаётъ эпизоды о всѣхъ герояхъ и судьбахъ своего народа, такъ что чувствовалъ себя въ правѣ озаглавить свое твореніе „Лузіады“ отъ Луза, который считался родоначальникомъ португальцевъ. Въ зависимости отъ этого сюжета, „Лузіады“ болѣе близки къ дѣйствительности, чѣмъ двѣ первыя эпопеи того же вѣка, и Камоэнсъ, оставивъ фантазіи романтизма, могъ перейти къ реализму древнегреческаго эпоса. Ему незачѣмъ было выдумывать или прикрашивать, какъ Аріосто и Тассо, вращавшіеся въ чуждой ихъ сердцу атмосферѣ. Камоэнсъ исходилъ изъ

фактовъ современной ему жизни и стоялъ на почвѣ хорошо знакомой ему родины. Въ то время, какъ итальянскія эпопеи XVI вѣка были тропическими растеніями, выросшими въ придворномъ парникѣ, благоуханіемъ которыхъ наслаждались только аристократы, „Лузіады“ были предназначены для всѣхъ слоевъ общества. Та правда жизни, которую намѣренно избѣгалъ Аріосто и тщетно искалъ Тассо, была достигнута Камоэнсомъ въ полной мѣрѣ.

И все-таки, Камоэнсъ заплатилъ дань своему времени. Несмотря на весь свой раціонализмъ, онъ, все же, не могъ обойтись безъ древней міѳологіи. Какъ у Гомера и Вергилія, античные боги частью поощряютъ, частью мѣшаютъ предпріятію Васко да Гама. Такъ, Вакхъ задерживаетъ смѣлаго мореплавателя, боясь, что его слава затемнитъ нашествіе самаго Вакха на Индію. Духовная цензура высказалась объ этихъ античныхъ богахъ въ томъ смыслѣ, что они нисколько не вредятъ доброму христіанству автора, но служатъ лишь украшеніемъ стиля. Этотъ отзывъ вполне справедливъ, тѣмъ болѣе, что вмѣшательство Сатурна, Вулкана, Юпитера, Юноны, Венеры находится въ сильнѣйшемъ противорѣчьи съ научной точностью описаній экзотическихъ ландшафтовъ и перечисленій событій и дѣятелей португальской исторіи. Наконецъ, другая черта, изобличающая въ Камоэнсѣ сверстника Аріосто и Тассо, это — лиризмъ, пробивающійся при каждомъ удобномъ случаѣ. И Камоэнсъ не довольствуется однимъ рассказомъ, ему хочется также высказаться по тому и другому поводу, и часто такія лирическія отступленія задерживаютъ плавный ходъ эпопеи. Такими чувствительными изліяніями сопровождается, на примѣръ, эпизодъ объ Инесѣ да Кастро, возлюбленной короля Педро I, трагическая судьба которой — она погибла отъ руки убійцы, — еще раньше привлекала вниманіе поэтовъ. — Если смотрѣть на эстетизмъ Аріосто, какъ на горную вершину, куда взбираются одни знатные туристы, но куда не проникаетъ ни звука отъ страждущаго человѣчества, то Боярдо еще взбирается на эту вершину, Тассо уже сошелъ съ нея и узрѣлъ людей, копошащихся въ долинѣ, а Камоэнсъ самъ бросился въ водоворотъ дѣятельной жизни, но на груди и на шляпѣ у него еще красуются цвѣты альпійскихъ регіоновъ.

Аристократизмъ и сибаритизмъ, присущіе итальянскому возрожденію, повели къ печальному концу. Италия, разрозненная

на множество мелких, воюющих и интригующих другъ противъ друга, государствъ, не могла оказать никакого сопротивленія испанскимъ и французскимъ войскамъ, занимавшимъ и опустошавшимъ страну. Только въ XIX вѣкѣ Италия начинаетъ оправляться отъ этихъ неурядицъ. вмѣстѣ съ Италіей эпохи возрожденія погибли и внѣшнія условія, благопріятствующія той поэзіи чистаго искусства, однимъ изъ наиболее яркихъ памятниковъ которой является „Неистовый Роландъ“. Развивающійся во Франціи абсолютизмъ убиваетъ жизнерадостность поэта, подрѣзаетъ крылья свободно порхающей фантазіи и воспитываетъ раболѣпное подчиненіе авторитетамъ, правиламъ, образцамъ. Въ версальскомъ паркѣ даже деревьямъ не разрѣшалось расти, по свойственной имъ природѣ, — ихъ листву подстригали подъ форму шара, куба, конуса и другихъ геометрическихъ фигуръ. По мѣрѣ того, какъ абсолютизмъ укрѣплялся и въ другихъ государствахъ, поэзія чуть ли не по всей Европѣ, не исключая и Россіи, заковывается въ рамки авторитетовъ, правилъ, образцовъ. Ложноклассицизмъ — отраженіе государственнаго абсолютизма въ литературѣ. Въ концѣ этой эпохи, со всѣхъ сторонъ начинаютъ раздаваться протесты, сливающіеся въ одинъ могучій взрывъ — французскую революцію, раскаты которой доносятся до нашего времени. Словомъ, все это — потрясающія событія, мало располагающія къ беззаботному эстетизму, характерному для Аріосто.

Но въ Германіи, во всемъ своемъ развитіи идущей за романизованными странами, еще въ XVIII столѣтіи оказалась раздробленность на мелкія государства, отчужденность отъ политическихъ вопросовъ времени и возможность отдаться созерцательной жизни. Правда, культурныя движенія скрещиваются, и тонъ задаетъ стоящій во главѣ каждой области регентъ, но намъ уже важно отмѣтить, хотя бы и не повсемѣстные случаи. Этимъ исключительнымъ князьямъ, покровительствующимъ поэзіи и искусствамъ, любящимъ пожить и не стѣсняющимъ другихъ, напоминающимъ представителей домовъ Медичи и Эсте, Германія обязана своей эпохой возрожденія. Для того времени, всѣ эти занятія вопросами эстетики и внутренняго усовершенствованія человѣческой природы были до того неподходящими, что Наполеонъ, судя по исключительнымъ явленіямъ, обозвалъ нѣмцевъ — идеологами, народомъ поэтовъ и мыслителей. Главнымъ очагомъ гуманитарной культуры былъ тогда Веймаръ, а

въ Веймарѣ жилъ Гете — чистѣйшій типъ „язычника“ и *singulare uomo* итальянскаго возрожденія. Недаромъ Гете облюбовалъ Италію и съ такой поразительной интуиціей воспроизвелъ настроеніе ренессанса въ своей трагедіи „Торквато Тассо“. Здѣсь, въ Веймарѣ, опять осуществлялись слова Шиллера о томъ, что поэтъ долженъ идти объ руку съ княземъ, здѣсь поэтъ опять вращался среди такого цвѣтника женщинъ, что веймарскій дворъ напоминалъ собой средневѣковый *court d'amour* или итальянское общество, бесѣдующее по поводу только что прослушанной новеллы Бокаччіо.

Однимъ изъ притоговъ, соединяющихъ итальянскій ренессансъ съ нѣмецкой поэзіей веймарской эпохи, является свѣтская эпопея. Въ Германіи ей занялся Виландъ, призванный въ Веймаръ въ качествѣ воспитателя наслѣднаго князя, впоследствии герцога Карла Августа, ставшаго другомъ и меценатомъ Гете. Виландъ не былъ сильной личностью, но, напротивъ, любилъ прислоняться къ признаннымъ образцамъ, а также и переводить. Между прочимъ, онъ былъ первымъ переводчикомъ Шекспира на нѣмецкій языкъ, а любимѣйшей имъ съ дѣтства книгой былъ „Донъ Кихотъ“ Сервантеса. Правда, въ молодости онъ увлекся „Мессіей“ Клопштока и пытался написать подражаніе. Но когда онъ, еще до Веймара, сталъ вращаться въ аристократическихъ кругахъ, то быстро усвоилъ себѣ веселый, блестящій остроуміемъ фривольный тонъ, въ которомъ тогдашнее общество бесѣдовало обо всемъ, даже о религіи. По этому мостику Виландъ перешелъ къ поэзіи Боярдо и Аріосто. Въ этой области Виландъ пожалъ свои лавры. Въ то время, какъ Клопштокъ выступилъ съ захватывающимъ выраженіемъ могучаго идеальнаго чувства, Виландъ пробудилъ воображеніе. Это волшебникъ, развертывающій одинъ пестрый коверъ за другимъ, безъ конца, картину за картиной. После многочисленныхъ, болѣе мелкихъ опытовъ, Виландъ принимается за большую эпопею и въ 1780 году закончиваетъ „Оберона“, о которомъ Гете отозвался такъ: „Пока золото остается золотомъ и кристалъ кристаломъ, „Оберономъ“ будутъ восхищаться, какъ мастерскимъ произведеніемъ эпическаго искусства“.

„Оберонъ“ начинается словами: „Сѣдлайте мнѣ, музы, пегаса для поѣздки въ старую — добрую страну романтизма!“ Дѣйствительно, читая дальше, встрѣчаемся съ лицами, хорошо

знакомыми намъ изъ международной рыцарской эпикѣ, любимцами итальянскихъ поэтовъ XVI вѣка. Тутъ Карлъ Великій, вспыльчивый и несправедливый, по отношенію къ баронамъ, отсылающій героя эпоса, Гюона Бордоскаго, въ Вавилонъ, за кореннымъ зубомъ и горстью волосъ изъ бороды калифа; тутъ красавица-магометанка, полюбившая христіанина рыцаря и принимающая христіанство для того, чтобы стать его законной женой; тутъ бей тунисскій, покупающій молодую чету на рынкѣ рабовъ и собирающійся сжечь ихъ на кострѣ, уличивъ въ попыткѣ бѣжать; тутъ таинственныя существа, стоящія за и противъ героя, Оберонъ — царь эльфовъ и его супруга Титанія; тутъ, наконецъ, заколдованный рогъ, звукъ котораго заставляетъ всѣхъ присутствующихъ броситься плясать. Все это Виландъ взялъ изъ рыцарскаго романа о Гюонѣ Бордоскомъ, содержаніе котораго онъ искусно сплелъ съ Оберономъ и Титаніей, заимствованными изъ драмы Шекспира „Сонъ въ лѣтнюю ночь“.

„Оберонъ“ не представляетъ собой геніальнаго творенія, вносящаго нѣчто новое въ развитіе человѣческой культуры. Значеніе Виланда исчерпывается нѣмецкой литературой, въ которой онъ былъ тѣмъ, чѣмъ Аріосто для итальянской. Вмѣстѣ съ Клопштокомъ, Виланду недостаетъ широкихъ взглядовъ, импонирующей интеллигенціи. Это, если такъ можно выразиться, — домашніе геніи. Подобно тому, какъ Клопштокъ своимъ идеальнымъ паэосомъ выдаетъ свое духовное родство съ Шиллеромъ, Виландъ любезностью и подвижностью своей фантазіи является предшественникомъ Гете. А быть предшественникомъ Гете — завидная доля!

Если Виландъ стоялъ на точкѣ зрѣнія, давно пережитой романскими народами, то эпопея, возникшая въ Англіи, оказалась вызовомъ всѣмъ анти-культурнымъ элементамъ, таящимся въ правящихъ классахъ. Весь XIX вѣкъ характеризуется борьбой за свободу индивидуума противъ авторитетности церкви, государства и общественныхъ предрасудковъ. Заря французской революціи и связанныхъ съ ней наполеоновскихъ войнъ встряхнула было вялые умы, но когда Наполеонъ былъ заточенъ, европейское общество опять погрузилось въ сытую лѣнь, защитившись китайской стѣной политической и моральной ортодоксальности. Тогда революціонеры — имморалисты опять стали собирать порѣдѣвшіе ряды. Мощно зазвучалъ голосъ Байрона — беспощаднѣйшаго врага всякаго насилія, всякой

власти. Ему принадлежитъ также эпопея, гдѣ каждый стихъ является убійственной насмѣшкой, и каждый эпизодъ дикимъ издѣвательствомъ.

„У меня нѣтъ героя! Странный недостатокъ, когда чуть не каждый годъ и мѣсяцъ появляется новый. Но такъ, какъ слава большинства изъ нихъ, наполнивъ рекламами столбцы газетъ, разлетается безъ слѣда, то и я не намѣренъ выбирать такого, а лучше возьму нашего стараго друга, Донъ-Жуана“. Такъ начинается Байронъ свою эпопею. Но чѣмъ больше мы приглядываемся къ ужимкамъ его героя, тѣмъ больше убѣждаемся въ томъ, что это вовсе не старыи нашъ другъ, не избитая маска народно-эпическаго персонажа, а мятежная личность самого поэта, кипящаго нравственнымъ возмущеніемъ, и раздражавшагося сатанинскимъ смѣхомъ, каждый разъ, когда лицемѣрное общество обвиняетъ его въ безнравственности. Буря, морскіе разбойники, рынокъ рабовъ, дворецъ султана, вражескія столкновенія и любовныя похождения, одно рискованнѣе и пикантнѣе другого, все, что, начиная съ рыцарской эпикѣ, служило лишь средствомъ для создаванія болѣе запутанной интриги, пріятно щекочащей любопытство читателей, все это у Байрона превращается въ эпизоды, дразнящіе, ошеломляющіе, разбѣдающіе показное приличіе буржуазіи. Въ своихъ психологическихъ анализахъ, Байронъ обнажаетъ послѣднія извилины изоглавшейся души, своими попутными замѣчаніями онъ поражаетъ больно, до крови, какъ скачущій мимо всадникъ неожиданно хлыщетъ прохожаго; въ свои лирическія отступленія онъ вкладываетъ всю страстность своего пламеннаго свободолюбія. Когда Донъ-Жуанъ въ послѣдней пѣснѣ срываетъ рясу и черныи капюшонъ съ явившагося къ нему въ ночной тиши призрака, и это оказывается ея сіятельство герцогиня Фиц-Фолькъ, то въ этомъ заключительномъ эффектѣ символизируется вся глубокая идея „Донъ-Жуана“: Байронъ сорвалъ рясу съ современнаго ему общества и узрѣлъ то, что онъ повѣдалъ въ своей эпопѣ.

Въ художественной эпопѣ Байронъ достигъ полнаго реализма. У него никакія сверхестественныя силы уже не вмѣшиваются въ дѣла людскія. Къ чему онъ? „Сколько ни украшайте войну именами Марса, Беллоны и другихъ, — война, все-таки, останется войной“, замѣчаетъ Байронъ. Но важнѣйшимъ, принципиальнымъ различіемъ „Донъ-Жуана“, отъ свѣтской

эпопеи до Байрона, является то обстоятельство, что послѣдняя была искусствомъ для искусства, „Донъ-Жуанъ“ же первая свѣтская эпопея съ сильнымъ волевымъ подъемомъ. Религіозная эпопея по самой натурѣ своихъ идей не могла обойтись безъ тенденции, свѣтская же должна была попасть въ соотвѣтствующіе горны, гдѣ звеняція погремущки перековывались въ боевой мечъ.

Тутъ мы считаемъ нашу задачу законченной. Мы начали съ общихъ воспоминаній, переходившихъ въ народно-эпическіе сюжеты, и видѣли, какъ росло поэтическое достояніе, какъ обогащалась пѣсенная сокровищница. Скоро народамъ пришлось содержать не только хранителей собранныхъ драгоценностей, но и искусныхъ мастеровъ, обрабатывающихъ ихъ въ новыя, невиданныя украшенія. Эти мастера трудились день и ночь, передѣлывая драгоценности на разные лады. Черезъ нѣсколько поколѣній, мастера стали считать не только выработанные ими фасоны, но и матеріалы своими. И народъ остался безъ богатствъ и безъ украшеній.

Будемъ надѣяться, что поэтъ-художникъ когда-нибудь въ будущемъ сможетъ вознаградить свой народъ за то, что онъ отъ него перенялъ.

К. Тиандеръ.

Морфологія романа.

I.

✕ Романъ — единственный поэтическій видъ, не нашедшій широкаго примѣненія въ классической поэзіи и, поэтому, поэтика, основы которой были унаслѣдованы отъ древняго міра, знаетъ только три вида — лирику, эпосъ, драму. Относительно романа же, значеніе котораго выдвинулось только новымъ временемъ, мнѣнія расходятся. Одни отрицаютъ принадлежность романа къ художественному творчеству, и даже Шиллеръ заявилъ, что сочинитель романовъ, хоть и братъ поэта, но не единоутробный. Этому мнѣнію диаметрально противоположенъ взглядъ Гартмана, что романъ является высшей поэзіей. Самый многочисленный лагерь считаетъ романъ разновидностью эпоса. Шильгагенъ пытался, между прочимъ, доказать, что романъ и эпосъ подвержены однимъ и тѣмъ же эстетическимъ требованіямъ. Эти разнорѣчивыя сужденія объясняются тѣмъ, что не принимается во вниманіе развитіе, которому подлежитъ всякій поэтическій видъ, въ теченіе вѣковъ. Такимъ образомъ, выходитъ, что изъ приведенныхъ выше критиковъ, всѣ правы потому, что одни романы едва ли заслуживаютъ названія поэческаго произведенія, другіе же относятся къ лучшимъ созданіямъ творческой фантазіи. Вопросъ въ томъ, о романѣ какой эпохи идетъ рѣчь.

✕ Название романа сравнительно поздняго происхожденія. Въ то время, какъ терминологія остальныхъ поэтическихъ видовъ восходитъ къ греческимъ образованіямъ, слово романъ — прилагательное, къ которому подразумевалось существительное, въ

эпопеи до Байрона, является то обстоятельство, что послѣдняя была искусствомъ для искусства, „Донъ-Жуанъ“ же первая свѣтская эпопея съ сильнымъ волевымъ подъемомъ. Религіозная эпопея по самой натурѣ своихъ идей не могла обойтись безъ тенденции, свѣтская же должна была попасть въ соотвѣтствующіе горны, гдѣ звеняція погремущки перековывались въ боевой мечъ.

Тутъ мы считаемъ нашу задачу законченной. Мы начали съ общихъ воспоминаній, переходившихъ въ народно-эпическіе сюжеты, и видѣли, какъ росло поэтическое достояніе, какъ обогащалась пѣсенная сокровищница. Скоро народамъ пришлось содержать не только хранителей собранныхъ драгоценностей, но и искусныхъ мастеровъ, обрабатывающихъ ихъ въ новыя, невиданныя украшенія. Эти мастера трудились день и ночь, передѣлывая драгоценности на разные лады. Черезъ нѣсколько поколѣній, мастера стали считать не только выработанные ими фасоны, но и матеріалы своими. И народъ остался безъ богатствъ и безъ украшеній.

Будемъ надѣяться, что поэтъ-художникъ когда-нибудь въ будущемъ сможетъ вознаградить свой народъ за то, что онъ отъ него перенялъ.

К. Тиандеръ.

Морфологія романа.

I.

✕ Романъ — единственный поэтическій видъ, не нашедшій широкаго примѣненія въ классической поэзіи и, поэтому, поэтика, основы которой были унаслѣдованы отъ древняго міра, знаетъ только три вида — лирику, эпосъ, драму. Относительно романа же, значеніе котораго выдвинулось только новымъ временемъ, мнѣнія расходятся. Одни отрицаютъ принадлежность романа къ художественному творчеству, и даже Шиллеръ заявилъ, что сочинитель романовъ, хоть и братъ поэта, но не единоутробный. Этому мнѣнію диаметрально противоположенъ взглядъ Гартмана, что романъ является высшей поэзіей. Самый многочисленный лагерь считаетъ романъ разновидностью эпоса. Шильгагенъ пытался, между прочимъ, доказать, что романъ и эпосъ подвержены однимъ и тѣмъ же эстетическимъ требованіямъ. Эти разнорѣчивыя сужденія объясняются тѣмъ, что не принимается во вниманіе развитіе, которому подлежитъ всякій поэтическій видъ, въ теченіе вѣковъ. Такимъ образомъ, выходитъ, что изъ приведенныхъ выше критиковъ, всѣ правы потому, что одни романы едва ли заслуживаютъ названія поэческаго произведенія, другіе же относятся къ лучшимъ созданіямъ творческой фантазіи. Вопросъ въ томъ, о романѣ какой эпохи идетъ рѣчь.

✕ Названіе романа сравнительно поздняго происхожденія. Въ то время, какъ терминологія остальныхъ поэтическихъ видовъ восходитъ къ греческимъ образованіямъ, слово романъ — прилагательное, къ которому подразумевалось существительное, въ

родъ conte — рассказъ. Conte roman — романскій рассказъ, рассказъ на мѣстномъ, народномъ нарѣчьи, противопоставлялся латинской рѣчи, языку образованныхъ классовъ, преимущественно, духовенства, языку проповѣдей и стихоплетства ученыхъ. Аналогичнаго происхожденія также слово „романсъ“, означающее пѣснь романскую, въ противоположность латинскимъ секвенціямъ церковной литургіи и латинскимъ стишкамъ голіардовъ. Точно также „полька“ ничто иное, какъ польскій танецъ, а „мазурка“ ведетъ свое начало отъ народности мазуровъ. Такимъ образомъ, названіе романа не поясняетъ намъ его сущности, а лишь указываетъ на особенное его распространеніе среди романскихъ народовъ. Для болѣе правильнаго пониманія изложеннаго, необходимо помнить, что романскіе языки явились модификаціями вульгарной латыни, и что прошло много времени, пока они стали на правахъ самостоятельныхъ языковъ, обозначаемыхъ по принадлежности къ тому или другому народу, а до тѣхъ поръ, всѣ эти говоры въ Италіи, Испаніи и Франціи назывались просто „романскими“. Но, у этихъ романскихъ народовъ, романъ вступаетъ уже во второй фазисъ своего развитія.

× Начальная эпоха романа относится къ первымъ вѣкамъ нашего лѣтосчисленія и является плодомъ эллинистической культуры. Александръ Македонскій, разгромивъ древнюю Элладу, далъ толчекъ къ новымъ образованіямъ, черезъ сліяніе восточныхъ и греческихъ элементовъ. Съ востока нахлынули фантастическія сказки, описанія и приключенія и возбудили интересъ къ подобнаго рода литературѣ, которая дѣйствуетъ не качественными, а количественными достоинствами. Съ другой стороны, тогдашнее общество пропиталось, не безъ вліянія того же востока, духомъ чудовищнаго сладострастія и преувеличеннымъ вниманіемъ къ области эротики. Рука объ руку съ приплывомъ этихъ теченій, идетъ гибель республикански-патріотическихъ идей, такъ, какъ народовластіе уступаетъ мѣсто политикѣ кабинетовъ, и усиленное занятіе мелко-семейными, въ томъ числѣ и брачными, дѣлами. Подъ вліяніемъ этихъ настроеній, стали появляться первыя литературныя произведенія того рода, который впоследствии принято было называть романомъ.

Большой извѣстностью пользовались тогда „Милетскія сказки“, о которыхъ неизвѣстно, почему онѣ такъ назывались,

потому ли, что авторъ ихъ былъ родомъ изъ Милета, или потому, что Милеть славился своей изысканной развращенностью. Когда паромъ въ 53 году разбилъ на голову войско Красса, они нашли въ доставшейся имъ добычѣ множество экземпляровъ этого сочиненія. Нужно думать, что офицеры сокращали себѣ безсонныя ночи чтеніемъ „Милетскихъ сказокъ“. Существовалъ еще другой сборникъ, не уступающій, вѣроятно, по занятности первому, судя по оглавленію: „Сибаритскіе рассказы“. Оба сборника затеряны, но о „Вавилонскихъ рассказахъ“ Тамблиха мы можемъ судить по болѣе позднему извлеченію. Содержаніемъ ихъ служило бѣгство влюбленной пары: Синонида и Роданы, отъ преслѣдованій вавилонскаго царя, и всевозможныя при этомъ приключенія. Несмотря на соблазнительныя предложенія, любящіе сохраняютъ другъ другу вѣрность и, наконецъ, какъ бы въ награду за свою стойкость, сочетаются брачными узами. Эта схема романа повторяется также въ „Эіопскихъ рассказахъ“ нѣкоего Геліодора, котораго впоследствии отождествили съ епископомъ того же имени. Въ романѣ „Хайрей и Калирроя“, принадлежащемъ псевдониму Харитону изъ Афродизіи, т.-е. „Любезному изъ страны любви“, мы вдругъ наталкиваемся на историческія имена — Артаксеркса, Гермократа изъ Сиракуза и другихъ, но вскорѣ убѣждаемся, что подкладка его, тѣмъ не менѣе, фантастична. Словомъ, все, что до насъ дошло отъ греческаго романа, указываетъ на однѣ и тѣ же темы: въ центрѣ — любовная пара, затѣмъ преслѣдованія и испытанія, и въ концѣ-концовъ — законный бракъ. Къ содержанію такого романа принадлежатъ обязательно разбойники, чаще всего, египетскіе, сбывающіе любящихъ въ разныхъ мѣстахъ. Послѣ разлуки, каждая сторона подвергается самымъ заманчивымъ искушеніямъ и не разъ, а десятки разъ избавляется отъ смертельной опасности. Прибавьте скабрзный тонъ рассказа, некромантические фокусы, тонко-юридическія разсужденія и описанія небывалыхъ чудесъ природы въ отдаленныхъ странахъ, и вы перечислили, чтѣ можно найти въ греческомъ романѣ. Очевидно, онъ служилъ исключительно для препровожденія времени, такъ какъ художественныхъ достоинствъ въ немъ нѣтъ никакихъ. Когда Лукіанъ высмѣивалъ эти романы въ своихъ „Истинныхъ рассказахъ“, напоминающихъ намъ похожденія Мюнхгаузена, имъ,

вѣроятно, руководило то же чувство, которое заставило Сервантеса вооружаться противъ рыцарскихъ романовъ.

Переходя къ роману среднихъ вѣковъ, необходимо обратить вниманіе на то, что въ то время многія произведенія назывались романами, къ которымъ совершенно не подходитъ выработанное позже специфическое значеніе этого слова. Такъ подъ „Roman de Rou“ понималось ничто иное, какъ исторія нормановъ, подъ „Roman d'Enéas“ — вольный пересказъ „Энеиды“, подъ „Roman de la Rose“ — аллегорическій рассказъ. Но самую многочисленную группу этихъ спорныхъ романовъ дала рыцарская эпика. Хотя за ними и упрочилось названіе романа, многое, однако, говоритъ за причисленіе ихъ къ эпическому творчеству. Во-первыхъ, они своимъ содержаніемъ тѣснѣйшимъ образомъ связаны съ народной традиціей; сюжеты артурова и каролингскаго цикловъ принадлежатъ первые къ кельтскому, вторые къ французскому эпосу. Если „Парсифаль“ или „Тристанъ“ — романы, съ тѣмъ же правомъ можно было бы и „Пѣснь о нибелунгахъ“ или „Калевалу“ назвать романами. Во-вторыхъ, способъ ихъ распространенія такой же, какъ и у эпическихъ пѣсней, — устный. Труверы, жонглеры и шпильманы распѣвали, какъ мѣстные романскіе, такъ и захожіе, кельтскіе сюжеты. Что же касается до рыцарей-поэтовъ, въ родѣ Кретіэна-де-Труа, Гартмана, Готфрида и Вольфрама, то это были тѣ же художники собиратели, роль которыхъ намъ приходилось выяснять въ главѣ о возникновеніи большихъ эпопей, съ той только разницей, что рыцари-поэты относились къ народной традиціи съ меньшимъ благоговѣніемъ, чѣмъ Ленгутъ. На эпосъ „Соломонъ и Морольфъ“ можно смотрѣть какъ на христіанскіе мотивы, поглощенные эпическимъ творчествомъ, согласно теоріи наслоеній, въ то время, какъ „Герцогъ Эрнстъ“, „Король Ротеръ“, „Орендель“ и „Освальдъ“ коренятся въ болѣе глубокихъ пластахъ мѣстной эпики. Для популярнаго изложенія, въ концѣ концовъ, безразлично, какъ мы будемъ именовать эти произведенія рыцарской поэзіи — романами или эпосами, но научное ихъ изслѣдованіе всегда будетъ исходить отъ ихъ принадлежности къ народно-эпическому творчеству.

Немного другого порядка тѣ рассказы, героемъ которыхъ является Александръ Македонскій. Во-первыхъ, народная традиція никогда, въ замѣтной степени, имъ не интересовалась, а

во-вторыхъ, если прослѣдить происхожденіе этихъ рассказовъ, мы дойдемъ до той заставы, гдѣ мы оставили греческій романъ. Дѣло въ томъ, что древнѣйшій романъ объ Александрѣ, источникъ безчисленныхъ европейскихъ „Александрій“, относится къ III вѣку нашего лѣточисленія, но приписывался Калисѣну, ученику Аристотеля, сопровождавшему Александра въ его походахъ. Хотя Калисѣнъ и сочинилъ не дошедшую до насъ исторію индійскаго похода Александра, все же не подлежитъ сомнѣнію, что вышеназванная поддѣлка, во вкусѣ греческихъ романовъ, вышла изъ среды александрийскихъ литераторовъ. Главная часть этого романа касается тѣхъ чудесъ, съ которыми Александръ сталкивается въ Индіи. Между прочимъ, Александръ попадаетъ въ заколдованный лѣсъ, обитаемый красивыми дѣвицами, которыя въ маѣ мѣсяцѣ вырастаютъ изъ цвѣтовъ, а къ осени опять вянутъ. Наконецъ, онъ проникаетъ до края земли и требуетъ пропуска въ рай, но ему не открываютъ. Зато, старецъ даетъ ему чудотворный камень, — камень высокомѣрія, который долженъ постоянно напоминать ему о томъ, что доступъ въ рай пріобрѣтается только смиреніемъ. Александръ возвращается въ Грецію, неся съ собой камень высокомѣрія и, процарствовавъ нѣсколько лѣтъ въ мудрости, умираетъ отъ яда. Въ латинскомъ переводѣ, этотъ романъ распространился по западной Европѣ, и нашелъ множество обработывателей, представившихъ Александра идеаломъ средневѣковаго короля, въ родѣ Карла Великаго и Артура. Кромѣ уже упомянутыхъ обработокъ на французскомъ и нѣмецкомъ языкахъ, представитель свѣтскаго духовенства Сегура сочинилъ обширный стихотворный романъ на испанскомъ языкѣ, гдѣ Александръ является какимъ то Фаустомъ, спускающимся во внутрь земли, чтобы посѣтить антиподовъ, и облетающимъ, при содѣйствіи птицъ, верхніе слои атмосферы. А. Н. Веселовскій посвятилъ крупное изслѣдованіе разбору сербской „Александріи“.

Другимъ излюбленнымъ сюжетомъ средневѣковыхъ романовъ была исторія троянской войны, ничего общаго не имѣющая съ гомеровскими эпопеями, а восходящая къ какому то греческому оригиналу IV вѣка, авторами котораго называютъ Диктиса, критскаго уроженца, якобы, очевидца войны (sic!), и фригійца Дареса, описавшаго разрушеніе Трои. Въ средневѣковой обработкѣ, эллины, осаждающіе Трою, изображены на-

стоящими рыцарями, ведущими галантные разговоры и устраивающими турниры. Roman de Troie, принадлежащий Бенуа де Сентъ Моръ, кромѣ этой исторіи троянской войны, содержитъ еще рассказы о возвращеніи героевъ, о походѣ аргонавтовъ и о борьбѣ Геракла съ Лаомедонтомъ, словомъ, это было сводомъ всѣхъ, почти, главныхъ сказаній древности.

Если, до сихъ поръ, познакомились съ псевдоисторическими рассказами, возникшими въ первыхъ вѣкахъ, подъ воздѣйствіемъ греческаго романа, и перешедшими на западъ, при посредничествѣ латинскихъ переводовъ, то кромѣ нихъ, настоящіе романы, такимъ же путемъ, распространялись въ Европѣ. Къ числу послѣднихъ относится „Исторія Аполлонія Тирскаго“, древнѣйшая, извѣстная намъ, версія которой — латинскій переводъ VI вѣка. Между прочимъ, этотъ романъ послужилъ источникомъ для драмы Гоцци, обработанной потомъ Шиллеромъ и озаглавленной имъ „Турандотъ“. Царь Антиохъ, по роману, такъ привязанъ къ своей дочери, что жестоко преслѣдуетъ ея жениховъ: кто не разрѣшаетъ загадки, заданной Антиохомъ, тому отрубаютъ голову. Кто въ этой схемѣ не узнаетъ восточной темы?

Весьма популярнымъ былъ также романъ о Флосъ и Бланшфлосъ, любившихъ другъ друга уже съ дѣтства. Но Флосъ язычникъ-царевичъ, а Бланшфлосъ — дочь плѣнной христіанки. Вдобавокъ она попадаетъ, въ качествѣ рабыни, во власть вавилонскаго царя, запрятывающаго ее въ башню. Флосъ же отыскиваетъ ее и въ корзинѣ, засыпанной цвѣтами, проникаетъ въ башню. Царь, узнавъ объ этой продѣлкѣ, собирается сжечь ихъ на кострѣ. Правда, у Флоса имѣется спасательное кольцо, которое онъ предлагаетъ возлюбленной, но такъ, какъ никто изъ нихъ не хочетъ пережить другого, то бросаютъ кольцо прочь. Царь, тронутый такой преданностью, даруетъ имъ жизнь и свободу.

Почти той же схемѣ придерживается знаменитый французскій романъ XIII вѣка объ Окассенѣ и Николетѣ. Знатный отецъ Окассена заключаетъ рабу Николету въ башню, чтобы сынъ забылъ о ней и предавался рыцарскимъ обязанностямъ. Николета освобождается изъ плѣна и бѣжитъ въ лѣсъ. Въ это время возвращается домой Окассенъ и съ трудомъ разыскиваетъ свою возлюбленную. Но опять ихъ разлучаетъ судьба, Окассенъ приходитъ домой, а Николета — къ кароагенскому царю,

въ которомъ узнаетъ своего отца. Когда послѣдній хочетъ выдать дочь за князя-язычника, Николета, переодѣтая жонглеромъ, уходитъ въ замокъ Окассена, гдѣ и сочетается съ нимъ бракомъ.

Этихъ примѣровъ достаточно, чтобы вывести общее заключеніе о романѣ среднихъ вѣковъ. Первое, что намъ бросается въ глаза, это — связь съ восточными литературами, въ которыхъ повѣствованіе ради него самого, свободная игра фантазіи была однимъ изъ наиболѣе популярныхъ видовъ поэзіи. Сборникъ „Тысяча и одна ночь“ является бессмертнымъ памятникомъ этого вида. Во-вторыхъ, форма романа еще колеблется, такъ что провести рѣзкую грань между эпосомъ и романомъ, въ западной Европѣ, за этотъ періодъ, оказывается невозможнымъ. Не выяснился даже вопросъ, что слѣдуетъ предпочесть для романа — прозу или стихи. Многие сюжеты обрабатывались на тотъ и другой ладъ; „Окассенъ и Николета“ пользуется попеременно то прозой, то стихами. Въ третьихъ, средневѣковый романъ преслѣдовалъ только одну цѣль — забавлять читателя; въ этомъ вся его сила и вся его немощь. Этой цѣлью опредѣляется первый фазисъ романа, распадающийся на два момента: романъ греческій и романъ западно-европейскій, романъ эллинистически-александрійскій и романъ эпохи рыцарства. Этотъ романъ-забава продолжаетъ существовать, вплоть до нашихъ дней, но только для людей, умственный кругозоръ которыхъ равняется міровоззрѣнію среднихъ вѣковъ.

На рубежѣ среднихъ вѣковъ и новаго времени застаемъ рыцарскій романъ, который, на первыхъ порахъ, представляетъ собой ничто иное, какъ пережевываніе сюжетовъ рыцарскаго эпоса. Тутъ ужъ мы безусловно имѣемъ дѣло съ романомъ, а не эпосомъ, понятно, не потому, что стихи повсюду переложены на прозу, а потому что никто уже, читавшій въ то время, начиная съ XV вѣка, о каролингскихъ баронахъ или рыцаряхъ артурова цикла, не могъ радоваться ихъ радостями и горевать ихъ горестями. Послѣдствіемъ этой обособленности отъ жизни явилось постепенное усиленіе фантастическаго элемента, такъ что вывѣтрились и послѣдніе историческіе слѣды рыцарскаго эпоса, и получилась полная идеализація героевъ, такъ что на нихъ нѣтъ подобія человѣческаго. Понятно, успѣхъ рыцарскаго романа зависѣлъ оттого, поскольку общество было

еще проникнуто феодальнымъ духомъ, и по этой причинѣ не удивительно, что онъ нашель себѣ пріютъ особенно въ Испаніи, гдѣ еще въ XVI столѣтіи возможны были такіе случаи, какъ продѣлки Суеро до Киньонесъ. Послѣдній, въ честь своей „дамы“, какъ увѣрялъ, закрылъ мостъ въ мѣстности Орбиго для всѣхъ проѣзжихъ рыцарей, и вся Испанія говорила о тѣхъ 88 рыцаряхъ, принявшихъ его вызовъ и вступившихъ съ нимъ въ бой. Изъ этой среды вышелъ также оригинальный романъ „Амадисъ Гальскій“, который всѣмъ подобнымъ романамъ отецъ. Собственно, португальскій рыцарь Васко де Лобейра былъ авторомъ „Амадиса“, но такъ какъ его рукопись затерялась, то мы знаемъ только ближайшій его переводъ на испанскій языкъ начала XVI вѣка. Нѣкоторыя подробности даютъ достаточное понятіе объ этомъ романѣ.

Амадисъ—незаконный сынъ французскаго короля Періона и дочери британскаго короля. Поэтому, его выносятъ на берегъ моря и предоставляютъ своей судьбѣ. Здѣсь его находятъ шотландскіе рыцари и воспитываютъ. Тѣмъ временемъ, мать его выходитъ замужъ и родитъ сына Галькора. Оба брата, не зная другъ друга, встрѣчаются неоднократно въ тревоженіяхъ жизни, и, только послѣ безчисленныхъ авантуръ, всплываетъ правда о происхожденіи Амадиса.—Этотъ романъ считался, въ свое время, наивысшимъ произведеніемъ поэтическаго искусства, былъ переведенъ на всѣ европейскіе языки, подражанія и продолженія его насчитываются сотнями. Этотъ родъ литературы отразился даже въ жизни, вызвавъ моду поддѣлываться подъ рыцарскій ладъ во всемъ: въ костюмѣ, въ разговорѣ, въ манерахъ. Императоръ Максимилианъ I весь поддался этой модѣ, такъ что за нимъ даже упрочилось прозвище „последняго рыцаря“. Онъ самъ придумалъ планъ къ роману „Исторія славно-воинственнаго и знаменитаго героя и рыцаря Тейерданкъ“, въ которомъ онъ рассказываетъ въ аллегоріяхъ—Тейерданкъ, на примѣръ, значитъ „Искатель приключеній“—о своемъ сватовствѣ за Марію Бургундскую. Во Франціи эта мода знаменуется романомъ „Исторія и занятная хроника маленькаго Жана де-Сентрэ“, который авторъ, Антуанъ де-ля-Саль, старается превратить въ руководство рыцарской образованности; здѣсь можно найти все, что касается геральдики, кутюмовъ, турнировъ, отношеній рыцаря къ своей „дамѣ“; но любопытно прослѣдить, какъ дѣловой тонъ порой измѣняетъ автору, и проскальзываетъ

какое-нибудь воспоминаніе изъ реалистической поэзіи его времени, въ духѣ новеллъ Боккаччо.

Время, дѣйствительно, давно перешагнуло за предѣлы рыцарскихъ идеаловъ и могло смотрѣть на подобное увлеченіе рыцарскимъ романомъ, только какъ на смѣшное заблужденіе вкуса. Но увлеченіе это имѣло и свою серьезную сторону. Въдѣ феодальныя начала, вплоть до нашего вѣка, продолжаютъ прозябать, всегда готовые подкапываться подъ позицію нефеодальной части общества. Рыцарскій романъ явился какъ бы поэтизаціей этихъ началъ, и обществу, поэтому, не могло быть безразличнымъ, какимъ чтеніемъ питалось молодое поколѣніе. Началось гоненіе на рыцарскій романъ. Устраивалось публичное ауто-да-фэ конфискованныхъ книгъ. Строчились законы противъ этого новаго общественнаго зла. Иеронимъ де-Санъ-Педро написалъ, въ противовѣсъ рыцарскому роману, „Небесное рыцарство“. Но наибольшій успѣхъ, въ смыслѣ уничтоженія опредѣленнаго направленія въ литературѣ, имѣлъ всѣмъ извѣстный „Донъ-Кихотъ“, на котораго первое время смотрѣли, какъ на осмѣяніе рыцарскаго романа, и котораго еще нынѣ принято называть „последнимъ, но лучшимъ рыцарскимъ романомъ“, съ достаточнымъ ли основаніемъ,—увидимъ въ дальнѣйшемъ.

II.

По мѣрѣ того, какъ рыцарская культура приходила въ упадокъ, какъ рыцарь—крестоносецъ, рыцарь—служитель „дамы“ превращался въ разбойника большой дороги, и какъ эпоха трубадуровъ и шпильмановъ смѣнилась временемъ кулачнаго права, города возвышались до все большаго могущества и стали собирать въ своихъ стѣнахъ, не только несмѣтныя богатства, но и представителей тогдашней науки и поэзіи. Центръ духовныхъ интересовъ изъ замка перемѣстился въ городъ, подобно тому, какъ онъ, въ началѣ второй половины средне-вѣковья, оставилъ монастырь, чтобы перейти въ рыцарскій замокъ. Когда рыцарь обдѣлѣлъ, и въ нѣкогда пышныхъ хоромахъ его замка воцарилось молчаніе, то шпильманъ перенесъ свои пѣсни и рассказы въ городскую среду, вмѣстѣ съ тѣмъ приносившаяся къ ея вкусамъ и требованіямъ. Изъ разнообразнаго его репертуара, публика, состоящая изъ купцовъ и ремеслен-

никовъ, особенно одобряла сюжеты съ какой нибудь практической тенденціей — нравоучительной или обличительной, что вполне понятно, съ точки зрѣнія бюргеровъ, и безучастно относилась къ фантастическимъ рассказамъ, что не менѣе понятно. По этой линіи пошло развитіе новой разновидности романа.

И тутъ не обошлось безъ вліянія востока. Что „Тысяча и одна ночь“ для арабской литературы, тѣмъ является для индійской сборникъ „Панчатанра“, составленный въ кружкахъ буддистовъ. У арабовъ мы находимъ этотъ сборникъ, подъ заглавіемъ: „Калилахъ и Димнахъ“ — названіями двухъ шакаловъ, дѣйствующихъ лицъ перваго отдѣла. Въ XI вѣкѣ онъ былъ переведенъ на среднегреческій, а въ XII вѣкѣ, между прочимъ, на еврейскій. Съ послѣдняго ведетъ свое начало латинская обработка XIII вѣка, обошедшая всю Европу. Въ 1484 году вышла въ свѣтъ одна изъ первыхъ книгъ, напечатанныхъ на нѣмецкомъ языкѣ, — переводъ „Панчатантры“, подъ заглавіемъ „Книга мудрости“. Въ теченіе XVI столѣтія она выдержала семнадцать изданій. Наряду съ этимъ, прямо неисчерпаемымъ источникомъ темъ дѣйствовали и менѣе обильные своды, какъ то „Disciplina clericalis“ — діалогъ между философомъ и его сыномъ, сочиненный въ Испаніи въ XII вѣкѣ, „Разказы попугая“ — индійскаго происхожденія и другіе.

Присмотримся теперь къ тому, какъ постепенно, въ зависимости отъ этихъ завожгихъ источниковъ, зарождалась мѣстная литература съ тенденціей. Въ 940 году монахъ, скрывшійся изъ монастыря, описалъ свое бѣгство подъ маской животной фабулы — „Ecbasis captivi“. Около 1100 года духовное лицо, въ Фландріи, описало побѣду хитрости лисы надъ волкомъ въ стихотвореніи „Isengrimus“, обнимающемъ два похождения. Въ 1148 году, магистеръ Нивардусъ изъ Гента обрабатываетъ „Изенгрима“, прибавивъ десять новыхъ авантуръ животной фабулы. До сихъ поръ пользовались латинскимъ языкомъ, но дальше уже пошли объемистые романы на французскомъ и нѣмецкомъ языкахъ, на тотъ же сюжетъ о лисицѣ. Самыя знаменитыя изъ этихъ произведеній — „Les aventures de Renard“ священника Пьера де Сень-Клу, и „Рейнаръ“ фламандца Виллемъ. Послѣдняя версія была переведена на всѣ европейскіе языки и обновлена нигѣмъ инымъ, какъ великимъ Гете. Эта группа сюжетовъ держалась все время въ области Нидерландіи, пока не достигла своего высшаго развитія, и, недаромъ, въ

этомъ романѣ отразился жанровый рисунокъ фламандской школы. Но рядомъ съ этой тонкой художественностью, идетъ сугубая сатира на глупое монашество, на корыстолюбивое духовенство, на хищныхъ феодаловъ, на самого короля. А лиса — типъ чело-вѣка — реалиста, торжествующаго надъ всѣми, и берущаго жизнь такой, какъ она есть.

Другая полоса этой новой, бюргерской литературы — французское фавль. Это небольшіе, въ большинствѣ случаевъ, анонимные рассказы о монахахъ, священникахъ, крестьянахъ, купцахъ, участвующихъ въ рискованныхъ любовныхъ похожденияхъ, въ адюльтерѣ, въ пикантныхъ ситуаціяхъ. Въ этихъ фавль также отразилось настроеніе политической и религіозной оппозиціи. Главные нападки были направлены противъ духовенства. Напрасно мы стали бы искать въ фавль болѣе тонкое искусство, но они мѣтко, безъ прикрасъ, рисуютъ сцены обыденной жизни и, благодаря своей живости и откровенности, обнаруживаютъ хлесткое галльское остроуміе. Къ фавль, непосредственно, примыкаютъ сборники итальянскихъ новеллъ „Cento Novelle antiche“, „Conti di Antichi Cavalieri“ и „Декамеронъ“ Бокаччо. Послѣдній нашелъ уйму подражателей, напримеръ, „Cent nouvelles nouvelles“ неизвѣстнаго автора, наиболѣе распространенная книга XV вѣка — „Гептамеронъ“ Маргариты Валуа, сестры Франциска I, и „Кентерберскіе рассказы“ Чаусера. Въ общемъ никто не придумывалъ самостоятельныхъ рассказовъ, а всѣ пользовались сюжетами, давно вошедшими въ оборотъ, каждый, понятно, въ своемъ духѣ, и несмотря на разницу въ художественности, общее между всѣми этими рассказами — реализмъ, доходящій иногда до крайности, и сатира, остріе которой направлено, преимущественно, на служителей церкви.

Въ то время, какъ вышеприведенные сборники стараются создать какую нибудь рамку для отдѣльныхъ рассказовъ, чтобы, такимъ образомъ, связать ихъ въ одно цѣлое, въ нѣмецкой литературѣ обнаруживается стремленіе приписывать всевозможныя похождения одному и тому же герою, создавая, такимъ путемъ, еще болѣе прочную связь разнокалиберныхъ эпизодовъ. Въ XIII вѣкѣ появляется „Попъ Амисъ“ — автора, извѣстнаго только подъ псевдонимомъ Штрикеръ, т.-е. Странникъ. О попѣ Амисѣ рассказывается двѣнадцать веселыхъ исторій, которыя проливаютъ ироническій свѣтъ на участниковъ. Въ болѣе позднее

время распространилась другая, схожая книга „Тилль Эйленшпигель“, о которомъ рассказывали болѣе ста походовъ. Онъ — странствующій мастеромъ, подвизающійся въ разныхъ ремеслахъ, безъ малѣйшаго успѣха, любящій напроказить и подшутить, не выказывая особой разборчивости въ средствахъ. Но попутно, онъ не лишенъ юмора и очень зло высмѣиваетъ отрицательныя стороны людей. Духовный родственникъ Тилля — нѣкій Гансъ Клауэртъ, прибаутки котораго были собраны, съ устъ народа, въ одну книгу городскимъ писаремъ Крюгеромъ. Священникъ Бютнеръ издалъ сборникъ 627 походовъ и шутокъ, которые онъ приписывалъ саксонскому придворному шуту, по прозванію „Claus Naag“ — „Колька Шутъ“. Предкомъ Мюнхгаузена является враль Финкенриттеръ; книга о немъ содержитъ рассказы о небылицахъ и несуразностяхъ, видѣнныхъ и встрѣченныхъ послѣднимъ, во время бурной его жизни. Книга о „Жителяхъ города Шильда“ представляетъ собой сводъ всѣхъ анекдотовъ, въ которыхъ высмѣивалась уость и упрямство провинціаловъ. Такими медвѣжьими углами считалась не только Шильда, но ихъ было много, какъ то: Шеппенштедтъ, Беккумъ, Кривинкель, но вышеупомянутая книга сводитъ всѣ эти рассказы на Шильдбургеровъ, имя которыхъ, съ тѣхъ поръ, сдѣлалось нарицательнымъ. Въ книгѣ о Вѣчномъ Жидѣ Агасверѣ, приговоренномъ Спасителемъ странствовать до свѣтопреставленія, собраны рассказы о томъ, какъ онъ пытается лишить себя жизни, но тщетно, и какъ онъ въ разныхъ эпохахъ и въ отдаленныхъ другъ отъ друга мѣстахъ, появляется, какъ бы, провозвѣстникомъ великихъ событий. Впослѣдствіи, поэты стали изображать Вѣчнаго Жида въ видѣ символа страждущаго человечества, жаждущаго покоя, по принужденнаго влачить свое жалкое существованіе. Наконецъ, еще въ среднихъ вѣкахъ зародилась міровая литературная тема, вызванная борьбой свѣтской науки съ богословіемъ. Тамъ, гдѣ общество еще окутано церковными предрасудками, наука считается бѣсовскимъ навожденіемъ. Такъ было въ средніе вѣка, въ западной Европѣ. Объ Альбертѣ Магнусѣ, Скотѣ, Парацельзѣ, словомъ о всѣхъ выдающихся естествоиспытателяхъ того времени стали распространяться разные слухи о томъ, что они вступили въ союзъ съ чортомъ и, съ его помощью, творили чудеса. Самые простѣйшіе научные опыты могли дать поводъ къ подобнымъ слухамъ. Жизнь этихъ людей, отрекшихся отъ

церкви, согласно суевѣрному страху того времени, кончалась самой ужасной гибелью и подпаденіемъ ихъ душъ мученіямъ ада. Эти рассказы были, въ концѣ концовъ, перенесены на Фауста, этого Каглиостро XVI вѣка, который, въ качествѣ астролога и фокусника, пользовался большой славой. Этимъ типомъ впослѣдствіи заинтересовались великіе поэты, но одному Гете удалась его полная идеализація.

Присматриваясь къ развитію этой группы литературныхъ произведеній, можно было бы думать, что вся эта кипучая дѣятельность XV и XVI вѣковъ преслѣдуетъ одну цѣль — созданіе художественнаго романа новаго типа. Дѣйствительно, стоитъ только установить прагматическую связь между отдѣльными походами, и книга — сборникъ, о которой мы только что говорили, станетъ романомъ приключеній. Кромѣ того, слѣдуетъ отмѣтить, что эти книги состояются изъ рассказовъ, сложившихся и облюбованныхъ низшими классами народа, направленныхъ противъ слабостей духовенства, феодаловъ и правителей, и поэтому вполне понятно, что и романъ приключеній всегда обнаруживаетъ демократическую тенденцію.

Первый выдающійся романъ приключеній въ нѣмецкой литературѣ принадлежалъ перу Гриммельсгаусена, жизнь котораго совпадаетъ съ ужасами тридцатилѣтней войны. Ему было около десяти лѣтъ, когда какіе то солдаты похитили его, такимъ образомъ, онъ выросъ среди солдатчины, а впослѣдствіи, въ качествѣ простого рядового, участвовалъ во всѣхъ перипетіяхъ богатой событіями эпохи. Итакъ, сама жизнь, а не школа и ученая начитанность, учила Гриммельсгаузена, какъ и о чемъ писать. Его романъ „Симплициссимусъ“ относится къ разряду автобіографическихъ, гдѣ рассказъ ведется въ первомъ лицѣ; нѣмцы называютъ эту разновидность — Ichroman. Романъ такъ и начинается съ описанія того, какъ солдаты нападаютъ на родительскій домъ, истребляютъ всю деревню, убиваютъ всѣхъ жителей, а мальчика увозятъ. Затѣмъ мальчикъ своими дурачествами забавляетъ офицеровъ — отсюда и названіе его, на самомъ же дѣлѣ, онъ себѣ на умѣ. Постепенно, онъ дѣлаетъ карьеру, получаетъ свою команду и назначается губернаторомъ завоеваннаго города. Но вскорѣ онъ лишается всего: положенія, богатства, славы; болѣзнь надламываетъ его физическія силы, и авторъ проникается сознаниемъ, что все мірское — суета суетъ. Онъ жаждетъ душевнаго мира и успо-

коенія. Въ этомъ романѣ, который не безъ основанія былъ названъ „Фаустомъ“ тридцатилѣтней войны, не выступаетъ никто изъ знаменитыхъ военачальниковъ этой эпохи, но зато удѣляется усиленное вниманіе—жизни крестьянъ, солдатъ, бродягъ, нищихъ, цыганъ и прочихъ паріевъ общества.

„Симплиссимусъ“ ведетъ за собой безконечную вереницу подражаній. Наряду съ мужскимъ героемъ явилась и женщина, переодѣтая солдатомъ, но всѣ эти подражанія не обладаютъ самостоятельнымъ значеніемъ. Нѣмецкая литература, въ которой, особенно въ XVI и XVII столѣтіяхъ, чувствуется живая народная струя, подпадаетъ въ XVIII вѣкѣ подъ ярмо ложноклассицизма и становится достояніемъ ученыхъ и избранныхъ. Только въ XIX столѣтіи, подъ вліяніемъ общественныхъ настроеній, демократическій романъ приключеній опять всплываетъ.

Совершенно независимо отъ Германіи, что касается литературныхъ воздѣйствій, но въ силу схожихъ общественныхъ условій, романъ приключеній процвѣтаетъ въ XVI столѣтіи въ Испаніи. Съ однимъ, впрочемъ, не маловажнымъ различіемъ. Въ нѣмецкой литературѣ, романъ приключеній подготавливался, такъ называемыми, народными книгами, въ испанской—рыцарскій романъ, по закону контрастирующихъ представленій, привелъ къ роману приключеній. Это очень важно для пониманія его развитія. Историческія условія, породившія романъ приключеній въ Испаніи, сказываются, съ одной стороны, въ цѣломъ рядѣ подвиговъ, какъ то: завоеваніе Америки, побѣда при Лепанто, удержаніе полъ-Европы въ страхѣ и повиновеніи, подвиговъ, свидѣтельствующихъ о необыкновенной экспансивности испанца этой эпохи, а съ другой стороны, въ мрачномъ деспотизмѣ какого-нибудь Филиппа II.

Первый испанскій романъ приключеній „Жизнь Лазарилло де Тормесь“ написанъ Мендозой, поборникомъ просвѣтительныхъ идей, изгнаннымъ при Филиппѣ II изъ Мадрида. Мендоза изучалъ классическіе языки, еврейскій и арабскій, и писалъ лирическія стихотворенія въ духѣ итальянской школы, но наибольшей славы онъ достигъ своимъ романомъ. Герою его является настоящій рсаго — плутъ. Будучи мальчикомъ, онъ сопровождаетъ слѣпого нищаго, обращающагося съ нимъ жестоко. Затѣмъ онъ служитъ поочередно у скупого священника, у обѣднѣвшаго, но спѣсиваго дворянина, у монаха,

у продавца индульгенцій, у капеллана, и наконецъ, у полицейскаго. Уже по этому перечню чувствуется, что цѣнность этого романа заключается въ откровенной картинѣ нравовъ, и что главная часть его направлена противъ духовенства. Изъ романистовъ, пошедшихъ по стопамъ Мендозы, особенно замѣчательнъ Францискъ Квеведо, написавшій „Исторію и жизнь великаго плута Павла изъ Сеговіи“. Его жизнь полна преслѣдованій,—уже очень недолго любили его ѣдкой сатиры. Еще на шестидесятомъ году его жизни, его заточили въ подземную темницу монастыря Св. Марка, въ Леонѣ и истязали безчеловѣчно. Его романъ относится къ лучшимъ произведеніямъ комическаго жанра. Кромѣ плутовъ, романъ приключеній зналъ и героинь-плутовокъ.

Романъ приключеній оказывается полнымъ контрастомъ рыцарскаго романа. Здѣсь герой отличался доблестью, безупречной нравственностью, изящностью; тамъ, герой зналъ только одно—свою выгоду и, во имя этой выгоды, цинично обманывалъ, плутовалъ, самъ билъ, гдѣ можно было, и принималъ побои, гдѣ того требовали обстоятельства. Здѣсь, дѣйствіе происходило въ сказочномъ прошедшемъ; тамъ—въ самомъ навязчивомъ настоящемъ. Здѣсь, выступали короли, бароны, дворяне, знатныя дамы; тамъ—плебсъ, бродяги, нищіе. Здѣсь изображались куртуазныя манеры, галантные разговоры, тамъ—въ лучшемъ случаѣ, обжорство и пьянство. Здѣсь — паюсъ и изысканная рѣчь, тамъ — уличное аргю, ни передъ чѣмъ не останавливающееся остроуміе. Если помнитъ это двойственное, параллельное развитіе романа въ Испаніи, при чемъ одно теченіе для общественнаго прогресса было болѣе, чѣмъ индифферентно, а другое явилось сильнымъ его подспорьемъ, то не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, къ какому отдѣлу слѣдуетъ причислять тотъ безсмертный романъ, который, на первый взглядъ, объединяетъ оба вида.

Что же, собственно, описывается въ романѣ о „Смышленномъ гидальго Донъ-Кихотѣ изъ Манчи“? Похожденія, во многомъ, напоминающія намъ темы романа приключеній: нападенія на большой дорогѣ, драки между грубыми посѣтителями деревенскаго кабака, приставанія къ крестьянскимъ дѣвушкамъ. Санчо Панза тотъ же реалистъ плутъ, какъ и пикаро, тотъ же буржуа съ плоскимъ черепомъ и бездоннымъ желудкомъ. А герой—идеалистъ, желающій избавить міръ отъ раз-

бойниковъ и колдуновъ, и поэтому, вступающій въ бой—съ вѣтрыными мельницами, это самъ авторъ Сервантесъ Сааведра, всю жизнь, съ рѣдкимъ рвеніемъ и отвагой служившій отечеству, потерявшій на этой службѣ руку, пять лѣтъ проведенный въ плѣну, и, тѣмъ не менѣе, не стяжавшій себѣ ни положенія, ни состоянія, а напротивъ, заподозрѣнный въ нечестности и брошенный въ тюрьму. Романъ его отличается отъ плана обычныхъ романовъ приключеній, главнымъ образомъ, тѣмъ, что гениальный авторъ, наряду съ плутомъ, подробно остановился и на его господинѣ, вкладывая въ него всю покорную горечь, всю трогательную наивность, всю неприступную чистоту своей души. Тема—„хозяинъ и работникъ“, была ходячимъ мотивомъ романа приключеній; Сервантесъ же, благодаря своей художественной интуиціи, создалъ изъ нихъ два живыхъ, крайне типичныхъ образа, избѣгая односторонности, какъ рыцарскаго, такъ и романа приключеній. Донъ-Кихотъ и Санчо Панза, прежде всего, люди, въ полномъ смыслѣ слова, чего нельзя сказать, ни про Амадисовъ, и Роландовъ ни про героевъ Мендозы и Квеведо. Этимъ, прежде всего, и объясняется универсальное значеніе „Донъ-Кихота“.

Въ началѣ XVIII вѣка, во Франціи, когда уже начинали раздаваться первыя вспышки галльскаго остроумія противъ ложноклассицизма и господствующихъ порядковъ, въ эпохѣ, которая по знаменитѣйшему своему представителю могла бы называться вольтеровской, романъ приключеній находитъ себѣ блестящаго адепта въ лицѣ Лесажа, изъ-подъ пера котораго вышли „Хромой дьяволъ“ и „Жиль Блазъ“. Не нужно особой проницательности, чтобы замѣтить зависимость этихъ произведеній отъ испанскаго романа приключеній. Особенно, Жиль Блазъ напоминаетъ намъ типъ пикаро. Будучи человѣкомъ веселымъ, но безъ принциповъ, ни добродѣтельнымъ, но и не преступнымъ, ни хорошимъ, но и не злымъ, онъ сталкивается со всевозможными представителями высшихъ классовъ, терпитъ не одну несправедливость, не разъ обманывается въ своихъ ожиданіяхъ и, прошедши такую школу жизни, убѣждается, что добродѣтель не содѣйствуетъ успѣху, но многихъ губить, и что важно въ жизни—не быть щепетильнымъ, въ вопросахъ совѣсти. Вотъ, слѣдовательно, та философія, къ которой привело постоянное требованіе власти подчиниться высшимъ авторитетамъ.

Здѣсь, на порогѣ революціонной эпохи, мы покидаемъ романъ приключеній съ демократической тенденціей для того, чтобы встрѣтиться съ нимъ опять, въ XIX вѣкѣ.

III.

Въ XVI вѣкѣ, отдѣлилась особая вѣтвь рыцарскаго романа—романъ пастушескій, застрѣльщикомъ котораго слѣдуетъ считать „Аркадію“ Жакопо Санназаро. Авторъ рассказываетъ въ этомъ романѣ, какъ онъ оставляетъ Неаполь, томимый любовью, и уѣзжаетъ въ Аркадію къ пастухамъ, присоединившись къ которымъ, онъ самъ начинаетъ вести пастушескій образъ жизни. Время проходитъ въ празднествахъ, играхъ, пляскахъ и пѣсняхъ, никакія заботы не омрачаютъ ихъ настроенія, никакіе законы не стѣсняють ихъ чувствъ. Счастью человѣка вторитъ природа, представляющая ему уютное убѣжище—въ гротахъ, рощахъ, на островахъ, освѣщенныхъ розовымъ отливомъ блѣднѣющей зари, или магическимъ луннымъ сіяніемъ.

Міросозерцаніе ренессанса, со своимъ стремленіемъ къ равновѣсію души, къ „чистому“ искусству и къ жизни красивыхъ иллюзій, какъ нельзя болѣе, шло на встрѣчу такимъ сюжетамъ, происхожденіе которыхъ совпадаетъ съ обнаруженіемъ разницы, между шумомъ и сутолокой большихъ городовъ, и тишиной и простотой деревенской жизни. Классическій родоначальникъ, такъ называемой, буколической поэзіи—Теокритъ, описывающій пастушескій бытъ въ слащаво-сентиментальномъ тонѣ, и вкладывающій въ его представителей психологію горожанина. По его стопамъ пошелъ Вергилій, съ той только разницей, что въ его „Висоліа“ послѣднія реалистическія черты стерлись, и выведенные имъ пастухи окончательно отождествились съ лицами его собственной среды. Отъ Теокрита и Вергилія уже только одинъ шагъ къ пастушескому роману, праобразомъ котораго является „Дафнисъ и Хлоя“ Лонга. Кромѣ сентиментально-романтической обстановки, утонченный духъ этого произведенія сказывается еще въ соединеніи эротизма съ превыспренней наивностью: Дафнисъ—мальчикъ пятнадцати лѣтъ, а Хлоя пастушка лѣтъ тринадцати, и авторъ, съ особеннымъ проникновеніемъ, останавливается на первыхъ предчувствіяхъ и постепенномъ усиленіи ихъ взаимной любви. Созданному въ этомъ ро-

манѣ жанру суждено было возродиться въ эпоху ренессанса, когда увлекались всѣми видами классической поэзіи, тѣмъ болѣе, что еще настроеніе тогдашняго общества вполне совпадало съ психикой, руководившей буколическими поэтами, такъ и авторомъ романа „Дафнисъ и Хлоя“.

Санназаро также вовсе не старается о реалистическомъ воспроизведеніи пастушескаго быта, но пользуется послѣднимъ въ видѣ маски, за которой скрываются вполне прозрачныя намеки на событія дня. Галантныя похождения, о которыхъ можно было говорить только подъ сурдинкой, отражались въ чувствительныхъ разсказахъ о невинныхъ встрѣчахъ, на лонѣ природы, а въ нарядныхъ парняхъ и дѣвицахъ, пасущихъ овецъ и козъ, не трудно узнать аристократическихъ дамъ и кавалеровъ, которыхъ единственная цѣль жизни наслаждаться природой и любовью, и больше, все-таки, любовью. „Аркадія“ была переведена на всѣ западно-европейскіе языки и, во всѣхъ литературахъ, нашла большое количество подражаній.

Удивительно, что пастушескій романъ пришелся по вкусу и въ Испаніи, этой родинѣ романа приключеній. Изъ цѣлой плеяды его авторовъ, среди которыхъ находимъ славныя имена Сервантеса и Лопе де Вега, чрезвычайный успѣхъ выпалъ на долю Монтемайора. Его романъ „Влюбленная Діана“, для своего времени, былъ тѣмъ, чѣмъ гетевскій „Вертеръ“ былъ для XVIII вѣка. Этимъ успѣхомъ Монтемайоръ былъ обязанъ своему лирическому дарованію, которое позволило ему передать исторію несчастной любви въ прочувствованномъ тонѣ, въ правдивыхъ выраженіяхъ.

Во Франціи, самый знаменитый пастушескій романъ принадлежитъ перу Онорэ Дюрфэ (d'Urfé), который, въ теченіи первой четверти XVII вѣка, выпустилъ пять частей своего романа „Астрэа“. Дѣйствіе его заключается въ любви пастуха Селадона къ пастушкѣ Астрэи. Хотя, благодаря извѣстности романа Селадонъ и сталъ нарицательнымъ именемъ, но далеко не томъ духѣ, въ какомъ изображаетъ его романъ. Селадонъ — юноша, любящій безпредѣльно, вопреки разсудку, до безумія, весь тающій въ слезахъ, томно вздыхающій по возлюбленной. Послѣдняя же, въ порывѣ гнѣва, запретила ему показываться ей на глаза. Селадонъ, въ отчаяніи, бросается въ море, но добрыя женщины спасаютъ его. До Астрэи же доходитъ слухъ, что онъ погибъ, и тоскуя по немъ, она серьезно заболѣваетъ.

А Селадонъ все не рѣшается предстать предъ очи своей дамы—ея приказаніе для него святой законъ, и поэтому онъ становится отшельникомъ, громко оплакивая свое горе, свои страданія.—Дѣйствіе это происходитъ въ Галліи V вѣка. Кругомъ война, грабежи, опустошенія. Но описываемое авторомъ мѣсто дѣйствія какой-то идиллическій оазисъ, куда не проникаетъ ни звука разрушительныхъ оравъ. Это происходитъ оттого, что здѣсь издавна господствуютъ женщины, все правленіе въ ихъ рукахъ, и всѣ законы ими изданы. Благодаря этому, по всей области распространена кротость нравовъ, вѣчный миръ и общее благополучіе. Населеніе состоитъ изъ пастушекъ и пастуховъ, которые, въ видѣ моціона, пасутъ своихъ овецъ и всѣ такъ и дышатъ любовью и поэзіей. Среди нихъ и разыгрывается исторія Селадона.

Вліяніе пастушескаго романа отразилось и на другихъ видахъ творчества, и даже на самую жизнь. Знатная молодежь одѣвалась въ пастушескій костюмъ и выходила на лужокъ гулять и играть. Дафнисъ, Хлоя, Тирсисъ, Фились стали нарицательными именами. Модныя пасторали были у всѣхъ на устахъ; любители заучивали спеціальныя пастушескія драмы. Даже Тассо написалъ пастушескій діалогъ „Аминта“. Въ этихъ играхъ вставлялись и вокально-музыкальныя партіи, такъ что, въ этомъ отношеніи, пастушеская драма оказывается одной изъ предшественницъ оперы. Наконецъ, образовались кружки, подъ покровительствомъ какой-нибудь выдающейся женщины, для совместнаго наслажденія поэзіей, для галантнаго флирта и взаимнаго обмѣна мыслями и комплиментами. Такой кружокъ собирався около шведской королевы Кристины, дочери Густава Адольфа, послѣ того, какъ она отказалась отъ престола, и поселилась въ Римѣ. Кружокъ назывался „Аркадіей“ и, впоследствии, превратился въ академію, оказавшую важныя услуги по очисткѣ литературнаго языка отъ случайныхъ наростовъ. Не только въ Италіи, но и въ другихъ странахъ основывались подобныя общества, изъ которыхъ самое знаменитое — салонъ маркизы Рамбульэ въ Парижѣ. Вступавшіе въ это общество кавалеры и дамы чувствовали и разговаривали, какъ персонажи пастушескихъ романовъ, и считали себя единственными знатоками поэзіи. Ришелье понялъ всю полезность такого ареопага для обузданія, не всегда удобныхъ, поэтовъ и учредилъ „Фран-

цузскую академію“, передъ которой слава кружка Рамбульэ стала меркнуть.

Въ пастушескомъ романѣ вообще, а въ „Астрѣ“ въ особенности, слѣдуетъ обратить вниманіе на одну сторону, оказавшуюся, впоследствии, характерной для цѣлаго ряда произведеній,—это попытка нарисовать картину идеальной жизни, которую поэтъ воленъ относить либо къ прошедшимъ вѣкамъ, какъ Дюрфэ, либо къ далекому будущему. Этой картиной поэтъ пользуется для разныхъ цѣлей: для противопоставленія дѣйствительности, или для сатиры, или, просто, для болѣе нагляднаго поученія соціологическихъ доктринъ. Пастушескій романъ довольствуется противопоставленіемъ: всматриваясь въ этотъ идеальный міръ, читатели находили то душевное спокойствіе и иллюзію той беззаботности, отъ которыхъ ихъ отрывали назрѣвающіе вопросы общественной совѣсти. Пастушескій романъ—поэтизація той, ничѣмъ, увы! не оправдываемой мысли, что только одинъ законъ управляетъ міромъ: разрѣшено все, что нравится. Но если пастушескій романъ былъ только случайной модой, вызванной ничего не дѣланіемъ аристократическихъ кружковъ, то *романъ утопія*—такъ условимся называть этотъ новый видъ—могъ преслѣдовать и очень серьезныя цѣли.

Романъ утопія единственная разновидность романа, оцѣненная классической древностью. Къ нему стремился Платонъ, когда набросалъ очеркъ своей Атлантиды, но еще ближе къ нему подошелъ Ксенофонтъ въ „Киропедіи“. Напрасно мы стали бы искать исторію Кира въ этомъ трудѣ, нѣтъ, это утопія того, какъ авторъ представлялъ себѣ жизнь идеальнаго царя, отъ колыбели до могилы. Не подлежитъ сомнѣнію, что авторъ „Киропедіи“ имѣлъ въ виду воспитательную цѣль, подобно тому, какъ и въ новое время составлялись жизнеописанія образцовыхъ людей съ той же тенденціей.

Во времена реформаціи, когда общество, наряду съ обновленіемъ церкви, ждало также обновленіе государственнаго строя, и когда, вслѣдъ за Лютеромъ и Цвингли, выступили такіе дѣятели, какъ Мюнцеръ и Іоаннъ Лейденскій, становясь во главѣ неспокойныхъ низшихъ слоевъ, тогда романъ утопія опять сталъ злободневнымъ вопросомъ. Англійскій гуманистъ Томасъ Моръ нарисовалъ тогда картину идеальнаго государства, которая во многомъ является прямой противоположностью взглядамъ,

высказаннымъ Макіавелли въ книгѣ „Государь“. Но усматривать въ этомъ разногласіи какое-нибудь превосходство германскаго духа надъ романскимъ было бы, по меньшей мѣрѣ, рискованно. Романъ Мора „Утопія“, написанный на латинскомъ языкѣ, соединяетъ въ одну картину освободительныя чаянія всей реформаціонной эпохи. Гиолодей, гуманный путешественникъ, совершившій кругосвѣтное плаваніе, рассказываетъ автору объ отдаленномъ островѣ, гдѣ введены различныя соціальныя реформы, о которыхъ остальное человѣчество только мечтало. Тамъ уничтожено крѣпостничество и батрачество; нѣтъ больше ни бѣдныхъ, ни богатыхъ. Религіозная терпимость проведена, за небольшими исключеніями: безбожникамъ и матеріалистамъ не довѣряются общественныя должности. Хотя война считается варварствомъ, народъ упражняется въ военномъ дѣлѣ, для того, чтобы быть въ состояніи отразить нападеніе враговъ. Законовъ издано очень немного, только самыя необходимыя. — Какъ видно изъ этихъ примѣровъ, нашъ идеалъ государства нисколько не измѣнился, и поэтому, „Утопія“ еще въ наши дни постоянно переводится и вновь издается, и служитъ настольной книгой для того, кто отъ тяжелой современности любитъ мысленно переноситься въ міръ будущій, лучшей. Изъ непосредственныхъ подражателей Мора особаго вниманія заслуживаетъ Томазо Кампанелла, авторъ романа „Солнечное государство“.

Сверстникомъ Мора былъ французскій гуманистъ Франсуа Раблэ, авторъ знаменитыхъ романовъ „Гаргантюа“ и „Пантагрюэль“. Онъ былъ не только выдающимся филологомъ и знатокомъ, какъ древнихъ, такъ и новыхъ языковъ, но и медикомъ, прославившимся тѣмъ, что произвелъ во Франціи первое вскрытіе. Онъ родился и выросъ въ харчевнѣ, принадлежащей его отцу, и остался вѣренъ разгульной жизни даже тогда, когда онъ поступилъ въ монастырь учиться. Онъ умеръ въ должности священника. Въ теченіе жизни, онъ неоднократно подвергался преслѣдованіямъ со стороны духовенства, университета и парламента. Эти обстоятельства не могли не отразиться на гениальныхъ его трудахъ. Раблэ—величайшій умъ, стоящій по ту сторону добра и зла, предпринимающій походъ противъ всего и всѣхъ, кто угнетаетъ духъ свободы. Въ особенности онъ бичуетъ представителей духовенства и правительства. Но даже, когда пишетъ, онъ чувствуетъ себя какъ бы

въ кабаѣ, такъ и сыпя сильными словами, разнузданными остротами и вольными разсказами. Читая его романы, человѣчество опять стало понимать, что мы не только душа, но и плоть, что кромѣ стремленія къ загробной жизни, у насъ очень и очень реальныя потребности, уже здѣсь, на землѣ. Все, что церковь проклинала, какъ грѣхъ, какъ дьявольское навожденіе, Раблэ возводитъ въ особый культъ. Этотъ культъ распространяется на веселье и наслажденіе, на тѣло и природу.

Романы его не отличаются строгой композиціей и послѣдовательно проведеннымъ дѣйствіемъ. Они скорѣе напоминаютъ остроумный фельетонъ, проникнутый своеобразной поэзіей. Раблэ воспользовался народными сказаніями о великанахъ и помѣстил ихъ въ странѣ Утопіи. Разсказъ же касается великана Грангузэ, его сына Гаргантюа и внука Пантагрюэля. Особенно подробно авторъ останавливается на воспитаніи, какъ сына, такъ и внука, а потомъ описываетъ путешествія Пантагрюэля, въ сопровожденіи Панурга, съ цѣлью испрашивать всевозможныхъ мудрецовъ и оракулы по поводу предполагаемой женитьбы. Идеалистъ Пантагрюэль, подобно Донъ Кихоту, надѣленъ той глупостью, которая на самомъ дѣлѣ есть высшая правда, а Панургъ — плутъ, духовный родственникъ Санчо Панзы и Жиль Блаза, не лишенный остроумія, но вмѣстѣ съ тѣмъ хвастунъ и трусъ. Эту канву Раблэ заполняетъ своими ѣдкими выпадами противъ мракобѣсія и ханжества своего времени.

Схожій съ Раблэ писатель — его сверстникъ, крупнѣйшій сатирикъ нѣмецкаго народа, Фишартъ. Во всемъ, что онъ писалъ, тенденція преобладаетъ надъ поэзіей, и часто на продуктахъ его остроумія еще виднѣется яичная скорлупа аллегоричности. Въ данной связи, насъ занимаетъ его обработка романовъ Раблэ, въ которой Фишартъ сумѣлъ проявить немало оригинальныхъ отсебятинь.

Отъ романовъ Раблэ только одинъ шагъ къ роману Свифта „Путешествія Гулливера“. Хотя этотъ романъ теперь сталъ любимымъ дѣтскимъ чтеніемъ, тѣмъ не менѣе, онъ далеко не наивенъ. Свифтъ писалъ ядовитую сатиру на политическіе и соціальныя порядки Англіи начала XVIII вѣка, но его разсказы оказались столь увлекательными, что вполне выдерживаютъ конкуренцію путешествій Синдбада въ „Тысяча и одной ночи“. Этотъ интересъ, не въ малой степени, вызванъ точ-

ностью, которую Свифтъ соблюдаетъ въ своихъ описаніяхъ. Въ этомъ отношеніи, онъ напоминаетъ судебного слѣдователя, заносащаго въ протоколъ малѣйшія подробности совершеннаго преступленія. Кромѣ того, Свифтъ никогда не разрушаетъ созданныхъ имъ иллюзій, лирическимъ отступленіемъ или сатирическимъ преувеличеніемъ. Его тонъ дѣловитъ, сухъ, наученъ. Въ результатъ, такое впечатлѣніе, что посѣщаемыя Гулливеромъ страны — острова Бробдингнагъ и Лапута, дилипуты и великаны, дѣйствительно существуютъ. Этого только и хотѣлъ авторъ, приложившій къ своему роману карты, точно указывающія мнимое мѣсто нахожденія этихъ странъ, потому что Свифтъ не писалъ сказки, а сущую правду.

Много общаго съ Свифтомъ имѣетъ Дефо. Въ то время, когда Англія закладывала фундаментъ своего колониальнаго величія, когда ежегодно открывались новыя земли, и морскія экспедиціи сновали по всѣмъ океанамъ, разсказы о разныхъ приключеніяхъ подобнаго рода были въ большомъ ходу. Дефо воспользовался дѣйствительнымъ происшествіемъ, героемъ котораго былъ морякъ Селькиндъ, для своего романа, который извѣстенъ намъ всѣмъ, еще съ дѣтства. Но, благодаря той научности, свойственной, какъ Свифту, такъ и Дефо, „Робинзонъ Крузо“ сталъ картиной человѣческой культуры, показывающей намъ на примѣрѣ, какъ возникли земледѣліе и торговля, общественные порядки и законодательство. Но Дефо изображаетъ не только то, что было, но и то, что должно быть. Попутно, онъ внушаетъ читателю и мысли объ улучшеніяхъ и упрощеніяхъ жизни, которыя могли бы имѣть мѣсто. Красной нитью по роману проходитъ восхваленіе упорнаго труда, преодолюющаго всѣ препятствія и дѣлающаго человѣка властелиномъ природы. Прогрессомъ, развитіемъ, благополучіемъ — всѣмъ человѣкъ обязанъ своему труду, наглядно освѣщенному у Дефо въ таблицахъ и научныхъ экскурсіяхъ.

Въ романѣ Дефо чувствуется зачатокъ новой науки политической экономіи, и не безъ основанія видятъ въ немъ одного изъ предшественниковъ Адама Смита. Кромѣ „Робинзона“, онъ написалъ еще до двухсотъ сочиненій экономическаго, политическаго и даже религіознаго содержанія. Но Дефо былъ не только писателемъ, но и крупно-дѣловымъ человѣкомъ, чистѣйшій типъ практическаго англичанина, не лишеннаго широкихъ горизонтовъ. Дефо участвуетъ въ банковыхъ предпріятіяхъ, осно-

вывааетъ страховое общество и неоднократно исполняетъ правительственныя порученія. Весь опытъ, собранный въ этой многосторонней дѣятельности, Дефо обобщилъ въ своемъ романѣ. Уже давно обратили вниманіе на педагогическое значеніе „Робинзона“ и успѣшили обработать его для юношества. Среди этихъ обработокъ находимъ и славное имя нѣмецкаго педагога Кампе.

Вернемся опять къ Франціи, гдѣ число романовъ-утопій особенно возросло, когда подготавливалось настроеніе, поведшее, въ концѣ концовъ, къ великой революціи. Сирано Бержеракъ перерабатываетъ научныя наблюденія и гипотезы, сатирическіе выпады и юмористическія описанія, въ романы „Путешествіе на луну“ и „Путешествіе къ солнцу“. Цѣлая плеяда романистовъ, опасаясь преслѣдованій, переносятъ дѣйствіе своихъ рассказовъ въ Персію, Турцію, Грецію, подобно тому, какъ и въ наше время иногда приходится прибѣгать къ эзоповскимъ оборотамъ, въ родѣ, напримѣръ: „въ нѣкоторомъ царствѣ, въ нѣкоторомъ государствѣ“. Такіе романы иногда обнимали до десяти и болѣе томовъ. Когда появился романъ мадамъ Скюдери „Великій Киръ“, общество было сильно заинтересовано, кто изъ современниковъ изображенъ подъ древне-персидскими кличками. Психологія этихъ романовъ напоминаетъ намъ о томъ, что духъ салона Рамбульэ еще живъ, хотя писатель Сорель написалъ романъ „Экстравагантный пастухъ“, долженствующій довести ad absurdum этотъ жанръ подобно тому, какъ „Донъ Кихотъ“ покончилъ съ рыцарскимъ романомъ. Къ этому теченію относятся и „Персидскія письма“ Монтескье.

Знаменитѣйшимъ произведеніемъ этого рода оказался, однако, романъ архіепископа Фенелона, мужественная фигура котораго поражаетъ насъ тѣмъ болѣе, что мы застаемъ его при дворѣ самаго послѣдовательнаго изъ всѣхъ абсолютныхъ монарховъ — Людовика XIV. Фенелонъ не уставалъ напоминать королю о страданіяхъ народа и объ обязанности короля печься объ его благоденствіи. Одинаково независимо Фенелонъ держался и въ религиозныхъ вопросахъ. Понятно, его карьера кончилась тѣмъ, что онъ палъ въ немилость у короля, папа проклялъ его религиозныя сочиненія, и онъ принужденъ былъ оставить свою должность. Его романъ „Телемахъ“ имѣлъ въ виду, прежде всего, наслѣдника и долженъ научить его, какими добродѣтелями и способностями долженъ былъ обладать стоящій на высотѣ своего

призванія монархъ. Для этой цѣли онъ пишетъ утопическій рассказъ, героями котораго являются Телемахъ, сынъ Одиссея, и его учитель Менторъ. Фенелонъ сдѣлалъ этотъ романъ сокровищницей воспитательныхъ и социально-реформаторскихъ идей, такъ, что долгое время онъ служилъ альфой и омегой высшаго свѣтскаго образованія. Но Людовикъ XIV рѣшилъ, что взгляды, высказанные въ этомъ романѣ, слишкомъ вольнодумны, и поэтому романъ могъ выйти въ полномъ видѣ только послѣ смерти короля.

Если „Телемахъ“ примыкаетъ къ „Киропедіи“, то болѣе оригинальный жанръ нашелъ Бернарденъ де Сенъ Пьерръ, романъ котораго „Павель и Виржинія“ появился всего нѣсколько лѣтъ до начала революціи. Въ качествѣ инженера, авторъ посѣтилъ западно-индійскій архипелагъ и рѣшилъ воспользоваться, какъ тропическимъ ландшафтомъ, такъ и видѣнной простотой людскихъ отношеній, для романа. Трогательное описаніе любви этихъ двухъ дѣтей природы и правдивое воспроизведеніе картинъ природы составляютъ особую прелесть этого романа, а отрицательное отношеніе къ европейской цивилизаціи и мечтательное желаніе новой культуры, проявившіяся еще въ рассказѣ того же автора „Индійская хижина“, являются, характернымъ знаменіемъ времени. Среди подражаній Сенъ Пьерру, слѣдуетъ отмѣтить Шатобриана, съ его рассказами изъ дѣвственныхъ лѣсовъ и быта индійцевъ Сѣверной Америки, „Атала“, „Ренэ“ и другіе. Къ числу утопій можно также отнести, такъ называемые, философскіе романы Вольтера, которые лишены художественнаго достоинства, но въ свое время имѣли немалое значеніе, благодаря своей тенденціи; наиболѣе удобоваримый изъ нихъ еще „Кандидъ или лучшій міръ“, направленный противъ оптимизма Лейбница. Наконецъ, не безъ участія утопическихъ романовъ остался и „Общественный договоръ“ Руссо — эта священная книга современной демократіи.

Въ Германіи слабѣе всего отразилось революціонное движеніе и исканіе новыхъ общественныхъ идеаловъ. Политическая ея разрозненность мѣшала зарожденію болѣе широкихъ интересовъ; вѣдь, шутка сказать, область едва превосходящая по величинѣ Новгородскую губернію, распадалась въ XVIII вѣкѣ на 300 съ чѣмъ-то мелкихъ государствъ. Понятно, общественныя мысли англичанъ и французовъ не могли прививаться у нѣмцевъ. Въ зависимости отъ этого, и романъ-утопія измелъ-

чалъ въ Германіи и занялся провинціально-буржуазными темами. Крупнѣйшій представитель этого рода въ Германіи, Виландъ, будучи воспитателемъ веймарскихъ принцевъ, сочинилъ романъ „Золотое зеркало или короли въ Шешіанѣ“, въ которомъ излагаетъ модные взгляды на государство и на обязанности правителя, но далеко не имѣлъ тотъ успѣхъ, пришедшійся на долю другого произведенія, гдѣ авторъ бичуетъ узость интересовъ и умственную близорукость шписбургеровъ. „Абдериты“ Виланда повторяютъ планъ народной книги о Шильдбургерахъ, отличающихся феноменальной близорукостью и, въ концѣ концовъ, расходящихся во всѣ четыре стороны, чтобы „милая глупость не вымерла“. Жители древне-греческаго города Абдеры тѣ же Шильдбургеры. Они считаютъ философа Демокрита сумасшедшимъ, потому что онъ занимается кропотливыми изслѣдованіями строенія лягушки; они увлекаются судейничаньемъ изъ-за самыхъ пустяковъ, напримѣръ, изъ-за тѣни осла, до того, что населеніе Абдеры разбивается на двѣ партіи, на партію „тѣней“ и партію „ословъ“; наконецъ, они портятъ всѣ улицы Абдеры канавами для лягушекъ, только потому, что священники ихъ учатъ, что лягушки находятся подъ особымъ покровительствомъ богини Латоны. Виландъ заканчиваетъ свой романъ пожеланіемъ, чтобы вскорѣ наступили такія времена, когда сатира его станетъ непонятной, но, къ сожалѣнію, его слова пока не оправдались.

IV.

Вдали отъ прежнихъ культурныхъ центровъ иногда слагаются тѣ новыя мысли и стремленія, которымъ суждено оживить одряхлѣвшую цивилизацію. Такъ, во второмъ вѣкѣ христіанскаго лѣтосчисленія, самое крупное и характерное произведеніе литературы создается, не въ Римѣ, и не въ Александріи, а въ Нумидіи. Авторъ его Апулей, а произведеніе — романъ „Золотой Осель“, сюжетъ котораго заимствованъ у Лукіана. При помощи волшебной мази авторъ превратился въ осла — намекъ на животную натуру человѣка, на *bête humaine* Золя. Покуда онъ остается среди людей, осель терпитъ и побои и лишенія, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, становится свидѣтелемъ многихъ забавныхъ и разгульныхъ сценъ. Однажды

онъ оказывается лицомъ къ лицу съ природой, на берегу озера, и проникается ея тишиной и гармоніей. Тогда онъ молится великой Изидѣ, рѣшаетъ отнынѣ вести нравственную жизнь, міръ ему кажется въ розовомъ свѣтѣ, и радость наполняетъ его душу. Священникъ Изиды даетъ ему нѣсколько розъ, съѣвъ которые, осель опять принимаетъ человѣчскій обликъ и отнынѣ посвящается служенію богини.

Въ этомъ романѣ отразилось очень разнородные моменты, какъ фантастика восточныхъ сказокъ, такъ и реализмъ Овидія и Петронія, какъ сентиментальность буколической поэзіи, такъ и мистицизмъ Пифагора и египетскихъ религій, но одно выдѣляется совершенно отчетливо — это желаніе автора изобразить борьбу животной природы человѣка съ идеальной его стороной, при чемъ послѣдняя остается побѣдительницей. Эта постановка вопроса очень характерна для эпохи, которая оказалась столь воспримчивой для христіанскаго ученія. Язычество, по крайней мѣрѣ, въ предѣлахъ римской имперіи, прямо шло навстрѣчу христіанству. Очевидно, не одинъ изъ разобранныхъ донинѣ видовъ романа не удовлетворялъ бы требованіямъ такихъ идейныхъ запросовъ, и поэтому, мы въ правѣ предположить у Апулея зарожденіе новаго вида романа — *психологическаго*.

Христіанство, побуждая къ занятію вопросами внутренней, душевной жизни, понятно, не оставляло затронутой уже темы, а постаралось разработать ее на разные лады, превращая всевозможные сюжеты въ *legenda*, то-есть въ то, что слѣдовало читать каждому доброму христіанину. Поучительнымъ примѣромъ можетъ служить романъ о Барлаамѣ и Иосафатѣ. Царь, рьяный язычникъ, ненавидящій христіанъ, запираетъ своего сына Иосафата въ особое помѣщеніе, чтобы оградить его отъ христіанскаго ученія. Но, въ этомъ затворничествѣ, Иосафатъ убѣждается въ ничтожности человѣческаго бытія. Наконецъ, изъ пустыни приходитъ странникъ, мудрый старецъ Барлаамъ, и обучаетъ его христіанству. Отецъ-царь перестаетъ упорствовать и даже самъ принимаетъ новую вѣру. — Въ свое время этотъ сюжетъ послужилъ темой для трехъ благочестивыхъ романовъ, французскаго у Гюи-де-Камбрэ, англонорманскаго у Шардрю и нѣмецкаго у Рудольфа Эмсскаго.

Среди рассказовъ Гартмана фонъ-Ауе находимъ два произведенія, могущихъ быть причисленными къ разряду психо-

логического романа. „Григорій съ камня или добрый грѣшникъ“ былъ извѣстенъ во всей западной Европѣ и еще въ XVI вѣкѣ его легенда читалась въ церквахъ. Сущность его сводится къ какой-то неравной борьбѣ съ судьбой, преслѣдующей его тяжелымъ грѣхомъ кровосмѣшенія. Будучи по природѣ своей благочестивъ, онъ не чувствуетъ себя въ правѣ принять монашескій санъ, узнавъ о своемъ происхожденіи. Тогда Григорій подвергается самому искреннему раскаянію—семнадцать лѣтъ онъ проводитъ въ пустынѣ, сидя на одномъ и томъ же камнѣ.

Другой романъ „Бѣдный Гейнрихъ“, послужившій темой для одной изъ драмъ Гауптмана, также вращается около идеи христіанскаго аскетизма. Заболѣвъ проказой, славный рыцарь Гейнрихъ отказывается отъ всѣхъ радостей міра и поселяется у своего батрака. Тутъ дочь послѣдняго, думая, что леченіе прокаженнаго требуетъ крови молодого существа, рѣшаетъ подвергнуться смерти, въ виду ничтожности земной жизни и благи небесной. Къ немалому удовлетворенію для насъ, которымъ такая психологія совсѣмъ чужда, чудо испѣляетъ Гейнриха, рѣшающаго теперь жениться на дочери батрака, что, для того времени, было еще бѣльшимъ чудомъ. То же Провидѣніе предоставляетъ Григорію—папскій престолъ. Такъ легенда сама, не сознавая того, доказываетъ, вмѣсто презрѣнія земныхъ интересовъ, предпочтеніе человѣческаго жениха—божескому и папскаго престола—пустынѣ.

Если, такимъ образомъ, цѣлый рядъ романовъ на христіанско-легендарные сюжеты, приближается къ типу психологическаго романа, то послѣдній долженъ былъ сыграть также немаловажную роль въ обратномъ движеніи—въ освободительной борьбѣ противъ односторонности и деспотизма церкви. Вступая въ эту эпоху, прежде всего, обращаетъ на себя вниманіе мощная личность Руссо. Въ его романахъ впервые человѣчество узнало языкъ чувства и заглядывало въ такія извилины сердца, которыя до сихъ поръ были для него terra incognita. Его романы являлись прямо откровеніемъ и громкимъ заявленіемъ правъ чувства. Несмотря на всѣ гоненія со стороны, какъ церкви, такъ и государства, идеи Руссо восторжествовали и внесли много облегченій и улучшеній въ жизнь. „Юлія или новая Элоиза“ трактуетъ о мечтательной любви Юлія къ доблестному Сентъ-Прэ и душевныхъ мукахъ, переживаемыхъ ею, когда ея родители расторгаютъ эту связь

и заставляютъ ее выйти за очень почтеннаго жениха, къ которому она, однако, не питаетъ никакого нѣжнаго чувства. Послѣ свадьбы возвращается Сентъ-Прэ, но Юлія остается вѣрна своему мужу. Какъ видите, эту самую схему Пушкинъ положилъ въ основаніе „Евгенія Онѣгина“. Этотъ рассказъ Руссо, на каждомъ шагу, прерывается разсужденіями о святости брака, о роли страсти, о нравственности свободомыслящихъ и другими, въ которыхъ Руссо отстаиваетъ небывалую, до тѣхъ поръ, гуманность. Эта послѣдняя, а равно и описаніе душевныхъ перипетій героини, превратили появленіе этого романа въ событіе первостепенной важности для всего читающаго человѣчества. Второй романъ Руссо „Эмиль“ представляетъ собой болѣе полное выраженіе тѣхъ же идей, группируемыхъ авторомъ вокругъ центрального вопроса—о воспитаніи. Тенденція намѣчается уже съ первыхъ словъ романа: „Все хорошо, что выходитъ изъ рукъ творца, но оно портится въ рукахъ человѣка“. Критикуя и отвергая все, что въ дѣлѣ воспитанія можетъ стѣснять или коверкать природныя дарованія, Руссо требуетъ больше искренности, больше сердечнаго содержанія, поменьше формальности и догматичности. Эту точку зрѣнія Руссо примѣняетъ также къ религіи и нравственности. „Говорите правду и творите добро! Вотъ все, что требуется отъ человѣка, исполняющаго свои обязанности на землѣ; а въ samozабвеніи онъ найдетъ и наилучшую пользу для самого себя“. Такъ Руссо резюмируетъ весь кодексъ морали, а въ религіи онъ остается чистокровнымъ деистомъ, предоставляя эту область всецѣло чувству и отрицая, какъ необходимость какой-нибудь іерархической организаціи, такъ и допустимость логическихъ доводовъ за или противъ. Тотчасъ по выходѣ „Эмиля“ въ свѣтъ, парламентъ приказалъ палачу торжественно сжечь ее, а парижскій архіепископъ поспѣшилъ предостеречь свою паству особымъ посланіемъ. Впрочемъ, и протестантская церковь отнеслась отнюдь не съ большей терпимостью къ „Эмилю“, и въ Женевѣ, куда тѣмъ временемъ бѣжалъ Руссо, подвергла преслѣдованіямъ, какъ автора, такъ и книгу его. Но „Эмиль“, взбудораживши все общество, принесъ и положительные результаты. Если всматриваться въ педагогическіе методы послѣдующаго времени, то нельзя будетъ отрицать, что громадный шагъ впередъ сдѣланъ, именно, благодаря Руссо. Подъ его вліяніемъ находятся такіе реформаторы-

педагоги, какъ Базедовъ и Песталоцци, изъ которыхъ послѣдній прославился еще романомъ „Лингартъ и Гертруда“.

Неразрывно съ Руссо связано поэтическое творчество Гете. Одно изъ его юношескихъ произведеній, романъ въ письмахъ „Страданія молодого Вертера“, прямо органически примыкаетъ къ „Новой Элоизѣ“. Здѣсь и тамъ, три лица—мужъ, жена и возлюбленный, съ той только разницей, что Гете анализируетъ страданія возлюбленнаго, а Руссо—жены. Но кромѣ этого сходства темы, „Вертеръ“ выдаетъ свою зависимость отъ Руссо также своимъ міросозерцаніемъ, опредѣляющимся отрицательнымъ отношеніемъ къ аристократическому обществу и, такъ называемой, цивилизаціи, и восторженнымъ къ природѣ и представителямъ низшихъ классовъ. Это настроеніе, въ соединеніи съ отчаяніемъ въ возможности личнаго счастья, доходящимъ до самоуничтоженія, и легло въ основаніе міровой скорби, которая называется такъ, потому что причина ея кроется не въ частномъ недостаткѣ, а въ несовершенномъ, будто бы, устройствѣ всего мірозданія. „Вертеръ“ вотъ и является однимъ, наиболѣе художественнымъ выраженіемъ міровой скорби. Подражанія и передѣлки его вызвали цѣлую литературу. Гете съ гордостью могъ отмѣтить, что даже китаецъ дрожащей рукой изображалъ на стеклѣ Вертера и Лотту. Публика, зачитываясь этимъ романомъ, переносила даже свое впечатлѣніе въ жизнь, одѣваясь, какъ описывалъ Гете костюмъ Вертера, украшая мѣста общественныхъ прогулокъ урнами въ память несчастливца, и совершая поѣздки въ маленькій городокъ Вецларъ, гдѣ жилъ, любилъ и застрѣлился Вертеръ. Мало того, въ то время, по выраженію Гете, каждый юноша старался такъ любить, а каждая дѣвица желала быть такъ любимой, какъ любилъ Вертеръ, и какъ была любима Лотта. Совершая самоубійство, руководились примѣромъ Вертера, такъ что Гете въ послѣдствіи сочинилъ девизъ къ „Вертеру“ съ увѣщаніемъ: „Будь мужемъ и не слѣдуй за мной!“

Другой романъ Гете „Странническіе и ученическіе годы Вильгельма Мейстера“ относится уже къ болѣе зрѣлому возрасту поэта и является результатомъ сорокалѣтняго развитія. Цѣль этого романа показать вліяніе пестрой среды на образованіе одареннаго природой индивидуума. Мейстеръ, сынъ купца, не чувствовалъ никакого влеченія къ практической дѣятельности, общается все больше съ актерами, и между про-

чимъ принимаетъ участіе въ постановкѣ „Гамлета“. По мѣрѣ того, какъ Мейстеръ углубляется въ жизнь странствующей труппы, онъ разочаровывается въ ней, а съ другой стороны, научается цѣнить идеальную сторону практическаго дѣла. Рѣшающимъ моментомъ оказывается любовь къ уравновѣшенной женщинѣ, которая наставляетъ его на путь истинный. Мейстеръ отказывается отъ своихъ эстетическихъ мечтаній и начинаетъ заниматься лѣсоводствомъ.—Этотъ романъ обладаетъ большимъ художественнымъ достоинствомъ, благодаря его безконечно разнообразной галереѣ женскихъ типовъ, изъ которыхъ Миньона, въ смыслѣ психологическаго наблюденія, самое глубокое, когда-либо почерпнутое изъ человѣческой груди. Кромѣ того, Гете находитъ возможнымъ высказаться также о государственномъ устройствѣ, общественныхъ порядкахъ, положеніи семьи, приемахъ воспитанія и многомъ другомъ, въ особенности, во второй части. Въ „Вильгельмѣ Мейстерѣ“ идеи Руссо переработаны въ чисто гетевскія, къ числу которыхъ относится, на примѣръ, предпочтеніе практической дѣятельности отвлеченному мудрствованію, опредѣлившее также заключеніе „Фауста“. вмѣстѣ съ тѣмъ, „Мейстеръ“, примыкая къ психологическому роману открываетъ собой специальную разновидность—*романъ воспитанія*—Bildungsroman. Романъ воспитанія сыгралъ немаловажную роль въ умственной культурѣ XIX вѣка.

Въ главѣ о психологическомъ романѣ приходится отводить почетное мѣсто также художественной автобіографіи, которая мало чѣмъ разнится отъ повѣствованія въ первомъ лицѣ, которое нѣмецъ называетъ *Ich-roman*. Такое произведеніе классическій трудъ Гете: „Изъ моей жизни—поэзія и правда“, гдѣ авторъ уже заглавіемъ хочетъ отмѣнить, что его жизнеописаніе—опоэтизированный продуктъ фантазіи и памяти, въ чемъ не трудно убѣдиться путемъ анализа. Мы знаемъ, что Гете пользовался и чужими записями, на примѣръ, Беттины Brentano, и поэтому могъ описать и раннее свое дѣтство, до котораго не проникаетъ воспоминаніе человѣка. Цѣль этого сочиненія была показать, какъ развитіе человѣка складывается „изъ нутра души“—von innen heraus, такъ что оно вполне подходитъ подъ категорію воспитательнаго романа, тѣмъ болѣе, что рассказъ обрывается на 26 году жизни.—Среди посмертныхъ бумагъ Руссо были найдены отрывки автобіографіи, которая, доведенная до конца, несомнѣнно примыкала бы

къ описанному только что виду и составила бы прекрасное pendant къ автобіографическому роману Гете. Въ началѣ своей „Исповѣди“ Руссо заявляетъ, что намѣренъ показать людямъ челоѣка въ настоящемъ его видѣ, и этотъ челоѣкъ будетъ онъ самъ. Нечего и говорить, что признанія, какъ Гете, такъ и Руссо, для психологической науки цѣннѣе десятка томовъ теоретическихъ разсужденій.

Монументальныя личности Руссо и Гете окружены сверстниками—меньшими братьями, которые сами по себѣ не лишены интереса, но, наряду съ такими колоссами, теряютъ въ производимомъ на историка впечатлѣніи. Отъ этой участи не ушелъ и Виландъ, старшій другъ и отчасти предшественникъ Гете. Въ началѣ своей дѣятельности Виландъ увлекался „Мессіей“ Клопштока и пробовалъ свои силы въ религіозныхъ темахъ. Но въ послѣдствіи онъ подпалъ подъ вліяніе фривольнаго тона французскихъ салоновъ и перешелъ на игривые шуточные сюжеты, болѣе соответствующіе его дарованію. Въ этомъ отношеніи Виландъ и подготовилъ непосредственный стиль Гете. Изъ многочисленныхъ сочиненій Виланда насъ здѣсь занимаетъ его романъ „Исторія Агаѳона“, который, подъ маской древнегреческихъ лицъ, повѣствуетъ о собственномъ развитіи автора и, такимъ образомъ, относится къ разряду романа воспитанія. Агаѳонъ, молодой поэтъ, весь преданный платоновскимъ идеаламъ, попадаетъ въ руки морскихъ разбойниковъ, увозящихъ его въ Смирну. Здѣсь его покупаетъ софистъ Гиппій, разубѣждающій его въ разумности идеалистическаго міросозерцанія и предлагающій ему взамѣнъ ученіе грубѣйшаго матеріализма. Послѣднія колебанія Агаѳона устраняетъ обольщеніе красавицы Данаи. Но новые принципы жизни оказываются роковыми для дальнѣйшей судьбы Агаѳона. Сперва онъ, дѣйствительно, дѣлаетъ карьеру при дворѣ Діонисія, но вскорѣ раскрываются его продѣлки, и его заключаютъ въ тюрьму. Тогда у Агаѳона происходитъ полный сумбуръ въ головѣ, и онъ готовъ окончательно разочароваться въ жизни, но старецъ (онъ извѣстенъ намъ уже изъ средневѣковой легенды) научаетъ его, какъ примирить требованія чувственной природы съ нравственностью, какъ обрѣсть гармонию сердца и головы,— послѣднее было очень характерно для Виланда, который, оставаясь въ душѣ и частной жизни щепетильно буржуазнымъ, наводнялъ книжный рынокъ пикантными, подчасъ, прямо ска-

брезными произведеніями. Карамзинъ, посѣщая Виланда, былъ не мало удивленъ, заставая его окруженнымъ цѣлой толпой дѣтей, въ обстановкѣ примѣрнаго семьянина.

Въ этой связи приходится упоминать и о другомъ писателѣ, квалификація котораго, однако, не лишена нѣкоторыхъ затрудненій. Дѣло въ томъ, что Жанъ-Поль, или Іоганнъ Пауль Рихтеръ—писатель-юмористъ, заботящійся не столько о цѣльности впечатлѣній своихъ сочиненій, сколько о деталяхъ стиля. Вслѣдствіе этого, и поэтической видъ юмористическихъ произведеній не всегда ярко выражены, а съ другой стороны, возникло даже сомнѣніе о принадлежности ихъ къ числу поэтическихъ. Но если не во всѣхъ, то, по крайней мѣрѣ, въ самыхъ выдающихся романахъ Жанъ-Поля проглядываетъ воспитательная тенденція, которая проявилась и въ чистомъ видѣ—въ поэтическаго творчества, въ педагогическомъ его сочиненіи „Левана“. Романъ, создавшій славу Жанъ-Поля, „Невидимая ложа“, въ главномъ мотивѣ, напоминаетъ собой легенду о Барлаамѣ и Іосафатѣ. Герой романа живетъ въ теченіе десяти лѣтъ въ какомъ-то подземельѣ, гдѣ его воспитываетъ приверженецъ секты герренгутовъ, обращая главное его вниманіе на предстоящую смерть. По истеченіи положеннаго срока, его выпускаютъ на свѣтъ Божій, который теперь ему кажется раемъ. Невидимая ложа однако зорко слѣдитъ за всѣми его шагами, мѣшая ему оступиться. Романъ этотъ не былъ доведенъ до конца, но тотъ же самый мотивъ послужилъ Жанъ-Полю исходной точкой другого сочиненія „Титанъ“. Такъ называется герой изъ-за бурнаго, неукротимаго своего нрава. Въ виду послѣдняго, отецъ-князь воспитываетъ сына въ деревнѣ у простыхъ, но добродѣтельныхъ крестьянъ. Послѣ идилліи своего дѣтства, Титанъ проходитъ школу жизни, любя сперва эфирно-нѣжную Ліану, которая лишается зрѣнія и, наконецъ, отъ чахотки умираетъ, а потомъ гениальную, сильную Линду, титаниду, улетающую послѣ громкаго скандала. Послѣ этого, Титанъ женится на дочери сосѣдняго князя, удаляется съ ней въ горы и наслаждается безоблачнымъ счастьемъ, мудро управляя страной.—Въ другомъ романѣ „Отроческіе годы“ мы встрѣчаемся съ вопросомъ воспитанія, въ немного другой постановкѣ. Богачъ назначилъ главнымъ наслѣдникомъ скромнаго отрока, но полученіе своихъ несмѣтныхъ богатствъ поставилъ въ зависимость отъ исполненія цѣлаго ряда требо-

ваній, долженствовавшихъ выработать въ избранникѣ, какъ идеальное чувство, такъ и реальное пониманіе жизни. Правда, Жанъ-Поль не исполнилъ поставленной задачи—романъ обрывается, затронутая тема не доведена до конца, но, вѣдь, въ этомъ смыслѣ, признается остроумный авторъ, вся исторія чело-вѣчества—пока только неоконченный романъ.

Наряду съ этимъ романомъ воспитанія, психологическій романъ по преимуществу—потому, что совсѣмъ безъ психоло-гіи не можетъ обойтись ни одно поэтическое произведение—специализировался еще на темахъ любви. Тутъ мы сперва встрѣчаемся съ юношескимъ произведеніемъ Данте „Обновлен-ная жизнь“. Здѣсь повѣствуется, какъ поэтъ, девяти лѣтъ отъ роду, впервые встрѣтилъ ту, которая стала владицицей его жизни, Беатриче, „одѣтую въ благородное, скромное, красное, какъ кровь, платье и украшенную такъ, какъ это подобало ей нѣжной молодости“. Черезъ девять лѣтъ, онъ впервые слышитъ звукъ ея голоса, а всего семь лѣтъ позже, смерть похищаетъ ее у поэта. Вотъ тѣ немногіе факты, на которыхъ опирается мечтательное обожаніе Данте, озарившее весь его жизненный путь. Любовь Данте—осуществленіе идеала хри-стіанскаго аскетизма и платонической одухотворенности, отъ которой романъ любви, съ теченіемъ времени, все больше уда-ляется.

Уже Боккаччіо въ романѣ своей любви „Фьямметта“ на-ходить выраженіе южной страстности, смягчаемой только ми-еологическимъ аппаратомъ стила. „Фьямметта“ сама передаетъ исторію своей любви къ Панфило, но намъ нетрудно догады-ваться, что героиня—донна Марія, дочь короля Роберта Ан-жуйскаго, а герой—самъ Боккаччіо.

Хотя къ роману любви еще можно было бы причислить своеобразный аллегорическій Roman de la rose, но, въ общемъ, все это случайные примѣры, своей рѣдкостью подтверждающіе только то, что этой разновидности романа не пришла еще законная пора. Чувство любви въ то время покрывалось при-торной галантностью, которая изображалась, какъ въ рыцар-скихъ, такъ и пастушескихъ романахъ, но подъ ея дымкой, понятно, едва замѣтны были нѣжныя вибраціи играющихъ нер-вовъ. Какъ салонное приличіе не позволяетъ показать вида волнующаго насъ настроенія, которому простолюдинъ даетъ самое яркое выраженіе, такъ и романы высшихъ классовъ —

рыцарскій и пастушескій — чуждались описанія настоящаго чувства, хотя бы самаго элементарнаго, и только буржуазія подготовила почву для возникновенія и романа любви. „Обно-вленная жизнь“ и „Фьямметта“ такія же исключенія, какъ и личности создавшихъ эти произведенія авторовъ. Начала же непрерывнаго развитія романа любви относятся къ XVIII вѣку, гдѣ его духовнымъ отцомъ былъ книгоиздатель Ричардсонъ.

Его первый романъ „Памела“ изображаетъ преданную и покорную привязанность прислуги того же имени, твердо отстаивающей свою добродѣтель и ни на шагъ не идущей навстрѣчу своему аристократическому ухаживателю, который, тронутый ея стойкостью и честностью, наконецъ, предлагаетъ ей сердце и руку. Второй романъ „Кларисса“ занимается судьбой не менѣе добродѣтельной женщины, отказывающейся выйти за несимпатичнаго ей, хотя и богатаго жениха. Кори-столюбивая ея семья такъ возмущена ея отказомъ и до того надоѣдаетъ ей упреками и увѣщаніями, что Кларисса рѣ-шается покинуть отчій домъ и пріютиться у своего поклон-ника, Ловеласа. Послѣдній—аристократъ-джентльменъ до мозга костей, только одинъ у него недостатокъ—страсть къ женщи-намъ. Всѣ его старанія обольстить Клариссу разбиваются о нравственную ея твердость, какъ морскія волны о прибрежныя скалы. Тогда Ловеласъ прибѣгаетъ къ опіуму и насилію. Кла-рисса умираетъ отъ стыда и горя, а Ловеласъ вызывается на дуэль ея родственникомъ и погибаетъ.

Ричардсонъ, въ обоихъ случаяхъ, давалъ идеальные типы женщинъ, а мужчинъ рисовалъ въ далеко не такъ выгодномъ свѣтѣ. Правда, его женщины слишкомъ разсудочно смотрятъ на любовь, такъ что Скоттъ называлъ ихъ „безупречными чудовищами“. Можетъ быть, ошибочно, прежде всего, то, что въ самыхъ трогательныхъ моментахъ, гдѣ женщина обыкно-венно теряетъ свое самообладаніе, онѣ проявляютъ неожидан-ную стойкость, но не забудемъ, что, съ точки зрѣнія автора, его героини отстаиваютъ буржуазную мораль отъ посягательствъ развратныхъ аристократовъ. Если, такимъ образомъ, тенденція помѣшала Ричардсону создать живые образы любящихъ жен-щинъ—вспомнимъ, кстати, какъ и Ибсенъ жертвуетъ жизнен-ностью типовъ въ пользу доктрины,—то мужчины обольстители безукоризненны, съ художественной стороны. При всей ихъ безсовѣстности и испорченности, они отличаются тѣмъ подку-

пающимъ лоскомъ свѣтскости, которая заставила увлечься ими не только Памелу и Клариссу, но и читательницъ данныхъ романовъ, о чемъ краснорѣчиво свидѣтельствуетъ нарицательное имя Ловеласа.

Оговоренная пристрастность Ричардсона къ героинямъ не могла не бросаться въ глаза самому автору, вслѣдствіе чего, въ послѣднемъ его романѣ, замѣчается попытка исправить свою ошибку, создавъ также идеальный типъ мужчины. Грандисонъ, дѣйствительно, совмѣщаетъ въ себѣ всѣ добродѣтели и представляетъ собой образецъ нравственности. Но этотъ романъ вовсе не пришелся по вкусу публики, не только не вызвалъ никакого восторга, но даже сталъ предметомъ иронической насмѣшки. Этими тремя романами ограничилось поэтическое творчество Ричардсона.

Въ настоящее время, трудно объяснить себѣ увлеченіе Ричардсономъ. Его три романа, написанные въ письмахъ, обнимаютъ девятнадцать томовъ и страдают, слѣдовательно, немислимой для нашего времени растянутостью. Послѣдняя обусловливается не только медленнымъ темпомъ самаго изложенія, но и чисто теоретическими разсужденіями, въ которыя постоянно впадаютъ его персонажи. Все-таки, сравнивая Ричардсона со Свифтомъ и Дефо, приходится сознаться, что первый куда скупѣе на подобныя отступленія, и что его романы въ художественномъ смыслѣ сдѣлали громадный шагъ впередъ, такъ какъ дѣйствіе въ нихъ несомнѣнно одержало верхъ надъ теоретическимъ придаткомъ, въ то время какъ въ романахъ-утопіяхъ какъ-разъ наоборотъ. Не забудемъ и новой точки зрѣнія, проведенной Ричардсономъ въ его романахъ, и мы поймемъ, почему буржуазія набросилась на нихъ и увидала въ нихъ извѣстное откровеніе: его романы, въ свое время, оказались самыми правдивыми воспроизведеніями чувствъ и міровоззрѣній современной жизни, и притомъ людей, близкихъ и доступныхъ самимъ читателямъ.

Въ этомъ мѣстѣ я считаю правильнымъ также упомянуть о современникѣ Ричардсона — Стернѣ, романы котораго, понятно, не занимаютъ вопроса любви, но, тѣмъ не менѣе, въ стилистическомъ отношеніи, оказали большее вліяніе на развитіе романа любви, чѣмъ многіе разсказы эротическаго содержанія. И въ концѣ концовъ, Стернъ сугубый психологъ, и въ его сочиненіяхъ анализъ чувства и настроенія играетъ очень важную

роль. Трудность ихъ квалификаціи объясняется тѣмъ, что авторъ ихъ юмористъ, и въ то время какъ Жанъ-Поль настойчиво возвращается къ одной темѣ — къ темѣ воспитанія, Стернъ такого опредѣленнаго плана не проявляетъ. Но одно не подлежитъ сомнѣнію, а именно, что Стернъ описываетъ не внѣшній, а внутренний міръ людей, и никто такъ не постигъ духъ эпохи, какъ онъ. Стернъ создалъ прямо новый стиль для изображенія душевныхъ настроеній. Тонъ Ричардсона еще дѣловой, какъ у предшественниковъ, Стернъ же индивидуализируетъ и поэтизируетъ свой слогъ. Посредствомъ этого стиля, онъ заставлялъ всѣхъ читателей проникнуться извѣстными настроеніями, и безъ преувеличеній можно сказать, что Стернъ является родоначальникомъ сентиментальнаго направленія въ литературѣ, воздѣйствія котораго не избѣгъ никто изъ современниковъ, и отраженія котораго въ русской литературѣ можно прослѣдить отъ Карамзина до Жуковскаго.

Послѣ этой общей характеристики, мнѣ остается прибавить всего нѣсколько словъ объ отдѣльныхъ его сочиненіяхъ, тѣмъ болѣе, что центръ ихъ тяжести лежитъ не въ описываемыхъ фактахъ, но въ самой манерѣ описанія. Его романъ „Тристрамъ Шенди“ такъ подробно занимается происхожденіемъ и рожденіемъ героя, что для остальныхъ происшествій не остается мѣста, а романъ, по объему, не изъ малыхъ. При этомъ, Стернъ не стѣсняется и описаніемъ такихъ сторонъ жизни, которыя обыкновенно обходятся молчаніемъ. Одной дамѣ, спросившей Стерна, можно ли ей читать его романъ, безъ опасенія за свое благонравіе, поэтъ отвѣтилъ: „мой романъ столь же приличенъ, какъ вашъ ребенокъ, ползающій по полу; онъ также показываетъ вещи, которыя не принято даже называть по имени, но, тѣмъ не менѣе, онъ цѣломудренъ и чистъ“. Большое вліяніе оказало также его „Сентиментальное путешествіе по Франціи и Италіи“, какъ на общественное настроеніе, такъ и на отдѣльныхъ писателей, ставшихъ его подражателями. Среди послѣднихъ находимъ самого Гете.

Кромѣ „Страданій молодого Вертера“, который немислимъ безъ предшествующаго развитія романа въ лицѣ Руссо, Ричардсона и Стерна, Гете далъ безсмертный образецъ психологическаго анализа въ романѣ „Родство душъ“. Подобно тому, поясняетъ Гете, какъ нѣкоторыя химическія вещества входятъ въ полное соединеніе, а другія нѣтъ, такъ и между людьми

наблюдается какое-то природное расположение, которое притягивает их друг к другу, вопреки всем общественным порядкам. Другими словами, Гете открыл физиологическое основание наших чувств или то загадочное искъ, которое вкрадывается в нашу задачу, когда мы пытаемся рационально рѣшать вопросы любви. В обыденной рѣчи, в этомъ смыслѣ, принято говорить о родствѣ душъ, а Гете придумалъ, съ тѣмъ же значеніемъ, трудно переводимый терминъ—*die Wahlverwandschaft*. Соответствующій романъ ставитъ вопросъ прямо научно. Наблюдаемые „препараты“, если можно такъ выразится, поэтъ изолируетъ отъ всякаго посторонняго вліянія, изображая, по видимому, счастливую брачную чету в деревенской тиши. Мужъ приглашаетъ в гости своего друга полковника, а в то же время, из пансіона пріѣзжаетъ и племянница жены. Изо дня в день, Гете слѣдитъ за отношеніями этихъ четырехъ людей и отмѣчаетъ, какъ симпатіи мужа, постепенно, для него самого незамѣтно, переносятся на племянницу, между тѣмъ, какъ другая пара находитъ также много точекъ соприкосновенія. Исходъ, разумѣется, трагическій: брачныя узы рвутся, и болѣе мягкіе индивидуумы погибаютъ. Гете довольствуется только описаніемъ факта, но потомство сдѣлало отсюда выводъ, о которомъ французъ говоритъ: *c'est plus fort que moi*—бороться съ этимъ нѣтъ силъ! Если „Вертеръ“ типичнѣйшій романъ своего времени, то „Родство душъ“ почти современная тема. Послѣдовательность психологическаго анализа доведена здѣсь до совершенства.

Лучшій романъ любви во Франціи до XIX вѣка—произведеніе аббата Прево „Исторія кавалера Дегриэ и Манонъ Леско“. Тутъ, знаемый намъ уже отъ Ричардсона, контрастъ аристократическаго и демократическаго міровозрѣнія, знакомый намъ отъ Руссо, *homme sensible*—мягкое сердце, но наряду съ идеализмомъ и сентиментальностью, авторъ вводитъ и кое-что отъ себя—безконечное кокетство, рафинированная игра нервовъ и чувственность извращенной среды. О достоинствахъ этого романа краснорѣчиво свидѣтельствуетъ тотъ фактъ, что несмотря на убійственную, въ настоящее время, конкуренцію, „Манонъ Леско“ еще не сошелъ со сцены. Что же касается характерныхъ его особенностей, то онѣ коренятся въ болотистой почвѣ дореволюціоннаго общества и даже дали толчекъ къ появленію небывалаго, до сихъ поръ, вида—*романа*

патологическаго. Самый крупный его представитель тогда былъ маркизь де Садъ, котораго Наполеонъ велѣлъ заключить въ сумасшедшій домъ. Тѣмъ не менѣе, Садъ успѣлъ приобрести славу Герострата, такъ что извѣстная форма сумасбродности обыкновенно клеймится названіемъ „сализма“. Въ послѣднее время, указывали на то, что не самъ Садъ былъ психопатомъ, онъ лишь описывалъ то, что происходило вокругъ него. Какъ бы то ни было, но его произведенія „Юстина или горе отъ благонравія“ и „Юльетта или счастье отъ безнравія“—сплошное безуміе и звѣрство. Если бы Садъ не нашелъ послѣдователей въ новой уже литературѣ, то можно было бы думать, что это совершенно специфическій случай психическаго заболѣванія, теперь же намъ только остается предоставить психіатру лечить такихъ авторовъ, а, по отношенію къ ихъ сочиненіямъ, удивляться экспансивности человеческого духа, измѣряющаго не только всѣ высоты, но и всѣ глубины.

V.

Съ перваго вѣка нашего лѣтосчисленія сохранились отрывки любопытнѣйшаго романа, приписываемаго нѣкоему Петронію. Заманчиво отождествить этого автора съ любимцемъ Нерона — *arbiter elegantiarum*, который, приговоренный императоромъ къ смерти, велѣлъ себѣ, во время пира, вскрыть вены, завязать, чтобы еще продолжить пиръ, и опять вскрыть. Во всякомъ случаѣ, сверстникъ Нерона обладалъ всемъ опытомъ, чтобы написать вышеупомянутый романъ. Главный отрывокъ даетъ картину римскаго пира со всей невоздержностью и развращенностью, свойственными тогдашнему времени. Хозяинъ Тримальхионъ — богатый, но грубый и невоспитанный выскочка. Расточительность царить безумная. Героемъ же романа былъ, очевидно, изящный, тонко воспитанный грекъ Евкольпій — представитель золотой молодежи, безпечный прожигатель жизни, не будучи особенно разборчивъ въ средствахъ къ достиженію этой благородной цѣли. Наконецъ, выводится еще третій типъ — поэтъ Евмольпій, непризнанный гений, забавляющій общество, между прочимъ, пикантнымъ рассказомъ объ „эфесской вдовѣ“.

Отрывки вполне достаточны, чтобы судить о стилѣ и на-

правленіи этого романа. Прежде всего бросается въ глаза полная противоположность александрийскому роману. Въ то время, какъ послѣдній описываетъ событія, порядки, людей въ всякаго отношенія къ опредѣленной дѣйствительности, Петроній изображаетъ нравы современной ему эпохи, сохраняетъ колоритъ мѣстности и строго воспроизводитъ индивидуальность каждаго выведеннаго имъ лица. Въ александрийскомъ романѣ все условно—и званіе, и настроеніе, и рѣчь героевъ и героинь, здѣсь—самая обыденная непритворность, суцая правда. Если поэтъ, въ первомъ случаѣ, стремится развлечь фантазію читателя пестрой выдумкой, во второмъ, онъ имѣетъ въ виду другую цѣль: закрѣпить уголокъ жизни въ литературномъ произведеніи, чѣмъ непосредственнѣе, тѣмъ лучше. Когда правдивое воспроизведеніе дѣйствительности, безъ прикрасъ, но и безъ недомолвокъ, становится единственной задачей поэта, то получается *романъ реалистическій*. Безъ реализма не могъ обойтись и романъ приключеній, но въ этой главѣ мы будемъ имѣть дѣло съ реализмомъ ради него самого.

Романъ Петронія подготавливался сатирами, которыми такъ богата римская литература, и въ которыхъ нерѣдко встрѣчаются реалистическія описанія. Такъ какъ этого рода романъ занимался описаніемъ нравовъ и быта, то принято называть его также *бытовымъ романомъ*, по-нѣмецки, *Zeitroman*. Но много утекло воды, пока реалистическій романъ нашелъ примѣненія и распространенія въ литературѣ новыхъ народовъ. Пока романъ былъ одной забавой, или идеальной фантазіей, или орудіемъ обличенія, художественное и научное отношенія къ дѣйствительности, требуемая реалистическимъ романомъ, не могли имѣть мѣста. Реалистическій романъ одинъ изъ признаковъ и продуктовъ новой культуры, носителемъ которой стало третье сословіе. Если, такимъ образомъ, привилегированные классы выработали свое чтеніе — рыцарскій и пастушескій романы, если борьба съ феодальнымъ строемъ приносила романъ къ своимъ цѣлямъ и опредѣлила характеръ романа приключеній и романа-утопія, то третье сословіе выдвинуло, въ первую голову, раціональное изученіе жизни, соціальное и индивидуальное „познавай — самого себя“ и изложило результаты этихъ наблюденій въ психологическихъ и реалистическихъ романахъ. Первый расцвѣтъ послѣднихъ происходитъ въ XVIII вѣкѣ, когда третье сословіе стало крѣпнуть,

предчувствуя свою скорую побѣду. Еще слѣдуетъ обратить вниманіе на отсталость реалистическаго романа въ Германіи, въ то время, какъ психологическій здѣсь въ большомъ цвѣту: при высокому умственному развитіи нѣкоторыхъ избранныхъ, все же, отсутствовалъ широкой интересъ къ вопросамъ общественнымъ. Послѣ этихъ предварительныхъ общихъ замѣчаній, перейдемъ къ замѣчательнѣйшимъ реалистамъ въ области романа, до XIX столѣтія.

Тутъ первое мѣсто принадлежитъ англичанину Филдингу, жизнь котораго, какъ нельзя лучше, приготовила его къ всестороннему изученію быта и человѣческой природы. Послѣ веселой молодости, традиціямъ которой онъ не измѣнилъ и въ болѣе зрѣломъ возрастѣ, Филдингъ былъ сперва директоромъ театальной труппы, потомъ адвокатомъ, наконецъ, мировой судья. Когда онъ умеръ, его кузина дала о немъ такой отзывъ: онъ такъ удачно былъ расположенъ къ наслажденію жизнью, что нельзя не пожалѣть, что не дано ему было безсмертіе. Трудно представить себѣ болѣе рѣзкій контрастъ, чѣмъ геніальнаго вивера Филдинга и сентиментальнаго пуританца Ричардсона, отца идеала добродѣтели — Грандисона. Критики думаютъ даже, что Филдингъ сочинялъ свои романы, какъ бы въ пику Ричардсону, но въ нихъ есть и многое такое, и даже существенное, что возникло вполне самостоятельно, благодаря богатому художественному дарованію и обильному запасу наблюденій Филдинга. Наилучшіе его романы „Исторія и приключенія Джосефа Андрю и его друга господина Авраама Адамсъ“ и „Исторія Тома Джонса найденыша“. Филдингъ, какъ будто, поставилъ себѣ задачей срывать маску лицемерія съ, такъ называемыхъ, нравственныхъ людей, а съ другой стороны, указать на жизнеспособное начало въ людяхъ, являющихся для общества пропавшими, никуда не годными. Но ошибочно было бы думать, что Филдингомъ руководитъ какое-то предвзятое, сатирическое намѣреніе, напротивъ, Ричардсонъ исходитъ изъ готоваго понятія о томъ, что приличествуетъ джентльмену, и о томъ, что безусловно позорно. Филдингъ же изображаетъ нравы своей эпохи, какъ они есть, и не его вина, если мы отворачиваемся отъ лицъ, выдающихъ себя за столпы общества, и чувствуемъ симпатію къ любимцамъ самого автора. А эти любимцы—наивный, доверчивый, простодушный Джосефъ, сынъ крестьянина, бѣдный, любезный добрякъ священникъ Авраамъ Адамсъ и, прежде

всего, великодушный, славный, легкомысленный Томъ Джонсъ. Последнему авторъ противопоставляетъ уравновѣшеннаго, но коварнаго Блифила, гордаго, грубаго Вестерна, изящную, но распутную сестру послѣдняго и другихъ. Гиббонъ, намекая на дворянское происхожденіе Филдинга и родство его съ Габсбургами, писалъ, что романъ Томъ Джонсъ, это превосходное изображеніе человѣческой жизни, переживетъ дворець Эскуриала и двуглаваго орла Австріи.

Одинъ изъ обворожительныхъ персонажей Филдинга — священникъ Адамсъ — вызвалъ шедевръ другого англійскаго романиста Гольдсмита. „Вѣкфильдскій священникъ“ вмѣстѣ съ „Робинзономъ“ самыя распространенныя книги англійской литературы. Гете, носившій одно время этотъ романъ повсюду съ собой и посвятившій, въ своей автобіографіи ему подробный разборъ, замѣтилъ, что характеристика самого священника и переживаніе имъ горестей и радостей дѣлаетъ романъ однимъ изъ цѣннѣйшихъ произведеній мировой литературы. Эта тонкая обрисовка объясняется отчасти тѣмъ, что отецъ автора самъ былъ сельскимъ священникомъ, кромѣ того, Гольдсмита воспользовался и другими автобіографическими данными. Такъ, напримѣръ, въ судьбѣ Жоржа онъ передаетъ треволненія, пережитыя имъ самимъ въ молодости. Противъ плана романа можно привести многое, онъ страдаетъ и невѣроятностями, и натяжками. Но читатель легко мирится съ этими недостатками, увлеченный детальнымъ описаніемъ домашней идилліи и очарованный примиряющимъ обаяніемъ центральной личности священника. Одинъ изъ критиковъ Гольдсмита выразился объ его романѣ такъ, что здѣсь соединились преимущества Филдинга и Ричардсона, безъ ихъ недостатковъ.

Наконецъ, упомянемъ еще послѣдняго изъ плеяды англійскихъ романистовъ — Смоллета. Между тѣмъ, какъ Ричардсонъ былъ типичнымъ представителемъ буржуазіи, Смоллетъ, а равно и Филдингъ были очень знатнаго происхожденія, что объясняетъ ихъ гениально свободное поведеніе, съ одной, и смѣлый размахъ кисти, съ другой стороны. Смоллетъ сначала былъ врачомъ; какъ таковой, на военномъ кораблѣ плавалъ въ Вестъ-индію и нѣкоторое время жилъ въ Ямайкѣ, но возвратившись въ Лондонъ, забросилъ медицину и сталъ выпускать одинъ обемистый романъ за другимъ. Кромѣ того, Смоллетъ развивалъ кипучую журналистическую дѣятельность: издавалъ „Критиче-

ское Обзорѣніе“, переводилъ Донъ Кихота, выпускалъ медицинскія и политическія брошюры, и написалъ нѣсколько томовъ путевыхъ замѣтокъ и исторію Англій. Болѣзненность заставила его переселиться въ Италію, гдѣ онъ все еще продолжалъ работать до смерти. Лучшими его романами считаются „Родерикъ Рэндомъ“, „Пereгринъ Пикль“ и „Юмфри Гелинкеръ“.

Если ужъ про Филдинга говорили, что онъ находился подъ влияніемъ Сервантеса, то, съ еще бѣльшимъ правомъ, то же самое можно сказать про Смоллета. Въ его романахъ, казалось, опять воскресли испанскій романъ приключеній и творенія Лесажа. Его герои путешествуютъ изъ страны въ страну, сталкиваются съ представителями всѣхъ сословій и профессій и участвуютъ во всевозможныхъ происшествіяхъ. Не только по широтѣ наблюденій, онъ превосходитъ Филдинга, но и въ силѣ и сочности красокъ. Изъ всѣхъ реалистовъ XVIII вѣка, Смоллетъ ближе всего подошелъ къ натурализму новѣйшаго времени. Да и то, врядъ ли, кто изображалъ жизнь на большомъ кораблѣ такъ, какъ это дѣлалъ Смоллетъ. По свидѣтельству историковъ, нельзя писать исторіи вестъ-индской войны, не прочитавъ соотвѣтствующія главы романа „Родерикъ Рэндомъ“ и, только по романамъ Смоллета, можно составить себѣ понятіе о нравахъ и порядкахъ Англій временъ первыхъ Жоржовъ.

Но этимъ и исчерпываются достоинства и значеніе Смоллета. — У него нѣтъ ни одного характера, который могъ бы сравниться съ безсмертными типами Филдинга. У него нѣтъ того божественнаго юмора, который у Филдинга смягчаетъ рѣзкости и озаряетъ душевный мірокъ. У него нѣтъ нѣжныхъ идиллическихъ нотъ своего сверстника, и поэтому, выведенные имъ герои являются одичалыми, грубыми, черствыми искателями приключеній. Но было бы необдуманно винить Смоллета въ утрировкѣ: таковъ былъ средній типъ тогдашняго англійскаго общества, когда неожиданный наплывъ богатствъ изъ Индіи развилъ, до крайнихъ предѣловъ, страсть къ наживѣ, безумныя спекуляціи на биржѣ, азартныя игры въ клубахъ и грабежъ на улицахъ Лондона. Это было время, когда дѣйствительность была романтичнѣе, самаго романтичнаго романа.

Предвѣстниками реалистическаго романа во Франціи явились „Roman comique“ Скаррона и мемуары, которые насчитываются сотнями, за XVIII и начало XIX вѣка. Однимъ изъ первыхъ произведеній этого рода, выходя въ свѣтъ котораго произвелъ

неслыханный тогда скандалъ, были „Мемуары французскаго двора“ графини Лафайетъ. Хотя она сочиняла и настоящіе романы, не лишенные остроумія и таланта, все же она обязана своей извѣстностью не романамъ, а названнымъ мемуарамъ. Не меньшую сенсацию произвели „Мемуары графа де Граммонъ“, въ которыхъ авторъ Гамильтонъ, создавшій себѣ имя сказочными разказами, бывшими тогда въ модѣ, описалъ англійскій дворъ Карла II. Ближе еще къ роману нравовъ подошли знаменитые дѣятели, подвизавшіеся въ этой области только случайно, Дидеро, изъ-подъ пера котораго вышли разказы „Предательскія драгоценности“ и „Монахиня“, и Мирабо, которому принадлежитъ книга „Мое обращеніе“. Но настоящимъ мастеромъ реалистическаго романа во Франціи, въ эту эпоху, былъ Ретифъ де ля Бретонъ. Изъ многочисленныхъ его сочиненій самыми интересными являются „Жизнь моего отца“ и „Развращенный крестьянинъ“. Авторъ не разъ оправдывается, что ему приходится заносить на страницы своихъ романовъ, столь отвратительныя наблюденія. „Если подробности скабрезны, то принципы — честны, и цѣль — хороша. Вѣдь такова собственно участь романиста. Онъ только изобразитель нравовъ, а когда нравы — испорчены, то развѣ онъ можетъ описать нравы „Астрэй“?“ По его стопамъ выступилъ Лакло, со своимъ романомъ „Опасныя связи“, у котораго отчетливо проглядываетъ нравственное возмущеніе, и Куврѣ, описавшій „Любовныя похождения кавалера де Фобла“. Хотя Куврѣ былъ виднымъ представителемъ жиронды и членомъ конвента, все же, его романъ отзывается какимъ-то легкомысліемъ и гастрономической утонченностью, такъ, что современники видѣли въ Фобла, извѣстнымъ образомъ, идеалъ изящной развращенности. Кромѣ перечисленныхъ романистовъ, болѣе низкимъ вкусамъ отвѣчали безчисленные романы менѣе художественныхъ авторовъ, имена которыхъ называть бесполезно, но отъ которыхъ ведетъ свое начало спеціально порнографическая литература послѣдующаго времени. Какъ рыцарскій романъ описывалъ нравы, нѣкогда, дѣйствительно, существовавшіе, а въ XVI и XVII вѣкахъ совершенно немыслимыя, и тѣмъ сталъ общественнымъ зломъ, съ которымъ боролись правительства и серьезные писатели, такъ и современная порнографія, въ главномъ общемъ, исходитъ отъ испорченней до мозга костей аристократической части общества дореволюціонной эпохи. Единственно, что насъ радуетъ, при

изученіи реалистическаго романа этой эпохи, это сознаніе, что вотъ-вотъ разразится революціонная буря и своими волнами смоетъ эту кучу нравственныхъ нечистотъ. При рыцарскомъ и порнографическомъ романѣ можно наблюдать, какъ сперва общественные порядки выливаются въ литературную форму, а потомъ эта самая литература создаетъ или, вѣрнѣе, разрушаетъ, общественныя явленія.

Точное воспроизведеніе дѣйствительности *sine ira et studio*, поскольку это дано писателю съ отзывчивой нервной системой, могло также заняться прошедшими временами, возстановляя минувшую эпоху, по сохранившимся документальнымъ даннымъ или научнымъ трудамъ, внимательно изучаемымъ романистомъ. *Историческій романъ* находился, однако, въ зависимости отъ развитія исторической науки, которая къ концу XVIII вѣка только начинала приобрѣтать общепризнанное значеніе. Для возникновенія этого романа, важно было понятіе историческаго единства всѣхъ сторонъ жизни, идейной, бытовой, политико-экономической и художественно-творческой, понятіе, которое впервые формулировано у Монтескье, въ его сочиненіи „Разсужденіе о причинахъ величія и упадка римлянъ“, и нашло широкое обобщеніе у Вольтера, въ „Очеркѣ нравовъ и духа народовъ“, и у Гердера, въ его „Идеяхъ къ философіи исторіи человѣчества“. Когда изложенныя у нихъ идеи перешли въ сознаніе широкой публики, когда поняли, что люди прошлыхъ временъ должны были иначе одѣваться, питаться, строить, мыслить, чувствовать, чѣмъ они, читатели, тогда только и могло зародиться желаніе узнать, какъ одѣвались, питались, мыслили, чувствовали, въ извѣстную эпоху. Навстрѣчу этому желанію шель историческій романъ.

Реалистическій романъ, главное развитіе котораго относится къ новѣйшему времени, сосредоточился на еще одной спеціальности, оказавшейся недоступной дореволюціонному обществу, — на изображеніи деревенской жизни или то, что нѣмцы называютъ *Heimatkunst* — художественное воспроизведеніе болѣе тѣсной, такъ сказать, интимной родины. XIX вѣкъ, открывшій, посредствомъ микроскопа, едва уловимыя тѣла бактерій въ человѣческомъ организмѣ, обратилъ свое вниманіе и на минимальныя соціальныя особи въ государственномъ тѣлѣ. Посвящая ихъ описанію цѣлый рядъ крупныхъ и талантливыхъ произведеній, писатели прошлаго вѣка способствовали возрожденію въ

литературѣ разницы между городомъ и деревней, но не въ натянуто слащавомъ тонѣ пастушескаго романа, но въ болѣе или менѣе объективномъ и, главнымъ образомъ, сознательно трезвомъ противопоставленіи. Въ дальнѣйшей спеціализаціи, *городской романъ* далъ отпрыски *фабричнаго* и *казарменнаго романовъ*. Разсмотрѣніе этого развитія принадлежитъ слѣдующей главѣ, но теперь отмѣтимъ любопытный случай *деревенскаго романа* въ первой половинѣ XIII вѣка. Появленіе его подготавливалось средневѣковой лирикой, изрѣдка затрогивающей простонародные мотивы. Благодаря Нитгарду цѣлая струя деревенской жизни ворвалась въ литературу. Изъ школы Нитгарда вышелъ и Вернгеръ Садовникъ, описавшій деревенскіе нравы своей родины — Баваріи въ стихотворномъ романѣ „Батракъ Гельмбрехтъ“. Авторъ начинаетъ съ похвалы добраго стараго времени и добродѣтельной жизни стариковъ и съ упрека по адресу молодежи. На такія размышленія наводитъ его и случай, къ изложенію котораго авторъ приступаетъ. Гельмбрехтъ, молодой крестьянинъ, стыдится своего сословія и мечтаетъ только о рыцарскомъ образѣ жизни. Поэтому онъ покидаетъ соху и поступаетъ на службу къ рыцарю разбойнику. Спустя нѣкоторое время, Гельмбрехтъ возвращается въ отчій домъ въ такомъ видѣ, что его не узнаютъ наряднымъ и такъ и сыпящимъ французскими и латинскими выраженіями. При его разсказахъ, крестьянамъ остается голько одно — разинуть ротъ. Безъ труда ему удается убѣдить сестру дать свое согласіе на бракъ съ его товарищемъ. Но въ самый день свадьбы стражники арестуютъ всю шайку. При свалкѣ Гельмбрехтъ убѣгаетъ, но онъ изувѣченъ и потерялъ оба глаза. Отецъ сурово отказываетъ слѣпому нищему въ гостепримствѣ, но мать даетъ ему хлѣбъ. Наконецъ, крестьяне, узнающіе въ немъ рыцарскаго слугу, бьютъ его палками и вѣшаютъ на ближайшемъ деревѣ. — Интересъ къ деревенской жизни мы можемъ объяснить влияніемъ извѣстнаго рода лирики, но неподдѣльная правдивость и смѣлость кисти — личный рискъ автора. Его смѣлость не брала городовъ, но предвосхитила литературный стиль XIX вѣка.

VI.

Въ предыдущихъ главахъ, мы пытались намѣтить главные пути развитія романа, вплоть до начала XIX вѣка, и охарактеризовать важнѣйшіе примѣры каждой разновидности. Группировка романовъ затруднена тѣмъ, что отдѣльныя теченія часто скрещиваются, сливаются и потомъ опять расходятся, какъ это бываетъ во всѣхъ жизненныхъ явленіяхъ.

Мы, поэтому, далеки отъ мысли, что наше подраздѣленіе единственно вѣрное, но льстимъ себя надеждой, что оно сослужитъ намъ хорошую службу, при обзорѣ обширнѣйшей области литературы, романа XIX вѣка. Принимая во вниманіе, что, къ концу вѣка, въ одной Германіи, въ среднемъ, ежегодно подвизалось до шести сотъ романистовъ, и что Германія была далеко не самая плодотворная страна, въ этомъ отношеніи, можно считать, что количество, выпущенныхъ въ свѣтъ, романовъ за все послѣднее столѣтіе, во всякомъ случаѣ, было не менѣе полу милліона. Понятно, среди этой уймы большинство не относится къ художественной литературѣ, но все же, среди тѣхъ твореній, которыми гордится вся нація, такая масса экспонатовъ, что легко можетъ закружиться голова, при неимѣніи каталога. Въ качествѣ послѣдняго, я еще разъ выписываю добытые нами результаты:

- X
- 1) Романъ—забава (рыцарскій романъ).
 - 2) Романъ приключеній съ демократической тенденціей.
 - 3) Романъ—утопія (пастушескій романъ).
 - 4) Психологическій романъ (романъ воспитанія, автобіографическій романъ, романъ любви, патологическій романъ).
 - 5) Реалистическій романъ (романъ современныхъ нравовъ, историческій романъ, деревенскій романъ, городской романъ, фабричный романъ, казарменный романъ).

Изъ этого списка, для XIX вѣка отпадаютъ только рыцарскій и пастушескій романы, тѣсно связанные съ феодальнымъ строемъ и, поэтому, совершенно немислимые послѣ великой революціи. Романъ—забава же тотъ легкій жанръ, сегодня поглощаемый съ волчьимъ аппетитомъ, а завтра уже забытый, какъ забываются ощущенія вкусовыя и обонятельныя, и было бы съ нашей стороны неблагодарнымъ трудомъ выкапывать эти книги изъ пыли заслуженнаго забвенія. Но романъ приключеній

ченій и романъ—утопія (исключая разновидность—пастушескій романъ), нашли серьезное примѣненіе въ XIX вѣкѣ, что я и намѣренъ изложить немедленно, въ то время, какъ считаю нужнымъ выдѣлить психологическій и реалистическій романы, каждый въ особую главу.

Романъ приключеній во Франціи за прошедшій вѣкъ имѣлъ трехъ крупныхъ представителей—Гюго, Сю и Дюма-отецъ. Пальма первенства принадлежитъ, понятно, Гюго. Правда, первый знаменитый его романъ „Храмъ Парижской Богородицы“ является чуднымъ воспроизведеніемъ времени перелома, между средними вѣками и новыми вѣяніями, но послѣ неудачной революціи и государственнаго переворота, поведшаго ко второй имперіи, Гюго, принимавшій горячее участіе въ освободительномъ движеніи, за что и былъ сосланъ, пользовался своими романами, какъ выраженіемъ взглядовъ, надеждъ, разочарованій и озлобленности республиканцевъ. Самый объемистый романъ „Несчастные“ описываетъ судьбу бѣглаго каторжника, обманутой дѣвицы и ея беззащитнаго ребенка. „Труженики моря“ изображаетъ трудную, почти сверхчеловѣческую борьбу рыбаковъ съ губительными силами морской стихіи. Наконецъ, „Девяносто третій годъ“ переноситъ насъ на ту высшую точку великой революціи, когда затѣяли судебный процессъ противъ Людовика Капета, бывшаго короля, окончившійся его казнью. Гюго былъ очень разностороннимъ поэтомъ, но изъ его многочисленныхъ произведеній, въ области лирики, эпоса и драмы, ни одно не можетъ равняться съ его романами, по силѣ впечатлѣнія и популярности. Но и въ предѣлахъ каждаго жанра, Гюго проявляетъ свою протейскую натуру: культивируя, по преимуществу, демократическій романъ приключеній, онъ далъ, кромѣ того, образцовый историческій романъ, съ неподобными народными сценками, такъ и отзывающимися духомъ средне-вѣковья, и не менѣе образцовый психологическій романъ: „Послѣдній день приговореннаго къ смертной казни“, который настоятельно можно рекомендовать всѣмъ защитникамъ и друзьямъ гильотины или висѣлицы.—Уже значительно ниже, по художественности, хотя не лишенные широкаго размаха, романы Сю, успѣхъ которыхъ однако былъ равносильенъ успѣху гениальныхъ романовъ Гюго. Тѣмъ, кто усматривалъ въ Сю изобразителя нравовъ, можно возразить, что онъ рисовалъ не столько нравы, сколько безнравіе, нагромождая преступления

до чудовищныхъ размѣровъ; тѣ же, кто считаетъ Сю создателемъ соціального романа—неясный терминъ, котораго мы постарались избѣгнуть,—были введены въ заблужденіе его демократической тенденціей. Сю преслѣдуетъ рѣшительно тѣ же интересы, какъ и Гюго, но его средства грубѣе, его эффекты навязчивѣе. За то онъ проникъ въ такіе слои, гдѣ Гюго остался за дверьми. „Вѣчный Жидъ“, „Семь смертныхъ грѣховъ“ и „Парижскія мистеріи“ пользуются универсальной извѣстностью, и за потрясающимъ ихъ дѣйствіемъ нельзя отрицать извѣстнаго взбудораживающаго значенія. Последнее, врядъ ли, можно сказать про романы Дюма-отца. Въ нихъ только отдѣльныя сцены оправдываютъ причисленіе Дюма къ славной плеядѣ романистовъ-демократовъ, но несомнѣнное его дарованіе и счастливый даръ творчества, позволявшій ему быть, въ свое время, оптовымъ поставщикомъ романовъ для всей Европы, вполне объясняютъ успѣхъ легковѣсныхъ произведеній, въ родѣ „Графа де Монте Кристо“ и „Трехъ мушкетеровъ“.

Англійскій романъ приключеній XIX вѣка подарилъ намъ двухъ друзей дѣтства—Купера и Майнъ-Рида. Куперъ—поэтъ дѣвственныхъ лѣсовъ и степей Сѣверной Америки, съ особой любовью слѣдившій за первыми пионерами европейской цивилизации. Такой пионеръ—Кожанный чулокъ, самъ принявшій обликъ и привычки краснокожаго, которому авторъ посвятилъ цѣлый циклъ романовъ изъ пяти частей. Кто изъ насъ не помнитъ возбуждающаго дѣтское воображеніе образа „последняго могиканца“? Кто не помнитъ, какъ съ бьющимся сердцемъ мы слѣдили за усиліями „искателей пути“? Къ зрѣлому возрасту Купера относится уже его романъ „Охотники за пчелами“, также изъ жизни американскихъ лѣсовъ, въ то время, какъ первые его романы занимаютъ войной за независимость Соединенныхъ Штатовъ, изъ которыхъ „Лейонель Линкольнъ“ извѣстнѣе всего. Наконецъ, Куперъ оказался и застрѣльщикомъ въ области морского романа, гдѣ произведенія, какъ „Лоцманъ“, „Морская вѣдьма“ и „Красный Разбойникъ“, навсегда гарантируютъ ему читателей и обожателей. Не такъ многостороненъ, какъ Куперъ, и не такъ полонъ поэзіи природы, капитанъ Майнъ-Ридъ, но, все же, такіе его романы, какъ „Въ погоню за пиратами“, „Собиратели скальповъ“, „Перстъ судьбы“ и „Смертельный выстрѣлъ“, всегда останутся любимѣйшимъ чтеніемъ охотниковъ, военныхъ и юношества.

Нельзя не позавидовать тѣмъ поколѣніямъ, которыя зачитывались романами Купера и Майнъ-Рида и вслѣдъ за любимыми героями сновали, хотя-бы только мысленно, по лѣсамъ и морямъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя не пожалѣть о нашей молодежи, вниманіе которой приковывается романами Конанъ-Дойля и разныхъ его подражателей, и преждевременно вводится въ темные уголки нашихъ миллионныхъ городовъ и въ еще болѣе темныя извилины человѣческой души, если, вообще, о послѣдней можетъ быть рѣчи, при герояхъ-сыщикахъ и ихъ жертвахъ, чудовищныхъ преступникахъ. Шерлокъ-Холмсы и Пинкертоны такое же общественное зло, какъ въ свое время Амадисъ Галльскій, и неудивительно было бы, если-бы ближайшая будущность выдвинула специальныхъ сатириковъ противъ этой моды. — Въ заключеніе, упомянемъ еще объ Америкѣ, подарившей англійской литературѣ одинъ романъ, по своимъ достоинствамъ превосходящій тысячи, я разумѣю, Марка Твэна „Принцъ и нищій“. Дѣйствительно, нельзя выразить демократическую идею проще и очевиднѣе, чѣмъ авторъ, представившій принца въ положеніи нищаго, и наоборотъ.

Въ Германіи, демократическій романъ приключеній былъ однимъ изъ орудій, при помощи которыхъ представители, такъ называемой „Молодой Германіи“ распространяли свои идеи. Гуцковъ, ихъ глава, сразу оцѣнилъ значеніе романа для борьбы съ предрасудками и, поэтому, задался даже цѣлью выработать новую технику романа, которая дала бы возможность захватить какъ можно болѣе широкое поле наблюденій. Если до сихъ поръ, романъ повѣствоваль о приключеніяхъ, слѣдующихъ одно за другимъ, то, по мнѣнію Гуцкова, нужно было изображать событія, сопутствующія другъ друга, для того, чтобы раскрыть всѣ стороны и противоположности современной жизни. Такимъ образомъ, Гуцковъ оказался застрѣльщикомъ романа параллельныхъ приключеній, — *Roman des Nebeneinander*, между тѣмъ какъ до сихъ поръ культивировали романъ, слѣдующихъ другъ за другомъ, приключеній — *Roman des Nacheinander*. Но изобрѣтенная Гуцковымъ разновидность не прививалась, въ виду тѣхъ неудобствъ, вызванныхъ ея планомъ: во первыхъ, пришлось отказаться отъ, подстрекающаго любопытство читателя, рассказа, а во вторыхъ, описаніе нѣсколькихъ дней, разрасталось до чудовищныхъ размѣровъ. Но Гуцковъ слѣпо вѣрилъ въ цѣлесообразность своей теоріи и, согласно съ ней, создалъ два

романа: „Рыцари духа“ и „Римскій кудесникъ“, каждый въ девяти частяхъ.

Первый даетъ картину свѣтской жизни, изъ безчисленныхъ персонажей которой выдаются „рыцари духа“; князь Эгонъ и Вильдунгенъ. Князь Эгонъ изучилъ социальный вопросъ, теоретически и практически—онъ служилъ на парижской фабрикѣ, въ качествѣ простого рабочаго. Онъ горячій защитникъ физическаго труда и покровитель рабочихъ. Достигши, однако, поста министра, онъ постепенно мѣняетъ свои убѣжденія, довольствуется красивыми фразами, а управляетъ въ духѣ реакціи и, въ концѣ концовъ, покидаетъ службу, разочарованнымъ и усталымъ. Совсѣмъ другимъ путемъ идетъ социалистъ Вильдунгенъ. По его убѣженію, противъ общественныхъ неурядицъ нужно бороться не насиліемъ, а духовными средствами. Человѣчество должно войти въ какой то духовный союзъ, основанный на самыхъ элементарныхъ истинахъ, съ цѣлью устранения всего устарѣлаго, и черезъ пятьдесятъ лѣтъ, думаетъ Вильдунгенъ, обновится общество. Фундаментомъ новаго строя будетъ свободная печать, а вѣнцомъ его — право труда. Въ князѣ Эгонѣ изображено развитіе многихъ общественныхъ дѣятелей, сначала сочувствовавшихъ освободительному движенію, но послѣ 1848 года къ нему охладѣвшихъ. Что же касается проекта Вильдунгена, то это сигналъ къ сплоченію всѣхъ оппозиционныхъ элементовъ, а осуществленіе его можно видѣть въ масонскихъ ложахъ и демократическихъ союзахъ прежнихъ и позднихъ временъ.

„Римскій кудесникъ“, понятно, никто иной, какъ папа и, согласно этому заглавію, данный романъ посвященъ религиознымъ вопросамъ и церковному устройству своего времени. Онъ появился къ тому времени, когда великій кудесникъ, послѣ 1848 года, вновь сталъ опутывать міръ и уже увлекъ на свою сторону Австрію и Францію. Самый любопытный моментъ романа—душевное развитіе монаха Бонавентуры вплоть до внутренняго отрицанія католицизма. Вообще, авторъ выводитъ цѣлый рядъ церковныхъ дѣятелей, борющихся за и противъ іерархіи. Въ Германіи, гдѣ церковный вопросъ болѣе вопросъ совѣсти, Гуцковъ останавливается на конфликтѣ, созданномъ смѣшаннымъ бракомъ; въ Италіи, гдѣ церковный вопросъ подчиненъ политическимъ расчетамъ, онъ раскрываетъ распущенность духовенства. Повсюду же снуютъ іезуиты, подъ личиной добро-

вольныхъ защитниковъ частныхъ и общенародныхъ интересовъ. Романъ Гудкова всталъ грудью противъ опасности церковнаго ультрамонтанства, и авторъ, не даромъ, заслужилъ названіе „миссіонера свободы и вѣры“. — Плечо къ плечу съ Гудковымъ, за освободительное движеніе боролся Лаубе. Три части сего романа „Молодая Европа“ прекрасно иллюстрируютъ настроеніе тогдашняго поколѣнія. Первая знакомитъ насъ съ кружкомъ поэтовъ, мечтающихъ о самовластїи личности и универсальной республикѣ всего человѣчества. Вторая наполнена шумомъ французской революціи, и прежніе поэты выступаютъ въ роли борцовъ. Третья же описываетъ настроеніе послѣ боя, когда одни сражены, а другіе ищутъ теплаго уголка, гдѣ бы укрыться. Если у Гудкова чувствуется боевой пылъ, то Лаубе достигъ болѣе объективности. Было бы несправедливо обойти молчаніемъ менѣе объемистые романы Гудкова, надѣлавшіе, въ свое время, много шума и защищавшіе, какъ эмансипацію женщинъ, такъ и свободу совѣсти, „Валли—свободомыслящая“ и „Мага-Гуру—исторія божества“.

Если интересъ къ романамъ Гудкова и Лаубе, въ настоящее время, охладѣлъ, и мы въ правѣ сказать: къ сожалѣнію, то третій крупный представитель романа приключеній въ Германіи—Шпильгагенъ еще пользуется неослабѣвающей популярностью. Нѣмцы считаютъ его однимъ изъ первыхъ художниковъ-реалистовъ, но это лишь относительное опредѣленіе, въ то время, какъ демократическая тенденція такъ ярко окрашиваетъ его романы. Его первый успѣхъ принадлежитъ „Проблематическимъ натурамъ“, которыя, какъ это и дѣлаетъ герой романа, могли умереть на баррикадахъ, но отнюдь не проявить ту желѣзную стойкость, достигающую реальные результаты и закрѣпляющую завоеванную позицію на вѣковѣчныя времена. Чувствуя за собой этотъ дефектъ характера, проблематическія природы, какъ ихъ называлъ Гете, колеблются между двумя настроеніями—наслажденіемъ жизнью и презрительнымъ отъ нея отказомъ, ровно то же самое, что мы видимъ и въ настоящее время. Въ романахъ „Семья фонъ Гогенштейнъ“, сенсационной картинѣ вырождающейся семьи, и „Одинъ въ полѣ не воинъ“, авторъ вплетаетъ судьбу и дѣятельность Лассала, котораго знаетъ, по личнымъ наблюденіямъ.

Если Шпильгагенъ, въ названныхъ романахъ, обличаетъ старинныхъ феодаловъ—померанскихъ юнкеровъ, то въ „Раз-

ливѣ“ онъ направляетъ остріе своей сатиры противъ болѣе новой силы, — противъ капитализма, воспользовавшись наблюденіями надъ тѣмъ, что стало изъ милліардовъ французской контрибуціи. Во всѣхъ этихъ романахъ, красной нитью проходитъ отрицаніе капиталистическаго рабства и идея солидарности пролетарскихъ интересовъ, выраженная Шпильгагеномъ въ слѣдующихъ словахъ: „Теперь пора личнаго героизма прошла... Боевой кличъ уже не „одинъ за всѣхъ“, а „всѣ за всѣхъ“... Единственный ничто иное, какъ солдатъ въ строю... Какъ единственный, онъ ничто, какъ часть цѣлаго, онъ непобѣдимъ; единственнаго сбиваетъ пуля, но ряды смыкаются, и боевая колонна стоитъ невредимой!“

Романъ въ XIX вѣкѣ не ограничивался только тремя великими націями, Франціей, Англїей и Германіей, но нашель видныхъ представителей и въ болѣе мелкихъ странахъ; мало того, во-второй половинѣ вѣка, во главѣ его становится литература, о которой въ предыдущихъ вѣкахъ совсѣмъ не приходилось говорить, наша родная. Что же касается спеціально романа приключеній, то въ Швеціи на этомъ поприщѣ отличалась Сельма Лагерлефъ, въ Финляндіи—писавшій по шведски Топеліусъ, и въ Венгріи—Юкай. Всѣ эти романисты приобрѣли мировую славу. Лагерлефъ, какъ никто до нея, углубилась въ духовное исканіе и томленія шведскаго крестьянства, доказательствомъ чего служитъ романъ „Іерусалимъ“, но съ тѣмъ же пониманіемъ, она гениально набросала и „Чудеса Антихриста“, гдѣ дѣйствіе происходитъ въ Сициліи и изображается постепенная побѣда социализма надъ невѣжествомъ, инертностью и—рабствомъ. Новѣйшее ея произведеніе единственный, въ своемъ родѣ, романъ: крестьянскій мальчикъ-съ-пальчикъ, сидя верхомъ на гусѣ, облетаетъ всю Швецію, по направленію съ юга на сѣверъ, раздѣляя всѣ радости и страданія гусей, но вмѣстѣ съ тѣмъ, оцѣнивая свои наблюденія и какъ человѣкъ и—last not lost—какъ шведъ. Думаемъ, что этотъ романъ будетъ не только любимѣйшимъ чтеніемъ шведскихъ дѣтей, но и незамѣнимымъ пособіемъ для введенія ихъ въ отечествовѣдѣніе.—Топеліусъ подарилъ своей родинѣ циклъ романовъ „Разсказы фельдшера“, извѣстныхъ и за-границей. Въ нихъ прослѣживается вѣковая исторія семьи, раздвоившейся на двѣ вѣтви—на аристократическую, дѣлавшую карьеру въ Швеціи, и на крестьянскую, проживающую въ Финляндіи. Это развѣт-

вление происходит оттого, что одинъ изъ финскихъ крестьянскихъ сыновей отличается въ тридцатилѣтней войнѣ и королемъ Густавомъ Адольфомъ возводится въ дворянское званіе. Симпатіи автора на сторонѣ финляндской вѣтви, оставшейся вѣрной простотѣ нравовъ, своему народу и землѣ.— Венгерскій романистъ Юкай отличался баснословной продуктивностью, чѣмъ и объясняются, какъ хорошія, такъ и худыя стороны его произведеній. Когда, въ 1895 году праздновали пятидесятилѣтній юбилей его писательской дѣятельности, рѣшили издать его сочиненія въ ста томахъ. Европейской извѣстностью пользуются, напимѣрь, „Поединокъ съ Богомъ“, „Венгерскій Набобъ“, „Черные брилліанты“, „Бѣдные богачи“, „Романъ будущаго вѣка“ и другіе. Не довольствуясь огромнымъ успѣхомъ романиста, Юкай боролся за демократическія идеи и въ публицистическихъ статьяхъ и сдѣлался виднымъ членомъ парламента.

Изъ многочисленныхъ польскихъ романистовъ, только одинъ Сенкевичъ возвысился до чистаго искусства, что нисколько не удивительно, принимая во вниманіе разрозненное положеніе народа. Поэтому, романисты смотрѣли на романъ, какъ на средство борьбы. „Романъ,—писалъ Крашевскій,—пролетарій въ литературѣ, обрабатывающій и удобряющій почву для другихъ видовъ. Въ немъ можно излагать обществу всѣ мысли, идеи и задачи, подлежащія его рѣшенію. Каждое мое произведеніе или оцупывало пульсъ современности, или же связывало оборванные узлы нашей традиціи. Часто злоупотребляли романомъ; правильно поставленный, онъ даетъ читателю самую удобоваримую пищу и становится пропедевтикой мышленія и умственной жизни. Такъ и я полвѣка пекъ насущный черный хлѣбъ!“ Дѣятельность Крашевскаго дѣйствительно феноменальна, и въ области романа съ нимъ могутъ поспорить развѣ Дюма—отецъ и Юкай. Въ широкихъ кругахъ извѣстны— „Шпіонъ“, „Гончаръ Ермола“, „Моритури“, „Ресурректурі“, „Золото и грязь“ и другіе. Почти одинаковой популярностью пользовался и Главацкій, писавшій подъ псевдонимомъ Болеслава Прусса, изобразившій въ романѣ „Фараонъ“ вѣчную борьбу мірской и духовной власти. Изъ польскихъ писательницъ же, пальма первенства принадлежитъ Оржешко, соединяющая боевой характеръ своихъ произведеній съ рѣдко правдивой изобразительностью.

У насъ немного устарѣлымъ представителемъ романа приключеній, все же находящимъ себѣ еще восторженныхъ читателей, является Крестовскій, больше всего прославившійся „Петербуржскими трущобами“. Несравненно выше стоятъ уже Лѣсковъ и Салтыковъ-Щедринъ, у которыхъ тенденція звучитъ обертономъ грустныхъ ихъ картинъ русской жизни, въ то время, какъ Писемскій („Тысяча душъ“ и „Взболамученное море“), Герценъ („Кто виноватъ?“) и Чернышевскій („Что дѣлать?“) едва ли добивались художественной законченности въ своихъ романахъ, считая, что красивая поза подстать умирающему на сценѣ актеру, но отнюдь не воину, борющемуся за насущные интересы страны.

Въ то время, какъ романъ приключеній сыгралъ немаловажную роль въ умственномъ движеніи XIX вѣка, романъ—утопія влачилъ, сравнительно, жалкое существованіе. Да это и вполне понятно. Политическіе идеалы не подверглись существеннымъ измѣненіямъ за этотъ періодъ и, поэтому, романы предыдущихъ вѣковъ, въ родѣ „Утопіи“ Мора или „Робинзона Крузо“, оставались въ прежней силѣ. Въ этой области, XIX вѣкъ могъ повторить сказанное уже раньше, но прибавить что-нибудь новое было почти невозможно. Только техническая утопія не могла быть предусмотрѣна, до поразительныхъ успѣховъ современной техники, и здѣсь-то романъ XIX вѣка оказался болѣе самостоятельнымъ. Французскій романистъ Жюль Вернь подарилъ нашему юношеству увлекательное чтеніе, какъ о подводной лодкѣ, построенной гениальнымъ капитаномъ Немо, такъ и о смѣлыхъ путешественникахъ, облетѣвшихъ луну, предвосхищая, въ поэтической утопіи, открытія нашихъ дней. Астрономъ Фламмаріонъ приглашалъ своихъ читателей въ заоблачное пространство и плѣнилъ ихъ не менѣе увлекательными картинами изъ жизни другихъ небесныхъ міровъ. Только англичане и американцы остались вѣрны своему практическому духу, и не унывая, продолжаютъ строить планы лучшаго будущаго, разлетающіеся, какъ карточные домики, при малѣйшемъ соприкосновеніи съ жизнью. Но такъ, какъ дышать и надѣяться одно и то же, то человѣчество всегда жадно набрасывается на, какія бы то ни было, утопіи, чтобы въ чтеніи о возможномъ потопить слезы о настоящемъ. Такъ объясняется тотъ восторгъ, съ которымъ встрѣчены были— „Вѣсти ниоткуда“ Морриса,

„Взглядъ назадъ съ 2000 года“ Беллами и „Страна Чудесъ“ Блэчфорда.

Демократическій романъ приключеній и романъ утопія такъ тѣсно связаны другъ съ другомъ, что наличность одного обязательно предполагаетъ и другой. Первый одно изъ средствъ къ осуществленію второго, и поэтому, мы въ правѣ ожидать, что объ эти разновидности романа неразлучно будутъ ратовать, и въ XX вѣкѣ за обновленіе общества.

VII.

Обновленіе общества—помимо внѣшнихъ условій—находится также въ зависимости отъ воспитанія новаго человѣка, болѣе сознательнаго, болѣе пригоднаго къ совмѣстной трудовой жизни. Поэтому, психологическій анализъ, поскольку онъ отвѣчаетъ задачамъ самопознаванія, и вопросы душевнаго міра, вообще, всегда будутъ культивироваться, параллельно политико-соціальнымъ вопросамъ. Психологическій романъ органически связанъ съ демократическимъ и утопіей.

Отчаяніе, охватившее французовъ послѣ низверженія Наполеона, безвыходность, пугавшая жаждущіе подвиговъ умы, оцѣпенѣніе, наложившее свои оковы на энергію, нигдѣ не нашли себѣ лучшее выраженіе, чѣмъ въ романѣ Мюссэ „Исповѣдь сына вѣка“. Позднѣе, Дюма—сынъ сосредоточилъ свое вниманіе на роли женщины въ современномъ обществѣ. Лучшимъ его романомъ можно считать „Дѣло Клемансо“. Мастеромъ-психологомъ выказалъ себя Буржэ въ романахъ „Грѣхъ любви“, „Обманъ“, „Ученикъ“, „Жестокая загадка“, „Космополисъ“. Вопреки современному матеріализму, Буржэ постоянно подчеркивалъ, что поступки и настроенія ничуть не объясняются одними физиологическими факторами. Изъ сверстниковъ его, подвизающихся въ томъ же искусствѣ анализировать, особнякомъ стоитъ Мопассанъ, неподражаемый творецъ мелкихъ рассказовъ, и авторъ не менѣе тонкихъ, по характеристикѣ, романовъ „Пьеръ и Жанъ“, „Другъ сердца“ и „Сильна, какъ смерть“. Прево занялся спеціально женской психологіей и сдѣлалъ не мало открытій, въ забытыхъ уголкахъ любящихъ сердець. Успѣхъ его романовъ „Исповѣдь влюбленнаго“, „Осень женщины“, „Потаенный садикъ“, „Полу-

дѣвы“, навелъ его даже на мысль, что будущность принадлежитъ роману любви—roman romanesque. Къ тому же выводу пришелъ бы и ученый, занявшійся исключительно французскимъ романомъ, который въ XIX вѣкѣ дѣйствительно тяготѣетъ въ эту сторону. Среди перечисленныхъ романовъ едва ли можно найти такой, который не вертѣлся бы около вѣчной темы любви, но достаточно бросить взглядъ на романы другихъ націй, чтобы понять, что психологическій анализъ можно и нужно понять гораздо шире, излюбленнаго французами требованія „cherchez la femme“.

Но, если уже останавливаться на романѣ любви, то справедливость требуетъ, чтобы мы прислушивались и къ тому, что женщина, въ качествѣ писательницы, внесла въ эту область литературы. Для женщины романъ любви приобрѣлъ гораздо большее значеніе, чѣмъ для мужчины, потому что, раскрывая психологію брачныхъ отношеній, онъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, ослаблялъ и оковы, державшія женщину въ вѣковомъ рабствѣ. Такимъ образомъ, романъ эмансипированной женщины составляетъ одно изъ подраздѣленій романа любви. Первая геніальная представительница этого жанра—мадамъ де Сталь, дочь знаменитаго министра финансовъ Неккера, которую никакъ не могъ переварить Наполеонъ, за политическія ея статьи. Ея перу принадлежатъ романы „Дельфина“ и „Коринна“, въ которыхъ впервые въ литературу вводится самостоятельная женщина, одаренная независимымъ умомъ, которая жаждетъ и ищетъ себѣ конгеніальнаго друга. Словомъ, мадамъ де Сталь нарисовала идеаль женщины, стремящейся къ полной эмансипаціи, изъ-подъ опеки мужчины. Настоящимъ апостоломъ этого движенія стала Аврора Дюдеванъ-Дюпэнъ, извѣстная въ литературѣ подъ псевдонимомъ Жоржъ-Зандъ, европейская знаменитость которой ведетъ свое начало отъ появленія въ свѣтъ ея романа „Индіана“. Послѣ этого, Жоржъ-Зандъ выбрасывала одинъ романъ за другимъ, съ изумительной быстротой и съ неисчерпаемымъ, какъ казалось, богатствомъ содержанія. Продолжая мысли Руссо, Жоржъ-Зандъ отстаивала для женщины право слѣдовать призыву своего сердца и, прежде всего, любить. „Любовь—главная добродѣтель женщины“ говаривала она. Но защищая интересы своего пола, Жоржъ-Зандъ переходила постепенно къ обличенію общественныхъ недочетовъ вообще. Въ болѣе позднихъ своихъ романахъ Жоржъ-Зандъ,

наряду съ брачнымъ вопросомъ, касается и социальнаго, и параллельно съ этимъ, сюжеты ея спускаются въ болѣе низкіе слои населенія. „Французскій ремесленникъ“, „Мельникъ въ Ангибо“, „Грѣхъ господина Антуана“, „Маленькая Фадетта“, „Франсуа“ являются типичными произведеніями этого направленія. Если, въ первомъ періодѣ ея творчества, преобладаетъ обвинительная нота по адресу къ офиціозному ханжеству и укрывательству общества, во имя жизненной правды и свободы чувства, то потомъ, въ виду указаннаго развитія, въ ея романахъ проглядываютъ и положительныя стороны. Но ихъ такъ незначительно мало, и недостатки, раскрываемые въ обществѣ, столь ужасны, что Жоржъ-Зандъ справедливо считается великой обличительницей социальныхъ пороковъ. Угнетенное положеніе женщины только одинъ изъ давно назрѣвшихъ вопросовъ. О радикализмѣ Жоржъ-Зандъ даютъ опредѣленное понятіе ея взгляды, что воровство, собственно, вполне справедливое средство къ охраненію своего существованія, и возмущеніе, что земля, которой нѣкогда оказывали божественныя почести, теперь стала предметомъ купли и продажи. На бракъ Жоржъ-Зандъ смотрѣла не менѣе свободно, о чемъ свидѣлствуютъ не только ея романы, но и ея жизнь. Последнюю она описала въ одиннадцатитомной „Исторіи моей жизни“, слишкомъ подробно, какъ думаютъ нѣкоторые критики. Когда умеръ Мюссэ, который находился съ ней въ дружбѣ, Жоржъ-Зандъ воспользовалась добытымъ ей тогда опытомъ, чтобы лишній разъ, по личнымъ воспоминаніямъ, изобразить любовь мужчины къ женщинѣ. Но французы усмотрѣли въ ея романѣ „Она и онъ“ желаніе осквернить память любимаго ими поэта и, поэтому, не успокоились раньше, чѣмъ братъ поэта отвѣтилъ памфлетомъ „Онъ и она“. Несмотря, однако, на всѣ эти нападки, никто не могъ отрицать за Жоржъ-Зандъ значенія одного изъ видныхъ моралистовъ XIX вѣка.

Въ Англіи поборниками женской эмансипаціи выступили писательницы Жоржъ Эджертонъ и Сара Грандъ (псевдонимы) и Мона Кэрдъ. Первая изъ нихъ считаетъ главной задачей женщины материнство и изъ этой предпосылки выводитъ всю программу феминизма. Политическія права, напимѣръ, должны быть дарованы женщинѣ, потому, что она отвѣчаетъ за судьбу своихъ дѣтей. Но права налагаютъ на женщину и обязанность не уклоняться отъ главнаго своего назначенія. Силой женщины

и ключемъ къ пониманію ея загадочной природы, по мнѣнію Эджертона, является любовь. Поэтому, Эджертонъ, не переставая, описываетъ благотворное дѣйствіе любви на женщину. Любовь для женщины та стихія, въ которой она живетъ, та атмосфера, которой она дышетъ. Такимъ образомъ, Эджертонъ въ Англіи приобрѣла славу не только *problem-novel-writer* — романистки женскаго вопроса, но и *sex-writer* — писательницы психологіи любви. Лучшая характеристика Эджертона заключается въ опредѣленіи, что она, сама оставаясь вполне женщиной, писала о женщинѣ. — Сара Грандъ приходитъ къ такому взгляду на женщину, что она находится въ переходной стадіи, поэтому, не можетъ быть счастливой и всегда кажется загадочной, колеблющейся. Особенность Грандъ состоитъ въ томъ, что она обвиняетъ самихъ женщинъ за ихъ отсталое положеніе, въ то время, какъ другія писательницы, не исключая и Жоржъ-Зандъ, обрушиваются цѣлымъ градомъ упрековъ по адресу мужчинъ. По мнѣнію Грандъ, женщина сама виновата, если довольствуется мужемъ, недостойнымъ ея, если прощаетъ послѣдному любой проступокъ. Женщина должна измѣнить свои требованія, руководствоваться при выборѣ отца своего будущаго ребенка, не матеріальными соображеніями, а искреннѣйшимъ убѣжденіемъ, что выбираетъ лучшаго изъ лучшихъ. Только тогда осуществится смыслъ женскаго движенія, являющагося, какъ думаетъ Грандъ, напряженнымъ усиліемъ человечества подняться на высшую ступень развитія. — Шире и рѣзче всѣхъ ставитъ женскій вопросъ Мона Кэрдъ. Ея романы „Дочь Даная“ и „Крыло Азраэля“ произвели громадную сенсацію. По ея убѣжденію, любая женщина, въ наше время, переживаетъ душевную борьбу, прекращаемую только смертью, борьбу личной свободы съ общественнымъ мнѣніемъ и требованіями мужчины. Пока „быть матерью“ считается для женщины позоромъ, человечество не можетъ оздоровѣть. Одно изъ лучшихъ изреченій Кэрдъ, что только свободныя матери могутъ произвести на свѣтъ свободное потомство. Если же мужчины не возвысятся до точки зрѣнія женщины, то—это очень характерное требованіе Кэрдъ — лучше ей погибнуть, чѣмъ продолжать жизнь, при унижительныхъ условіяхъ.

Было бы неправильно, думать, что феминистическій романъ лишенъ художественныхъ достоинствъ и написанъ только для проповѣди извѣстныхъ идей, но мы сочли необходимымъ оста-

новиться на послѣднихъ, потому, что „широкая“ публика интересуется не столько психологическимъ анализомъ, отличающимъ эти романы, сколько выводами, сдѣланными на основаніи разбора. Черезъ извѣстное время научимся цѣнить этихъ писательницъ, какъ поэтессъ, пока же волненіе, вызванное ихъ программой, заслоняетъ блескъ ихъ таланта. То же развитіе — отъ актуальности къ художественной оцѣнкѣ — прошли и Сервантесъ, Свифтъ, Раблэ и другіе. Вообще же, психологическій романъ не нашелъ въ Англіи XIX вѣка подходящей для себя атмосферы, такъ, что изъ общеизвѣстныхъ авторовъ можно указать на одного Вайльда, который такими произведеніями, какъ „Доріанъ Грей“ и „De profundis“, дѣйствительно, создалъ школу.

Въ Германіи психологическій романъ продолжалъ и въ XIX вѣкѣ итти по тому направленію, которое предначерталъ ему примѣръ великаго Гете. Романтическая школа, открывавшая собой литературу столѣтія, оставила намъ только отрывокъ — начало — психологическаго романа, но этотъ отрывокъ принадлежитъ Гарденбергу, извѣстному подъ псевдонимомъ Новалиса. По мнѣнію романтиковъ, „Вильгельмъ Мейстеръ“ отзывался сильнымъ привкусомъ буржуазіи, такъ что Новалисъ рѣшилъ создать воспитательный романъ, который вполнѣ отвѣчалъ бы романтическимъ идеаламъ. Очевидно, этотъ романъ долженъ былъ кончатся апофеозомъ поэзіи, въ то время, какъ Мейстеръ, въ концѣ концовъ, отказывается отъ своихъ эстетическихъ интересовъ. Романъ Новалиса „Гейнрихъ фонъ Офтердингенъ“ задуманъ, какъ исторія поэта. Гейнрихъ, сынъ столяра, видитъ во снѣ „голубой цвѣтокъ“ и оставляетъ родительскій домъ, чтобы отправиться на поиски этого цвѣтка. Въ Аугсбургѣ онъ учится поэтическому искусству у поэта Клингсора и влюбляется въ его дочь Матильду. Впослѣдствіи, находя искомый цвѣтокъ, Гейнрихъ долженъ былъ убѣдиться въ тождествѣ его съ Матильдой. Такъ какъ „голубой цвѣтокъ“ является какъ бы эмблемой романтической поэзіи, то Гейне сострилъ, что Новалисъ украсилъ петлицу романтиковъ голубымъ цвѣткомъ. Также остался недоконченнымъ романъ другого романтика Тика, задуманнаго для схожей цѣли — для описанія развитія художника. Разница, въ сущности, только та, что герой не поэтъ, а живописецъ. „Странствованія Франца Штернбальда“ содержатъ мастерски набросанныя описанія средневѣковаго Нюрнберга, любезнаго облика Альбрехта Дю-

рера, и жизни художниковъ въ Италіи, посвященной любви и искусству. Если въ обоихъ романахъ Новалиса и Тика сразу бросается въ глаза вліяніе Гете, то нельзя того утверждать про третій романъ, оказавшійся также типичнымъ кредо всей школы. „Люцинда“ Фридриха Шлегеля написана на тему о томъ, что поэзія и нравственность одно и то же. Люцинда, по опредѣленію поэта, была одна изъ тѣхъ, которыя живутъ не въ мірѣ прозы и пошлости, но „самопридуманномъ и самозданномъ“. Отдаваясь другъ другу, герои приходятъ къ тому заключенію, что „человѣчество должно было бы состоять только изъ двухъ сословій, изъ созидающаго образованность и образованнаго, мужскаго и женскаго, и вмѣсто искусственнаго общественнаго строя, могли бы быть общій бракъ этихъ двухъ сословій и братаніе отдѣльныхъ личностей“. Современное общество Шлегель считаетъ безконечной цѣпью грубостей. Романъ Шлегеля, несомнѣнно, подготовилъ почву для эмансипаціоннаго движенія.

Если Новалисъ, Тикъ и Шлегель наглядные выразители романтической доктрины, то совсѣмъ въ сторонѣ стоитъ своеобразный до болѣзненности Амадеусъ Гофманъ. Онъ понялъ „романтическую иронию“, какъ контрастъ вещественнаго міра къ дикимъ фантазіямъ делирирующаго поэта. Поэтому, онъ старается, какъ можно, реальнѣе изобразить нужную ему дѣйствительность и, вмѣстѣ съ тѣмъ, придумываетъ для этой рамки самую чудовищную карикатуру. Гофманъ также поэтъ ужаса, таинственности, сверхчувственности. Въ такомъ духѣ написаны „Фантазіи на манеръ Каллота“, „Эликсиръ дьявола“, „Мировоззрѣнія кота Мурра“, „Серапіоновы братья“ и другіе. По стопамъ Гофмана, пошелъ американецъ Эдгаръ По, вліяніе Гофмана сказалось на Бальзакѣ, и, наконецъ, и Гоголь научился у него кое чему.

Уже къ болѣе поздней эпохѣ — къ „Молодой Германіи“, можно сказать, — принадлежитъ слѣдующій, по времени, представитель психологическаго романа. Заглавіе „семейныхъ записокъ“ Иммермана было когда то крылатымъ словомъ. Изображая настроеніе общества двадцатыхъ годовъ, авторъ объединяетъ всѣ его недостатки подъ названіемъ „Преимники“. Мы страдаемъ, говоритъ авторъ, отъ излишества идей, повсюду преподносимыхъ, для всѣхъ готовыхъ, при всеобщемъ недостаткѣ убѣжденій. Особенное вниманіе авторъ удѣляетъ противопоста-

влению денежной аристократии феодальному дворянству — анти-теза, предшествовавшая другой: капитала — пролетариату. Герой возвращается, какъ въ тѣхъ, такъ и въ другихъ кружкахъ и, подобно Вильгельму Мейстеру, сближается со всевозможными женскими типами, отъ герцогини до цыганки. Кроме того, въ этомъ романѣ нашли себѣ отголосокъ еще политическія увлеченія тогдашняго студенчества. Во второмъ романѣ „Мюнхгаузенъ“, авторъ хотѣлъ олицетворить лживость своей эпохи. Тутъ встрѣчаемся порой съ сатирой, достойной кисти Аристофана, но особенно удачна была идея Иммермана противопоставить современному обществу картину крестьянскихъ нравовъ, создавая, такимъ образомъ, одинъ изъ первыхъ деревенскихъ рассказовъ въ Германіи.

Переступая во вторую половину вѣка, мы можемъ довериться вѣрному путеводителю — швейцарцу Келлеру, создателю образцовыхъ новеллъ. „Зеленый Гейнрихъ“ — проблематическая натура, знакомая намъ изъ романовъ Шпильгагена, вѣчно колеблющаяся между эстетическими интересами, тянущими его то къ живописи, то къ поэзии, между піэтизмомъ и скептицизмомъ, навѣянными сочиненіями Штрауса, и понятно, также отъ одной подруги сердца къ другой. „Мартинъ Саландеръ“, второй романъ воспитанія Келлера, тотъ же типъ, но въ болѣе зрѣломъ возрастѣ. Онъ уже больше не занимается эстетическими и религиозными вопросами, но весь охваченъ планами къ улучшенію социальной жизни. Обнаруживая, однако, свойственную ему незрѣлость — „зеленый“, на нѣмецкомъ языкѣ, имѣетъ двоякое значеніе — Саландеръ становится жертвой эксплуатаціи и надувательствъ. Хотя авторъ не щадитъ красокъ для изображенія безпринципности общества, живущаго карьеризмомъ, погоней за наживой, плутовствомъ, пустословіемъ, все же нѣтъ больше пессимизма Иммермана: вся надежда на подрастающее поколѣніе, представленное въ лицѣ сына Саландера, болѣе сосредоточеннаго, болѣе уравновѣшеннаго; оно навѣрное исполнитъ свой долгъ передъ обществомъ. Если Келлеръ болѣе глубокой и задушевный новеллистъ, то, несравненно, остроумнѣе, болѣе блестящъ и многостороненъ Гейзе, подвизавшійся также въ области психологическаго романа, разыгрывавшагося въ артистическихъ кружкахъ. Начиная Гете и кончая Гейзе, въ теченіе цѣлаго столѣтія, романъ воспитанія, такимъ образомъ, вращается около контраста

артистической природы и реальной дѣйствительности. Поэтому нѣмцы и пустили въ ходъ терминъ *Kunstroman* — артистическій романъ. Словомъ, Гейзе въ своемъ романѣ „Дѣти міра сего“, даетъ опять рядъ индивидуумовъ, эстетическія наклонности которыхъ не находятъ удовлетворенія въ современномъ обществѣ. Они съ презрѣніемъ смотрятъ на толпу, окутанную догматическими предразсудками, и называютъ ее „божьи дѣтми“, считая себя самихъ аристократами духа. Эти эстеты питаются нектаромъ и амвросіей своей философіи, какое имъ можетъ быть дѣло до голодающей улицы? — Во второмъ романѣ „Въ раю“, Гейзе разбираетъ специально нравственный вопросъ: отношеніе эстета къ женщинѣ и къ браку. Нельзя и тутъ обойти молчаніемъ пристрастіе автора и его различеніе особыхъ нравственныхъ требованій, для „избранныхъ“, и особыхъ, для „нищихъ духомъ“.

Къ концу вѣка, Германія заинтересовалась автобіографіями, прежде всего, Бисмарка, а, затѣмъ, и другими, изъ которыхъ „Обрѣтатель и изобрѣтатель“ Шпильгагена ближе всего подходитъ къ образцовому примѣру Гете. Отто Эристъ (псевдонимъ), извѣстный и русской публикѣ, благодаря популярной комедіи „Воспитатель Флакманъ“, недавно выступилъ съ романомъ воспитанія, въ лучшемъ смыслѣ слова, „Молодость Асмуса Семпера“. Мимолетный шумъ произвели, вышедшія анонимно, „Письма, не достигшія его“ — причиной послѣдняго обстоятельства является смерть адресата, во время боксерскаго возстанія, — и изданный писательницей Беме „Дневникъ падшей“. Упомянутіе этихъ литературныхъ произведеній оправдывается только ихъ близостью къ нашему времени — читатели, можетъ быть, сами пережили увлеченіе этими „событіями“, или, по крайней мѣрѣ, читали соотвѣтствующія объявленія, на первыхъ страницахъ газетъ. Такъ, какойнибудь валунъ кажется намъ горой, только потому, что мы стоимъ слишкомъ близко къ нему.

Въ Италіи геніальнымъ представителемъ психологическаго романа слѣдуетъ считать многосторонняго Аннунціо, извѣстнаго также своими драмами и лирикой. Про него говорили, что онъ обладаетъ не только движеніемъ и ритмомъ греко-латинскаго танца, но и вибраціями неаполитанскаго тенора. Въ своихъ романахъ онъ затрогиваетъ эротическія темы и разрабатываетъ ихъ съ научной откровенностью, не безъ примѣси ницшеанской философіи. Такое впечатлѣніе производятъ романы „При-

хоть „Триумфъ смерти“, „Дѣвственница“. Говоря о романѣ любви въ Италиі, было бы несправедливо обойти молчаніемъ психіатра Мантегацца, сочиненія котораго читались и читаются, по всей Европѣ, ничуть не съ меньшимъ увлеченіемъ, чѣмъ любой романъ. Болѣе къ роману воспитанія приближается Амичисъ, обнаружившій также прелестную юмористическую жилку. Назовемъ его романы „Сердце“, „У воротъ Италиі“ и, въ особенности, замѣчательное произведеніе „Учительница рабочихъ“.

Отъ солнечнаго юга скакнемъ въ холодный сѣверъ. Къ роману воспитанія примыкають, несомнѣнно, рассказы для дѣтскаго возраста Андерсона, которые принято называть кратко сказками, но которые иногда разрастаются до цѣлыхъ романовъ, какъ, напримѣръ, „Оле-Луке-Ойе“ или „Галоши счастья“. Кромѣ того, Андерсенъ сочинилъ и настоящіе романы, въ родѣ „Импровизатора“, но всетаки, главное значеніе его заключается въ созданіи романа для дѣтей, на что былъ способенъ только самый тонкій психологъ. Его послѣдователемъ оказался, названный въ предыдущей главѣ, финскій писатель Топеліусъ. Изъ новѣйшихъ скандинавскихъ писателей—психологовъ, не только у насъ, въ Россіи, пользуются наибольшей извѣстностью норвежець Кнутъ Гамсунъ и шведъ Стриндбергъ. Первый удивительно тонко анализируетъ настроенія любви, вкладывая въ эти романы лично имъ пережитой опытъ, чѣмъ и объясняется повторяемость мотивовъ. „Мистеріи“, „Викторія“ и „Панъ“—это, въ сущности, вариации на одну и ту же тему. Особнякомъ стоитъ автобіографическій романъ „Голодь“, превосходящій его романы любви, по правдивости и откровенности. Насколько Гамсунъ мечтаетъ о полнотѣ чувства и вѣрить въ счастье любви, настолько Стриндбергъ лишенъ, какихъ бы то ни было, иллюзій, въ этомъ направленіи. Его романы „Въ бракѣ“ и „Исповѣдь глупца“ сплошные памфлеты на женщину. Автобіографическое значеніе имѣетъ романъ „Красная комната“, гдѣ мы знакомимся съ богемой шведскихъ литераторовъ. На высотѣ художественнаго совершенства находится романъ „Жители острова Гемсэ“, относительно котораго трудно рѣшить, чему слѣдуетъ больше удивляться—описанію ли крестьянскихъ нравовъ или глубокому анализу мыслей и настроеній дѣйствующихъ лицъ. Въ этой связи, приходится также упоминать о финскомъ психологѣ Югани Аго (псевдонимъ). Автобіографическая почва ощущается въ его первомъ романѣ

„Одинокій“, но потомъ Аго достигъ полной объективности въ „Дочери пастора“, „Женѣ пастора“ и „Бездомномъ“. Въ его сборникахъ болѣе мелкихъ повѣстей также психологическіе очерки болѣе художественны, какъ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“, „Одни“, „Любовное письмо“.

Женскій вопросъ въ скандинавской литературѣ впервые былъ затронутъ шведомъ Альмквистомъ, который, по своей многосторонней учености, и радикальностью своихъ взглядовъ напоминаетъ собой Стриндберга. Въ романѣ: „Можно и такъ“ онъ ратовалъ за свободную любовь и вызвалъ цѣлую бурю негодованія и опроверженій. Въ новѣйшее время, за ту же тему принялся Гейерстамъ, авторъ романовъ „Голова Медузы“ и „Борьба за любовь“. Но и сами женщины выступили на защиту своихъ интересовъ. Болѣе сдержанно и изящно Лефлеръ-Эдгрень—„Истинныя женщины“ и „Путь къ истинѣ“; болѣе рѣзко и свободно Амалія Скрамъ—„Жители Геллемора“ и „Госпожа Инесъ“; патологически выстрадавно—Лаура Маргольмъ. Мужъ послѣдней, Оля Ганссонъ, поставившій себѣ цѣлью „разобрать собственную душу по кусочкамъ“, продѣлалъ тотъ же опытъ и надъ женщиной, въ романѣ „Эсиръ Брюсе“, не въ пользу послѣдней. Замѣчательны также его произведенія „Sensitiva amorosa“, „Передъ бракомъ“, „Путь къ жизни“.

Заключительнымъ аккордомъ о психологическомъ романѣ пусть послужитъ немного словъ о нашихъ родныхъ мастерахъ психологахъ. Всеобъемлющимъ является анализъ Льва Николаевича Толстого. Романъ любви представленъ „Анной Карениной“, романъ воспитанія сочиненіями „Дѣтство“ и „Отрочество“, романъ общественной психологіи въ „Войнѣ и мирѣ“. Всѣ эти произведенія—настоящія пирамиды, на ряду съ которыми сочиненія другихъ поэтовъ кажутся мишурой. Несравнимъ также Достоевскій, внесшій въ психологическій романъ небывало тонкій и правдивый анализъ больной души. О высокомъ развитіи психологическаго анализа въ Россіи можно составить себѣ нѣкоторое понятіе уже по тому факту, что ученики Толстого и Достоевскаго—Гаршинъ и Горькій являются за границей застрѣльщиками. Словомъ, Россія уже больше не плетется по кильвассеру Западной Европы, нѣтъ, она идетъ впереди, съ генералами—великими художниками въ области психологическаго и реалистическаго романовъ.

VIII.

Первый русский писатель, ставший известным в широких кругах Западной Европы и создавший школу у западных, — специально французских, — писателей, — Тургенев. Он не только состоял в личной дружбе с литераторами Запада, но его сочинения переводились, читались и обсуждались в гораздо большей степени, чем до сих пор занимались русской литературой. Тургеневу, таким образом, принадлежит заслуга, что он ввел нашу литературу в круг европейского интереса и заставил критиков считать ее направлением. Принимая во внимание, что к тому времени, как раз во Франции, реалистический роман добивался своего признания, нам не трудно себя представить, какова была миссия русской литературы, при первом ее выступлении на Западе. Она упрочила за реалистическим направлением победу. Последнее пробивалось в России очень давно. В то время, как немцы и французы еще колебались между классицизмом и романтизмом, уже русская литература могла гордиться целым рядом бессмертных реалистических романов: „Евгений Онегин“, „Капитанская дочка“, „Герой нашего времени“, „Мертвые души“. Но они все стали известны на Западе уже после того, как Тургенев произвел первый натиск. Ближе всего к тургеневскому стилю подходят Гончаров и Чехов, в то время, как Печерский и Короленко посвятили себя художественному изображению сектантства, а исторический роман представлен славными именами Алексея Толстого, Лажечникова и Данилевского. Образцовые деревенские романы сочиняли Глеб Успенский, Чехов („Мужики“), Короленко („Лес шумит“) и Горький.

Из польской литературы назовем только одно имя, но это имя Сенкевича. Своими историческими романами из родного прошлого — „Огнем и мечем“, „Потоп“, „Семейство Полавецких“, Сенкевич стал национальным писателем первой степени важности; захватывающие картины в „Quo vadis?“ и неподобный анализ в романе „Без догмата“ приобрели ему мировую известность. Сенкевич обеспечивает польской литературе почетное место в истории новейшего романа.

Предшественниками реалистического романа во Франции можно считать Меримэ и Стендаля (псевдоним), а родоначальником Бальзака. Первый из названных писателей известен также своими историческими рассказами „Хроника Карла IX“ и „Эпизод из истории России“ (автор разуметь эпизод о Лжедмитрии), а его повести, среди которых находим и „Кармен“, являются предшественниками реалистического романа. Наиболее художественные произведения Стендаля его романы — „Пармский монастырь“ и „Красное и Черное“, о которых сам автор говорил, что их оценит только последующее время. Его скромный успех вскорее померк перед ослепительным сиянием имени Бальзака. Свое эстетическое кредо последний формулировал так: „автор от своего имени никогда не изрекает суждения; он видит предмет и описывает его; он замечает чувство и передает его; он берет как факты, они на самом деле существуют, группирует их и вводит в общий план, не слушая разноречивых обвинений“. В какие-нибудь двадцать лет Бальзак написал около ста романов, и собрал их под общим заглавием „Человеческая комедия“, состоящая из четырех томов — картин частной жизни, трех томов — картин провинциальной жизни, четырех томов — картин парижской жизни, двух томов — картин военной жизни, одного тома — картин деревенской жизни и других сочинений. Из этих романов к самым известным принадлежат — „Женщина тридцати лет“, „Шагренова кожа“, „Евгения Гранде“, „Отец Горю“, „Искание абсолютного“.

Романы Бальзака с кинематографической иллюзорностью передают снимки с того буржуазного общества, которое захватило бразды правления в тридцатых годах, и единственным лозунгом которого было лихорадочное стремление *faire fortune* и *parvenir* — наживать деньги и выйти в люди. Эту роковую пружину современного общественного механизма автор чувствовал в самом себе. За свои романы он выручал громадные суммы, бросался в рискованные предприятия и умер, не оставя после себя никаких средств. Вместе с тем, в романах Бальзака сказывается и усиленный интерес эпохи к женщинам. Если Жорж Занд, в качестве поборницы женской свободы, склонна была идеализировать женщину, то ее сверстник Бальзак подвергал кропотлившему разбору всю

ея подноготную. Для этой цѣли онъ написалъ „Физиологію брака“.

Противоположностью Бальзаку, въ ихъ отношеніи къ поэзіи, былъ Флоберъ. Въ то время, какъ Бальзакъ писалъ романы, какъ ремесленникъ, безъ перерыва, одинъ за другимъ, ожидая денежное вознагражденіе, Флоберъ молился на свое искусство и обнаруживалъ крайнюю требовательность ко всему, что выходило изъ подъ его пера. За всю свою дѣятельность Флоберъ написалъ какой-нибудь десятокъ томовъ, но изъ нихъ нѣсколько произведеній относится къ лучшему, что имѣетъ XIX вѣкъ. „Госпожа Бовари“ считается даже многими критиками самымъ совершеннымъ романомъ прошлаго вѣка. Появленіе этого романа вызвало громкій въ свое время процессъ, такъ какъ правосудіе увидѣло въ немъ серьезное покушеніе на нравственность. Мы же скорѣе чувствуемъ жалость къ ея героинѣ, поработанной низменной страстью. Грустное впечатлѣніе производитъ тоже „Сентиментальное воспитаніе“. Здѣсь изображается жизнь молодого человѣка, ужасная потому, что въ ней ничего особеннаго не происходитъ, и гдѣ, несмотря на то или, вѣрнѣе, именно потому-то и гибнуть безцѣльно юношескіе мечты. Сходное, только болѣе нѣжное настроеніе вызываетъ романъ „Простое сердце“. Описывается существованіе провинціальной служанки, трагизмъ котораго ощущается въ мелочности и ограниченности, гдѣ, тѣмъ не менѣе, героиня проявляетъ много сердечной доброты, любви и самопожертвованія. Наконецъ, Флоберъ перенесъ свое искусство и на реалистическое воспроизведеніе старинныхъ нравовъ и создалъ изумительное сочиненіе „Саламбо“ изъ карфагенской жизни. Подготовка къ этому роману была самая основательная. Флоберъ не только изучилъ всю литературу, но и посѣтилъ описываемыя имъ мѣста и осматривалъ всѣ остатки пунического искусства. Неудивительно, что авторъ въ „Саламбо“ достигъ небывалой до сихъ поръ живописности. Въ этомъ же духѣ написаны и „Легенда о св. Юліанѣ“, „Иродіада“ и „Искушеніе св. Антонія“.

Флоберъ представляетъ собой высшее развитіе чисто реалистическаго искусства; еще больше точности—и реализмъ перестаетъ быть реализмомъ и становится натурализмомъ и импрессионизмомъ. Этотъ шагъ за предѣлъ реалистическаго искусства сдѣлали братья Гонкуры. Они первые ввели въ романъ пользование „человѣческими документами“—записями всевозмож-

ныхъ жизненныхъ подробностей. Если до сихъ поръ романисты описывали жизнь по памяти, которая, какъ извѣстно, никогда не обходится безъ участія фантазіи, то теперь онъ обязанъ былъ изучить каждую сцену ad hoc, вооруженный карандашемъ и записной книжкой. Противники натурализма злословили, что романисты замѣнили психологію репортерствомъ. Кромѣ того, Гонкуры обратили главное вниманіе на то, что до сихъ поръ поэты не имѣли возможности описывать подробно, за отсутствіемъ спеціальнаго изученія. Напримѣръ, болѣзни. Поэты-натуралисты стали посѣщать клиники, чтобы до мельчайшихъ тонкостей изучить необходимыхъ имъ пациентовъ. Или просто—народную толпу. Поэтъ-реалистъ не могъ помнитъ всѣ характерныя выраженія, ругань, бессмысленныя сужденія, которыя такъ и висятъ въ воздухѣ надъ необразованнымъ людомъ. Все это можно воспроизвести только по точнымъ записямъ. Такимъ образомъ, романъ пріобрѣтаетъ научный оттѣнокъ. Дѣйствительно, братья Гонкуры писали и научныя работы. Ихъ „Исторія французскаго общества во время революціи и директорія“—цѣнный научный трудъ. Но особенность натуралистической школы заключается въ томъ, что эта научная точность направляется преимущественно на такія сферы, гдѣ подробности вызываютъ отвращеніе. Уже Гонкуровъ называли литературными маниаками. Наконецъ, стиль натуралистовъ долженъ былъ также измѣниться въ зависимости отъ „документовъ“. Такимъ образомъ, создается импрессионистскій стиль, пренебрегающій прежними изящными періодами, картинными оборотами, законченными предложеніями, и ищущій вызвать нужные образы и настроенія—однимъ словомъ, звукомъ, штрихомъ, пунктомъ. Импрессионистъ знаетъ только—выразительность! Остальное—грамматику, стилистику, поэтику,—за бортъ!

Если братья Гонкуры только начинатели натуралистическаго романа, то до высокаго совершенства доводитъ его Золя, котораго можно называть гениальнымъ, если главный признакъ генія—неустанная работоспособность. Серія „Ругонь-Макаровъ“, по увѣренію автора,—„естественная исторія одной семьи, въ эпоху второй имперіи“, но если присмотрѣться поближе къ затронутымъ темамъ, то мы замѣтимъ, что Золя изучаетъ по порядку всѣ явленія современной жизни: желѣзную дорогу, рудники, банки, парижскій рынокъ, богему артистовъ, падшую женщину и пр. Этотъ широкій захватъ его пера

навелъ Золя на мысль, что его романы равносильны научному опыту, проливающему свѣтъ на общія истины. Отсюда — теорія Золя объ экспериментальномъ романѣ, которая, конечно, лишена всякаго основанія, такъ какъ мозгъ поэта далеко не химическая лабораторія, по крайней мѣрѣ, въ этомъ смыслѣ. И въ концѣ концовъ, громадная серія Золя ровно ничего не доказываетъ — ни социологической, ни физиологической теоріи. Но отвергая эту претензію Золя на научность, нельзя не удивляться его мощному, элементарно-грубому таланту. Вся напускная научность не въ состояніи была заслонить эту черноземную силу. Въ болѣе грубыхъ сферахъ Золя чувствуетъ себя дома, и поэтому болѣе художественные его романы „Жерминаль“ и „L'assomoir“ схвачены изъ жизни рабочихъ. Но и тамъ, гдѣ Золя беретъ за болѣе сложныя и утонченныя темы, онъ рубитъ съ плеча и превращаетъ паутину причинности въ какое-то страшное чудовище, пожирающее свои жертвы немилосердно, ненасытно. Такія чудовища у Золя: биржевая спекуляція въ „Деньгахъ“, женщина въ „Нана“, животная грубость въ романѣ „Звѣрь-человѣкъ“, искусство въ романѣ „Шедевръ“. Кстати, Золя въ послѣднемъ произведеніи выводитъ художника, работавшаго надъ картиной, которая должна была дать представление чуть ли не о всѣхъ явленіяхъ парижской жизни. Когда онъ замѣчаетъ, что это ему не удастся, онъ посреди эскиза рисуетъ любимую имъ женщину во весь ростъ. Такъ, дѣйствительно, поступаетъ и самъ Золя. Несмотря на всѣ его увѣренія, его романы отнюдь не являются точными отраженіями жизни, напротивъ, всѣ они скорѣе производятъ впечатлѣніе кошмарнаго сна. Какъ это ни странно, по Золя-натуралистъ вмѣстѣ съ тѣмъ романтикъ, и въ главномъ, общемъ, напоминаетъ Гюго.

Изъ многочисленныхъ подражателей Золя назовемъ только Оне, задумавшаго, по примѣру учителя, циклъ романовъ подъ заглавіемъ „Жизненная борьба“. Наиболее извѣстны „Хозяинъ завода“, „Послѣдняя любовь“, „Воля“, „Безполезныя богатства“. Что же касается Альфонса Додэ, то онъ, если можно такъ, выразиться, ходилъ въ ученіе къ Золя, но скоро сталъ на собственныя ноги. Этотъ провансалець, съ южнымъ темпераментомъ, прежде всего — поэтъ. Положимъ, что онъ тоже ходилъ съ записной книжкой собирать „документы“, тоже рылся въ актахъ уголовного суда, тоже консультировалъ

врача относительно своихъ персонажей, но онъ рѣшительно долженъ былъ отказаться отъ безличности ученаго; онъ объективенъ, но не безличенъ. Онъ прежде всего описываетъ пейзажи, типы и солнце своей родины — Прованса въ романахъ „Тартаренъ изъ Тараскона“, „Тартаренъ въ Альпахъ“ и „Портъ Тарасконъ“. Затѣмъ, когда Додэ сталъ описывать изнурительную борьбу за существованіе въ густонаселенныхъ кварталахъ большого города, какъ въ романахъ: „На маленькомъ жалованьѣ“, „Жакъ“, „Фромонъ младшій и Рислеръ старшій“, то въ каждой строкѣ чувствуется, что авторъ самъ жилъ среди этого мелкаго люда приказчиковъ, работницъ, чиновниковъ, зарабатывающаго слишкомъ много, чтобы умереть съ голода но слишкомъ мало, чтобы чувствовать себя сытымъ. Золя стремится быть ученымъ, трактующимъ объ абстрактныхъ вопросахъ, Додэ — любвеобильное сердце, рассказывающее о своихъ добрыхъ знакомыхъ. Наконецъ, Додэ ничуть не хуже Золя позволяетъ намъ заглянуть и въ общество второй имперіи въ романахъ „Набабъ“ и „Цари въ изгнаніи“. Типы его романовъ, изъ которыхъ назовемъ еще „Нюма Руместанъ“, „Евангелистъ“ и „Сапфо“ до того жизненны, что Додэ нерѣдко могъ указывать въ общественныхъ мѣстахъ, на людей говоря: „Вотъ это одинъ изъ моихъ“. Чувствуя поэтическое превосходство Додэ, самъ Золя поговаривалъ: „Насъ никогда не будутъ такъ усердно читать, какъ его“. А критики спрашивали себя, не найдена ли Додэ, именно, настоящая реалистическая поэзія.

Школа Золя простирается далеко за предѣлы Франціи. Въ Италіи его рьянымъ послѣдователемъ сдѣлался Верга, задумавшій циклъ романовъ „Побѣжденные“. Кромѣ того, Верга извѣстенъ также своими описаніями „Деревенской жизни“ и одноактной драмой „Сельская честь“. Рядомъ съ нимъ, типичнѣйшимъ представителемъ бытового романа — *Romanzo intimo*, считается Кастельнуово, авторъ „Бѣлой хижины“, „Профессора Ромуальдо“, „Въ борьбѣ“, „Супруги Варедо“. Романистъ, избѣгающій крайности натурализма, и поэтому скорѣе напоминающій собой Додэ, — Фарина. Ему принадлежитъ красивое изрѣченіе: „Правда безъ идеала ничего не стоитъ; не правда спасаетъ искусство, не нуждающееся въ чей бы то ни было поддержкѣ, но вѣчное искусство спасетъ правду“. Согласно съ этимъ заявленіемъ авторъ и пытается раскрыть въ своихъ ро-

манахъ благородную основу человѣческой души, какъ, напримеръ, „Двѣ любви“, „Странствующее племя“, „Романъ вдовца“, „Скрытое золото“, „Счастливый человѣкъ“, „Два желанія“.

Изъ писательницъ Италіи первое мѣсто въ области романа принадлежитъ Матильдѣ Серао, которая въ началѣ шла по тропамъ романтизма и только въ болѣе позднихъ трудахъ оцѣнила реалистическое искусство. Въ своихъ разсказахъ (назовемъ „Непостоянное сердце“, „Жизнь и похождения Риккардо Иоанна“, „Желудокъ Неаполя“, „На караулъ! стража“) Серао прекрасно рисуетъ бытъ и природу своей чудной родины. Дѣло въ томъ, что она родилась у подножія Везувія.

Англія XIX вѣка произвела трехъ корифеевъ реалистическаго романа: Бульвера, Диккенса, и Тэккерей. Первый достигъ наибольшаго совершенства въ романахъ, посвященныхъ описанію англійскаго общества, обнаруживая рѣдкое знаніе людей и общественныхъ нравовъ, и умѣя эффектно, порой даже мелодраматично, вырабатывать дѣйствіе. Таковы романы „Пельгэмъ“, „Непризнанный“, „Поль Клиффордъ“, „Алиса“, „Ночь и утро“, „Семейство Кекстонъ“, „Моя повѣсть“. Но Бульверъ не довольствовался славой бытописателя современной Англіи. Его, какъ и французовъ, преслѣдовала мысль, что онъ ученый, и съ этой претензіей онъ написалъ сочиненіе „Аѳины, ихъ ростъ и паденіе“. Съ этой ученой тенденціей тѣсно связаны историческіе романы „Послѣдніе дни Помпеи“, „Кола Ріенци“, „Послѣдній баронъ“ и „Гарольдъ“ — пестрыя, тщательно собранныя мозаики жизни безъ задушевности. Когда же Бульверъ принялся за хорошо знакомый ему міръ, тогда онъ оказался въ состояніи создать и цѣнный научный трудъ: „Англія и англичане“ замѣчательная въ своемъ родѣ книга. Итакъ, Бульверъ — бытописатель Англіи прошлаго вѣка; все, что не относится къ этой области, историческіе и фантастическіе его романы, едва заслуживаютъ вниманія. — Диккенсъ же былъ для XIX вѣка тѣмъ, чѣмъ Филдингъ для XVIII. Одаренный божественнымъ юморомъ, онъ золотитъ все, что бы ни затрагивало его описаніе. Свою славу Диккенсъ создалъ „Лондонскими очерками“, въ которыхъ всѣхъ поражаетъ смѣлость и мѣткость набросанныхъ сценъ и характеристикъ. Второе произведеніе „Записки Пиквика“ показываетъ Диккенса уже на высотѣ. Послѣдующіе романы — и ихъ далеко не мало — не прибавили ни одного листа къ лаврамъ автора, и все-таки мы не хотѣли бы

лишиться ни одного изъ нихъ. Но уже „Пиквикъ“ даетъ исчерпывающую картину англійской жизни среднихъ и низшихъ классовъ; порой мы не знаемъ, кто забавнѣе, самъ обозрѣватель джентльменъ Пиквикъ или обозрѣваемое имъ общество, и потомъ все это такъ глубоко правдиво, что забываешь о Пиквикѣ и Англіи и видишь только — человѣческое, слишкомъ человѣческое. Если „Пиквикъ“ предназначался для взрослыхъ, то „Давидъ Копперфильдъ“ всегда можетъ рассчитывать на искреннее сочувствіе юношества. Уже одного того достаточно, что Диккенсъ питалъ этотъ романъ кровью своего сердца, — личные воспоминанія о своемъ дѣтствѣ легли въ основаніе „Копперфильда“. И какимъ тепломъ вѣетъ отъ новогодняго разсказа „Сверчокъ у очага“ и рождественской повѣсти „Христославіе“. Нужно ли еще напоминать о такихъ глубокихъ произведеніяхъ, какъ „Оливеръ Твистъ“ и „Никласъ Никльбей“? Диккенсъ такой писатель, котораго охотно читаешь, но съ трудомъ характеризуешь. Достаточно того, что въ немъ воплотились лучшія стороны англійскаго ума и духа. И еще нѣчто такое, что свойственно только избранникамъ, — даръ находить примирительныя ноты въ великой трагедіи человѣчества. Въ этомъ послѣднемъ смыслѣ Тэккерей далеко не можетъ потягаться съ Диккенсомъ. Онъ безжалостный обличитель и читая его, получаешь тягостное впечатлѣніе объ англійскихъ нравахъ. Пресмыкательство по отношенію къ высшимъ, надменность по отношенію къ низшимъ, вмѣсто идеальныхъ культурныхъ стремленій — погоню за наживой, вмѣсто религіи — ханжество, вмѣсто нравственности — гниль, вотъ что находитъ въ Англіи Тэккерей. Его романы, по увѣренію критиковъ, изображаютъ сплошную ложь, именуемую англійскимъ обществомъ. Его лучшее произведеніе: „Ярмарка суетъ“.

Наряду съ этими представителями бытового романа слѣдуетъ назвать и реалиста прошедшихъ временъ — Вальтера Скотта. Для правильной оцѣнки его облика необходимо помнить, что появленіе его романовъ совпадаетъ съ тѣмъ подъемомъ національнаго самочувствія, слѣдовавшаго за низверженіемъ Наполеона и заключеніемъ мира съ Франціей. Этимъ вполне оправдывается патріотизмъ Скотта, сказывающійся въ выборѣ сюжетовъ, во вниманіи къ памятникамъ родной старины, въ прославленіи англо-саксонской расы. Но присматриваясь внимательнѣе въ этотъ патріотизмъ, мы откроемъ въ

немъ индивидуальныя черты, весьма характерныя для Скотта. Во-первыхъ, Скоттъ убѣжденный роялистъ; его поэзія—поэзія англійскихъ королей; въ его романахъ находимъ самыя восторженныя идеализаціи королей и самыя пышныя описанія показной стороны ихъ жизни. Этотъ роялизмъ свойственъ Скотту, какъ романтику. Но если Скоттъ романтикъ по убѣжденію, то по стилю онъ реалистъ. Подобно Флоберу и Гонкурамъ, каждому его роману предшествовало внимательное изученіе мѣстности вплоть до облаковъ и подробностей флоры. Научной точностью, распространенной на самыя мелкіе аксессуары, Скоттъ достигаетъ того, что и мало вѣроятныя сцены становятся вѣроятными. Этотъ реализмъ прекрасно вяжется съ другимъ оттѣнкомъ его патріотизма—сепаратизмомъ. Скоттъ не столько англичанинъ, сколько шотландецъ. Его романы воспроизводятъ шотландскую природу и историческое прошлое Шотландіи съ такимъ искусствомъ, что до настоящаго дня туристы, посѣщающій живописную Шотландію, охотно руководится воспоминаніями изъ сочиненій Скотта и чичероне, показывающій ему достопримѣчательности какого-нибудь стариннаго замка, къ своимъ поясненіямъ примѣшиваетъ дословныя цитаты изъ какого-нибудь его романа. Итакъ, историческій романъ Скотта вмѣстѣ съ тѣмъ удовлетворяетъ, интересамъ нѣмецкаго Heimatkunst—художества тѣсной родины. Въ виду сказаннаго, теперь, по прошествіи почти ста лѣтъ со времени безотчетнаго увлеченія Скоттомъ, мы, понятно, относимся къ его романамъ спокойно, но врядъ ли кто подписался бы подъ остроумное bonmot Брандеса, что Скоттъ поэтъ, котораго всякій взрослый человѣкъ уже читалъ, но котораго ни одинъ взрослый человѣкъ болѣе не читаетъ. По правдѣ признаться, мы всѣ его читали и читаемъ, не исключая и самого Брандеса.

Англійскія писательницы, пріобрѣвшія такую громкую славу въ области психологическаго романа, не отсутствуютъ и въ реалистическомъ. Тутъ прежде всего слѣдуетъ назвать Эвансъ, извѣстную подъ псевдонимомъ Джоржъ Эліотъ. Она вступила на литературное поприще со „Сценами изъ жизни духовенства“ и въ лучшихъ своихъ романахъ возвращается къ этой же темѣ—къ изображенію религіозной жизни и ея представителей. Объ ея популярности свидѣлствуютъ баснословные гонорары, ей предлагаемые, и то уваженіе, которое оказывало чопорное англійское общество ей нисколько не скры-

ваемымъ увлеченіямъ. Особенно зачитывались романами „Адамъ Бидъ“, „Мельница на рѣкѣ“, „Феликсъ Гольтъ“, въ то время, какъ въ болѣе позднихъ посторонніе элементы—разсужденія и излишняя кропотливость—задерживаютъ ходъ разсказа. Изъ болѣе новыхъ писательницъ русскому читателю извѣстна, вѣроятно, Уида (псевдонимъ), романы которой занимаютъ жизнью высшихъ сферъ, и должна быть извѣстной Бернетъ, авторъ прекраснаго романа „Маленькій лордъ Фонтлерой“. Громкой, всемирной славой, которой она была обязана только тенденціи, пользовалась полвѣка тому назадъ американка Бичеръ—Стоу, вызвавшая не мало слезъ своимъ романомъ „Хижина дяди Тома“. Если ужъ искать англійскихъ романистовъ внѣ Англии, то первенство принадлежитъ уроженцу Индіи Киплингу, начавшему карьеру описаніями жизни своей родины—„Плоскіе разсказы изъ страны холмовъ“, „Среди санитаровъ“, „Мой собственный народъ“, и перешедшему потомъ къ потрясающимъ лондонскимъ романамъ „Нѣсколько изобрѣтеній“ и „Недостающій свѣтъ“. На этомъ мы не заканчиваемъ, но прерываемъ свои замѣчанія объ англійскомъ реалистическомъ романѣ.

Въ Германіи самый популярный представитель реалистическаго романа въ прошломъ столѣтіи былъ Фрейтагъ. Его романъ „Дебитъ и кредитъ“ даетъ въ главномъ, общемъ картину купеческой среды, а „Пропавшая рукопись“ знакомитъ съ стремленіемъ и настроеніями ученыхъ. Какъ многіе реалисты, и Фрейтагъ является также ученымъ историкомъ. Его „Картины изъ нѣмецкаго прошлаго“ гораздо цѣннѣе, чѣмъ циклъ историческихъ романовъ „Предки“. Здѣсь Фрейтагъ прослѣживаетъ судьбы одного и того же рода со временъ переселеній народовъ до нашихъ дней, нигдѣ, впрочемъ не достигая успѣха своихъ первыхъ романовъ. Такими же учеными и романистами являются египтологъ Эберсъ и историкъ Данъ. Романы ихъ написаны на типичныя схемы и блещутъ, какъ археологическими аксессуарами, такъ и своеобразнымъ колоритомъ эпохи. Но никто изъ нихъ не достигаетъ прочувствованности Скотта, и научные труды ихъ переживутъ славу ихъ романовъ. Другое дѣло Алексисъ, псевдонимъ Геринга. Его не безъ основанія называютъ „Скоттомъ Бранденбурга“. Еще въ большей мѣрѣ, чѣмъ Скоттъ, онъ располагаетъ смѣлымъ юморомъ. Его романъ „Штаны рыцаря Бредова“—неподражаемый образецъ въ своемъ родѣ. „Оборотень“ происходитъ во времена реформацій, а

„Роландъ Берлина“ еще не такъ давно, по приказанію (sic!) Вильгельма, былъ передѣланъ для оперы, къ которой самъ Леонковалло писалъ музыку. Дѣло въ томъ, что Алексисъ подробно описываетъ побѣду маркграфовъ надъ городскими общинами и надъ самовольными рыцарями. Только фонъ-Бредовъ не можетъ участвовать въ заговорѣ противъ маркграфа, потому что жена запрятала его штаны изъ лосей кожи. Если Алексисъ — поэтъ стараго Бранденбурга, то Шеффель написалъ дивный романъ изъ далекаго прошлаго Швабіи „Эккегардъ“. Содержаніемъ его служитъ безнадежная любовь монаха Эккегарда къ высокообразованной вдовѣ Гедвигѣ, съ которой вмѣстѣ онъ читалъ Вергилія. Къ сожалѣнію, Шеффель ограничился этимъ единственнымъ опытомъ въ области романа.

Возвращаясь опять къ бытовому роману, остановимся на популярномъ въ свое время Ауэрбахѣ. У него не обошлось безъ вліянія школы „Молодой Германіи“ и безъ идеализаціи деревенской жизни. „Новая жизнь“ — романъ приговореннаго къ смертной казни революціонера. Вмѣсто того, чтобы бѣжать въ Америку, онъ мѣняется паспортами съ деревенскимъ учителемъ, замѣняетъ его въ школѣ, женится на крестьянкѣ и становится полезнымъ членомъ общества. „На высотѣ“ — романъ при дворѣ короля, переживающаго конфликтъ съ парламентомъ и конфликтъ въ собственной душѣ на почвѣ сердечнаго увлеченія. Впрочемъ, главное вниманіе удѣляется на противопоставленіе придворной распущенности чистотѣ крестьянскихъ нравовъ. „Дача на Рейнѣ“ преслѣдовала, главнымъ образомъ, цѣль обличенія грубаго матеріализма и защиту гуманитарныхъ интересовъ. Поэтому Ауэрбахъ, съ одной стороны, выводитъ рабовладельца и нѣмецкаго князька, съ другой — представителей молодого поколѣнія съ болѣе идеальнымъ направленіемъ. — Отъ постороннихъ теченій — тенденціозности и сентиментальности — вполне уклонился Отто Людвигъ (псевдонимъ), но и онъ отъ городской жизни перешелъ къ деревенской. Первая служитъ фономъ для драматическаго дѣйствія „Между небомъ и землей“, вторая же схвачена неблекнущими красками въ „Гейтерей“ и высоко комичномъ разсказѣ „Изъ огня да въ полымя“. На нашихъ глазахъ реалистическими романами отличались и отличаются Зудерманъ и Клара Фибигъ. Лучшимъ романомъ перваго остается „Забота“, дѣйствіе котораго также происходитъ въ деревнѣ. Фибигъ — высокоталантливая и много-

сторонняя писательница. Она характеризовала жизнь германской культуры на западной и восточной границахъ. „Стража на Рейнѣ“ и „Спящее воинство“ глубоко и широко задуманные и смѣло выполненные романы. „Дилетанты жизни“ и „Дитя своей матери“ относятся къ берлинской жизни, но лучшія страницы послѣдняго романа уже посвящены описанію прирейнской деревнѣ. И дѣйствительно, Фибигъ также чувствуетъ больше почвы подъ ногами, какъ только переходитъ къ изображенію деревни. Ея кисть смѣлѣе, и рисунокъ тверже. Такое впечатлѣніе производятъ ея романы: „Бабья деревня“ и „Absolvo te“.

Если мы у цѣлаго ряда писателей отмѣтили это стремленіе къ деревнѣ, то насъ не должно удивлять, что нѣмецкая литература имѣла цѣлый отдѣлъ деревенскаго романа или художества болѣе тѣсной родины. Эта особенность находится въ связи со стремленіемъ нѣмцевъ къ индивидуализаціи, создавшей уже на зарѣ исторіи много этнографическихъ единицъ, а въ болѣе позднее время — массу крошечныхъ княжествъ. Теперь индивидуализація отживаетъ свой вѣкъ въ политикѣ, но все еще господствуетъ въ реалистическомъ романѣ. Нѣкоторые авторы не довольствуются народнымъ сюжетомъ, но прибѣгаютъ и къ народному говору. Первые проблески деревенскаго романа мы находимъ у романтиковъ. Клейст далъ сильный образецъ „Михаиль Кольгасъ“; Brentano — „Исторію о прекрасной Аннушкѣ, и славномъ Касперѣ“, которую сравнивали съ первой фіалкой, предвѣщающей лѣто. Immermann въ „Мюнхгаузенѣ“ противопоставилъ безпокойную жизнь высшихъ классовъ тихой идилліи деревни. Въ духѣ этой тенденціозности Pestalozzi сочинилъ свою повѣсть „Лингардъ и Гертруда“, а Choke — романъ „Деревня золота“. Отсюда двойственность поэтического реализма, которую мы прослѣдили отъ Ауэрбаха до Клары Фибигъ. Затѣмъ начинается углубленіе въ деревенскую жизнь безъ посторонняго интереса. Первый крупный романистъ въ Германіи, писавшій о народѣ для народа и въ широкой степени воспользовавшійся народнымъ говоромъ, — швейцарскій пасторъ Битциусъ, писавшій подъ псевдонимомъ Iеремія Готгельфъ. Его лучшіе романы: „Ули батракъ“, „Ули арендаторъ“ и „Бабушка Кэти“ вышли въ сороковыхъ годахъ. Хотя въ нихъ этические тенденціи подчеркнуты очень ясно, но тѣмъ не менѣе авторъ такъ непосредственно и бездеремонно ведетъ

свой рассказ, что получается впечатлѣніе свободной художественности. Но если швейцарецъ пользовался народнымъ говоромъ только тогда, когда передавалъ рѣчи крестьянъ, то мекленбургскій романистъ Фрицъ Рейтеръ совсѣмъ пренебрегъ литературнымъ языкомъ, и писалъ исключительно на говорѣ своей родины. Швейцарецъ пасторъ—моралистъ, Рейтеръ—юмористъ. Замѣшанный въ студенческихъ волненіяхъ тридцатыхъ годовъ, Рейтеръ много лѣтъ провелъ въ крѣпости. Отсюда его очерки „Изъ моей жизни въ крѣпости“. Но высшими произведеніями его искусства считаются романы: „Изъ времени французскаго нашествія“ и „Изъ времени моего арендаторства“, гдѣ Рейтеръ увѣковѣчилъ незабвенные типы своей родины. Рейтеръ уже только художникъ, въ этомъ его большая заслуга, но вмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя не пожалѣть объ узости и поверхностности его интересовъ, что, вѣроятно, связано другъ съ другомъ. Несравненно выше стоитъ Розеггеръ, самоучка изъ Штирии, отличающійся рѣдкой продуктивностью. Онъ занимается не столько описаніемъ внѣшней жизни крестьянъ, сколько ихъ идейными, въ особенности, религіозными стремленіями. Этимъ вопросомъ вызваны такіе романы какъ „Записки учителя лѣсной школы“, „Богоискатель“ и „Вѣчный свѣтъ“. Привязанность крестьянина къ землѣ и борьба его съ капитализмомъ описывается въ романахъ „Яковъ послѣдній“ и „Земля освящаетъ“. Розеггеръ опять возвратился къ литературному языку.—Лучшее, что до сихъ поръ достигнуто въ деревенскомъ романѣ, принадлежитъ перу Френсена, бывшаго пасторомъ на берегу Сѣвернаго моря, изображающаго съ неподдѣльной простотой и глубиной своеобразные типы фризскихъ крестьянъ. Френсенъ обладаетъ замѣчательнымъ міросозерцаніемъ, позволяющимъ ему созерцать жизнь философски объективно, и гениальнымъ даромъ романиста, рассказывать красиво, сильно, захватывающе. Природа, люди, языкъ романа, все живетъ одной жизнью въ его описаніяхъ. Читая его романы, видишь человѣческую жизнь въ сокращенномъ, пожалуй, упрощенномъ видѣ; его герои на нашихъ глазахъ рождаются, играютъ, вырастаютъ, мужаютъ. Нѣмецъ находитъ у Френсена всѣ вопросы, волновавшіе его народъ за послѣднее время,—тутъ и франко-прусская война и колониальная политика, тутъ и социальное и свободно-религіозное движеніе. Но всѣ эти специально нѣмецкіе и сравнительно преходящіе интересы освѣщаются съ общечеловѣческой точки

зрѣнія, что дѣлаетъ романы Френсена достойнымъ всякаго культурнаго читателя. Если принять послѣднее за цѣль, то представители деревенскаго романа въ Германіи распределяются въ порядкѣ, нами выдержанномъ: отъ Готгельфа до Френсена. Лучшими произведеніями послѣдняго слѣдуетъ признать „Иернъ Уль“, „Три вѣрныхъ друга“ и „Святая земля“.

Изъ новѣйшихъ разновидностей реалистическаго романа въ Германіи можно указать на городской и фабричный и казарменный. Наименѣе привлекательный изъ нихъ первый видъ, въ зависимости отъ средней привлекательности самой темы. Одинъ изъ главныхъ и наиболѣе талантливыхъ его авторовъ Блейбтрей, изображавшій настроенія городской молодежи въ романѣ: „Манія величія“. Фабричный романъ удачнѣе всего представленъ въ лицѣ бывшаго рабочаго Крецера. То онъ показываетъ на типичномъ примѣрѣ, какъ ремесленникъ погибаетъ въ непосильной борьбѣ съ заводской промышленностью („Мастеръ Тимпе“), то онъ правдиво, на основаніи личного опыта, описываетъ жизнь городского пролетаріата „на днѣ“, въ романѣ „Опустившіеся“. Страданія и стремленія фабричнаго рабочаго находятъ себѣ выраженіе въ такихъ романахъ, какъ „Два товарища“, „Обманутые“ и въ особенности „Видѣніе Христа“.—Казарменный романъ занимается военнымъ бытомъ и является всегда громкимъ, чреватымъ послѣдствіями событіемъ, поскольку вообще зазорно разоблачать недостатки въ войскахъ. Этимъ и объясняется эффектъ такого мало художественнаго романа, какъ сочиненіе Бильзе „Изъ маленькаго гарнизона“. Но крупнымъ и сильно написаннымъ нужно признать романъ Бейерлейна „Иена или Седанъ?“ появившійся къ столѣтію сраженія подъ Іеной. И здѣсь мы уже переступили за предѣлъ XIX столѣтія.

Обращаясь теперь къ скандинавскимъ странамъ, прежде всего поражаешься бѣдностью Даніи сравнительно съ Норвегіей. Тамъ мы знаемъ только одного общеизвѣстнаго реалиста Якобсена съ его романами „Марія Грубе“ и „Нильсъ Лине“, а здѣсь цѣлый рядъ европейскихъ знаменитостей. Это бросается намъ тѣмъ болѣе въ глаза, что въ Норвегіи вплоть до послѣдняго времени господствуетъ датскій литературный языкъ. Прежде всего назовемъ Кіелланда, талантливаго изобразителя общественныхъ нравовъ, при чемъ онъ нерѣдко впадаетъ въ сатиру. По всему видно, что Кіелландъ подражаетъ француз-

скимъ мастерамъ реализма. Особенно извѣстны его романы: „Ядъ“, „Фортуна“, „День Ивана Купала“, „Рабочіе“. Затѣмъ назовемъ Ли, умершаго недавно, замѣчательнаго уже тѣмъ, что о немъ не столько говорятъ, сколько его дѣйствительно читаютъ. У скандинавскихъ писателей часто бываетъ наоборотъ. Ли—поэтъ буржуазіи въ лучшемъ смыслѣ этого слова. Такія книги, какъ „Корабль Будущность“, „Мальстромъ“, „Лопманъ и его жена“, „Дире Рейнъ“, „Когда заходитъ солнце“—настоящія перлы повѣствовательнаго искусства. Далѣе слѣдуетъ: Арне Гарборгъ, прославившійся своими романами: „Усталые люди“ и „Миръ“ и простонародными повѣстями. Наконецъ, крупнѣйшій представитель деревенскаго романа—Бьернсонъ. „Желѣзная дорога и кладбище“, „Дочь рыбака“, „Веселый парень“. „Свадебный маршъ“, „Синневе Солбакенъ“—такія произведенія, которыя взаправду можно считать предвѣстниками будущаго, демократическаго искусства.

Шведская литература гордится историческими романами Рюдберга, изъ которыхъ „Послѣдній аэнианинъ“ заслуживаетъ самаго серьезнаго вниманія. Въ картинѣ столкновенія эллинистической культуры съ христіанствомъ авторъ отбѣняетъ и такія стороны, не лишеныя значенія до нашихъ дней. Въ Финляндіи реалистическій романъ начинается шведомъ Тавастшерна. „Друзья дѣтства“, „Тяжелыя времена“, „Туземецъ“ были первыми опытами въ этомъ направленіи. На финскомъ языкѣ крестьянинъ Пейверинта первый сталъ безхитростно повѣдывать о житиѣ—бытѣ въ деревняхъ. И по его стопамъ пошли многіе другіе. Будущее покажетъ, кто изъ нихъ приобрѣтетъ болѣе широкое значеніе.

Заканчивая нашъ бѣглый обзоръ развитія новѣйшаго романа, мы не можемъ не сознаться, что если бы мы могли предвидѣть всю трудность предпринятой нами задачи, вѣроятно, этотъ опытъ остался бы ненаписаннымъ. Не только оказалось совершенно невозможнымъ достигнуть хотя бы приблизительной полноты, но еще труднѣе было отдѣлить первостепенныхъ отъ маловажныхъ писателей. Многіе изъ названныхъ романистовъ еще продолжаютъ свою дѣятельность, и поэтому окончательная оцѣнка ихъ представляется рѣшительно преждевременной. Наконецъ, причисленіе того или другаго автора къ извѣстному направленію оказалось, по меньшей мѣрѣ, произвольнымъ. Такъ, напримѣръ, грань между психологическимъ и

реалистическимъ романами иногда можетъ казаться прямо эфемерной. Но несмотря на несомнѣнную трудность и вѣроятныя промахи нашего обзора, добытъ одинъ очень любопытный результатъ: выяснилось несомнѣнное господство реалистическаго романа въ послѣднемъ столѣтіи. Такъ какъ реализмъ наблюдается и въ другихъ искусствахъ, кромѣ поэзіи, а въ поэзіи и другихъ видахъ, кромѣ романа, то мы вправѣ заключить, что реалистическое направленіе—знаменіе вѣка, вызванное грандіознымъ подъемомъ естественныхъ наукъ и идущимъ, рука объ руку съ ними, внимательнымъ отношеніемъ къ дѣйствительности, тѣмъ, что нѣмецъ называетъ—Wirklichkeitssinn. Реальная политика, социализмъ, мораль „единственнаго“—это все разныя стороны этого матеріализма. Но въ послѣдніе годы много говорили о томъ, что реализмъ отжилъ, что теперь происходитъ исканіе новыхъ формъ, что наступилъ неореализмъ и тому подобное. Во всѣхъ видахъ поэзіи, кромѣ романа, это дѣйствительно такъ. Но это происходитъ только оттого, что лирика и драма (объ эпосѣ едва ли приходится говорить) по существу своему не подходятъ къ требованіямъ реализма. Если они временно подпали подъ модное направленіе, то теперь сбрасываютъ стѣснительное ярмо. Но такъ ли обстоитъ дѣло съ романомъ?

Х Отмѣтимъ, что романъ только съ XIX столѣтія дѣлается господствующимъ видомъ поэзіи. Подъемъ романа совпадаетъ съ подъемомъ реализма. Это наводитъ насъ на мысль, что романъ и реализмъ такъ тѣсно связаны другъ съ другомъ, что реализмъ и есть то специфическое художественное содержаніе, подходящее къ роману и только къ роману, безъ котораго романъ то, что драма безъ дѣйствія и лирика безъ настроенія. Если это такъ, то романъ не можетъ быть разновидностью эпической поэзіи, а есть самостоятельный видъ поэзіи. Этотъ видъ мелькаетъ въ синкретической связи до XIX вѣка, то здѣсь, то тамъ. Рыцарскій романъ показалъ намъ этотъ новый видъ въ связи со средневѣковымъ эпосомъ, александрійскій—въ связи съ восточными сказками, демократическій и утопическій—въ связи съ политическими проектами или памфлетами, психологическій—въ связи съ психологическими теоріями или вопросами морали, но въ XIX вѣкѣ романъ выступаетъ уже внѣ всякой посторонней связи, какъ истинное искусство, служа только одному божеству—правдѣ жизни.

Положимъ, всякое искусство служить правдѣ жизни, а также и лирика, эпосъ и драма. Но лирика признаетъ только субъективную правду самого автора, драма — субъективную правду тѣхъ лицъ, въ которые перевоплощается авторъ, эпосъ — субъективную правду своей среды; одинъ романъ то и дѣло соприкасается съ наукой, стремящейся къ объективной правдѣ. Романъ, такимъ образомъ, совсѣмъ своеобразный видъ поэзіи, цѣли и пути котораго нельзя смѣшивать съ цѣлями и путями другихъ видовъ. Цѣль его — объективная правда жизни, путь — реализмъ. Такъ ли это, должно подтвердить или опровергнуть дальнѣйшее развитіе романа.

К. Тиандеръ.

Лирическая поэзія, ея происхождение и развитіе.

(По трудамъ А. Н. Веселовскаго).

Поэзіи слова не опредѣлить отвлеченнымъ понятіемъ красоты: она вѣчно творится въ очередномъ сочетаніи своихъ формъ съ закономерно развивающимися общественными идеалами“.

(А. Н. Веселовскій).

I.

Вещи обыкновенныя, вещи, часто видимыя и слышимыя, теряютъ способность возбуждать въ насъ любопытство. Развѣ изрѣдка какой-нибудь особенный случай, почему либо способствующій привлеченію вниманія на нихъ, заставляетъ насъ задуматься надъ ними, надъ ихъ сущностью, значеніемъ или происхожденіемъ. — И тогда мы пытаемся ихъ себѣ объяснить.

Выясненіе это можетъ быть различнаго рода. Можно, отпрявляясь отъ самаго явленія въ его настоящемъ видѣ, раскрывать его сущность, какъ она еще намъ представляется, входя въ большее или меньшее разсмотрѣніе и описаніе различныхъ сторонъ его. Это будетъ выясненіе *догматическое*.

Такъ какъ наши познавательныя способности ограничены, такъ какъ мы видимъ въ каждомъ предметѣ или явленіи лишь нѣкоторыя его стороны, то, въ силу этой субъективности нашего воспріятія, ясно, что догматическое объясненіе, какъ бы глубоко и всесторонне оно ни казалось, не можетъ претендовать на безусловную истинность. При этомъ безразлично, какой принципъ кладется въ основу его: принципъ ли художественности — при этомъ догматизмъ будетъ эстетическій, — принципъ ли нравственной высоты — догматизмъ будетъ этический или моральный — или какой другой; все равно, главный недостатокъ такого рода объясненій, ихъ субъективность, всегда при этомъ останется въ болѣе или менѣе открытомъ видѣ.

Положимъ, всякое искусство служить правдѣ жизни, а также и лирика, эпосъ и драма. Но лирика признаетъ только субъективную правду самого автора, драма — субъективную правду тѣхъ лицъ, въ которые перевоплощается авторъ, эпосъ — субъективную правду своей среды; одинъ романъ то и дѣло соприкасается съ наукой, стремящейся къ объективной правдѣ. Романъ, такимъ образомъ, совсѣмъ своеобразный видъ поэзіи, цѣли и пути котораго нельзя смѣшивать съ цѣлями и путями другихъ видовъ. Цѣль его — объективная правда жизни, путь — реализмъ. Такъ ли это, должно подтвердить или опровергнуть дальнѣйшее развитіе романа.

К. Тиандеръ.

Лирическая поэзія, ея происхождение и развитіе.

(По трудамъ А. Н. Веселовскаго).

Поэзіи слова не опредѣлить отвлеченнымъ понятіемъ красоты: она вѣчно творится въ очередномъ сочетаніи своихъ формъ съ закономерно развивающимися общественными идеалами“.

(А. Н. Веселовскій).

I.

Вещи обыкновенныя, вещи, часто видимыя и слышимыя, теряютъ способность возбуждать въ насъ любопытство. Развѣ изрѣдка какой-нибудь особенный случай, почему либо способствующій привлеченію вниманія на нихъ, заставляетъ насъ задуматься надъ ними, надъ ихъ сущностью, значеніемъ или происхожденіемъ. — И тогда мы пытаемся ихъ себѣ объяснить.

Выясненіе это можетъ быть различнаго рода. Можно, отпрявляясь отъ самаго явленія въ его настоящемъ видѣ, раскрывать его сущность, какъ она еще намъ представляется, входя въ большее или меньшее разсмотрѣніе и описаніе различныхъ сторонъ его. Это будетъ выясненіе *догматическое*.

Такъ какъ наши познавательныя способности ограничены, такъ какъ мы видимъ въ каждомъ предметѣ или явленіи лишь нѣкоторыя его стороны, то, въ силу этой субъективности нашего воспріятія, ясно, что догматическое объясненіе, какъ бы глубоко и всесторонне оно ни казалось, не можетъ претендовать на безусловную истинность. При этомъ безразлично, какой принципъ кладется въ основу его: принципъ ли художественности — при этомъ догматизмъ будетъ эстетическій, — принципъ ли нравственной высоты — догматизмъ будетъ этический или моральный — или какой другой; все равно, главный недостатокъ такого рода объясненій, ихъ субъективность, всегда при этомъ останется въ болѣе или менѣе открытомъ видѣ.

Но можно подойти къ явленію съ другой стороны, съ которой опасность приписать явленію стороны и качества лишь кажущагося значенія и важности, или освѣтить его односторонне, вдаваясь въ оцѣнку его, которая не можетъ не быть субъективной, будетъ значительно меньше. Это—разсмотрѣть не только данное явленіе, а всю его исторію, отъ самаго зарожденія и развитія его вплоть до настоящаго его вида. Это путь сложный, требующій для своего прохожденія не только ясности мысли, но и громадной научной работы, громадныхъ знаній и громадной выдержки. Зато результаты, которые могутъ получиться при такомъ способѣ поясненія явленія должны быть твердыми, неизблѣмыми и совершенно независимыми отъ тѣхъ или иныхъ переменъ настроеній и вкусовъ, симпатій и антипатій, которыя неизбежны при объясненіи догматическомъ. И чѣмъ явленіе, которое требуется объяснить, проще, чѣмъ оно обыденнѣе, тѣмъ труднѣе этотъ путь, потому что и намъ труднѣе отрѣшиться отъ ходячихъ представленій о немъ, возникающихъ въ формѣ неразрывныхъ ассоціацій, и въ самомъ явленіи, какъ всегда и всѣмъ хорошо извѣстномъ, а слѣдовательно, не нуждавшемся въ отмѣчаніи, слѣдовъ историческаго развитія осталось очень мало, и надо съ большимъ трудомъ и осторожностью умѣть находить и извлекать ихъ часть при современномъ состояніи науки, полностью этого развитія прослѣдить и нельзя, а можно лишь отмѣтить отдѣльные, наиболѣе выдающіеся моменты его и строить между ними болѣе или менѣе правдоподобные переходные мосты. Такой способъ объясненія явленія называется *историческимъ* или *генетическимъ*.

Въ силу своей трудности и малодоступности, этотъ методъ сравнительно недавно вошелъ въ употребленіе, но и теперь еще примѣненіе его не отличается особой твердостью и умѣніемъ, въ силу извѣстнаго умственнаго навыка; изслѣдователь, даже искренно желающій пользоваться имъ, часто сбивается съ него и, идя, повидимому, путемъ историческимъ, дѣлаетъ нерѣдко выводы субъективно-догматическіе. Этому способствуетъ еще и то, что этотъ методъ отнюдь не исключаетъ возможности и надобности пользоваться для описанія и освѣщенія сущности явленія въ настоящее время и по существующимъ воззрѣніямъ и методомъ догматическимъ; точки отправленія и пути слѣдованія ихъ различны, но точки направленія—общія. И всякій разъ, когда вопросъ доходитъ до конечнаго

пункта даннаго явленія—опасность ихъ смѣшенія возрастаетъ именно въ связи съ субъективностью нашего воспріятія.

Въ области изслѣдованія поэзіи методъ историко-генетическій связанъ неразрывно съ именемъ нынѣ покойнаго великаго ученаго Александра Николаевича Веселовскаго (см. статью Аничкова¹). Ко всякому явленію поэзіи онъ подходилъ не только какъ къ явленію самостоятельному, имѣющему свою внутреннюю современную цѣнность—художественную или идейную, все равно,—но и какъ къ продукту многовѣковой работы человѣческой мысли и дѣятельности въ этой области. Его интересовала прежде всего „форма“ этого явленія—его языкъ, его структура, его способы выраженія, ихъ далекое происхожденіе, ихъ постепенная жизнь и измѣненіе; затѣмъ его „содержаніе“,—т.-е. та внутренняя сумма понятій, образовъ, мотивовъ, сюжетовъ, настроеній, которые входятъ въ каждое поэтическое произведеніе и которые, при всемъ кажущемся разнообразіи ихъ, послѣ тщательнаго изученія оказываются сводящимися къ сравнительно немногочисленнымъ группамъ, наконецъ,—и это конечно, главное, тѣ переменны, которыя происходили, происходили и будутъ происходить въ этихъ произведеніяхъ, причины, обуславливающія ихъ, руководящія ими и влияющія на нихъ, ихъ зависимость отъ культурныхъ и общественныхъ условій, отъ дѣятельности отдѣльныхъ лицъ, отъ извѣстнаго переживанія самой формы и связанныхъ съ ней измѣненій,—все это строяемое и постоянно провѣряемое данными литературъ и народнаго творчества всѣхъ временъ, всѣхъ народовъ, всѣхъ поэтовъ.

Понятно, что громадный матеріалъ требовалъ какой-нибудь классификаціи, какаго-нибудь упорядоченія, систематизированія. Въ этомъ отношеніи Веселовскій не сталъ начинать съ ломки традицій, установившихся съ незапамятныхъ временъ, и принялъ общепризнанное дѣленіе на эпосъ, лирику и драму, сообразно основному преобладающему въ произведеніяхъ элементу—рассказъ, выраженія чувства или дѣйствія. При помощи этого, конечно, догматическаго дѣленія онъ получилъ возможность выдѣлять послѣдовательно одинъ рядъ поэтическихъ явленій за другимъ и прослѣживать ихъ отъ возникновенія до сравнительно поздняго ихъ состоянія. Такимъ путемъ возникли его лекціи читанныя въ восьмидесятыхъ годахъ въ Петербургскомъ универ-

¹ См. т. I книги: „Вопросы теоріи и психологіи творчества“.

ситетъ— „Теорія поэтическихъ видовъ въ ихъ историческомъ развитіи“—которыя, начинаясь вопросомъ „теорія или исторія?“ переходятъ въ курсы исторіи даже не эпоса, а лишь нѣкоторыхъ моментовъ развитія его и его догматическаго подраздѣленія—романа, нѣкоторыхъ моментовъ развитія пѣсни и личнаго стихотворенія и, наконецъ, нѣкоторыхъ сторонъ развитія драмы. Часть этого, заново передѣланная и дополненная, вошла потомъ въ написанныя главы „Исторической поэтики“, отдѣльныя же замѣчанія и мысли по этимъ вопросамъ разбросаны по всѣмъ, рѣшительно, безчисленнымъ сочиненіямъ великаго ученаго.

По силѣ непосредственнаго воздѣйствія на душу, а иногда на поступки современнаго человѣка, по проникновенію въ него, по близости къ нему, наибольшее значеніе для него имѣеть, конечно, та область поэзіи, которая носитъ обыкновенно названіе лирики; она служитъ выраженіемъ душевныхъ переживаній своего творца, она отражаетъ его настроенія, чувства, взгляды, стремленія, она своимъ разнообразнымъ ритмомъ, своимъ гибкимъ измѣнчивымъ языкомъ—то нѣжно-сладостнымъ то бурно—негодующимъ, то страстно томящимъ, то тихо-молитвеннымъ, утѣшаетъ—забавляетъ, занимаетъ или вдохновляетъ его. Область лирики, область изліяній сердца и высшаго напряженія душевнаго самоуглубленія, знакома намъ всѣмъ съ ранняго дѣтства; знакома, хотя частью и безсознательно, и ея внѣшняя форма: это та молитва, которая была близка всѣмъ или почти всѣмъ намъ въ дѣтствѣ; это—то беззаботное, веселое пѣніе и импровизація, которымъ часто предаются дѣти; это та любовь къ стихамъ, въ видѣ ли заучиванія, въ видѣ ли писанія ихъ, которой подвергается большинство дѣтей въ болѣе позднемъ возрастѣ, это—то стремленіе излить во что-нибудь, въ какую-либо форму—будь то рисунокъ, или музыка, или стихи—свою затаенную, сладкую душу, иногда неясно—сознаваемую, чувство, часто смутно лежащее на душѣ; это тотъ призывный, кличъ вырывающійся изъ груди молодежи и зовущій ее на борьбу со зломъ за правду и добро, которое обще всякому человѣку, которое роднитъ между собой, даетъ почву для совмѣстной горячей работы, горячаго энтузіазма—или глубокой скорби,—но которое выражается въ каждомъ человѣкѣ различно, смотря по его характеру, темпераменту, условіямъ жизни.

Сторона догматическая этого явленія, сторона, описывающая и опредѣляющая тѣ психологическія потребности, изъ ко-

торыхъ возникаютъ поэтическія произведенія этого рода, которыми они питаются и поддерживаются въ настоящее время, при настоящемъ положеніи эстетическаго и моральнаго сознанія, достаточно точно указана и разобрана въ статьѣ пр. Д. Н. Овсяннико-Куликовскаго ¹⁾. Слѣдуетъ теперь посмотрѣть, изъ чего пошла и какъ развилась эта отрасль поэтическаго творчества, что въ ней изстари—существующе и что сравнительно недавняго происхожденія.

II.

Первое, на что естественно обратить вниманіе при изученіи не только лирической, но и всякой поэзіи,—ея форма; ясно, что она отличается отъ формы, въ которую облечена обыденная рѣчь, и отличается нѣсколькими, ясно видимыми признаками. Особый строй языка, дающій то, что называется ритмомъ,—т.-е. извѣстную музыкальную правильность въ расположеніи словъ, часто—созвучіе окончаній строкъ, извѣстное подъ именемъ рѣмы; соединеніе нѣсколькихъ строкъ или „стиховъ“—въ цѣлыя группы, повторяющіяся не одинъ разъ—„строфы“; законченность мысли или образа въ строфѣ, или даже стихѣ; обиліе этихъ образовъ, сравненій, олицетвореній, эпитетовъ, и вообще всего того, что принято называть „поэтическими фигурами“, или оборотами языка,—и что обще лирикѣ съ другими родами поэзіи, что сближаетъ и рознитъ ихъ между собой, дѣлаетъ лишь отдѣльными проявленіями единаго цѣлаго—поэзіи,—все это, его происхожденіе, его жизнь, умираніе и оживаніе требуетъ разясненія. „Откуда“ и „почему“—вотъ основные вопросы. Отвѣчая на первый—мы въ области историческаго изслѣдованія; пытаюсь отвѣтить на второй—въ области психологіи и эстетики; и ясно, что часто эти два вопроса ставятся вмѣстѣ, одновременно и слитно—и тогда особенно трудно бываетъ отвѣтить на нихъ раздѣльно и одинаково ясно и вразумительно. Если мы, напр., скажемъ что современный русскій стихъ съ его рѣмой, съ его точнымъ ритмомъ и размѣромъ есть явленіе искусственно—взросшее, и укажемъ на его происхожденіе, на отдѣльныя черты его, откуда, когда,

¹⁾ См. т. I книги: „Вопросы теоріи и психологіи творчества“.

къмъ и почему они взяты, то мы еще не отдадимъ себѣ отчета, почему это явленіе такъ глубоко вросло въ нашу почву, благодаря какимъ требованіямъ нашей психики оно живетъ и поддерживается—это приведетъ насъ къ изученію всей исторіи человѣчества, его культуры, его потребностей, его вкусовъ, а также и психологическихъ предпосылокъ.

Однимъ изъ главныхъ моментовъ, помогающихъ въ этомъ историческомъ изученіи, является фактъ консервативности человѣческой мысли и неразрывной преемственности ея продуктовъ. Изучая различныя частности въ прогрессѣ ихъ, ясно видно, какъ бы полезно—въ духовномъ смыслѣ—и интересно не было извѣстное нововведеніе въ этой области, оно всегда встрѣчаетъ себѣ сильное противодѣйствіе въ существующихъ традиціяхъ, и сколь бы сильно не было его вліяніе на современное ему искусство и даже жизнь, въ конечномъ счетѣ оно будетъ не такъ уже велико, и никогда не оборветъ сразу традиціи. И это очень важно для установленія твердаго базиса, фундамента изслѣдованія. Конечно, смотря на явленія сквозь грань вѣковъ, группируя и раздѣляя различныя, идущія рядомъ или сплетающіяся теченія или традиціи, можно, широко отвлекая и обобщая факты, построить сравнительно ясную и простую систему этихъ традицій и ихъ смѣнь—„перебоевъ“, какъ любилъ выражаться А. Веселовскій,—но надо всегда помнить, что система, какъ бы хороша она ни была, все же лишь схема, и что дѣйствительная жизнь много ярче, красивѣе и богаче самой подробной и разработанной схемы.

Эта преимущественность и крѣпость традиціи, этотъ консерватизмъ творчества позволяетъ заглянуть далеко въ глубь исторіи, позволяетъ, держась за нить общихъ всѣмъ видамъ словеснаго творчества явленій, часто непонятныхъ, неизвѣстно для чего сохраняющихся, постоянно освобождая ее отъ постороннихъ или частныхъ наслоеній и узелковъ, подняться до самой сути этихъ явленій, въ самую далекую пору ихъ образованія, а затѣмъ, постепенно спускаясь по ней и разсматривая отброшенные раньше узелки и наслоенія, изслѣдовать и установить постоянное развитіе и жизнь ихъ вліянія, которымъ они подвергались, этапы, которые они проходили.

Для того, чтобы безпристрастно и основательно пройти этотъ путь, надо отрѣшиться еще отъ одного представленія—можетъ быть, отрѣшиться лишь временно отъ понятія и опре-

дѣленія „истиннаго“ искусства, „истинной“ поэзіи—и это не оттого, чтобы такого искусства и такой поэзіи не существовало вовсе, а для того, чтобы избѣжать лишнихъ вопросовъ и недоумѣній, когда для объясненія той или иной подробности придется прибѣгать къ области, ничего, повидимому, общаго съ поэзіей—или съ ея пониманіемъ, тѣмъ или инымъ лицомъ—не имѣющимъ. Для нашей задачи—*всѣ* области творчества истинны, *всѣ* поэты настоящи, кто бы и по чему бы ихъ таковыми не считалъ и не называлъ, хотя бы намъ лично они и не нравились.

Только идя такимъ путемъ, только выдѣляя изъ всего богатства человѣческаго словеснаго творчества его основныя, всегда и вездѣ повторяющіяся черты, можно дойти до пониманія сущности поэзіи—или того или другого ея вида—и выдѣлить изъ нея случайное, преходящее, мѣняющееся сообразно времени и настроенію. Но и этому случайному, при такомъ изученіи предмета, будетъ отведено подобающее ему по справедливости мѣсто, указано его истинное значеніе.

Разсмотрѣніе общности языка и основныхъ приѣмовъ творчества лирическаго съ поэтическимъ вообще привело, какъ извѣстно, А. Н. Веселовскаго къ выводу, что когда то, въ давно—прошедшія и забытыя теперь времена, всѣ роды поэзіи, намъ теперь кажущіеся отличными другъ отъ друга, составляли одно нераздѣльное цѣлое; къ нимъ еще присоединялись, совершенно сливаясь съ ними, и элементы другихъ искусствъ—музыки, хореографіи (танцевъ) и мимики; и самое проявленіе этого первобытнаго „синкретическаго“ искусства было глубоко отлично отъ нашего, современнаго; оно было первоначально тѣсно и неразрывно связано съ простой игрой, служившей способомъ расходванія излишней, накопившейся въ бездѣйствіи энергіи. Затѣмъ, эта игра—или, по крайней мѣрѣ, нѣкоторые виды ея,—приняли характеръ магическаго дѣйствія, благодаря особенностямъ первобытной психики, вѣровавшей, что подражаніе извѣстному явленію можетъ вызвать его дѣйствительности. Такимъ образомъ, пѣсня—игра оказалась связанной съ религіознымъ актомъ, съ обрядомъ, составляя неотъемлемую его часть, сливаясь съ нимъ во-едино.

Для такого пониманія первобытнаго искусства-обряда, пониманія, къ которому пришли и другіе изслѣдователи, и у насъ и въ западной Европѣ, напр. Герб. Спенсеръ, — Веселовскій

видѣль многочисленныя подтвержденія, какъ въ нѣкоторыхъ сохранившихся еще до настоящаго времени обрядахъ и пѣсняхъ при нихъ, частью уже утерявшихъ свое первоначальное религиозное значеніе, обратившихся вновь въ простую общую игру, частью еще удержавшихъ и свое религиозно-обрядовое значеніе, въ видѣ суевѣрій и обычаевъ, такъ и въ исчезающихъ, мало-по-малу, повсюду, гдѣ они еще не такъ давно были живы въ обычаяхъ и дѣйствіяхъ полудикихъ народностей земного шара.

Въ этомъ синкретизмѣ первобытной поэзіи (т.-е. „въ сочетаніи ритмованныхъ оркестическихъ движеній съ пѣсней — музыкой и элементами слова“) въ его „древнѣйшемъ сочетаніи руководящая роль выпадала на долю ритма, послѣдовательно нормировавшаго мелодію и развивавшійся при ней поэтический текстъ. Роль послѣдняго вначалѣ слѣдуетъ предположить самой скромной: то были восклицанія, выраженіе эмоцій, нѣсколько незначущихъ, несодержательныхъ словъ, носителей текста и мелодій“.

Самъ собой возникаетъ при этомъ вопросъ, отчего такая преобладающая роль ритма, — и такъ ли это? Отвѣтъ на это Веселовскій даетъ такой:

„Древнѣйшая пѣсня-игра отвѣчала потребности дать выходъ, облегченіе, выраженіе накопившейся физической и психической энергіи путемъ ритмически-упорядоченныхъ звуковъ, и движеній.

Хоровая пѣснь за утомительной работой нормируетъ своимъ темпомъ очередное напряженіе мускуловъ; съ виду безцѣльная игра отвѣчаетъ бессознательному позыву упражнять и упорядочить мускульную или мозговую силу. Это — потребность такого же психо-физическаго катарсиса (т. - е. облегченія угнетеннаго настроенія, путемъ упражненія и траты излишнихъ, вызывающихъ это угнетеніе, силъ — душевныхъ и физическихъ [Q. r.]), какой былъ формулированъ Аристотелемъ для драмы“.

Если къ этому прибавить факты, говорящіе, что первоначальная пѣсня соединялась съ обрядомъ — или — игрой, въ которомъ было и подражаніе извѣстному дѣйствию, съ цѣлью путемъ первобытнаго колдованія, вызвать въ жизни схожіе съ изображаемыми дѣйствіями благоприятные результаты — въ родѣ побѣды въ битвѣ, удачи на охотѣ, большого урожая и въ болѣе позднее время, — то такое значеніе ритма, связаннаго именно съ этими движеніями и изъ нихъ и возникающаго, станетъ совершенно понятнымъ, тѣмъ болѣе, что такое „преобладаніе ри-

тмическо-музыкальнаго начала въ составѣ древнѣйшаго синкретизма, удѣляя тексту лишь служебную роль, указываетъ на такую стадію развитія языка, когда онъ еще не владѣлъ всѣми своими средствами“, что именно и естественно же всего предположить для рассматриваемаго періода творчества. Въ языкѣ этого періода „элементъ эволюціонный былъ сильнѣе содержательнаго, требующаго для своего выраженія развитаго сколько-нибудь синтаксиса, что предполагаетъ, въ свою очередь, большую сложность духовныхъ и матеріальныхъ интересовъ. Когда эта эволюція совершится, восклицаніе и незначущая фраза, повторяющаяся безъ разбора и пониманія, какъ опора напѣва, обратится въ нѣчто болѣе цѣльное, въ дѣйствительный текстъ, эмбрионъ (т.-е. зародыши) поэтическаго; новыя синкретическія формы вырастутъ изъ среды старыхъ, нѣкоторое время уживаясь съ ними, либо ихъ устраняя. Содержаніе станетъ разнообразнѣе „въ соотвѣтствіи съ дифференціаціей бытовыхъ отношеній, а когда у народа явится и раздѣльная память прошлаго, создастся и поэтическое преданіе, чередуясь со старой импровизаціей; пѣсня станетъ переходить изъ рода въ родъ, отъ одной народности къ другой, не только какъ мелодія, но какъ самъ по себѣ интересующій текстъ“.

„Вначалѣ этотъ текстъ импровизируется“; „иногда онъ весь состоитъ изъ повторяющагося подъ мелодію восклицанія“; „либо это небольшая фраза, всего нѣсколько словъ, подсказанныхъ какимъ-либо случайнымъ событіемъ или впечатлѣніемъ и неограниченно повторяющихся“. Такія пѣсни не знаютъ преданія... „Вызванные по поводу, онѣ могутъ исчезнуть вмѣстѣ съ нимъ, когда интересъ къ вызвавшему ихъ событію охладѣлъ, но могутъ и прожить нѣкоторое время въ создавшей ихъ средѣ. Когда импровизація ограничивалась двумя-тремя стихами, подсказанными случайнымъ впечатлѣніемъ, наполняющими мелодію безконечными повтореніями, ихъ смыслъ долженъ былъ утратиться тѣмъ быстрѣе. Оттуда — явленіе, довольно распространенное на первыхъ стадіяхъ поэтическаго синкретизма: поютъ слова, которыхъ не понимаютъ: либо это архаизмы, удержавшіяся въ памяти, благодаря мелодіи, либо это слова чужого, сосѣдняго языка, переселившіяся по слѣдамъ напѣва“... „При такихъ отношеніяхъ текста къ мелодіи первый является въ роли стропиль лѣсовъ, поддерживающихъ зданіе: дѣло не въ значеніи словъ, а въ ритмическомъ распорядкѣ; часто почти

безъ словъ, и ритмъ отбивается, напр., барабаномъ, слова коверкаются въ угоду ритма“. Это—первое, далекое, основанное на своеобразныхъ условіяхъ своего происхожденія, предчувствіе всевозможныхъ „поэтическихъ вольностей“.

Эта первобытная пѣсня, какъ ни несовершенна на нашъ взглядъ она бы была, требуетъ для своего исполненія нѣкоторыхъ условій—прежде всего, наличности хора. „Слѣды этого хоризма остались въ стилѣ и приемахъ позднѣйшей, народной и художественной пѣсни“; „она пѣлась, и играется и еще поется многими, хоромъ“.

„Если бы у насъ не было свидѣтельствъ о древности хорového начала, мы должны были бы предположить его теоретически: какъ языкъ, такъ и первобытная поэзія сложилась въ безсознательномъ сотрудничествѣ массы, при содѣйствіи многихъ. Вызванная, въ составѣ древняго синкретизма, требованіями психо-физическаго катарсиса, она дала формы обряду и культу, отвѣтивъ требованіямъ катарсиса религіознаго. Переходъ къ художественнымъ его цѣлямъ, къ обособленности поэзіи, какъ искусства, совершался постепенно“.

Переходъ этотъ, равно какъ и развитіе текста, начался, вѣроятно, на почвѣ хорového начала. Въ составѣ хора запѣвало обыкновенно зачиналь, вель пѣсню, на которую хоръ отвѣчалъ вторя его словамъ. При появленіи связнаго текста роль запѣвалы-корифея должна была усиливаться, участіе хора сократиться, онъ не могъ болѣе повторять всей пѣсни, какъ прежде повторялъ фразу, а подхватывалъ какой-нибудь стихъ, подпѣвалъ, восклицалъ, на его долю выпало то, что мы называемъ теперь refrain [припѣвомъ. Q. r.]; пѣсня—въ рукахъ главнаго пѣвца. Это требовало нѣкотораго умѣнія, выработки, личнаго дара; импровизація уступаетъ мѣсто практикѣ, которую мы уже можемъ назвать художественной; она начинаетъ создавать преданія“.

Такъ какъ пѣсня лишь часть общей игры, а игра, какъ уже извѣстно, имѣетъ цѣлю извѣстные реальныя результаты, то часто наблюдается раздѣленіе играющихъ на двѣ партіи, необходимыя для мимировація извѣстныхъ явленій; „рядомъ съ однимъ хоромъ нерѣдко выступаютъ два, содѣйствующихъ другъ другу, перепѣвающихъ“. „Эта двойственность развила принципъ перепѣвовъ, вопросовъ и отвѣтовъ, популярный въ поэзіи некультурныхъ народовъ“ и съ нѣкоторыми измѣне-

ніями существующій и въ настоящее время. „Изъ этого хорového чередованія вышло амебейное пѣніе отдѣльныхъ пѣвцовъ, до сихъ поръ держащееся въ европейскомъ народно-пѣсенномъ обиходѣ“.

Всѣ эти пѣсни, какъ уже указано, пѣлись въ связи съ игрой, „дѣйствомъ“, съ обрядовымъ актомъ на болѣе поздней ступени развитія и находятся поэтому въ тѣснѣйшей связи съ условіями быта, съ одной стороны, и съ развитіемъ религіознаго начала, религіознаго акта, съ другой.

„Подражательный элементъ дѣйства стоитъ въ тѣсной связи съ желаніями и надеждами первобытнаго человѣка и съ его вѣрой, что символическое воспроизведеніе желаемаго влияетъ на его осуществленіе. Психическо-физическій катарсисъ игры пристраивается къ реальнымъ требованіямъ жизни;—живутъ охотой, готовятся къ войнѣ—и пляшутъ охотничій, военный танецъ, мимически воспроизводя то, что совершится на яву съ идеями удачи и увѣренности въ успѣхѣ“. „Построеніе нашихъ заговоровъ освѣщаетъ значеніе мимической, обрядовой игры“, и помогаетъ далѣе представить себѣ состояніе первобытнаго человѣка при совершеніи ея: „при заговорѣ есть магическое дѣйствіе, въ самой формулѣ—элементъ моленія о томъ, чтобы желаемое совершилось, и эпическая часть, въ которой говорится, что это желаемое когда-то совершилось по высшей волѣ; пусть будетъ такъ и теперь. Эта эпическая часть является такимъ же выполненіемъ дѣйства, символическаго волхвованія, какъ въ хорической пѣснѣ текстъ, развивавшійся постепенно на помощь ея мимическому моменту“.

Само собой ясно, что „поводы къ проявленію хорической поэзіи, связанной съ дѣйствомъ даны были условіями быта, очередными [т.-е. повторявшимися черезъ регулярные промежутки времени] и случайными“: „война и охота, моленія и пора полового спроса, похороны и поминки и т. п.“

„Съ развитіемъ и большимъ разнообразіемъ бытовыхъ формъ и культурныхъ спросовъ должны были явиться и новыя мотивы подражанія“. Такъ, наряду съ сохраняющимися играми и пѣснями кочевого и воинственнаго характера появляются пѣсни-игры-обряды, касающіеся земледѣлія и его различныхъ формъ съ мимированіемъ земледѣльческихъ работъ, долженствующихъ произвести хорошій урожай.

Если пѣсни-игры-обряды охотничьяго характера, какъ

и пѣсни-игры-обряды любовнаго характера были, вѣроятно, привязаны къ извѣстнымъ періодамъ года, когда условія для нихъ бывали особенно благоприятны, то тѣмъ болѣе крѣпки и устойчивы въ этомъ отношеніи были пѣсни-игры-обряды земледѣльческія: онѣ естественно развивались въ связи съ календаремъ; это же, ихъ періодичность и повторяемость закрѣпляли ихъ и ихъ связь, способствовали болѣе тѣсной спайкѣ ихъ содержанія, текста и мимики. Съ другой стороны, пѣсни охотничьи, воинственныя, любовныя и поминальныя, такъ же, какъ и связанныя съ ними обряды, все болѣе и болѣе отдалялись отъ прикрѣпленія къ опредѣленному календарному періоду, дѣлались все болѣе и болѣе свободными отъ календаря, пока не остались совершенно *внѣ* его.

Въ то же время, когда работа—или нѣкоторые виды ея—отдѣлилась отъ игры, съ которой первоначально была связана, и вмѣстѣ съ тѣмъ отошла отъ обряда, потеряла игровой и обрядовой характеръ и сдѣлалась повседневнымъ явленіемъ (какъ напр., пряжа и т. под.)—то пѣсни этого рода, привязанныя къ этой работѣ ея ритмомъ, который онѣ поддерживаютъ, отошли отъ обряда, сдѣлались рабочими пѣснями, хоровыми или амейными,—„съ текстомъ развитымъ или эмоціональнаго характера; часто наборомъ непонятныхъ словъ, лишь бы онѣ отвѣчали очереднымъ повтореніямъ ударовъ и движеній“.

При этомъ непонятное содержаніе пѣсни иногда замѣняется новымъ, часто несоотвѣтствовавшимъ первоначальному, но обязательно сохраняющимъ его ритмическую форму. „Пѣсни не отвѣчаютъ содержанію работы, но продолжаютъ отвѣчать ихъ темпу; старо-французское названіе для такихъ пѣсенъ, *chanson de toile*, указываетъ на ихъ происхожденіе. Онѣ не создались при работѣ, а примкнули къ ея такту и окрѣпли подъ ея вліяніемъ“.

Такимъ образомъ, первоначальная пѣсня-игра уже разложилась на три группы: „пѣсни внѣ календаря,—какъ похоронныя, переходившія, впрочемъ, въ видѣ поминальныхъ и въ годовичную обрядовую очередь, свадебныя, остатки приуроченія которыхъ къ извѣстному благоприятному сезону „сохранились теперь, на почвѣ личнаго брака, въ немногихъ переживаніяхъ; въ пору общинно-родовыхъ отношеній это приуроченіе отвѣчало животному, календарному спросу и вызвало такое же развитіе обрядовыхъ, раздражательныхъ игръ—охотничьи, воинственныя

и т. под., 2) пѣсни внѣ-обрядовыя,—гимнастическія, маршевыя и рабочія и, наконецъ, самый значительный разрядъ—3) пѣсни, связанныя съ календарнымъ обрядомъ. Календарный обрядъ обнялъ спросы быта и занятія и надежды, овладѣлъ и хорической пѣсней-игрой. Когда простѣйшее анимистическое міросозерцаніе вышло къ болѣе опредѣленнымъ представленіямъ божества и образамъ мѣа, обрядъ принялъ болѣе устойчивыя формы *культа*, и это развитіе отразилось на прочности хорового дѣйствія.—Явились религиозныя игры, въ которыхъ элементъ моленія и жертва поддерживался символической мимикой, значеніе которой мы знаемъ. „И въ то же время развитіе мѣа должно было отразиться на характерѣ поэтическаго текста, выдѣлявшагося изъ первоначальнаго хорового синкретизма, гдѣ онъ игралъ служебную роль: обособлялись внутри и внѣ хорового состава пѣсни съ содержаніемъ древнихъ повѣрій, пѣсни о родовыхъ преданіяхъ, которыя мимируютъ, на которыя ссылаются, какъ на историческія памяти“. Вмѣстѣ съ тѣмъ увеличивается и значеніе запѣвалы корифея: „изъ связи хора выдѣлился его корифей, пѣвецъ; онъ—носитель текста, речитатива“,—ему же будетъ принадлежать и дальнѣйшее развитіе его—будь то въ драмѣ, въ эпосѣ или въ лирикѣ.

Если въ пѣснѣ рабочей и бытовой связи содержанія текста пѣсни съ дѣйствомъ настолько ослабѣла, что „хоровыя пѣсни, съ содержаніемъ, отвѣчающимъ извѣстному бытовому моменту и рабочему темпу, могутъ безразлично повторяться и внѣ вызвавшихъ ихъ условій, какъ и обратно, къ нимъ приурочиваются такія пѣсни, которыя съ ними ничего общаго, кромѣ темпа и ритма, не имѣютъ“, то „въ хоровой игрѣ обрядоваго характера“—все равно, календарнаго или нѣтъ оттѣнка—„пѣсня должна была быть крѣпче къ ея содержанію; но и въ обрядѣ были свободные моменты, гдѣ старина скорѣй забывалась и очищалось мѣсто нововведеніямъ, не нарушавшимъ единства цѣлаго. Это уже начало разложенія обрядоваго хора, начало исчезновенія первоначальнаго синкретизма, замѣны его чѣмъ-либо новымъ, принимаемымъ въ составъ стараго и въ немъ, въ его формахъ, въ его содержаніи, развивающимся, вліяя на него, но и въ свою очередь подвергаясь его вліянію.

III.

Дальнѣйшее движеніе впередъ шло вмѣстѣ съ движеніемъ какъ бытовыхъ условій, такъ и развитія міросозерцанія—при чемъ то, что было выработано раньше, не выкидывалось, а лишь нѣсколько измѣняясь, оставалось въ дальнѣйшихъ фазахъ развитія. Если текстъ пѣсни былъ „крѣпокъ къ обряду“ и передовался съ нимъ изъ рода въ родъ, то онъ долженъ былъ еще болѣе закрѣпиться при переходѣ обряда въ культъ, т.-е. совокупность обрядовъ, объединенныхъ служеніемъ одному божеству. Объединяя и связывая отдѣльные обряды, культъ расширялъ значеніе ихъ, дѣлалъ ихъ тѣсно связанными другъ съ другомъ, и потому приобрѣталъ и болѣе устойчивую форму, въ которой, однако, не трудно видѣть переживанія— правда, пока еще совершенно живые, обрядового синкретизма: для культовой символики и мимики, подражающей дѣйствіямъ божества, ему попрежнему нужны пляска и жестикуляція, для объясненія ихъ и воспоминанія о нихъ—разсказъ, ведущійся хоромъ его почитателей, изображающихъ его спутниковъ, для обращенія къ нему и моленія ему—молитвы и заклинанія. Матеріаль, слѣдовательно, остался тотъ же, измѣнилось лишь распредѣленіе его и степень участія въ немъ различныхъ лицъ: въ первобытномъ заговорѣ-игрѣ-обрядѣ принимаютъ участіе всѣ заинтересованные, дѣлясь—или соединяясь—въ хоры съ корифеемъ во главѣ; въ культовомъ дѣйствіи исполняютъ культовую обрядность специально для того существующія лица, почему либо болѣе или менѣе близкія къ божеству. Степень же участія постороннихъ, хотя и заинтересованныхъ лицъ, становится меньше и меньше, постепенно сводясь къ роли простыхъ зрителей или слушателей. По этому пути развитія пошла, какъ мы знаемъ, драма въ древней Греціи, изъ обрядовыхъ, а потомъ изъ культовыхъ дѣйствъ перешедшая къ театральному представленію.

Въ основѣ драмы лежитъ, какъ извѣстно, мимически, въ дѣйствіи представленное событіе изъ жизни божества, разсказываемое корифеемъ. Хору оставалась роль вспомогательная—изливать чувства его почитателей по этому поводу—т.-е. роль *лирическая*. Хоръ въ греческой трагедіи личность по преимуществу лирическая: онъ радуется или печалится, молить бо-

говъ, высказываетъ свои пожеланія. Но форма, въ которой онъ это дѣлаетъ совершенно та же, которую мы приняли для первобытной поэзіи вообще: это амебейное, двойственное пѣніе, которое, однако, поддается новому вліянію, въ видѣ прибавки эпода. (Пѣсни хора исполняются въ видѣ строфы, поющейся одной половиной его, затѣмъ антистрофы, поющейся другой, и заключенія ихъ—эпода, исполняющагося всѣмъ хоромъ вмѣстѣ). Иногда, въ наиболѣе эмоциональныхъ мѣстахъ, лирическія же партіи исполняетъ и обратившійся въ актера запѣвала первоначальнаго хора, чѣмъ показываетъ лишній разъ свою, искони близкую къ хору роль: такъ въ трагедіи—*ἄρτυρος*—землячка, плачь о судьбѣ героя.

Такимъ образомъ, въ органическомъ развитіи обрядовой поэзіи мы дошли до момента, когда лирическая часть, входившая въ составъ основного даннаго въ видѣ чувства, побуждающаго начать и исполнять обрядъ, ясно и сознательно отдѣляется отъ другихъ его составныхъ частей. Но полной самостоятельности въ этой связи она не получила—оно и понятно; главное вниманіе здѣсь было обращено на другое—сначала на религиозное, а затѣмъ психологическое значеніе лежащаго въ основѣ мифа или преданія.

Понятно, что нѣсколько иной путь должна была пройти пѣсня, не попавшая въ условіе развитія культа, а оставшаяся во внѣкультовомъ бытовомъ обрядѣ. Здѣсь опять-таки приходится различать нѣсколько теченій: либо теченіе т. сказ., профессиональное, — каковы пѣсни рабочія или военныя, — либо теченіе обиходно-бытовое, — каковы семейныя (свадебныя, похоронныя) или заключительныя пѣсни.

Если первыя весьма рано отдѣлились отъ обряда совершенно, и обратились въ чисто-механическія, по смыслу безразличныя, мелодико-ритмическія сочетанія звуковъ, съ переменнымъ текстомъ, то вторыя еще долго сохраняли воспоминанія о своемъ происхожденіи и очень упорно оставались вѣрными старинѣ. Таковы свадебныя пѣсни, напр., славянскихъ народовъ, еще и до сихъ поръ сохраняющія воспоминанія о древнихъ бытовыхъ чертахъ умыканія, а затѣмъ выкупа невесты. И здѣсь, поскольку онѣ связаны съ обрядомъ, „крѣпки ему“, всякое нововведеніе трудно прививалось, всякая индивидуализація, стремленіе измѣнить традиціонное въ угоду субъективно-понимаемому и чувствуемому должно было встрѣчать

сильное противодействие. Въ этомъ отношеніи эта область пѣснетворчества сближалась съ культовой поэзіей, гдѣ всякое измѣненіе—т.-е. нарушеніе издревне-установленной, а значитъ и испытанной формы и ритуала, могло повлечь за собой потерю его силы и ослабленіе его магическаго дѣйствія. Лишь въ тѣхъ частяхъ его, гдѣ оставалось мѣсто для импровизаціи, могло сказываться нѣкоторое индивидуальное вліяніе.

Въ этомъ отношеніи значительно большую свободу представляли пѣсни, привязанныя къ занятіямъ и событіямъ, подверженнымъ постояннымъ случайностямъ или же заставлявшимъ своихъ исполнителей противопоставлять себя и свою группу какой-либо другой организаціи—племенной ли, или какой другой. Въ первыхъ случаяхъ, обиліе впечатлѣній и событий, неожиданно и быстро вліявшихъ на извѣстную группу лицъ, должны были поддерживать въ нихъ способность импровизаціи—хотя бы относительной, въ рамкахъ уже сложившагося словеснаго матеріала, во-вторыхъ—является потребность самосознанія, т.-е. индивидуализаціи.

И то, и другое теченіе, и та, и другая группировка является немислимой безъ выдѣленія изъ общей родовой—или племенной—связи отдѣльныхъ, болѣе тѣсно между собой связанныхъ группъ людей, выдѣленія, которое поставило бы ихъ внѣ общихъ интересовъ всѣхъ другихъ членовъ племени—конечно, лишь въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ,—заставило бы почувствовать сильнѣе, какъ различіе между ними и остальными соплеменниками, такъ и общность ихъ между собой. Такія группы существовали изстари, съ того времени, какъ обособились отдѣльныя роды и племена. Въ такихъ случаяхъ они должны были и въ своихъ пѣсняхъ, посвященныхъ этому обособленію, выдѣлять себя изъ среды другихъ, должны были имѣть, на ряду съ племенными—мы бы теперь сказали, національными—знаками отличія и національныя пѣсни. Въ пѣсняхъ этого рода воспѣвались иногда, а первоначально и всегда, въ связи съ обрядами (напр., погребенія убитаго въ стычкѣ съ членами другой группы) воинскіе подвиги племени—или одного его представителя,—предавались проклятію и поруганію его враги, выражалась надежда (опять-таки въ связи съ соответствующимъ обрядомъ) на его близкое пораженіе и радость по этому поводу—словомъ, создавалось и сказывалось племенное самосознаніе.

Съ измѣненіемъ и развитіемъ условій общественной жизни, рядомъ съ этимъ древнимъ моментомъ возникаетъ другой—моментъ самосознаніе государственнаго и сословнаго. Если въ государствѣ личность значитъ еще сравнительно немного, если тамъ самосознаніе простирается опять-таки, главнымъ образомъ на противоположеніе себя сосѣдямъ и на указаніе связи между своими сотоварищами, если въ этомъ самосознаніи замѣшано все-таки все населеніе, какъ нѣчто однородно-цѣлое, то въ сословіи, особенно держащемъ власть, группа заинтересованныхъ сильно сужается, противоположеніе, какъ и борьба интересовъ, становится острѣе, возбуждая и большую сложность требованій къ себѣ, и большую критику дѣйствій и свойствъ противниковъ. Въ то же время значеніе личности, талантливой, ведущей за собой своихъ приверженцевъ и умѣющей вліять даже на враговъ, дѣлается замѣтнѣе; а вмѣстѣ съ тѣмъ растетъ ея самосознаніе, не могущее не отразиться и въ пѣснѣ.

И сама пѣсня соответственно измѣняется: постепенно теряеть она элементъ эпическій, переходящій въ специально-культивируемый родъ поэзіи, постепенно въ ней все усиливается элементъ двигательный, непосредственно возбуждающій, побуждающій къ дѣйствию. Она дѣлается чисто эмоціоной и сознательно стремится къ этому. Ея сфера—настроеніе, ея цѣль—вызвать аффектъ. Для достиженія этого ей, конечно, мало тѣхъ средствъ, которыми она располагала раньше. Она должна разнообразиться, измѣнять свою форму, приспособляя ее къ каждому данному случаю. Или она спокойно-поучительная, выражаетъ извѣстное ученіе, извѣстныя нормы, дорога для данной группы людей, выражающія ея воззрѣнія.

Если же въ ней все еще сохраняется рассказъ, то и онъ пріобрѣтаетъ соответствующую форму, стремясь подѣйствовать на слушателя, повернуть его симпатіи въ данную, нужную автору сторону,—или же возмутить его антипатію, путемъ насмѣшки или сатиры.

Въ эту пору все же коллективной, групповой жизни хоръ все еще играетъ большую роль: онъ является носителемъ групповой идеи, выразителемъ которой является его корифей. И понятно, что послѣднему принадлежитъ все возрастающее значеніе. Постепенно онъ совершенно оттѣсняетъ хоръ на послѣднее мѣсто, а самъ, со своими импровизаціями и обраще-

ніями, все болѣе и болѣе выдвигается впередъ, пока совершенно не выдѣляется изъ него, вполне сознавъ, что въ ней—вся сила и значеніе. Съ этого момента передъ нами уже не пѣвецъ-хора, а поэтъ, знающій, чего онъ хочетъ, видящій и понимающій различіе между собой и окружающими, гордый своимъ положеніемъ и своимъ талантомъ, начинающій ставить себя выше другихъ, не обладающихъ его даромъ. Отсюда не далеко уже и до полного отдѣленія себя отъ слушателей. до одинокого, вдали отъ толпы и хора стоящаго поэта, занятаго уже не общими, групповыми интересами, а исключительно собой, своими чувствами и переживаниями...

Но даже отойдя такъ далеко отъ первобытнаго своего прообраза—запѣвалы, поэтъ не можетъ отрѣшиться отъ старыхъ формъ, въ которыя онъ выливаетъ свои чувства и настроенія. Тотъ же размѣръ, тѣ же приемы—вопросы и отвѣты, повторенія стиха, какъ, въ прежнее время, подхватъ одной половиной хора словъ другой, строфичность, *refrains*, являющійся остаткомъ подхватываемаго хоромъ послѣдняго стиха, и многое другое остается вполне въ обиходѣ новообразованнаго поэта, и всякій шагъ къ измѣненію какой-нибудь частности, какого-нибудь, съ нашей точки зрѣнія, пустяка явится крупнымъ событіемъ, своего рода этапомъ, отмѣченнымъ въ поэтическомъ преданіи—лѣтописи именемъ своего изобрѣтателя или наиболее славнаго примѣнителя. Такъ, по крайней мѣрѣ, у грековъ, любовно поставившихъ у каждаго новаго шага, у каждой новой формы—рода ли поэзіи по содержанію, или измѣненія размѣра-ритма—имя его, часто воображаемаго, творца.

Но такое выдѣленіе произошло не сразу; и даже когда оно уже совершилось, это еще не значитъ, что такая форма, выдѣлившаяся изъ древняго обихода, сдѣлалась единственной. Рядомъ съ ней шла и продолжалась жизнь старыхъ, отброшенныхъ ею формъ, вліянія на нее и подвергаясь, въ свою очередь, ея вліянію. Такъ, культовая поэзія, не дошедшая до драмы, давала направленіе содержанію и личной поэзіи—напр., у Пиндара или Вакхилида; такъ многія нововведенія поэзіи лирически-личной получили права гражданства въ трагедіи, въ хоровыхъ ея частяхъ, а развитіе чувства индивидуальной обособленности, свойственное личной лирикѣ, все болѣе и болѣе переходитъ и въ драму, по мѣрѣ удаленія ея отъ культовой связи.

Но каково бы ни было новшество индивидуальнаго поэта, онъ долженъ во многомъ придерживаться старины—иначе онъ, все равно, останется въ сторонѣ отъ большого вліянія, вдали отъ вкусовъ своихъ современниковъ. Въ этомъ отношеніи рядомъ съ устойчивостью формы, уже отмѣченной выше, стоитъ и устойчивость поэтического языка.

IV.

Языкъ обрядовой поэзіи, естественно, долженъ отражать въ себѣ свое древнее происхожденіе и подвергаться сравнительно тугому измѣненію. Отсюда его древняя образность, первоначально восходящая и объясняющаяся первобытными представленіями о связи природы и чловѣка, о параллельности явленій ихъ жизни и о вліяніи слова на дѣло. Къ моменту выдѣленія пѣсни, какъ чего-то самостоятельно-живущаго, изъ обрядовой связи, эти представленія уже отчасти, надо думать, стерлись, но выраженіе ихъ въ словѣ осталось—и тѣмъ крѣпче, чѣмъ оно было малопонятнѣе. Самостоятельная же пѣсня, повторяя заранѣе данныя формулы, совершенно лишила ихъ ихъ первоначальнаго значенія и стала пользоваться ими, какъ закрѣпленными изстари *художественными* оборотами. Древнее вѣрованіе обратилось въ предметъ эстетическаго украшенія и воздѣйствія, вмѣстѣ съ подобной же эволюціей самой пѣсни. Отсюда идутъ столь обычные еще и въ нашей поэзіи „художественные поэтическіе обороты и фигуры“, постепенно теряющіе всякій реальный смыслъ, и обращающіеся въ пустую риторичку или въ средство художественнаго возбужденія. И въ нихъ рядомъ съ отмирающими моментами, рядомъ съ „риторикой“, сильныя поэтическія натуры вносятъ свои личныя измѣненія, часто вдыхающія въ нихъ новую жизнь и укрѣпляющіяся, и послѣ смерти своего создателя вызывающія себѣ подражаніе,—или скоро отмирающія, какъ негодныя, не обладающіяя свойствами, обеспечивающими длительное вліяніе.

Важнымъ, въ смыслѣ освобожденія поэзіи отъ первоначальной связи ея съ другими искусствами, моментомъ является освобожденіе ея отъ музыки: древніе еще не знаютъ совершенно иного исполненія лирическаго произведенія, какъ подъ аккомпаниментъ музыки,—что облегчало исполненіе, но усложняло

настроение мелодикоритмической его части, конечно, препятствуя свободному развитию его содержания, втискивая его в известные рамки. Если это было сравнительно несущественно для лирики хоровой и общественной, то поэт индивидуалист должен был стремиться сбросить с себя это наследие вѣковъ, чтобы стать еще болѣе независимымъ, еще болѣе свободнымъ. Впрочемъ, въ древности, ни въ Греціи, ни въ Римѣ, а также и въ средніе вѣка, этого освобожденія еще не совершилось; оно принадлежитъ уже новому времени.

Посмотримъ, какъ говорить объ описанномъ процессѣ самъ А. А. Веселовскій.

Итакъ, „на почвѣ хорической поэзіи культурныхъ народностей границы календарно-бытовой и календарно-обрядовой поэзіи суживаются. Многие, что въ древнемъ быту подчинялось физиологическимъ либо профессиональнымъ спросамъ, обусловленнымъ порою года, вышло изъ подъ ихъ вліянія и отбрасывается болѣе или менѣе свободно. Я имѣю въ виду хотя бы брачныя отношенія, старая календарная обусловленность которыхъ сохранилась лишь въ отдѣльныхъ переживаніяхъ“. „Другими подобными же явлениями служатъ обряды и „переживанія“ древняго гетеризма и принятія въ рядъ, которые еще услѣдимы, напр., въ современныхъ обычаяхъ кумленія“, и похоронныя обрядности: „Когда въ обиходѣ народнаго обряда встрѣчаются указанія на такія формы обычая, которыя, развившись въ послѣдовательной эволюціи, не могутъ больше существовать въ практикѣ жизни“, „ясно, что инны изъ нихъ спустились къ значенію пѣсенныхъ и обрядовыхъ формулъ: въ обрядѣ они очутились полупонятными переживаніями, въ пѣснѣ общими мѣстами, широко и неопредѣленно суггестивными (т.-е. вызывающими, по бессознательной, обычной ассоціаціи рядъ знакомыхъ переживаній и представлений. Q. r.). Это одинъ изъ источниковъ народно-пѣсенной стилистики“.

„Похоронная обрядность построена на такомъ же хорическомъ началѣ, выразившемся въ пѣніи, пляскѣ и дѣйствіи; въ нихъ и лирической моментъ сѣтованія, возгласа, заплачки естественно чередовался съ моментомъ разсказа, воспоминаній о дѣлахъ усопшаго, съ тѣмъ, что можно обособить названіемъ причитанія. Они проникались взаимно, или дѣлились; въ послѣднихъ импровизаціи, пѣніе ex tempore, обусловлена была

тѣмъ обстоятельствомъ, что о каждомъ лицѣ приходилось помянуть разное; заплачка скорѣе должна была принять болѣе прочныя, фиксированныя преданіемъ формы, согласно съ ограниченной группой вызвавшихъ ее настроеній. Такія заплачки причитанія могли раздаваться или создаваться и на поминкахъ внѣ обрядоваго дѣйствія“.

Такъ, „средневѣковые *planctus—complaintes*, сохранившіеся на латинскомъ и народныхъ языкахъ, принадлежащіе уже художественному почину, покоятся на обрядовомъ актѣ и вышедшемъ изъ него хоровомъ или личномъ причитаніи—заплачкѣ“. „Близость подобнаго рода литературныхъ причитаній къ народной почвѣ обнаруживается ритмическимъ строемъ нѣкоторыхъ изъ нихъ, припѣвомъ, наслѣдіемъ хорового исполненія, и преобладаніемъ эпической канвы надъ лирическимъ сѣтованіемъ“. „Но въ провансальскомъ *reanh* эпическая тема теряется еще болѣе, развита лирическая часть плача, и создается искусственный жанръ, устранившій всякіе слѣды обрядовой основы“.

„Именно эпическая часть *planctus*'а подлежала раннему обособленію изъ обрядовой связи, если по содержанию она отвѣчала болѣе широкимъ, не мѣстнымъ только интересамъ. Пѣсни — плачи о славномъ витязѣ, народномъ героѣ, продолжали интересоваться и внѣ роковаго событія вызвавшего ихъ появленіе: ихъ повѣствовательная часть дѣлается традиціонной, въ другомъ смыслѣ, чѣмъ фиксированныя подробности лирической заплачки. Такъ выдѣлялись изъ похоронной связи лирико-эпическія причитанія: ихъ могли пѣть по прежнему хоромъ, съ припѣвомъ, или отдѣльно, внѣ обряда, который разлагался и съ другой, игровой стороны. Въ то же время „лирическіе мотивы заплачки, выражающіе группу опредѣленныхъ психическихъ настроеній, необходимо повторялись, внося въ пѣсенный складъ известную устойчивость и вмѣстѣ однообразіе. Къ этому присоединилась теперь устойчивость стили, выработанная профессиональною привычкою къ такимъ, а не другимъ оборотамъ, къ схематизму положеній, къ ограниченнымъ ими словарю и фразеологіи“ (т.-е. оборотамъ рѣчи. О. К.). Такъ, наряду съ „вольной“, индивидуальной заплачкой, возникла и развивалась заплачка профессиональная. „Присоедините къ опредѣленности психическихъ мотивовъ и образовавшейся устойчивости ихъ словеснаго выраженія еще и любовь къ нѣ-

которымъ традиціоннымъ сюжетамъ, повторяющимся изъ раза въ разъ — и мы очутимся на почвѣ эпоса и эпического стиля, т.-е. въ концѣ долгаго процесса, первые шаги котораго мы пытаемся уяснить“.

„Заплачка о видномъ дѣятелѣ становилась историческою болью, балладной пѣсней, и переходила въ преданіе; къ нимъ приставали пѣсни, навѣяныя казовыми (случайными *Θ. К.*) событіями народной жизни, побѣдами и пораженіями“; сверхъ того — „пѣсни мифологическаго содержанія“. Все это пѣлось хоромъ, порой и плясалось. „На этой точкѣ развитія стоятъ цѣлый рядъ хоровыхъ пѣсенъ и плясокъ, которые мы не въ состояніи приурочить ни къ обрядовому акту, ни къ мимической игрѣ...“

„Мы рассмотрѣли, въ краткомъ очеркѣ, разные виды хоровыхъ дѣйствъ, жившихъ или еще доживающихъ среди культурныхъ народностей. Ихъ легко приравнять къ категоріямъ, установленнымъ нами для народностей некультурныхъ. Передвинуты только, мы видѣли, границы календарнаго обряда, торжествуетъ текстъ, импровизація во многомъ уступила традиціи, и изъ связи хора могутъ выдѣляться отдѣльныя пѣсни, самостоятельныя цѣлыя, живущія своею особою жизнью и опредѣляющія порой формы и роды художественной поэзіи. Такъ обособились балладныя пѣсни изъ цикла весеннихъ, свадебныхъ, поминальныхъ, заговорныхъ. Греческая поэзія полна такихъ выдѣленій, лишь названіемъ напоминающихъ о своемъ обрядовомъ началѣ: элегія уже не вызываетъ въ насъ представленіе о погребальной пѣснѣ, сатира — о древней синкретической сатирѣ и т. под. Весь этотъ процессъ предполагаетъ, еще за предѣлами литературы, отдѣльныхъ носителей, пѣвца или пѣвцовъ, вышедшихъ изъ хора или дихоріи, и въ то же время, на почвѣ хора или дихоріи даны были условія драматическаго жанра“.

„На почвѣ хорическаго дѣйствія мы отмѣтили постепенный процессъ дезинтеграціи и, въ результатъ, ряды органическихъ выдѣленій и неорганическихъ сношеній; послѣднія являются и живутъ спорадически (т.-е. то тутъ то тамъ безъ видимой эволюціонной связи. *Θ. К.*); органическія выдѣленія выступили на путь развитія. Въ послѣдующей исторіи поэзіи мы встречаемъ такіе болѣе или менѣе опредѣленные типы, какъ эпикю, лирику, драму; въ какихъ отношеніяхъ стояли онѣ къ той

синкретической, хоровой поэзіи, формы которой мы въ правѣ считать древнѣйшими? Въ какой послѣдовательности развились они изъ этой протоплазмы, отвѣчая тѣмъ или другимъ спросамъ бытовой или общественной эволюціи?“

Отвѣты на это давались и даются самые разнообразныя; *А. Н. Веселовскій* идетъ къ нему слѣдующимъ путемъ. „Представимъ себѣ организацію хора: запѣвало солистъ, онъ въ центрѣ дѣйствія, ведетъ главную партію, руководитъ остальными исполнителями. Ему принадлежитъ пѣсня — сказъ, регитативъ, хоръ мимируетъ ея содержаніе молча, симъ поддерживая корифея повторяющимся лирическимъ припѣвомъ, вступаетъ съ нимъ въ діалогъ, какъ, напр., въ диѳирамбѣ *Вакхилида*“ (позднѣ. *Θ. К.*). „Руководящая роль корифея удержалась и въ тѣхъ случаяхъ, когда хоръ участвовалъ въ игрѣ не только мимикой, но и словомъ“. „Все это — выродившіяся и развитыя формы старыхъ хоровыхъ отношеній“.

„Когда партія солиста окрѣпла, и содержаніе или форма его регитативной пѣсни возбуждала сама по себѣ общее сочувствіе и интересъ, она могла выдѣляться изъ рамокъ обрядоваго или необрядоваго хора, въ которомъ сложилась, и исполняться внѣ его. Пѣвецъ выступаетъ самостоятельно, поетъ, и сказываетъ, и дѣйствуетъ“.

„Въ подробностяхъ такой личный сказъ — пѣсня могъ разнообразиться. Сказывали — пѣли и подыгрывали сами себѣ; въ такихъ случаяхъ пѣвецъ сначала пѣлъ строфу, затѣмъ повторялъ ея мелодію на инструментѣ; такъ до сихъ поръ поютъ итальянскіе народные пѣвцы, такъ пѣли, вѣроятно, и средневѣковыя эпическія пѣсни... Либо сказъ и аккомпаниментъ распределены между разными лицами: сказывали французскія *chansons de geste* и кто-нибудь подыгрывалъ на *symphonie*; жонглеръ подыгрывалъ трубадуру; то же было во Франціи и Германіи“.

„До сихъ поръ дѣло шло о выдѣленіи одного пѣвца, уносившаго съ собою речитативъ и вмѣстѣ съ нимъ преданіе хора... Но мы предположили выше, что порой выдѣлялись и два пѣвца, что дихорія давала амебейность, антифонизмъ, до сихъ поръ дающій формы народной лирической пѣснѣ. Амебейное начало обняло и гимническіе агоны (состязанія. *Θ. К.*), и шуточные пренія, и обмѣнъ загадокъ, и діалогическія сценки“. Въ че-

редованіи пѣвцовъ отдѣльныя пѣсни сливались въ цѣлое, въ полныя ряды пѣсенъ сплетенныхъ другъ съ другомъ“.

„Въ такой амебейности, въ подхватываніи, обратившейся теперь въ игру, но когда то служившей и новообразованію эпической *οἰμῆ* (сплетанія), въ діалогическомъ моментѣ я искалъ объясненіе нѣкоторыхъ явленій эпической стилистики. Пѣли попарно, смѣняя другъ друга, подхватывая стихъ или стихи, вступая въ положеніе, въ которомъ уже пѣлъ товарищъ, и развивая его дальше. Пѣсня слагалась въ чередованіи строфъ, разнообразно дополнявшихъ другъ друга, съ повтореніемъ стиховъ и группъ стиховъ, которые и становились исходнымъ пунктомъ новыхъ варіацій. Либо могли чередоваться такимъ же образомъ партіи прозаическаго разсказа и стиха, унаслѣдованія изъ хоровой двойственности речитатива и напѣва“.

„Если строфичность и захватывающія, непосредственныя повторенія однихъ и тѣхъ же стиховъ и положеній указываютъ на амебейное, многоголосное исполненіе, то пѣсня единоличнаго пѣвца — развитіе хорового речитатива, должно обойтись безъ захватовъ такого рода, и ея бродячія повторенія — формулы принадлежатъ къ явленіямъ болѣе поздняго порядка, къ установившимся въ пѣсенной практикѣ общимъ мѣстамъ эпическаго стиля“.

Помня, что и лирика долгое время находилась въ тѣсной связи, а слѣдовательно, и въ одинаковыхъ условіяхъ исполненія съ эпикой, эти замѣчанія можно съ полнымъ правомъ примѣнить и къ ней, — и отсюда уже мы получимъ объясненіе происхожденія многихъ оборотовъ и фигуръ нашей лирической поэзіи: равныя строфы, подхватъ послѣдняго стиха строфы въ первомъ стихѣ слѣдующей и т. п. Когда пѣсня-стихъ совершенно вышла изъ условій, описанныхъ выше, и стала исполняться однимъ лицомъ съ начала до конца, эти особенности, потерявъ рациональный смыслъ, обратились въ простой анахронизмъ, которымъ стали пользоваться и который стали принимать, какъ средство художественнаго воздѣйствія, чѣмъ они остаются и понынѣ.

„Мы снова пришли къ вопросу, уже затронутому выше: объ обособленіи отдѣльныхъ пѣсенъ изъ воспитавшей ихъ хоровой. На этотъ разъ я имѣю въ виду *форму, стиль* тѣхъ пѣсенъ, которые, за неимѣніемъ болѣе подходящаго названія, принято называть лирико-эпическими. Въ общихъ чертахъ опре-

дѣленія всѣ согласны: повѣствовательный мотивъ, но въ лирическомъ эмоціональномъ освѣщеніи“. Къ нимъ принадлежатъ — въ своей основѣ — древне-греческія номы и гимны, сѣверныя баллады, и старо-французскія *chansons de toile, chansons d'histoire*, отчасти Калевала.

„Эпическая часть — это канва дѣйствія, лирическое впечатлѣніе производятъ то тормозящія, то ускоряющія его захваты, возвращеніе къ тѣмъ же положеніямъ, повтореніе стиховъ *refrain* хора такъ же переселился въ лирико-эпическую, пѣсню какъ ригурнель, какъ настраивающій эмоціональный возгласъ..; для той поры зарожденія, какую мы себѣ представляемъ, нѣтъ еще унаслѣдованнаго традиціей стиля, нѣтъ эпическаго схематизма, нѣтъ типическихъ положеній, которыя позднѣйшая эпика будетъ вносить въ изображенія любого событія, нѣтъ приравненія воспѣваемаго лица къ условному типу героя, героизма и т. п. Пѣсня ведется нервно, не въ покойной связи, а въ перебоѣ эпизодовъ, съ діалогомъ, и обращеніемъ, и перечнемъ подвиговъ, если ихъ подсказываетъ сюжетъ“.

Весь характеръ, весь „складъ эпико-лирической пѣсни, когда она вышла впервые изъ хоровой связи“ долженъ былъ, такимъ образомъ, быть въ „свободной разбросанности“. „Позже эта разбросанность придетъ въ извѣстный порядокъ, образуется балладный стиль, съ чередующимися припѣвами или безъ нихъ, съ зачатками эпическаго схематизма, съ любовью къ троичности и т. д.“.

Далѣе послѣдуетъ „болѣе полное развитіе схематизма“, особенно, если пѣсня еще оставалась связанной съ обрядомъ, „пѣсня исходила изъ обряда въ почти готовыхъ эпическихъ формахъ“ — особенно пѣсня міеологическаго содержанія, идущая отъ заговора.

Но — „не всѣ пѣсни сходнаго стиля подлежатъ одинаковой хронологической оцѣнкѣ; необходимо отдѣлить содержаніе отъ отстоявшейся въ преданіи формы. Пѣсни, близкія къ событіямъ, волновавшимъ народное чувство, невольно принимаютъ лирической колоритъ; таковы малороссійскія думы, за вычетомъ испытаннаго ими школьнаго вліянія; но такія пѣсни могли выразиться въ формѣ, уже опредѣленной предъидущимъ развитіемъ лирико-эпической поэзіи, какъ, съ другой стороны, та же готовая форма могла облечь сюжеты, не вызывавшіе, повидимому, лирическаго настроенія“.

Это содержаніе, эти сюжеты лирико-эпическихъ пѣсенъ у племенъ, не тронутыхъ бытовыми волненіями, распрями враждующихъ родовъ или тѣми, которыя неизбежны на межѣ двухъ племенъ“, должны были быть легендарно-миѳическими. Тамъ же, гдѣ подобныя столкновенія имѣли мѣсто, „эти распри создавали новые интересы, столкновенія объединяли племенное сознаніе, создавались лирико-эпическія пѣсни-кантилены, международныя (если можно говорить о народности) въ томъ смыслѣ, что тамъ и здѣсь попеременно пѣли о побѣдахъ и пораженіяхъ, выходили на сцену, въ освѣщеніи хвалы, порицанія или страха, одни и тѣ же имена витязей, вождей; вокругъ нихъ собранъ интересъ, вокругъ нихъ ихъ боевыя товарищи, дружина, о нихъ слагаются пѣсни брани и мести, поминальныя, величальныя, поются и циклируются, притянутые тѣмъ или инымъ рѣшающимъ событіемъ, славой одного имени. Такую естественную циклизацию слѣдуетъ представить себѣ уже въ лирико-эпическую пору: слагалась, вызванная *ex tempore* однимъ и тѣмъ же фактомъ, подвигомъ не одна пѣсня, а нѣсколько; однѣ изъ нихъ забывались, другія переживали, переходили изъ одного поколѣнія въ другое, вмѣстѣ съ памятью подвига, что предполагаетъ и его цѣнность въ глазахъ потомства, и начала исторической традиціи, родовой и народной. Разумѣется, въ слѣдующихъ поколѣніяхъ эти пѣсни не могли вызывать тѣхъ жгучихъ эффектовъ горя и ликованія, какъ въ ту пору, когда онѣ выживались, и ихъ лирическія партіи могли отгнѣяться слабѣе, забывались и нѣкоторыя подробности далекаго событія, удерживалась его схематическая часть, общія нити и характерныя черты героя. Начало такого обобщенія, съ его результатами, типическими, идеализирующими приѣмами пѣсенной памяти, слѣдуетъ искать въ механической работѣ народнаго преданія“.

„Остальное довершили пѣвцы, въ той новой роли, которую оно имъ создало. Они продолжаютъ процессъ циклизаціи, они вырабатываютъ свои приѣмы, свою традицію, вводя въ обиходъ свои общія мѣста“, — чѣмъ „незамѣтно открывалась брешь въ историческія основы преданія“, что идетъ рядомъ съ образованіемъ этихъ идеаловъ въ жизни.

„Рядомъ съ общими мѣстами содержанія, отвѣчая имъ, развилось такое же явленіе въ области стили: онъ сталъ типическимъ, тѣмъ, что я выше назвалъ эпическимъ схематизмомъ.

У пѣвцовъ свой Домострой, отраженіе, иногда застывшее, бытовое: герои опредѣленнымъ образомъ снаряжаются къ бою, въ путь, вызываютъ другъ друга, столуютъ; одинъ какъ другой; все это выражается опредѣленными формулами, повторяющимися всякій разъ, какъ того потребуетъ дѣло. Складывается прочная поэтика, подборъ оборотовъ, стилистическихъ мотивовъ, словъ и эпитетовъ: готовая палитра для художника“. — „Устойчивость такого стили“ уже не въ томъ, что было прежде, не въ обрядѣ и тѣсной связи съ нимъ, а „въ пѣвческомъ, я бы сказалъ, школьномъ преданіи“.

Здѣсь уже нѣтъ лирики — „мы въ области чистой эпики“. Если я остановился подробно на анализѣ возрѣній Веселовскаго на этомъ моментѣ развитія посторонняго нашей задачѣ жанра, то это для того, чтобы показать, какъ постепенно отмираетъ и отпадаетъ ненужной для новой ступени развитія элементъ въ другомъ, прежде неразрывно связанномъ съ даннымъ видомъ поэзіи родѣ. Посмотримъ теперь, какъ онъ растетъ и развивается въ той связи, гдѣ онъ является основнымъ.

Итакъ, необходимымъ условіемъ для развитія пѣсни является „коллективный-субъективизмъ“, нѣкоторое групповое выдѣленіе, связанное однимъ уровнемъ развитія. „Каждый видный фактъ въ такой средѣ вызываетъ оцѣнку, въ которой сойдется большинство; пѣсня будетъ коллективно-субъективнымъ самоопредѣленіемъ, родовымъ, племеннымъ, дружиннымъ, народнымъ; въ него входитъ и личность пѣвца, т.-е., что, чья пѣсня поправилась, пригодилась Онъ анонименъ, но только потому, что его пѣсню подхватила масса, а у него нѣтъ сознанія личнаго авторитета. Оно вырастаетъ постепенно, вмѣстѣ съ суженіемъ коллективизма — выдѣленію личнаго начала предшествуетъ групповое, сословное“. Слѣдовательно, въ стадіи лирико-эпической пѣсни канталены пѣсня является „проекціей“ коллективнаго „я“, въ яркихъ событіяхъ, особяхъ человѣческой жизни. Личность еще не выдѣлилась изъ массы, не стала объектомъ самой себѣ, и не зоветъ къ самонаблюденію. И ея эмоциональность“ [т.-е. то, что можно назвать лирической ея стихіей] „коллективная: хоровые клики, возгласы радости и печали, и эротическаго возбужденія въ обрядовомъ дѣйствіи или весенемъ хороводѣ. Они типичны, остаются устойчивыми и въ пору сложенія пѣсеннаго текста, когда онъ вышелъ изъ періода возгласовъ“... „Слагаются refrains, коротенькія формулы, выра-

жающія общія, простѣйшія схемы простѣйшихъ аффектовъ, нерѣдко въ построеніи параллелизма, въ которомъ движенія чувства выясняются безсознательнымъ уравненіемъ съ какимъ-нибудь сходнымъ актомъ внѣшняго міра“.

„Такими коротенькими формулами полна всякая народная поэзія, не испытавшая серьезныхъ вліяній художественности. Это — ходячія дву-или четырехстишія... Они встрѣчаются въ обрядовой связи, напримѣръ, въ свадебномъ дѣйствіи, въ запѣвахъ и припѣвахъ лирико-эпической и эпической пѣсни — наслѣдіе хорового возгласа: это ихъ крѣпкое, исторически, мѣсто. Но они ходятъ и отдѣльно: зачаточные, формальные мотивы того жанра, который мы называли *лирикой*“.

Такимъ образомъ, „то, что мы зовемъ народною лирическою пѣсней, не что иное, какъ разнообразное сочетаніе тѣхъ же простѣйшихъ мотивовъ, стиховъ, или серій стиховъ: вы встрѣтите ихъ тамъ и здѣсь, какъ общее мѣсто; порой они накаплиются видимо безцѣльно, подсказанные мелодіей и темпомъ, какъ во французскихъ motet, порой развиваются содержательно, одинъ мотивъ вызываетъ другой, сродный, какъ риѐма вызываетъ риѐму. Все это бываетъ связано незатѣливо, діалогомъ либо какимъ-нибудь положеніемъ: кто-нибудь ждетъ, задумался, зоветъ и т. п., и стилистическія формулы служатъ къ анализу психологическаго содержанія, формулы печали, разставанія, привѣта, какъ въ эпической пѣснѣ есть формулы боя, столкновенія и т. п., тотъ же стилистическій Домострой. Если положеніе перейдетъ въ дѣйствіе, мы получимъ схему лирико-эпической, балладной пѣсни — черту раздѣла между нею и лирическою трудно себѣ представить при выходѣ изъ общаго хорового русла“.

„Аффективная сторона этой лирики монотонна, выражаетъ несложныя ощущенія коллективной психики. И здѣсь выходъ къ субъективности, которую мы привыкли соединять съ понятіемъ лирики, совершился постепенными групповыми выдѣленіями культурнаго характера. Когда, изъ среды, коллективно настроенной, выдѣлился, въ силу вещей, кружокъ людей съ иными ощущеніями и инымъ пониманіемъ жизни, чѣмъ у большинства, онъ внесетъ въ унаслѣдованныя лирическія формулы новыя сочетанія въ уровень съ содержаніемъ своего чувства; усилится въ этой сферѣ и сознаніе поэтическаго акта, какъ такового, и самосознаніе поэта, ощущающаго себя чѣмъ-

либо инымъ, чѣмъ пѣвецъ старой анонимной пѣсни. И на этой стадіи развитія можетъ произойти новое объединеніе, и тѣми же признаками коллективности, какъ прежде: художественная лирика среднихъ вѣковъ — сословная, она наслонилась надъ народной, вышла изъ нея и отошла въ новомъ культурномъ движеніи. И она монотонна настолько, что, за исключеніемъ двухъ-трехъ именъ, мы почти не встрѣчаемъ въ ней личныхъ настроеній, такъ много условнаго, повторяющагося въ содержаніи и въ выраженіи чувства“.

И, „въ сущности, мы не ошибемся, если усмотримъ въ этомъ однообразіи результатъ извѣстнаго психическаго уравненія, наступающаго за выдѣленіемъ культурной группы, какъ руководящей. Показателемъ его настроенія становится какой-нибудь личный поэтъ; поэтъ рождается, но матеріаль и настроеніе поэзіи приготовила группа. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что петраркизмъ древнѣе Петрарки. Личный поэтъ, лирикъ или эпикъ, всегда групповой, разница въ степени и содержаніи бытовой эволюціи, выдѣлившей его группу“.

Таковы теоретическіе выводы, къ которымъ пришелъ Веселовскій въ результатъ своихъ проникновенныхъ изысканій о началѣ и условіяхъ выдѣленія лирической поэзіи; и онъ прослѣдилъ эти явленія въ двухъ періодахъ жизни той части человечества, которая наиболѣе поддается изслѣдованію и наиболѣе близка намъ — на исторіи развитія лирики древне-греческой и средневѣковой. Послѣдуемъ за нимъ въ эту область, дополняя иногда совокупность приводимыхъ имъ фактическихъ данныхъ, чтобы имѣть возможность пойти дальше тѣхъ эпохъ, гдѣ онъ долженъ былъ остановиться. Въ сущности, всѣ наиболѣе затруднительные, первоначальные моменты выдѣлены и объяснены уже имъ — и наши дополненія будутъ имѣть мѣсто лишь начиная съ уже развившихся моментовъ выдѣленія личности и указанія различныхъ путей этого движенія.

V.

До сихъ поръ, говоря про древнюю, первобытную поэзію — лирику, или какую другую ея часть — мы вращались въ сферѣ естественнаго, безсознательнаго творчества. Это не значитъ, что при этомъ не игралъ роли отдѣльный человекъ, отдѣльный носитель, или даже творецъ пѣсни: онъ, какъ мы знаемъ, былъ,

и роль его была большая. Черту индивидуальности слѣдуетъ искать ранѣе „выдѣленія сознательно-личнаго начала, „въ той эпохи развитія, которое восходитъ въ сѣдую даль времени, къ пѣвцу или пѣвцамъ, выдѣлившимся ихъ хорового синкретизма“. Но у этихъ пѣвцовъ нѣтъ еще одного сознанія — сознанія „индивидуальнаго подвига“. Пѣвецъ лишь тогда обратится въ поэта, когда онъ придетъ къ сознанію себя, какъ особи, какъ творца пѣсни. „Прогрессъ не въ индивидуальномъ починѣ, а въ его сознаніи, въ цѣнности, которая дается пѣсенному акту, въ записи, которой закрѣпляется не пѣсня — сводъ, а поэтическое произведеніе, когда пѣвецъ ощутитъ себя — поэтомъ“. Тогда начинается личная, сознательная, а не спорадически, сама собой выростающая изъ потребности психо-физическаго катарсиса, иначе говоря — *художественная поэзія*.

О народной греческой лирикѣ наши свѣдѣнія, сравнительно, чрезвычайно скудны: кое-какіе отрывки, кое-какія указанія въ болѣе позднихъ сочиненіяхъ, кое-какіе намеки въ лирикѣ лично художественной — вотъ и все. „За вычетомъ этихъ болѣе или менѣе народныхъ пѣсенныхъ фрагментовъ, матеріаломъ для изученія греческой художественной лирики, въ пору ея возникновенія, остаются памятники хоровой и монодической поэзіи, и не столько памятники, большая часть которыхъ не дошла до насъ, сколько свѣдѣнія о нихъ, сохранившіяся у древнихъ писателей¹⁾. И тѣ и другіе указываютъ уже на литературную обработку сюжетовъ и формъ, зародившихся на почвѣ народнаго хора.

При этомъ часто древніе приписываютъ, по своей склонности конкретировать и утончать трудно поддающіяся этому явленія, различныя новшества въ формѣ или содержаніи, происходившіе постепенно, въ силу вещей и вновь возникающихъ потребностей, отдѣльнымъ лицамъ. Это, надо думать, не всегда правильно, и весьма вѣроятно, что эти лица лишь своимъ талантомъ окончательно закрѣпили, дали, т. е. сказ., право гра-

¹⁾ Въ самое послѣднее время въ папирусахъ, сохранившихся въ Египтѣ, найдено много матеріаловъ, важныхъ для изученія древне-греческой жизни и поэзіи, изъ которыхъ назовемъ, напр., чтобы говорить лишь объ интересующей насъ области, большой списокъ пѣсенъ Вакхилида, кое-какіе отрывки изъ Сапфо и Алкая, очень древній списокъ Илиады (не вся), рядъ сценъ изъ комедій Лизандра и т. д. и можно надѣяться, что современемъ найдется и еще что-нибудь. *Θ. В.*

жданства, явленіямъ, уже раньше нихъ существовавшимъ, намѣчавшимся или же встрѣчавшимся изрѣдка. „То, что древніе говорятъ объ эволюціи формъ, обличаетъ нерѣдко склонность вмѣнять личному почину результаты органическаго развитія и разложенія“.

Такъ, о Ксенократѣ рассказывали, что онъ первый выдѣлилъ изъ плана [воинственной пѣсни дорійцевъ], исполнявшагося хоромъ, эпическую часть, возложивъ ее на корифея; про Стесихора, что онъ „установилъ хоръ“, — т. е. передалъ хору лирическія мѣста текста, „положивъ на лиру бремя эпопеи“; про Аріона, что онъ подобнымъ же образомъ раздѣлилъ диэирамбъ [хвалебную пѣсню въ честь бога], раньше составлявшій одно нераздѣльное цѣлое; однако — и это очень интересно — другіе авторы указываютъ, что онъ „смѣнилъ драматическую двойственность (когда „главныя партіи принадлежали корифею, онъ вчиналъ и велъ пѣсню, хоръ только поддерживалъ его, вступалъ съ нимъ въ діалогъ“) — хоровымъ, строфическимъ мелосомъ [пѣніемъ]“. Подобное колебаніе въ толкованіяхъ и приписываніи одному лицу совершенно противоположныхъ нововведеній, указываетъ на неточность и недостоверность этой традиціи и дѣлаетъ еще болѣе вѣроятнымъ предположеніе объ искусственности и сравнительно позднемъ происхожденіи этихъ объясненій.

Если ввести эти и подобныя легенды въ генетическую связь, въ „какой мы представили себѣ развитіе хоровой поэзіи, онѣ займутъ въ ней свое мѣсто, и эволюція греческихъ поэтическихъ жанровъ изъ народныхъ началъ представится намъ въ цѣльности, формы которой оставалось лишь развивать пѣвцу или поэту“. „Вся хорическая лирика грековъ не что иное, какъ разработка средствами цѣльнаго хора эпико-лирической темы, обособившейся въ немъ вмѣстѣ съ корифеемъ“.

Эта лирика, чисто хоровая, уже обособившаяся отъ элементовъ эпоса и драматическаго дѣйства, „выросшая изъ цѣльности народнаго хора, развивалась особенно пышно у дорянъ, что „указываетъ на устойчивость у нихъ поэтическихъ формъ, чему отвѣчалъ и архаизмъ бытовыхъ отношеній“ — извѣстенъ вѣдь консерватизмъ, иначе говоря, устойчивость, неизмѣнность формы общественной и политической жизни дорянъ, столь рѣзко отличавшихъ ихъ отъ другихъ эллинскихъ племенъ.

Такимъ путемъ развитія пошла элегія „первоначально пе-

чальная, похоронная пѣсня“. ведущая, вѣроятно, свое происхождение „отъ обрядовой заплачки съ ея моментами сѣтованія, утѣшенія и общими мѣстами традиціонной мимики“. Отсюда — любовь элегіи къ сентенціямъ, къ заключеніямъ общаго характера. „Этотъ гномическій характеръ удержался за ней, когда она перешла въ руки личнаго поэта, выражая содержаніе его личнаго или сословнаго міросозерцанія, вдали отъ обряда“.

Изъ „хорового разгула комоса въ пору Діонисій, либо въ концѣ пира“ вышла „Ständchen подь окномъ красавицы“ — что опять-таки перешло въ такой формѣ и къ личному поэту, какъ Алкею и, много позже, Анакреонту. Съ другой стороны, „изъ хорическихъ гимновъ вышли лирико-эпическіе, съ содержаніемъ міа или героической были“ — матеріалъ для эпики — и для баллады.

Рядомъ съ этой лирикой хорового склада, въ другихъ областяхъ эллинскаго міра, возникаетъ и растетъ дальнѣйшее движеніе — „развитіе и разложеніе“, по опредѣленію Веселовскаго; т.-е. развитіе началъ художественности и сознательности, разложеніе древней хоровой стороны — лирики, по намѣченному выше пути: изъ хора — носителя пѣсни выдѣляется личность, которой хоръ уже не нуженъ, которая достаточно сильна, достаточно увѣрена въ себѣ и своемъ значеніи, что не нуждается въ его поддержкѣ. Это произошло уже не на почвѣ дорійскихъ областей, а среди другихъ племенъ, гдѣ „бытовые условія болѣе способствовали выдѣленію личности“.

Такія условія нашлись въ эолійскихъ и іонійскихъ городахъ, въ Малой Азіи и Архипелагѣ, гдѣ древнее монархически-дружинное управленіе переходитъ въ руки многихъ, индивидуально-сильныхъ лицъ.

„Въ началѣ VIII в. до Р. Хр. былевья пѣсни“, выдвинутыя эпохой господства военно-дружиннаго начала. Когда „интересъ, біеніе исторической жизни сосредоточивается въ одномъ кружкѣ“ — дружинной аристократіи и монарха, изъ среды которой происходитъ и поэтъ, и для которой и о которой онъ лишь и поетъ, „былевья поэмы гомеровскаго типа уже не создаются болѣе... нѣтъ новой пѣсенной продукціи, потому что нѣтъ для нея условій: періодъ завоеваній кончился, ... монархическое начало уступаетъ напору многихъ желающихъ раздѣлить его преимущество и считающихъ себя призванными“. При

такомъ положеніи вещей, прежде всего выдѣлится „сословная аристократія“, которая, добравшись до власти, направитъ всѣ свои силы къ „борьбѣ съ демократическимъ началомъ“. Иной разъ эта борьба приведетъ „къ явленіямъ тиранніи, демократически-культурной монархіи“. Въ этихъ условіяхъ, въ періодъ интенсивной партійной борьбы, не до старины: „старыя эпическія пѣсни, „старина и дѣяніе“, не забыты, ихъ поютъ, ихъ повторяютъ, но онѣ не отвѣчаютъ болѣе интересамъ времени, занятого вопросами, въ которыхъ надо было разобраться“. „Общественная борьба создаетъ политическую, партійную пѣсню: возникаетъ на почвѣ новыхъ сословныхъ выдѣленій, но изъ старыхъ хоровыхъ началъ, новая поэзія, художественная лирика“. И какъ ея первое, основное, диктуемое самими условіями ея возникновенія качества — „отмѣтимъ въ ней теперь же характеръ современности“ — что сразу поставитъ ее въ противорѣчіе съ древнимъ эпическимъ преданіемъ, сразу дастъ ей свой особый колоритъ.

Современность эта проявилась въ различномъ видѣ и направленіи, оставаясь все-таки еще на почвѣ общественныхъ, групповыхъ интересовъ: являясь выразителемъ міровоззрѣнія одной изъ борющихся группъ, новый поэтъ естественно долженъ былъ — или выдвигать впередъ въ своихъ пѣсняхъ свой положительный идеалъ, — т.-е. тѣ качества и достоинства, къ достиженію и развитію которыхъ условія существованія его культурной группы заставляли стремиться, или же, выдѣляя обратныя, со своей и своей группы точки зрѣнія, отрицательныя качества, объявлять ихъ именно таковыми, стремиться самымъ отношеніемъ къ нимъ сдѣлать ихъ непривлекательными, осмѣивать и бичевать ихъ — а съ ними вмѣстѣ и своихъ политическихъ противниковъ, какъ носителей этихъ отрицательныхъ качествъ, какъ существъ низшаго, уступающаго его группѣ порядка. Пѣснь — поэзія въ эту пору дѣлается носительницей кодекса группового самосознанія. А такъ какъ такой группой, выдѣлившейся изъ массы и захватывающей въ свои руки верховенство въ политической и общественной жизни, въ то время, какъ остальная масса населенія остается все еще болѣе или менѣе въ тѣни, является торговая аристократія, то естественно, что и въ ея пѣсняхъ проводятся именно тенденціи богатыхъ и знатныхъ сословій, противопологающихъ себя, свои силы, качества и заслуги жизненному простонародію. И лишь

тотъ, кто не выдѣляется изъ этой среды, кто не стремится, путемъ измѣны партіи, возвысить лишь себя, свои личныя выгоды и интересы, заслуживаетъ одобренія. Провозглашаются принципы альтруизма—конечно, лишь группового, осмѣивается или бичуется попытка построить свое благополучіе на измѣнѣ дѣлу партіи.

„Выходъ изъ стараго порядка вещей предполагаетъ его критику“, говоритъ А. Н. Веселовскій, „комплексъ убѣжденій и требованій, во имя котораго и совершается переворотъ“. Эти требованія во всей своей совокупности „ложатся въ основу сословно-аристократической этики. Эта этика обязываетъ всѣхъ“, всѣ должны подчиняться ей, иначе они не могутъ быть терпимы въ своей средѣ. „Оттого аристократъ типиченъ; процессъ индивидуализаціи совершился въ немъ въ формахъ сословности. Онъ знатенъ по происхожденію, по состоянію и занятіямъ, блюдетъ завѣты отцовъ, горделиво сторонясь отъ черни“. Образуется не только сословная мораль, но и сословная гордость, извѣстнаго рода кастовое міровоззрѣніе. „Не выросли розѣ изъ луковицы, свободному человѣку не родиться отъ рабыни“, говоритъ одинъ изъ поэтовъ этого рода—Теогнисъ.

Но эта замкнутость, эта устойчивость положенія была лишь въ теоріи—и тѣмъ болѣе приходилось оберегать ее, тѣмъ болѣе надо было облекать ее въ такой видъ, чтобы она казалась дѣйствительно нравственно-цѣнной. „Завоеванное, не обезпеченное древностью положеніе, надо было упрочить, и это создавало рядъ требованій, подсказанныхъ жизнью и отложившихся въ правила сословной нравственности, которымъ греческая аристократія отвѣчала въ свои лучшіе годы: жить не для себя, а для цѣлаго, для общины, гнущатся стяжаній, не стремиться къ наживѣ и т. под.“

Тотъ, кто не удовлетворялъ требованіемъ этого нравственнаго кодекса аристократіи, долженъ уйти изъ нея—„прочь ты изъ знати“, говоритъ Архилохъ недостойному человѣку.

Съ другой стороны, не все зависитъ отъ воли самого человѣка: иной разъ онъ, можетъ быть, и не виновенъ—партійная борьба, торговля неудачи разорили и унизили его; онъ не можетъ поддерживать славы своего имени, не можетъ по прежнему стоять на ряду со своими собратьями. Сама собой возникаетъ идея судьбы, мысль о тщетѣ человѣческаго существо-

ванія, сомнѣніе въ дѣйствіяхъ боговъ. Выдвигается идеаль человѣка, самыми своими дѣйствіями, самымъ характеромъ ставящаго себя въ наиболѣе твердое положеніе—человѣка, не стремящагося къ слишкомъ большому и не падающаго духомъ при неудачѣ. „Въ борьбѣ партій призывъ къ выдержкѣ, мужеству, мѣрѣ желаній, чередуется съ отчаяніемъ и покорностью судьбѣ: несчастье постигаетъ то того, то другого, предоставь все богамъ, они воздвигаютъ простертыхъ, свергаютъ бодро-ступающихъ. (см. Архилохъ, вг. 5, 13, 24, 58, 68). Въ такомъ случаѣ остается только—или надѣяться, вѣря, по прежнему, въ боговъ, или же, видя царящую кругомъ несправедливость, усумниться въ ихъ силѣ или значеніи: „Гдѣ справедливость Зевса, спрашиваетъ Теогнисъ; хорошіе страдаютъ, неправедные счастливы, дѣти несутъ наказаніе за грѣхи отцовъ; остается молиться надеждѣ, единственному божеству, пребывающему среди людей; остальные ушли на Олимпъ“.

А разъ это такъ, разъ на помощь боговъ надежды немного, разъ они „ушли на Олимпъ“, и всей жизнью можетъ управлять судьба или даже пустой случай, то и сама жизнь, представлявшая въ началѣ такъ много благъ, такая живая и интересная, въ концѣ концовъ является бессмысленной и пошлой; эта струя пессимизма рано вносится въ поэзію, подойдя очень удачно къ древнимъ, пѣвшимъ, б. м., при погребеніи, элегіямъ; выразителемъ ея является Симонидъ (изъ Амаргоса или Самоса), съ его взглядомъ „на жизнь, какъ на нѣчто гонимое, безсодержательное, безцѣльное“.

Такимъ образомъ, „въ цѣльномъ религіознаго сознанія вносится элементъ сомнѣній и (какъ у Теогниса), соглашеній. „И не далеко уже время, когда подъ влияніемъ этихъ новыхъ, невѣдомыхъ встарину сомнѣній, придется и въ области религіи подвергнуть кое-что кое-какому пересмотру, приспособить кое-что къ новымъ требованіямъ новаго, т. сказ., интеллигентскаго, міровоззрѣнія, которое уже не удовлетворится ученіями, еще исповѣдуемыми и прославляемыми массой. И первыми подвергнутся этому приспособленію старыя миѳы.

Такимъ образомъ, вся обстановка новаго времени, новой группировки общественныхъ силъ вела „къ самонаблюденію, сатирѣ и анализу, обнимавшему не одни явленія дѣйствительности, но и общія вопросы жизни и назначенія человѣка“.

Отвѣты на эти вопросы давались часто въ видѣ общихъ

мѣсть, изреченій, афоризмовъ—именно въ силу ихъ связи съ общимъ міровоззрѣніемъ. „Такія изреченія житейской мудрости встрѣчались и на почвѣ эпоса; въ греческой лирикѣ они отвѣтили волненіямъ новаго быта, явившагося на смѣну стараго, и сложились въ систему. Греческая лирика разовьетъ элементъ учительности, *момики*; элегія—причитаніе, близкая стилистически къ эпосу, станетъ гномической“.

Рядомъ съ этой стороной общественной лирики, стороной положительной, развивается, какъ уже указано, лирика осмѣивающая и бичующая, лирика сатирическая. Въ основѣ ея, какъ и всѣхъ видовъ любого рода поэзіи, лежитъ болѣе древняя форма—„народная издѣвка“, связанная съ нѣкоторыми обрядами культа Деметры, и принимавшая обычно лирическую форму ямба. Выдѣлившись изъ культа и ставши достояніемъ отдѣльной группы лицъ, „на почвѣ лирики сатира въ ямбическомъ метрѣ, эта воинствующая гномика, обняла явленія общественной и личной жизни“. Уже извѣстные намъ Симонидъ и Архилохъ занимаютъ не послѣднее мѣсто среди своихъ современниковъ и въ качествѣ творцовъ ямбовъ. Обращаясь къ различнымъ явленіямъ жизни, оцѣнивая различныя ея стороны, выясняя разнообразныя вліянія, которымъ подвергается человекъ, ямбикъ не оставилъ безъ вниманія и роли женщины въ жизни и жестоко нападали на нее.

Два имени, которыя мы отмѣтили выше, Архилахъ и Симонидъ, несмотря на кое-что общее въ мотивахъ ихъ пѣсенъ, вмѣстѣ съ тѣмъ и глубоко различны: Архилохъ, поэтъ іонійскаго происхожденія, уже выходитъ отчасти и изъ рамокъ сословно групповыхъ; себя, свою личность, ея интересы и стремленія, онъ ставитъ рядомъ, а порой и противъ интересовъ общихъ. Симонидъ, доріецъ по происхожденію, реформаторъ спартанской пѣсни, стоитъ строго въ сферѣ взглядовъ своего круга. Но самыя эти взгляды уже отличаются отъ массы и требуютъ измѣненій въ принятыхъ вѣрованіяхъ и установленіяхъ. „Сатира Архилоха выходила изъ партійности съ ярко эгоистическимъ порывомъ. Симонидъ обобщаетъ извѣстныя явленія абстрактно, предлагая формы житейской оцѣнки; въ средѣ, относительно застывшей въ архаическихъ формахъ быта, какова спартанская, гдѣ личность поглощена была общиной, поэтъ обращался къ слушателямъ отъ лица хора, видимо устраняя свою индивидуальность, являясь какъ бы носителемъ

общихъ воззрѣній, празднуя со всѣми чью-нибудь побѣду, поминая старыя силы и незамѣтно внося въ нихъ личное освѣщеніе“.

Если при этомъ поэту—или его слушателямъ—приходилось сталкиваться съ воззрѣніями, напр., религиозными, которыя они уже, такъ сказать, переросли, то естественны съ ихъ стороны попытки избѣжать несообразности, такъ или иначе объяснивъ, или устранивъ ихъ. Такъ, Стесихоръ въ одномъ изъ своихъ гимновъ говорилъ объ Еленѣ, полюбившей Париса и увезенной имъ въ Трою; въ палинодіи онъ отвѣчивается отъ этого мѣта: „нѣтъ, это неправда; ты не вступила на корабль, не направилась къ троянскимъ твердынямъ“; въ Троѣ явился лишь ея призракъ. Подобное измѣненіе явилось результатомъ болѣе сложнаго нравственнаго чувства, при чемъ наивное гомеровское представленіе стало казаться оскорбляющимъ его и было, поэтому, измѣнено новой средой, въ лицѣ ея представителя—поэта, въ вышеприведенное.

Подобнымъ образомъ объясняя и истолковывая древніе мѣта—основное содержаніе своихъ пѣсенъ—поэты способствовали движенію не только поэзіи, но и религиознаго, этического и общественнаго чувства грековъ. Пользовались же они мѣтами потому, что они „не только были образнымъ выраженіемъ религиозной мысли, но и готовыми формулами поэтическаго творчества, плодившія новые образы и обобщенія“. Часто, пользуясь сравнительной оторванностью своихъ пѣсенъ отъ строгихъ рамокъ культа, поэта, для выясненія или освѣщенія своего пониманія, пользовались мѣстными либо, наоборотъ, зажими, имъ однимъ извѣстными вариантами мѣта, обогащая и развивая его такимъ образомъ. „Чѣмъ шире и глубже становится поэтической горизонтъ, тѣмъ больше на нихъ (т.-е. на мѣта) спросъ: въ оборотъ пускаются частныя, мѣстные мѣта, не связанные общенароднымъ преданіемъ, иногда балладныя легенды“.—Но все это не иначе, какъ съ молчаливаго согласія или одобренія слушателей, составлявшихъ съ поэтомъ какъ бы одну „групповую личность“.

Такимъ образомъ, если правда, что Гомеръ и Гезіодъ создали грекамъ ихъ боговъ; то „лирика продолжала то же дѣло въ уровень съ міросозерцаніемъ своего общества, формируя его“.

Такими поэтами—общественно религиозными дѣятелями и новаторами, связанными въ своихъ новшествахъ съ новыми

теченіями Дельфійської релігії, взгляды которой они распространяли, были, между другими, менше крупными, Стесихоръ, Пиндаръ и Вакхилидъ. Въ твореніяхъ послѣднихъ мифологическій элементъ часто играетъ роль составной части ихъ пѣсенъ, направленныхъ, по примѣру древнихъ, къ прославленію героев—современниковъ. Этимъ они отличаются отъ существующаго еще и въ ихъ пору эпоса, воспѣвающаго давнопрошедшія времена. Это ихъ хвалебныя пѣсни въ честь побѣдителей на тѣхъ или иныхъ состязаніяхъ, имѣютъ еще одну особенность, тоже вызванную условіями времени: онѣ написаны, въ большинствѣ случаевъ, по заказу, обыкновенно, какого-либо знатнаго лица, иногда просто тиранна, и такимъ образомъ являются для насъ первымъ образцомъ совершенно искусственнаго, заказнаго, придворнаго творчества. Понятно, что при такихъ условіяхъ возникновенія онѣ не носятъ на себѣ того характера общественной злободневности, какъ творенія Симонида, ни печати занятой собой индивидуальности, какъ у Архилоха, а представляютъ собой часть сборъ общихъ мыслей, приуроченныхъ къ данному случаю въ жизни даннаго могущественнаго лица, частью рассказъ мифическаго характера, частью же перечисленіе и прославленіе качествъ воспѣваемаго. Конечно, этимъ лицомъ можетъ служить и населеніе какого-нибудь отдѣльнаго города, и тогда въ настроеніи пѣсни—оды происходятъ нѣкоторыя измѣненія.

Въ связи съ относительной свободой трактовки сюжета, мифа, стоитъ и нѣкоторая свобода въ пользованіи формой: поэтъ измѣняетъ кое-что въ доставшихся ему по наслѣдству формахъ для большаго удобства изложенія своихъ намѣреній. „Когда поэтъ чувствуетъ себя относительно-свободнымъ въ орудованіи мифомъ, попытка свободы на почвѣ унаслѣдованныхъ поэтическихъ формъ должна явиться, какъ естественное слѣдствіе. Развитіе пошло по разнымъ слѣдамъ, въ соотвѣтствіи съ качествомъ общественной среды“. Такъ, Стесихоръ ввелъ въ переѣвы хора строфу, антистрофу и заключающую ихъ эподу. Архилоху приписываютъ рядъ ритмическихъ и музыкальных нововведеній... „У Алкея и Сапфо—стиль народной пѣсни, съ ея образами и сравненіями, въ которыхъ они подчеркнули черты реальности, выражающія интимное чувство природы“. Съ ихъ же именами связаны нѣкоторыя нововведенія въ строеніи строфь...

Поэтъ, чувствующій возможность свободно творить и измѣнять по желанію и форму и содержанія своихъ пѣсенъ, поэтъ, пѣсенъ котораго добиваются многіе, поэтъ, творящій по своему произволу и вольный въ своей оцѣнкѣ, знающій, къ тому же, свой талантъ и недоступность его для другихъ, естественно чувствуетъ себя выше окружающихъ. „Господство надъ содержаніемъ и формою рождаетъ самосознаніе пѣвца“.—„Музы дали мнѣ славу, память обо мнѣ не пройдетъ, говоритъ Сапфо“. Вакхилидъ часто называетъ себя кеосскимъ соловьемъ... „Пѣсня становится силой; она даетъ славу воспѣтому, за нее будутъ платить“.

Какъ самосознаніе народности вело къ обособленію „ея отъ другихъ, самосознаніе культурно-бытовой группы выдѣляло ее изъ массы, противопоставало ее ей, такъ и самосознаніе поэта поднимаетъ его изъ ограничивающей его группы. Онъ становится какъ бы самъ по себѣ; не онъ, по его мнѣнію, зависитъ отъ другихъ, а другіе отъ него, отъ его пѣсни. Его личность, его воззрѣніе, его чувства, его нравственныя качества пріобрѣтаютъ общій интересъ и онъ самъ отчасти создаетъ и поддерживаетъ его. То, чѣмъ онъ выдѣляется отъ другихъ, его индивидуальность выдвигается на первый планъ. У него возникаетъ біографія, которой онъ самъ содѣйствуетъ, сообщая о себѣ тѣ или инныя подробности. Онъ уже личность: „самосознаніе пѣвца—самосознаніе личности, вышедшей изъ сословной замкнутости и партійныхъ предубѣжденій. Анонимный пѣвецъ эпическихъ пѣсенъ смѣняется поэтомъ, и о немъ ходятъ не легенды, какъ о Гомерѣ и Гезіодѣ; у него есть біографія, подсказанная отчасти имъ самимъ, потому что онъ самъ охотно говоритъ о себѣ, заинтересовалъ собою и себя и другихъ“.

Такъ Архилохъ—боецъ, отбившійся отъ всякихъ партій челоуѣкъ; Алкей—аристократъ, рыцарь партіи, поетъ политическія партіи, но воспѣваетъ и вино, и красоту и любовь; Сапфо—пѣвица любви и красоты.

У этихъ поэтовъ, вышедшихъ уже и изъ групповой связи, въ ихъ „лирикѣ, выразившей прогрессъ личности на почвѣ группового движенія, вопросъ чувства, любви, займетъ первое мѣсто. Пѣсни Сапфо посвящены любви и красотѣ. Красотѣ тѣла, дѣвушекъ и эфебовъ, торжественно состязавшихся съ ней у храма Герыни Лесбоссъ; любви, отвлеченной отъ грубости физиологическаго порыва къ культу чувства, надстраивающагося

надъ вопросами брака и пола, умѣрявшаго страстность требованіями эстетики, вызывавшаго анаму аффекта и виртуозность его поэтического, условнаго выраженія“.

Эти чувства, ихъ внутреннюю цѣнность, ихъ значеніе для самочувствія человѣка, ихъ идеальныя стремленія, отвлекаемая отъ матеріалистической дѣйствительности, выразила въ древности Сапфо, — „выразила въ разнообразіи переливы свѣта и тѣни, ревности и страсти, и томленія въ одиночествѣ. Но у нея уже надо помнить, что не всякая пѣсня предполагаетъ реальный субстратъ“, а часто въ ней надо видѣть „нѣчто искомое, не всегда осязательное, отвлеченное отъ дѣйствительности, гдѣ желаемому не было мѣста, тогда какъ фантазія могла работать подъ нимъ, изопрямъ чувство и раскрывая его до дна“.

Намъ нѣтъ надобности слѣдить дальше шагъ за шагомъ за развитіемъ и движеніемъ древне-греческой лирики. Мы дошли до момента, когда простое безыскусственное творчество первобытнаго племени, обусловливаемое самыми примитивными психологическими и физиологическими потребностями развилась настолько, что выдѣлило изъ себя не только отдѣльные роды и виды поэзіи, но индивидуальнаго, полнаго самосознанія поэта, сознательно работающаго надъ собой и своимъ творчествомъ, мы видѣли, какъ и чѣмъ объяснялись и обусловливались отдѣльные этапы этого движенія, видѣли, какъ отдѣляясь отъ первоначальной общей основы, росли и развивались отдѣльные ряды пѣсни: гражданская, религіозная, сатирическая, личная, какъ элегическая, такъ и любовная и т. под. Въ дальнѣйшемъ эти ряды будутъ развиваться каждая по своему пути, попутно вліяя другъ на друга и подчиняясь вліяніемъ новыхъ условій.

VI.

Прошла пора героической свободной Греціи, интенсивно живущей и развивающейся въ своихъ маленькихъ безпокойныхъ государствахъ. Элліны распространились далеко на востокъ, разнесли по мелочамъ накопленную вѣками культуру, выработанныя поколѣніями навыки и обычаи. Кончился періодъ роста самосознанія, кончился періодъ значенія отдѣльной личности. Творческія силы были уже отчасти изжиты, явилась, въ

рядъ съ новыми потребностями жизни, спеціализація труда, спеціализація отдѣльныхъ отраслей творчества. Еще больше, чѣмъ прежде, когда онъ чувствовалъ свое значеніе и вліяніе, поэтъ подчиняется требованіямъ общества, традиціи и школы: все хорошее, все цѣнное уже сказано, надо учиться понимать это, надо подражать ему. И въ эту—Александрийскую—пору греческой поэзіи свободное, ищущее новыхъ формъ для новыхъ мыслей и чувствъ творчество почти отсутствуетъ. Но старья, развившіяся въ предшествовавшую эпоху формы и виды поэзіи живутъ, имъ подражаютъ, ихъ поютъ дальше. И опять таки, онѣ получаютъ новое развитіе въ зависимости отъ новыхъ условій.

Отсутствіе политически сильной жизни приводитъ къ преобладанію поэзіи совершенно личнаго переживанія — часто въ формѣ легкой пѣсни салоннаго характера, пѣсни, лишенной глубокаго, прочувствованнаго лиризма, но зато замѣняющей его легкостью и изяществомъ формы и условій эстетическаго переживанія. Поетъ Анакреонтъ и цѣлый сонмъ его послѣдователей, поютъ любовь — но мимолетную, не обязывающую, поютъ дружбу — но поверхностную, нѣсколько театральную, поютъ боговъ — но уже мало вѣря въ нихъ. Главная тема этого рода пѣсенъ — „вино, веселье и любовь“. До остального поэту мало дѣла: онъ представитель привилегированнаго класса общества, его мало что заботитъ; онъ проводитъ время въ праздности и увеселеніяхъ и поэзія для него — одно изъ средствъ къ этому. Обратная сторона общественной жизни не находитъ себѣ мѣста въ поэзіи этихъ баловней судьбы или, по крайней мѣрѣ, не занимаетъ преобладающаго. Эта жизнь такъ, повидимому, далека отъ него, такъ неинтересна, что онъ не чувствуетъ потребности воспринять ее, и, воспринявъ воспроизвести. Обще-народныхъ пѣсенъ больше нѣтъ, потому что въ нихъ нѣтъ больше надобности, нѣтъ больше единого, хотя и разбитаго на враждующія группы народа, противоположающаго себя всѣмъ остальнымъ „варварамъ“ и въ этомъ противоположеніи познающаго самого себя. Религіозныя стремленія, религіозное творчество, имѣвшее такое большое значеніе въ древней, классической Греціи, потому что тамъ было живо религіозное чувство, не находитъ себѣ больше мѣста въ Александрийскую пору: частью ея вопросами занялись спеціальныя дисциплины философіи — богословіе и этика, породившія науч-

ные споры разных по направленіямъ школъ и тѣмъ введеніе, мало-по-малу, вопросы живой вѣры въ рамки сухой діалектики и схоластики; частью они сами утратили свой непосредственный интересъ, подѣ влияніемъ усложненія жизненныхъ условий, требовавшихъ большаго развитія практическихъ спеціализацій и не оставлявшихъ времени для метафизическихъ размышленій. Во всякомъ случаѣ, такъ или иначе, но поэзія совершенно отстранилась отъ религіознаго переживанія—тѣ классы общества, гдѣ она процвѣтала и культивировалась, скоро стали смотрѣть на нее исключительно, какъ на удовольствіе. Если и остаются—и въ большомъ количествѣ—въ обиходѣ поэтическаго языка обороты, формы поэзіи, прежней, неразрывно связанной съ религіознымъ актомъ или чувствомъ, то они все болѣе и болѣе обращаются въ внѣшнюю прикрасу, въ риторическіе фигуры, воспринимаемыя уже не какъ религіозный, а какъ эстетическій моментъ. Но освободиться отъ старыхъ, потерявшихъ теперь живой смыслъ формъ поэзіи не можетъ—слишкомъ крѣпко связано съ ними самое понятіе ея въ человѣческомъ сознаніи; онѣ остаются необходимымъ условіемъ проявленіе поэтическаго творчества, традиціонно съ нимъ связанными. Даже отдѣленіе текста отъ музыки не разрушаетъ этого сознанія, это влечетъ за собой большее усложненіе ея построения: болѣе свободная, не связанная требованіями мелодіи, она съ тѣмъ болѣе свободой можетъ развиваться и усложнять свои внѣшнія трудности. „Обособленіе музыки отъ лирическаго текста совершилось въ Греціи въ по-Александровскую пору“, и повлекло за собой одностороннее развитіе послѣдняго“. Унаслѣдованныя формы старой лирики получаютъ теперь тонкую виртуозную отдѣлку; къ ней стремятся, въ ней видятъ средство выдѣлиться изъ общей массы поэтовъ. Такая поэзія требуетъ отъ своего носителя высокой степени техническаго спеціального образованія, ставитъ творчество въ тѣсную зависимость отъ образовательнаго уровня автора. То же требованіе предъявляется и къ содержанію пѣсни: она уже не можетъ быть выраженіемъ наивнаго чувства и мысли своего творца; оно должно стоять на высотѣ современныхъ научныхъ требованій, и наивныя ноты его пѣсни должны чувствоваться и имъ и его слушателями, какъ намѣренное, вызванное эстетическими потребностями, архаизированіе и подражаніе старинѣ. На помощь ему приходитъ школа со всей

ея сложной системой науки, со своей грамматикой, діалектикой, риторикой, которыми поэтъ долженъ овладѣть прежде, чѣмъ появиться передъ своими слушателями.

Понятно, что такая поэзія очень скоро должна была совершенно отдѣлиться отъ народной; она стала ему чуждой, ея языкъ теменъ и непонятенъ, ея содержаніе сложно и скучно. Но съ тѣмъ большимъ восторгомъ должна она была культивироваться среди аристократическихъ слоевъ общества, гордыхъ своимъ положеніемъ и своей культурой. Народная же поэзія, надо думать, продолжала жить своей жизнью и развиваться по своимъ собственнымъ, темнымъ еще законамъ, никому не интересная, никѣмъ не записываемая, обреченная на забвеніе потомства—если бѣ не удивительная живучесть ея, въ связи съ обрядомъ, съ религіознымъ дѣйствомъ, сохранившая и до сихъ поръ ея, правда, скудные обрывки. Но на этомъ долгомъ своемъ пути и она должна была не разъ подвергаться болѣе или менѣе сильному влиянію поэзіи искусственной, воспринимать ея формы и идеи, передѣлывая ихъ на свой ладъ, иногда стараясь поддѣлаться подъ нее—съ подобнымъ явленіемъ намъ придется еще не разъ встрѣтиться.

Но рядомъ съ этими теченіями, естественно, должны были возникать и другіе; въ этой новой средѣ, непохожей на прежнюю, должны были происходить внутренніе перемѣны, вызываемыя новымъ порядкомъ вещей. Нѣкоторыя мы уже замѣтили—новыя формы религіозной мысли, утонченность формы, приспособленность поэзіи къ тонкимъ, изысканнымъ вкусамъ высшаго общества. Но само общество, изысканное и изнѣженное, выросшее и живущее въ городской сутолокѣ и суетѣ, скоро начинаетъ томиться въ нихъ, скоро устааетъ отъ нихъ, отъ всего усложняющагося и разбивающагося на мелочи хода жизни. Вслѣдъ за усиленнымъ напряженіемъ и разбрасываніемъ настало утомленіе и стремленіе къ простотѣ и внутренней цѣльности жизни, настала „эпоха общественной усталости“,—и въ рядъ съ этимъ появились „сюжеты пасторали, когда челоуѣка тянетъ къ непосредственной природѣ, къ опрощенію,—хотя бы въ стилѣ барышни-крестьянки, къ народной пѣснѣ, къ народной старинѣ“. Конечно, это наступило не сразу, и не всѣ элементы общества подчинились этой потребности, но вѣдь для насъ важна нѣкоторая группа, съ новыми вкусами, съ новыми требованіями, объединенная ими, ищущая себѣ выра-

женіе. И однимъ изъ первыхъ лозунговъ, найденныхъ этой новой группой, было: прочь отъ города назадъ въ природу!— появились идилліи поэтическаго произведенія, изображающія красоты и благотворное вліяніе на человѣка природы, прославляющія жизнь въ простотѣ, вдали отъ города и его соблазновъ, проповѣдующія тихое, мирное существованіе средь луговъ и стадъ. Такъ какъ эти произведенія имѣютъ обыкновенно форму разсказа, коротенькой поэмы, то ихъ обычно относятъ къ разряду эпической поэзіи. Но, въ существѣ своемъ вызванныя къ жизни исключительно благодаря народившемуся чувству природы, любви къ ней и пониманію ея, онѣ съ полнымъ правомъ могутъ быть отнесены и къ лирикѣ. Теокрытъ, (III в. до Р. Хр.) сицилійскій поэтъ, довелъ эту новую форму поэзіи до высокой степени совершенства. Другіе, видоизмѣнивъ нѣсколько первоначальныя данныя, вложивъ въ содержаніе больше современности и взявъ идиллію рамкой для проповѣди своихъ личныхъ взглядовъ и воззрѣній, поставили рядомъ съ ней „эклогу“,—разговоръ между нѣсколькими лицами въ пастушеской обстановкѣ на животрепещущія темы. Такимъ образомъ, идиллія, вызванная къ существованію утомленіемъ городской жизнью, скоро, въ видѣ эклоги, вернулась опять къ городу, усложнивъ свои первоначальныя данныя—потому что настоящаго сельскаго быта представители городовъ не знали, потому что условія общественной жизни требовали своего и не давали возможности дѣйствительно и далеко уйти отъ нихъ.

Въ этомъ, быть можетъ, кроется отчасти причина, почему въ эту пору стремленія къ опрощенію и къ природѣ жившая еще, конечно, полной жизнью подлинная народная поэзія почти не утилизируется этими поэтами! она для нихъ слишкомъ груба, слишкомъ „деревенска“ (rustica)—имъ надо не народа, не природы въ ихъ подлинномъ видѣ, а природу и народъ извѣстнымъ образомъ приспособленные къ ихъ избалованному городскому вкусу. Выдвигается на первый планъ новая условная природа, условные сантиметальные пастухи и пастушки, условныя—и часто трогательныя животныя. Появляются такимъ путемъ типы, взятые не изъ жизни и не выросшіе изъ живого народнаго основанія, какъ типы комедіи, а созданныя фантазіей поэта, руководящейся требованіями своего вкуса, въ свою очередь опредѣляемаго условіями своего развитія.

Новыя условія общественной жизни, сконцентрированной

въ крупныхъ городахъ съ высокими цифрами населенія, исключавшими возможность такого близкаго интимнаго знакомства съ качествами и привычками, вообще со внутренней стороной жизни отдѣльной личности, возвышеніе монархической власти, мало—или совершенно не—считающейся съ „общественнымъ мнѣніемъ“, наконецъ, выработка извѣстнаго усложненнаго этикета въ общеніи частныхъ лицъ между собой сдѣлали невозможнымъ—или, по крайней мѣрѣ, затруднительнымъ—такое развитіе общественной сатиры, въ видѣ ли ямбы или эпиграммы, или—забѣгая нѣсколько въ сторону—даже комедіи, построенной на конкретной, личной почвѣ, какъ мы это видѣли въ болѣе древнюю пору. Какъ комедія Аристофана смѣняется болѣе мягкой формой „Комедіи нравовъ“, комедій Менандра и миміамбомъ Геронда, такъ и жгучая личная сатира, ядовитая насмѣшка и издѣвательство надъ противникомъ—и въ его лицѣ надъ всей его группой—смѣняется въ эту пору сатирами, направленными противъ дурныхъ сторонъ жизни, противъ ея общихъ пороковъ; опять совершается тотъ процессъ „типизація“, подведенія сложнаго разнообразія жизни и переживанія подъ заранѣе данныя формулы и условныя фигуры, который мы наблюдали уже и раньше, уже съ самыхъ первыхъ шаговъ развитія поэзіи, и который лишь принимаетъ опять новый своеобразный видъ. Вся совокупность, весь комплекс современнаго „Домостроя“ принимаетъ участіе въ этомъ созданіи типовъ и формулъ этого новаго періода жизни народа и фиксируетъ для насъ его затаенныя желанья и идеалы. Но теперь—и это отличаетъ этотъ процессъ отъ аналогичнаго въ прежнее время—это дѣлается съ полнымъ сознаниемъ, что именно это и надо дѣлать; поэзіи все болѣе и болѣе приобрѣтаетъ сознательный, искусственный характеръ.

Еще одинъ видъ ея получаетъ въ это время своеобразное развитіе—и частью сохраняетъ его и до нашего времени: это дидактика, какъ въ видѣ большихъ, написанныхъ въ подражаніе эпосу, такъ и маленькихъ, лирически—окрашенныхъ произведеній—прежде всего въ *басняхъ* о предметахъ и животныхъ. Мы видѣли, то дидактика и гномика пользуются давнымъ и заслуженнымъ почетомъ, но здѣсь онѣ, сохраняя кое-что изъ своего стараго обихода, принимаютъ новую, соответствующую иному содержанію жизни, форму. Звѣри, предметы и другіе дѣйствующія въ нихъ лица, уже конечно, не имѣютъ

за собой ничего живого, мимического: это опять удобные шаблоны, готовые типы, при помощи которых автору удается въ болѣе или менѣе оригинальномъ видѣ поднести своимъ слушателямъ—или читателямъ—свою, обыкновенно не мудреную философію. И здѣсь опять видно, какъ много въ эту пору имѣетъ значеніе намѣренность, и насколько далеки тѣ времена, когда поэзія, являясь божественнымъ искусствомъ, вмѣстѣ съ тѣмъ тщетно силилась преодолѣть сковывающую ее форму и стать на самостоятельные крѣпкіе ноги. Теперь—поэтъ владеетъ формой, а не форма поэтомъ. Но во время многовѣковой борьбы между ними измѣнились общественныя силы и потребности, измѣнились условія жизни, и поэтъ, изъ вдохновеннаго пѣвца—вождя обратился въ ремесленника—въ лучшемъ случаѣ увеселителя или наставника, котораго держать для развлечения или прославленія, но въ которомъ, въ сущности, мало нуждаются.

Духовная мощь Эллады разошлась не только на востокъ, на царства Александра Македонскаго и на сосѣднія съ нимъ земли. Суровые римляне, побѣдители міра, „покорили Грецію, но въ свою очередь принуждены были покориться ей“; недавніе побѣдители стали послушными учениками и господа покорно пошли въ ученые къ своимъ рабамъ. Конечно, когда высказывается такое сужденіе, рѣчь идетъ не объ общественномъ и государственномъ строѣ, не объ юридическомъ сознаниі побѣдителей и его проявленіи—рѣчь идетъ и можетъ идти лишь о художественной и отчасти, религіозно-философской сторонѣ жизни обоихъ народовъ. Дѣйствительно, въ области законодательства и администраціи, въ области пониманія своихъ мировыхъ задачъ и своего новаго, невиданнаго доселѣ мирового значенія римляне ясно сознавали свое особое положеніе, свое превосходство и отвѣтственность. И это не могло не отразиться и на ихъ поэзіи—на твореніяхъ ихъ великихъ поэтовъ, насквозь пропитанныхъ эллинскими воспоминаніями, сознательно и бессознательно перенимавшихъ и воспроизводившихъ „на италійскій ладъ эолійскіе напѣвы“, какъ говоритъ Горацій, вмѣняющій это себѣ въ особую заслугу. При такомъ преклоненіи римскаго общества передъ греческимъ искусствомъ вообще и поэзіей въ частности не удивительно, что о народной римской пѣснѣ, о народномъ творествѣ до насъ дошли лишь самыя скудныя свѣдѣнія: къ ней относились съ пренебреженіемъ, ее

старались искоренить, замѣнивъ ее болѣе благородными греческими образцами. Греческая форма, греческая метрика, грецизирующее содержаніе наполняютъ латинскую поэзію „золотого вѣка“. Вмѣстѣ съ ними, понятно, перенимаются и греческія формулы и особенности стиля, обряды и „поэтическія украшенія“, отчасти уже, какъ мы видѣли, изжитыя въ эту пору и въ Элладѣ, гдѣ время живого творчества смѣнилось искусственнымъ, сознательно-подражательнымъ и школьно-выученнымъ. Казалось бы, при такомъ положеніи вещей, новаго ничего создано быть не могло и на этомъ періодѣ нечего и останавливаться.

Но, какъ уже отмѣчено, римское самосознаніе проявлялось не только въ греческомъ обрядѣ и видѣ, оно ясно пробивалось изъ подъ него, изъ подъ подражанія и подчиненія. Римъ—или часть римскаго общества—ясно сознавала величіе Рима, его обширныя задачи:—соединенія въ единое чудное и счастливое процвѣтаніе громаднхъ его провинцій; эра всеобщаго мира и покоя подъ верховнымъ руководствомъ вѣчнаго города, обязанности передъ этой перспективой римскаго гражданина, отвѣтственность передъ будущимъ за цѣлость и процвѣтаніе „общественнаго дѣла“. И этотъ высокій—и совершенно новый—идеалъ не могъ не отразиться и въ поэзіи. Общественныя ноты, гражданскіе мотивы въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова, давно забытыя на эллинизованномъ востокѣ, оживаютъ и придаютъ новую жизнь и новую прелесть старымъ и перенятымъ извнѣ формамъ. Оды третьей книги Горація, гордые римскимъ именемъ, указывающія ему далекіе горизонты, укоряющія не идущихъ по этому пути, осмѣивающія и язвющія отсталыхъ и неспособныхъ, сатиры Ювенала, громящія позорящихъ Римъ и мѣщающихъ ему идти впередъ по пути преуспѣянія—и рядомъ съ этимъ изящныя, легкія и вмѣстѣ искреннія творенія Катутла, Тибулла и Проперція, соединяющія „аттическую соль“ съ римскими мотивами и личными настроеніями—жгучія, личные по виду, но общественныя по существу эпиграммы Марціала—и нѣжное, подернутое тихимъ покровомъ индивидуальной грусти любовное творчество Овидія и того же Горація,—смѣшеніе и соединеніе въ одномъ лицѣ члена общественнаго цѣлаго и дорожащаго своимъ индивидуальнымъ отличіемъ чело-вѣка—вотъ въ немногихъ чертахъ характеристика своеобразнаго расцвѣта римской поэзіи.

И еще одна черта—исканіе и ожиданіе утеряннаго на дѣлѣ этического идеала, созданіе себѣ того или другого нравственнаго кодекса—дополняетъ эту картину и заставляють предчувствовать наступленіе новой эпохи—особенно сопоставляя эти исканія съ все больше и больше расшатывающимися условіями жизни, выходящей изъ рамокъ изстари образовавшагося и хранившагося строя. И въ общественномъ разладѣ скоро замолкають здоровыя, крѣпкія ноты; онѣ замѣняются подражаніемъ, слѣпымъ преклоненіемъ передъ старыми образцами: явились „подражанія, когда въ каждомъ отдѣльномъ родѣ создались образцы художественнаго эпоса, лирики, драмы, какъ это было въ Греціи и въ Римѣ. Ихъ формы обязывали, поэтики Аристотеля и Горация обобщили ихъ какъ классическія“, и не только сами греки и римляне, но „и мы долго жили ихъ обобщеніями, все примѣряя къ Гомеру и Вергилію, Пиндару и Сенека и греческимъ трагикамъ“.

Это преклоненіе и подражаніе достигло такой степени, что безъ обновленія поэзіи некуда было дѣваться. Оторванная—и все болѣе и болѣе удаляющаяся отъ своей основы—народнаго и общественнаго настроенія, предоставленная искуснымъ рукамъ специалистовъ или аристократовъ, она все болѣе и болѣе утрачивала свое значеніе и превращалась въ орудіе развлеченія богатыхъ классовъ. Отъ этого она, какъ и ея учительница, поэзія греческая, —выиграла въ изяществѣ, совершенствѣ и красотѣ своей формы, но потеряла общенародное, понятное и дорогое всякому значеніе. Вотъ почему, когда къ римлянамъ постепенно стало примѣшиваться новое населеніе, когда исходя изъ далекихъ странъ востока новое религиозное ученіе, обращавшееся, главнымъ образомъ, къ бѣдному и простому народу, прошло по всей Европѣ—эти новые элементы не смогли сразу воспользоваться многовѣковымъ продуктомъ поэтического развитія, сосредоточившимся въ рукахъ немногихъ, и для выраженія своихъ пѣсней, своихъ надеждъ, идеаловъ и воззрѣній должны были вырастить свою собственную поэзію, новую и чуждую древней—хотя и сильно съ ней связанную и отъ нея зависимую. Какъ новыя поколѣнія были смѣшанными, сложными, съ преобладаніемъ, то одной, то другой крови, такъ и выращенныя ими пѣсни сложны по составу, что еще болѣе затрудняетъ и безъ того не легкую задачу прослѣживанія ихъ зарожденія и развитія.

VII.

Съ поселеніемъ на территоріи Римской Имперіи новыхъ племенъ, со вѣдреніемъ ихъ въ среду римскаго населенія и съ распространеніемъ среди всего этого христіанской религіи, многое измѣнилось, какъ въ области общественныхъ отношеній, такъ и въ области народно-поэтического творчества. Съ одной стороны, христіанская церковь, отвѣчавшая потребности греко-римскаго міра обновить свои религиозные идеалы, подняла до очень сильной степени религиозное чувство и напряженіе; съ другой, создавая, наряду съ идеаломъ личной, и идеалъ новой общественной жизни, въ которой не будетъ мѣста насилию, злу и несправедливости, гдѣ не будетъ „ни элина, ни іудея, ни раба, ни свободнаго“, а всѣ будутъ равны передъ лицомъ единаго, общаго для всѣхъ Божества, оно давало обильный матеріалъ, сближавшій раздѣленные степенью культурности классы римскаго общества, создавая для нихъ одинъ, общій и одинаково дорогой для всѣхъ идеалъ. Церковь учила своихъ, сначала немногочисленныхъ, но вскорѣ разросшихся членовъ, забыть свои прежнія враждебныя отношенія, учила знатнаго, что часто бѣдный и презрѣнный во много разъ лучше его, учила бѣднаго, что и онъ не хуже богатаго, что если ему плохо въ этой жизни, то можетъ быть хорошо въ будущей. Многочисленныя обращенія богатыхъ и знатныхъ и ревность ихъ, отрекавшихся отъ своихъ преимуществъ, чтобы быть ближе къ идеалу, которыми полны житія первыхъ святыхъ, свидѣлствуютъ, что это ученіе не оставалось мертвой буквой, но со всей силой новаго, только что полученнаго откровенія истины стремилось въ жизнь, опрокидывая и разрушая ея препятствія. Такое возбужденіе, такое напряженіе чувства вызывало и соотвѣтствующее возбужденіе поэтического творчества—появились церковныя пѣсни, въ которыхъ вѣрующая горячо и страстно душа новообращеннаго изливала свои пылкія чувства—радости и ликованія по поводу милости Божіей, призывающей ее къ себѣ, отчаянія и раскаянія въ своихъ поступкахъ, надежды и упованія на милость Спасителя, восторга, благоговѣнія и любви къ нему.

Но новая вѣра не чувствовала себя вполне безогласной—если и не съ физической, гдѣ она, сравнительно, скоро полу-

чила прочное положеніе, то съ духовной стороны; необходимость укрѣпиться, необходимость опредѣлить себя и свое положеніе по отношенію къ окружающему языческому міру заставляла развиваться, рядомъ съ творчествомъ указаннаго характера, элементъ ученія—элементъ дидактической, окрашенный, конечно, не только разумомъ, но—и можетъ быть, въ еще большей степени—чувствомъ внутренняго убѣжденія и силой сердечнаго упованія. Надо было не только отразить противниковъ—а ихъ было или казалось, много—но и вселить бодрость и крѣпость духа въ сомнѣвающихся, укрѣпить уже обращенныхъ. Форма для этого была дана въ самомъ началѣ—аналогіи, форма аллегоріи, иносказанія: оставалось ее развивать, расширять, что было тѣмъ легче, что самой природѣ христіанскаго ученія, спиритуалистической по существу, весь міръ представлялся неисчерпаемымъ символомъ и аллегоріей, данной Творцомъ въ назиданіе человѣку; развивавшіеся же все болѣе и болѣе мистическіе черты также не мало способствовали этому. Оно выходило и нагляднѣе, и понятнѣе, и интереснѣе, могло не поучать только, но и занимать, чѣмъ достигалась и большая легкость усвоенія. Старая форма, извѣстная еще въ глубокой древности и обратившаяся въ риторическую прикрасу, подъ влияніемъ новаго чувства, влагающаго въ нее новое, свѣжее содержаніе, ожила и пропитала собой всю христіанскую поэзію, не прекращаясь, въ нѣсколько, конечно, измѣненномъ видѣ и до нашихъ дней.

Кромѣ того, идея личности, личной жизни, развитія индивидуальности—которая характерна для греческой и ея подражательницы, римской культуры и поэзіи, сознательно отбрасывалась новымъ ученіемъ. Смирненіе и скромность стали на мѣсто самоощущенія и самопониманія, и вызвали соотвѣтственныя отраженія въ пѣсенномъ творествѣ. Поэтъ не творитъ, а лишь передаетъ другимъ то, что, по неизреченной милости, Духъ Божій открылъ ему для другихъ. И не для себя онъ поетъ, и не о себѣ—онъ дѣлаетъ это для назиданія и спасенія ближнихъ, для прославленія Творца. Самое имя его—не важно, и оно часто сознательно, а часто и бессознательно, какъ результатъ общаго смиреннаго настроенія автора, не выдающаго въ своемъ творествѣ „личнаго подвига“, остается невѣдомымъ. Поэзія, какъ и все искусство, какъ бы спускается, въ этомъ отношеніи, на болѣе раннія безпомощныя ступени своей жизни.

Съ другой стороны, новыя силы, влившіяся въ римскую землю, принесли съ собой свою собственную, не тронутую культурой поэзію—и жизнь. Они еще пѣли общія отдѣльнымъ племенамъ пѣсни, прославлявшія любимыхъ народныхъ героевъ. Они еще полны были вѣрою въ своихъ германскихъ боговъ, въ ихъ значеніе, въ ихъ заговоры и заклинанія. Они жили еще своей „варварской“ жизнью, творя свою поэзію, исполняя ее—но не понимая ея значенія и не цѣня ее. У нихъ былъ уже свой эпосъ—или скорѣе тѣ смѣшанныя пѣсни лирико-эпическаго характера, которыя мы встрѣтили въ свое время у разныхъ народовъ. У нихъ были и свои лирико-обрядовыя пѣсни,—объ этомъ намъ говорятъ древнія источники: римскіе писатели, Тацитъ и хроники. У нихъ были пѣсни и хоровыя, любовныя и боевыя, и бытовыя. Даже уже обращенный въ христіанство, „народъ пѣлъ свои пѣсни, обрядовыя, съ остатками язычества, любовныя (Winiliod), женскія (puellarum cantica)“. „Онъ унаслѣдовалъ ихъ, либо творилъ бессознательно по типу прежнихъ, не соединяя съ ними идеи творчества, личной цѣнности“. И этотъ народъ—или эти народы—были еще внутренне-цѣльными; среди нихъ еще не было того раздѣленія на ярко-обособившіяся классы общества, какъ то было въ падающемъ въ то время Римѣ, классы, различныя между собой и по взглядамъ и по культурному уровню и по симпатіямъ.

Впрочемъ, подъ влияніемъ цѣлага ряда причинъ, и римское общество въ это время все больше и больше опускается: тонкихъ, высокоинтеллигентныхъ людей остается все меньше и меньше,—и тѣ частью уходятъ въ христіанство, пополняя собою его ряды и внося въ него незамѣтно новыя черты, частью, замыкаясь въ узкомъ кругѣ друзей, доживаютъ послѣдніе годы чуждыми и ненужными міру единицами. Средній же классъ общества мало-по-малу „варваризуется“, теряетъ высокія качества древнихъ, не пріобрѣтаетъ еще ничего взамѣнъ ихъ; постепенно, въ смыслѣ культурности и интеллигентности, граница между римляниномъ и франкомъ, римляниномъ и готомъ, бургундомъ, вандаломъ сглаживается:—одни выдѣляются изъ своей среды людей, стоящихъ на ряду съ лучшими умами своего времени, другіе все болѣе сливались съ новыми пришельцами. Этому способствовало и то, что „нашествіе германцевъ“ отнюдь не было стремительнымъ натискомъ, сразу снесшимъ и смявшимъ все римское на своемъ пути, но совершалось постепенно,

сравнительно незамѣтно: видно было измѣненіе, видна была причина его, но не было видно способа, какъ устранить ее: она просачивалась всюду и лишь въ рѣдкихъ случаяхъ разрушала сразу старое. Напротивъ, варвары и ихъ вожди, селясь на римской почвѣ, въ большинствѣ случаевъ или уже были проникнуты или проникались очень скоро уваженіемъ къ Риму, къ его величію, къ его высшей культурѣ. Не ихъ вина, если они часто видѣли это величіе не тамъ, гдѣ оно было на самомъ дѣлѣ. Школы въ странѣ были и оставались римскими; судъ, распространяясь на двѣ національности, оставался для большей части населенія римскимъ; языкъ, на которомъ приходилось изъясняться съ мѣстнымъ, подавлявшимъ численностью, населеніемъ былъ латинскій. Наконецъ церковь, которая вскорѣ сумѣла распространить свое вліяніе на эти новыя племена, и поняла, какого значенія она можетъ достигнуть, опираясь на нихъ, все таки была, въ ихъ глазахъ, римской, ведущей свое происхождение отъ Рима, тамъ имѣющей свое главное мѣстопробываніе и значеніе. Все это, конечно, способствовало тому, что новыя племена, повидимому, завладѣвшія Римомъ, на самомъ дѣлѣ подчинились ему и его сильному духовному вліянію. Повторилась, какъ будто, исторія Рима съ Греціей—но лишь въ извѣстной мѣрѣ. Христіанская церковь явилась элементомъ совершенно новымъ, и, кромѣ того, сами варвары, пришедшіе сюда, слишкомъ хорошо сохранили свои особенности. И это было тѣмъ замѣтнѣе, чѣмъ дальше они отъ него селились. Создавался по необходимости извѣстный безсознательный компромиссъ между своимъ, принесеннымъ, и новымъ, найденнымъ, или, обратно, между своимъ, старымъ, и новымъ, чужимъ. Изъ этихъ компромиссовъ выросла вся современная европейская культура, и съ ней—или въ ней—европейская поэзія.

Эти компромиссы, эти взаимныя вліянія позволяютъ, по мнѣнію А. Н. Веселовскаго, заглянуть глубже въ переходъ „коллективной эмоціональности народной пѣсни“ въ „лирику личного чувства“, лирику, сознающую себя, свое значеніе и стремящуюся къ нему, къ „выраженію собственнаго я поэта“. На почвѣ Греціи „этотъ вопросъ скорѣе намѣчался, чѣмъ могъ быть рѣшенъ окончательно“—объ точки, отправленія и прібытія, даны въ памятникахъ или преданіяхъ, но самаго процесса прослѣдить невозможно: „мы не знаемъ, при какихъ условіяхъ зарождались“ древнія литературы, „какіе посторонніе

элементы участвовали въ ихъ созданіи“, чтобы быть въ состояніи точно опредѣлить степень измѣненія ихъ, въ чисто греческой средѣ, въ чисто греческихъ условіяхъ. Съ другой стороны, произведенія народнаго творчества, помогавшія намъ установить основные моменты развитія древнѣйшей коллективной поэзіи и выдѣленія изъ нея традиціоннаго, находящагося и въ произведеніяхъ искусственной, въ данномъ случаѣ намъ помочь еще не могутъ—„мы сами слишкомъ мало знакомы съ процессами народной психики, чтобы въ данномъ случаѣ дѣлать заключенія къ прошлому отъ явленій современной народной пѣсни“.

Зато „на почвѣ европейской культуры съ характерной для нея дѣйствительностью образовательныхъ началъ, онъ рѣшается легче и осязательнѣе. Когда сѣверный викингъ видѣлъ въ какой-нибудь ирландской церкви вычурное романское изображеніе креста, символическіе атрибуты, раскрывавшіе за собой фонъ легендъ, онъ становился лицомъ къ лицу съ незнакомымъ ему преданіемъ, которое не обязывало вѣрою, какъ его собственное, и невольно увлекался къ свободному упражненію фантазіи. Онъ толковалъ и объяснял, онъ по своему творилъ“. Слѣдуя за нимъ шагъ за шагомъ въ этомъ его толкованіи, изыскивая источники его фантазіи и наблюдая приемы ея приложенія, мы можемъ, до извѣстной степени, уяснить себѣ процессъ измѣненія данныхъ формулъ творчествомъ новой среды,—а затѣмъ, когда это творчество станетъ сознательнымъ, и новой личности.

Ясно, что для этого необходимо точно и опредѣленно знать тотъ матеріалъ, надъ которымъ приходилось орудовать новымъ пришельцамъ. Оставимъ пока въ сторонѣ уже разсмотрѣнное наслѣдіе классическаго міра, обратимся къ тому, что принесли они съ собой. Для этого нѣтъ даже необходимости имѣть точные образцы пѣсенъ той поры: мы уже знаемъ, какъ долго и какъ настойчиво онѣ сохраняются въ дальнѣйшемъ развитіи. А такъ какъ римская искусственная поэзія ушла уже далеко отъ нихъ, то при внимательномъ изслѣдованіи эти новыя, народныя элементы сравнительно не трудно выдѣлать изъ сохранившихся произведеній болѣе поздняго времени—X и слѣдующихъ вѣковъ, особенно на почвѣ Германіи, дальше всего стоявшей отъ непосредственнаго вліянія культурной, а не только школьной традиціи Рима.

Западно-европейскіе изслѣдователи, стоявшіе въ этомъ отношеніи въ невыгодныхъ условіяхъ изслѣдованія, такъ какъ они лишены возможности наблюдать живую народную пѣсню, давно уже умершую на Западѣ, легко вводятся въ заблужденіе при оцѣнкѣ, такъ сказать, степени народности изслѣдуемыхъ ими пѣсень. „Когда говорятъ о налогахъ ново-европейской лирики, соединяютъ ее въ одинъ отдѣлъ съ гномикой (Koegel), либо обособляютъ, въ отдѣлѣ Chanson, ея объективные жанры отъ субъективныхъ, лирику древняго народнаго типа отъ рыцарской“. Последнее раздѣленіе можетъ быть и правильное методологически, страдаетъ, однако, именно у этихъ ученыхъ огромной ошибкой: „Поводы къ такому выдѣленію даны“ для нихъ „не отличіемъ настроеній, характеризующихъ коллективную эмоціональность народной пѣсни съ одной стороны и лирику личнаго чувства, — съ другой, а формальнымъ признакомъ: въ пѣсняхъ перваго рода („объективныхъ“ народныхъ) выводятся на сцену постороннія пѣвцу лица, самъ онъ рѣдко заявляетъ о себѣ; отсюда опредѣленіе объективности“. Однако, „если провести этотъ внѣшній критерій до конца, границы субъективной и объективной лирики пошатнутся; многое, отнесенное въ область первой, получитъ свое объясненіе въ явленіяхъ второй“ — „и въ началѣ всего развитія объявится древнѣйшій пластъ хоровой, обрядовой поэзіи, пѣсни въ лицахъ и пляскѣ, изъ которыхъ послѣдовательно выдѣлились эпическіе и лирическіе жанры“.

Такъ напримѣръ, „діалогическій, амебейный стиль пасторели, отнесенной къ объективной группѣ, родственъ по своему происхожденію съ тенцоной и jeu partie; нужды нѣтъ, что послѣдними формами овладѣла субъективная, художественная поэзія: мы знаемъ, что онѣ развивались въ связи съ хоромъ, какъ изъ хорового речитатива обособилась лирико-эпическая пѣсня, chanson d'histoire, de toile, à personnages“... „Такія пѣсни выносили свою эпическую канву изъ хорового дѣйствія, ихъ исполняли мимически діалогически, прежде, чѣмъ сложился ихъ связанный текстъ, подъ который продолжали плясать“. Остатки этого и по сихъ поръ сохранились въ хоровыхъ пѣсняхъ, но и въ ранней европейской личной поэзіи ясно видно это происхожденіе: „Пѣсни Нейдгардта начинаются приглашеніемъ къ танцу и переходятъ въ сценку: либо старуха уговариваетъ дѣвушку воздержаться отъ пляски, либо

дѣвушка подговариваетъ подругу итти и т. д.“. Въ подобныхъ, уже искусственныхъ пѣсняхъ „связь дана была дѣйствіемъ“ однородныхъ народныхъ, образовавшихъ свою крѣпкую традицію. Такъ, „трехчленное строеніе строфы въ нѣмецкомъ Minnensang'ѣ (явленіе болѣе позднее, XII—XIV в.в.) приписываютъ вліяніе французскихъ и провансальскихъ образцовъ, но оно естественно развилось“ — или, по крайней мѣрѣ, могло развиться — „изъ подхватовъ, повтореній хора и приставшаго къ повтореніямъ припѣва“.

Такимъ образомъ, изслѣдованіе сравнительно позднихъ произведеній, вмѣстѣ со свидѣтельствами церковныхъ писателей, называющихъ древнія пѣсни „хоровыми (choros), плясовыми (ballationes, saltationes) или монодическими (cantica puellarum)“, позволяютъ съ большой долей вѣроятности привязать начало ново-европейской лирики „къ эмоціональнымъ кликамъ древняго хора, къ коротенькимъ формуламъ разнообразнаго содержанія“ — короче, къ тому же, что мы видѣли и раньше, когда говорили о началахъ лирики вообще.

Сами эти формулы могли быть разнообразны по своему объему и содержанію: „либо это формула параллелизма“, „либо призывъ къ любви“, „или пожеланіе, привѣтъ, обращенный къ милому“. Точно также гномическіе и сатирическіе мотивы, являющіеся порой въ запѣвѣ или припѣвѣ пѣсни, могли быть ея основной темой“. Въ дальнѣйшемъ они развивались, расширялись, дѣлались общими мѣстами — или любимымъ приемомъ, обращавшимся въ необходимое условіе того или иного жанра. Такъ, привѣтъ милому — или милой — „это salut d'amour, развитый въ художественный рядъ провансальскою и французскою лирикой“. „Французскіе refrains, припѣвы, въ сущности, мотивы пѣсни“; но „испанское refrain — поговорка“. Развитіе значенія слова пошло по разнымъ направленіямъ у обоихъ народовъ: первоначальное значеніе — изреченія житейской мудрости — осталось у испанцевъ, тогда какъ французы развили его въ спеціальномъ, можетъ быть наиболѣе часто встрѣчавшемся смыслѣ.

Такова, надо полагать, была форма этихъ пѣсень, принесенныхъ въ западную Европу новыми ея обитателями. Содержаніе же ихъ, естественно, должно было „отвѣчать бытовому уровню народной среды и качеству ея аффективности“. Если вѣрить свидѣтельствамъ образованныхъ людей того времени,

главнымъ образомъ „церковныхъ людей“, то оно должно было быть мало пріятнымъ: они безпрестанно обрушиваются на нихъ, запрещаютъ ихъ, „называютъ діавольскими, безстыдными (*capitica turpia, luxuriosa*), говорятъ о безчинствахъ, сопровождавшихъ обрядовые хороводы“. Конечно, „многое въ этихъ отрицательныхъ отзывахъ можно объяснить узостью церковнаго взгляда“, видѣвшаго въ этихъ проявленіяхъ исконнаго творчества одно язычество, одинъ соблазнъ, отвлекавшій отъ духовнаго созерцанія и призывавшій къ земному наслажденію; тѣмъ самымъ оно дѣлалось діавольскимъ дѣянiемъ, угрожавшимъ, какъ отдѣльному вѣрующему, такъ и всей церкви въ совокупности, ея цѣльности и чистотѣ. Но чтобы эти отзывы повторялись несмѣтное количество разъ, чтобы наиболѣе признаннымъ церковнымъ авторитетомъ приходилось снова и снова возвращаться къ этимъ запрещеніямъ, надо было, чтобы „вызывавшіе его факты существовали“. И дѣйствительно, если принять во вниманіе съ одной стороны, что ни какія церковныя теоріи не могли заглушить естественной жизни и ея проявленій въ народной массѣ, и что, съ другой, элементъ эротическій изстари долженъ былъ культивироваться въ народной поэзіи, то подобное отношеніе церкви къ народной пѣснѣ объясняется чрезвычайно легко. Кромѣ того и другіе жанры ея, соединенные съ полужыческими обрядами, отъ которыхъ еще долго не избавится было человѣчеству, уже самымъ характеромъ своимъ должны были вызывать негодованіе ревнителей христіанскаго ученія.

Впрочемъ, что касается второго разряда—пѣсенъ обрядовыхъ, церкви сравнительно легко было наложить на нихъ свою руку: богатое развитіе, если можно такъ выразиться, христіанской мифологіи, развитіе поклоненія мѣстнымъ святымъ-покровителямъ, ученіе о нечистой силѣ, ея мощи и значеніи дали возможность постепенно подставить подъ языческія божества—христіанскихъ покровителей, подъ языческіе обряды—христіанскіе, покрыть древній пластъ культурнаго развитія новымъ покрываломъ христіанской видимости, иногда даже освятить его въ этой новой формѣ. Очень характерно для этого состоянія религіознаго сознанія извѣстный рассказъ, какъ одна старушка ставила каждое воскресенье передъ иконой Георгія Побѣдоносца двѣ свѣчки, и на вопросъ, зачѣмъ она это дѣлаетъ, отвѣчала: „Одну ставлю я святому защитнику, чтобы по-

могалъ онъ мнѣ въ добрыхъ дѣлахъ, другую,—діаволу, чтобы не толкалъ меня на злое“. Такимъ образомъ видоизмѣнился въ плохо подготовленной къ нему средѣ христіанскій характеръ новаго ученія, многое воспринимая изъ нея самъ, подъ вліяніемъ живой, творческой силы принявшихъ его народовъ.

Иначе обстояло дѣло съ той стороной народно-пѣсеннаго творчества, въ которомъ отражались бытовыя отношенія, отношенія любви и брака. Церковь, аскетически-настроенная, церковь, признававшая бракъ лишь съ болью въ сердцѣ и смотрѣвшая на всякое проявленіе плоти, какъ на грѣхъ, рѣшительно ни подъ какимъ видомъ не могла принять подъ свое покровительство любовныя, эротическія пѣсни. А между тѣмъ, спросъ на нихъ существовалъ, онѣ жили и развивались, отражая состояніе и бытовыя настроенія пѣвшаго ихъ народа. „Французскіе *chansons d'histoire* берутъ сюжетами: нелюбовь жены къ старому мужу, жалобы дѣвушки, заключенной въ монастырь—темы майскихъ хоровыхъ игръ. Таково могло быть настроеніе древней, „безстыдной“ пѣсни: наивные порывы чувства, весело идущаго къ цѣли, наивнаго, какъ природный спросъ“. „Выражали его одинаково мужчина и женщина; починъ часто принадлежалъ ей, какъ вообще въ народной любовной лирикѣ она выступаетъ самостоятельно, свободнѣе, не только сѣтуетъ и молить, но и призываетъ“. И формы и основные мотивы, конечно, наследовались изъ старины: „діалогизмъ пѣсни естественно выражалъ эти отношенія; простѣйшая эпическая схема, на ряду съ другими, бытовыми: ожиданіе гдѣ-то, выходъ къ хороводу и т. п.“. Это вовсе не должно было твориться съизнова—напротивъ, „все это уже въ старой народной пѣснѣ могло очутиться общимъ мѣстомъ“.

Такимъ образомъ, церковь оставила внѣ своего вліянія—конечно, прямого, ибо косвенное, въ зависимости отъ воздѣйствія ея на нравы и идеалы, само собой дѣйствовало и на нее—лишь одну область лирическаго творчества—любовную, эротическую, которая и является для насъ по преимуществу свѣтской поэзіей средневѣковья. Попытки въ странахъ, со сравнительно развитой политической индивидуализаціей, создать или сохранить и развить лирику общественнаго и политическаго характера—напр., въ Провансѣ, съ его сирвентами, хотя тоже имѣютъ значеніе въ исторіи выдѣленія личнаго начала, но лишены послѣдовательности; спорадически вспыхивающія то

тутъ, то тамъ, въ зависимости отъ специфическихъ условій общественной среды съ тѣмъ, чтобы скоро опять подпасть подъ вліяніе церковно-общественныхъ идеаловъ, не могутъ много послужить намъ въ намѣченіи рѣшенія нашей задачи. Въ общемъ, поэзія общественная либо сливается по настроенію съ церковными идеалами, и тогда, конечно, развивается и видоизмѣняется въ соотвѣтствіи съ ними, либо переходитъ въ область драматическихъ представлений, или дидактическихъ на половину повѣствовательныхъ теченій литературы, и потому остается въ сторонѣ отъ движенія собственно лирической поэзіи, поэзіи чувства и аффекта. Гномика и дидактика, тоже входившія въ составъ первоначальной лирики, поскольку не сохраняются въ refrain'ахъ или подобныхъ сравнительно формальныхъ моментахъ ея, скоро вполне отдѣляются, и естественно, попавъ въ руки наиболѣе образованныхъ людей, которыми въ это время являются, въ громадномъ числѣ случаевъ, клирики, поступаютъ то же въ услуженіе церковному авторитету,—или, вообще, остаются чуждыми внутреннимъ процессамъ самостоятельнаго развитія. Ихъ мѣсто въ другой связи, въ значеніи и передачѣ школьной, античной традиціи—о чемъ рѣчь будетъ впереди.

Наконецъ, область лирики религиозной, такъ много обѣщавшей теоретически, сильно сузилась вмѣстѣ съ распространеніемъ ересей—или, вѣрнѣе, съ ихъ подавленіемъ—и, естественно, подпала подъ сильнѣйшее вліяніе и опеку церкви—хотя и тутъ, какъ въ области всякаго живого чувства, не могло быть недостатка въ попыткахъ къ обновленію ея: ранняя умбрійская религиозная пѣсня, начиная отъ смиренно-чистаго и понятно-трогательнаго Франциска Ассизскаго, и кончая страстнымъ, полнымъ рыцарскими воспоминаніями Іакопоне изъ Тоди и св. Бонавентуры, съ его полной силой мистицизма и догмата поэзіей,—яркіе тому примѣры точно также, какъ болѣе позднѣе творчество сѣверо-французскихъ „*puys*“, съ ихъ мистическимъ поклоненіемъ Божіей Матери. Эта поэзія, поскольку она не признается еретической, принимается и культивируется церковью; она служитъ образцомъ для всего послѣдующаго культового христіанскаго творчества. Но, признанная образцовой, она входитъ въ составъ христіанскаго культа, коченѣетъ въ немъ, іератизуется: пѣсни святыхъ XIII—XIV вѣковъ поются до сихъ поръ въ католической церкви (напр.

Stabat Mater и т. п.), какъ пѣсни учителей церкви и святыхъ VI—VII вѣковъ поются у насъ (напр. пѣснопѣнія Іоанна Дамаскина). Здѣсь не оставляется мѣста индивидуальному почину и творчеству, нѣтъ его и для дальнѣйшаго развитія и проявленія личности: она расплывается и исчезаетъ въ духовной подчиненности и смиреніи. Для обновленія этой отрасли поэзіи надо ждать Реформаціи, съ ея новыми взглядами на взаимоотношенія человѣка и Божества.

Такимъ образомъ, чтобы прослѣдить за развитіемъ народныхъ началъ и выдѣленіемъ изъ нихъ искусственной поэзіи, не подчиненной непосредственному замораживающему вліянію культа и догмата, чтобы отмѣтить въ ней постепенное выдѣленіе новыхъ группъ—носителей опредѣляющей и самосознающей культуры, а затѣмъ единицы-личности—намъ остается лишь одна сторона лирическаго творчества, та, которая, въ обыденномъ языкѣ носитъ по преимуществу, если не исключительно, названіе лирики—лирика любовная.

VIII.

Въ первую пору этого отдѣленія свѣтской поэзіи отъ обособившейся отъ нея духовной, въ большинствѣ странъ западной Европы еще мало чувствовалась культурная разница между отдѣльными слоями населенія—нарождающееся рыцарство еще слишкомъ близко стояло къ простому народу въ міровоззрѣніи, въ идеалахъ, въ образѣ жизни. Поэтому естественно, что поэты, выходящіе изъ рядовъ перваго, не далеко уходили отъ народной традиціи, воспитавшей ихъ, отъ того характера наивно-непосредственно страстнаго и свѣжаго чувства, не стѣсняющагося въ своихъ проявленіяхъ, съ которыми мы уже ознакомились выше. И дѣйствительно, „первыя художественныя проявленія нѣмецкой лирики на почвѣ культурнаго рыцарскаго класса, воспроизводятъ такой именно типъ пѣсни“. Къ сожалѣнію, „до насъ дошло очень мало произведеній, которыя можно съ достовѣрностью приписать этому времени, но и „въ числѣ немногихъ пьесъ, дошедшихъ до насъ изъ этого періода развитія, есть строфы съ народными мотивами, діалогами, откровеннымъ настроеніемъ любви и инициативой женщины“. „Она не стѣняется признаніемъ“. „Такъ, у одного изъ поэтовъ,

которому издавна традиція приписываетъ рядъ небольшихъ пѣсенокъ XII вѣка, у фонъ Кюренберга, встрѣчаются такія строки: „Поздно ночью стоялъ у твоего ложа, говоритъ женщинѣ ея милый, и не рѣшился разбудить тебя.— Да накажетъ тебя Господь, вѣдь я не медвѣдь какой“, отвѣчаетъ она.

Она страдаетъ предчувствіемъ разлуки, жалуется на людей, помѣшавшихъ ея счастью: „холила сокола молодца, а онъ отлетѣлъ; Господь да сведетъ тѣхъ, кто любитъ другъ друга“.

Другой поэтъ того же времени, Дитмаръ фонъ Айсть, тоже разрабатываетъ въ приписанныхъ ему пѣсняхъ народные мотивы: „Дама смотритъ въ даль, поджидая своего милаго; другія завидуютъ ей, отнимутъ его; пролетаетъ соколъ—и сама она начинаетъ завидовать его свободѣ: ему вольно выбрать дерево, на которое опуститься“.

Съ другой стороны, и мужчина сохраняетъ полную свободу дѣйствій и тщательно бережетъ ее отъ слишкомъ навязчивой дамы: „Поздно ночью стояла я на забралѣ (поетъ дама), слышала, какъ въ толпѣ статный рыцарь пѣлъ: онъ будетъ моимъ: коли нѣтъ, пусть покинетъ этотъ край.— Подай мнѣ скорѣе моего коня, дай мою броню, говоритъ рыцарь (конюху): придется мнѣ покинуть этотъ край изъ-за одной дамы—хочетъ приневолить меня къ любви, пусть же останется безъ нея навсегда“.

Таковъ характеръ первыхъ проявленій рыцарской свѣтской лирики, представителями которой для Германіи являются, кромѣ Кюренберга и Дитмара, Meinloh von Sevelingen, бургграфъ Регенсбургъ и другіе. Ихъ пѣсни „принадлежатъ къ тому же лирическому стилю“.

Въ обстановкѣ и въ способѣ обращенія дѣйствующихъ лицъ другъ съ другомъ замѣтно еще мало отличнаго отъ народнаго; правда, „дѣйствующія лица рыцарь и дама, но она зоветъ его *frunt* (франц. *ami*), *geselle*, *trut* (фр. *druz*), *helt*, онъ ее—*friwendin*; желанья выражаются реальныя: обнять, приласкать, провести счастливую ночь, о томъ говоритъ женщина“. И это настроеніе и отношеніе оставалось долго—по крайней мѣрѣ, въ нѣкоторыхъ родахъ пѣсенъ—и въ позднѣйшія времена: „въ нѣмецкой альбѣ (предразсвѣтная пѣсня—*Θ. К.*). Удержалась на сторонѣ женщины инициатива страстности, когда въ другихъ лирическихъ родахъ уже воцарился новый идеалъ любви, хотя и позже, въ пору расцвѣта *Minnesang*'а, реализмъ народной

пѣсни продолжаетъ отзываться у Вальтера фонъ деръ Фогельвейде, Нейфеля и другихъ“.

Изъ такого характера пѣсенъ этого рода было бы неправильно заключать объ особой распушенности нравовъ и отношеній въ средѣ, ихъ воспитывавшей: это значило бы слишкомъ грубо и непосредственно понимать значеніе отраженія быта и условій жизни въ поэзіи—или, вообще, въ искусствѣ. „Нельзя, говоритъ одинъ нѣмецкій изслѣдователь, заключать по темамъ фавль объ огульности женской злобы, по современному французскому роману—о безнравственности общества“: дѣло въ томъ, что особенно въ занимающей насъ лирикѣ чувства многія „поэтическія формулы, которыя и при самомъ своемъ зарожденіи могли выражать скорѣе желаемое, чѣмъ реальное“, скоро обратились въ условные мотивы, и въ такомъ видѣ свободно могли удержаться далѣе, „въ обиходѣ, среди общественныхъ отношеній, при которыхъ это реальное еще менѣе было возможно“, хотя, съ другой стороны, несомнѣнно слѣдуетъ предположить, что эти условія настолько еще не измѣнились, что самая возможность выражать такого рода желанія стала невозможной безъ опасенія за свое доброе имя.

Такимъ образомъ „нѣмецкая рыцарская лирика древняго типа еще идетъ въ колѣѣ народной, перенимая ея обряды и положеніе, чувственно-свѣжая и непосредственная; въ вопросахъ любви женщинѣ принадлежитъ здоровая, дѣятельная роль, въ предѣлахъ извѣстной равноправности съ мужчиной“.

Но въ скоромъ времени „положеніе мѣняется: женщина какъ будто вышла изъ живого общенія чувства, повышена надъ нимъ, мужчина имъ поработченъ. Роли дѣйствующихъ лицъ переставились, измѣнилось и пониманіе любви. Она становится идеальнѣе, абстрактнѣе, несмотря на матеріальныя формы выраженія. Мы во второй порѣ нѣмецкаго *Minnesang*'а.“

Вопросъ, возникающій при этомъ самъ собой, чрезвычайно важенъ и интересенъ: есть ли такое измѣненіе результатъ дальнѣйшаго развитія заложенныхъ въ пѣсню началъ, или нѣтъ,—другими словами: „возможно ли было выйти къ этому новому пониманію средствами старой нѣмецкой лирики фонъ Кюренберга и его сверстниковъ?“ Это было бы важно, какъ образчикъ послѣдовательнаго развитія, совершившагося, т. сказ., на нашихъ глазахъ и дававшего бы такимъ образомъ возмож-

ность поставить его въ болѣе общемъ видѣ—о саморазвитіи поэтическаго даннаго. Но, къ сожалѣнію, „отвѣтить на это трудно“,—и по той простой причинѣ, что намъ точно извѣстно, что самостоятельное развитіе, которое, быть можетъ, пришло бы къ тѣмъ же результатамъ—такъ приходится разсуждать методологически—„нарушено это вліяніемъ лирики Прованса и воспитанной на ней французской“. А разъ это такъ, разъ извѣстно, что это вліяніе было, мы не только въ правѣ, но съ научной точки зрѣнія должны считаться съ этимъ и быть чрезвычайно осторожными въ своихъ выводахъ и обобщеніяхъ, касающихся естественнаго хода развитія.

Дѣло въ томъ, что въ болѣе близкихъ къ Риму и насыщенныхъ его культурой странахъ германское населеніе весьма скоро, какъ мы уже говорили, смѣшалось съ римскимъ, прониклось его традиціями, подверглось его вліянію—и измѣненію. Хотя оно и со своей стороны внесло многое, неизвѣстное древности, но само подверглось коренной переработкѣ; изъ этого взаимнаго вліянія выросло нѣчто совсѣмъ новое и своеобразное, извѣстное подъ именемъ „романской“ культуры. Германцы, составлявшій высшій классъ населенія, продолжали, надо думать, пѣть свои пѣсни, но вскорѣ, подъ вліяніемъ новыхъ условій жизни, измѣнился и ихъ характеръ. Въ Италіи, подверженной постоянному измѣненію составу своего населенія, германская физіономія отдѣльныхъ племенъ, посѣщавшихъ ее, не успѣвала наложить сколько-нибудь замѣтно измѣненія на мѣстныхъ жителей. Римскія традиціи, римскія школы, римскія установленія продолжали жить—хотя часто видоизмѣняясь и грубѣя;—попрежнему непрекращавшееся вліяніе Рима выражалось въ суевѣрномъ почитаніи его духовныхъ остатковъ, въ преклоненіи передъ его великими именами. То, что насаивалось подъ этимъ, носило внѣшній поверхностный характеръ и по преимуществу выражалось въ церковномъ вліяніи. Пришлый германскій элементъ почти не находилъ выраженія въ Италіи—и вотъ, быть можетъ, почему почти и нѣтъ слѣдовъ старопитальянской народной лирики; самый итальянскій языкъ, изъ всѣхъ романскихъ, самый близкій къ латинскому, въ то же время является самымъ молодымъ изъ нихъ—до нашего времени не дошло ни одного памятника итальянскаго языка раньше XI вѣка и свѣдѣній объ особомъ, отличномъ отъ общаго въ церкви, школѣ и правѣ народномъ языкѣ раньше

X-го,—тогда какъ изъ Прованса у насъ есть большой литературный памятникъ,—что предполагаетъ уже извѣстный, довольно продолжительный періодъ развитія языка—„Boles“ X вѣка, а во Франціи—strasбургскія клятвы, относящіяся къ 842-му году.

Подобное явленіе можно объяснить лишь тѣмъ, что обычный, разговорный языкъ настолько сохранялъ свою близость къ школьному и церковному—латинскому, уже сильно отошедшему отъ такъ называемаго классическаго, литературнаго латинскаго языка—что въ особомъ фиксированіи его не было надобности—школьная рѣчь была понятна и неученому человѣку.

Иначе дѣло обстояло на почвѣ Галліи, гдѣ рано осѣли германскія племена; но и здѣсь слѣдуетъ различать сѣверную часть ея, дальше отстоявшую отъ Рима и постоянно пополнявшуюся новыми элементами изъ-за Рейна, и южную, римскую „Провинцію“. Здѣсь рано развились своеобразная культура, рано пробудилось значеніе сословія и личности; здѣсь, раньше всего, выдѣлилось въ самосознающую группу рыцарство; здѣсь въ приморскихъ городахъ продолжала кипѣть живая торговая дѣятельность, заставлявшая горожанъ опредѣлять свои интересы, отдѣлять ихъ отъ иныхъ; здѣсь, подъ вліяніемъ чуднаго климата и роскоши, привозимой изъ заморскихъ странъ, у людей оставалось больше досуга, чѣмъ въ другихъ частяхъ западной Европы; здѣсь, наконецъ, подъ вліяніемъ близкихъ сношеній съ иноземцами другой крови и другой религіи, рано развивается племенное самосознаніе. И церковное вліяніе приняло здѣсь своеобразныя формы: съ одной стороны развивается цѣлый рядъ ересей, что указываетъ на сильный ростъ религіознаго чувства и мысли ищущихъ исхода и удовлетворенія, съ другой—распространяется и растетъ культъ Божьей Матери, а вмѣстѣ съ нимъ, можетъ быть, и подъ вліяніемъ позже римскихъ отношеній, мѣняется взглядъ на женщину; появляется болѣе свободное отношеніе къ ней, болѣе близкое съ ней общеніе,—въ связи съ большей свободой подвижной жизни вообще; постепенно это отношеніе, смягчающееся подъ вліяніемъ „вѣжества“, распространяющееся вмѣстѣ съ благосостояніемъ и развитіемъ замково-придворной жизни, переходитъ отъ сознанія своего превосходства, физической силы и стремленія къ простому обладанію, къ сознанію большей тонкости ея духовной организаціи, превосходства ея въ области чувства,

наконецъ, пониманію прелести ея физической слабости; идеаль чистоты женщины, стоящей выше грѣховной страстности мужчины, недостижимой для него, образуется въ этой новой, христіански-настроенной, но духовно-чувственной средѣ, въ богатой культурной обстановкѣ. Онъ растетъ и развивается, питаемый какъ христіанскимъ ученіемъ о чистотѣ чувства, но грѣховности чувственнаго помысла, такъ и развивающейся придворной жизнью, жизнью салонной, среди женщинъ и рабовъ всякаго рода. Съ другой стороны, личность, вступившая въ свои права, личность, въ образѣ рыцаря, стоящаго на стражѣ своей чести и своей личной, отдѣльной, а часто противоположной другимъ, выгодѣ, заставляетъ расти сознание индивидуальности, сознание значенія себя и своего подвига, а затѣмъ и своихъ чувствъ. Выдвигается поэзія личная, поэзія, поющая о себѣ, о своихъ ощущеніяхъ, о своихъ стремленіяхъ, горѣ и желаніяхъ. Рядомъ съ лирикой любви дѣлается попытка поднять и лирику сословно, а затѣмъ и лично-политическую: состоящіе на службѣ у рыцарей поэты поютъ во всеуслышаніе сирвенты, прославляющіе и возносящіе ихъ господина и правоту его дѣла и полемизирующіе съ притязаніями его противника.

Но эта личность — еще не личность индивидуальная; это, такъ сказать, личность групповая, сословная. Вырабатывается рядъ требованій, необходимыхъ для рыцаря, отличающихъ его отъ другихъ классовъ населенія: вѣжество (courtoisie) — храбрость, тонкость обращенія, высоко развитое чувство чести. Рядомъ съ этимъ вырабатывается такой же кодексъ для женщины, чтобы быть достойной любви рыцаря. Наряду съ чувственностью, еще бьющей въ первыхъ произведеніяхъ этого рода, вырастаетъ идеаль далекой дамы, милой сердцу, но недоступной; чтобы быть къ ней ближе, есть лишь одинъ путь — путь обще-жизнейскій. Кого рыцарь особенно уважаетъ, кого онъ считаетъ выше себя, тому онъ стремится служить, того онъ хочетъ выбрать себѣ въ сюзерены. Это же отношеніе перенеслось и на любимую женщину: „Когда чувство настроилось на тему „служенія“, оно естественно найдетъ для своего выраженія бытовую формулу: любимая женщина будетъ сюзереншей того, кто ищетъ ея взаимности; не своя жена, ибо она при сюзеренѣ мужѣ, а жена другого, независимая, полноправная“. „Въ семьѣ — права были на сторонѣ мужа“. Точно

такъ же дѣвушка, играющая такую роль въ поэзіи народной, теперь не могла занимать виднаго мѣста: ей нельзя было служить, это значило бы ее компрометировать; на ней надо было жениться — и тогда она опять подпадала подъ власть мужа, и понятіе „служенія“ тѣмъ самымъ къ ней было непримѣнимо. „Дѣвушка рыцарскаго класса показывалась въ люди, но состояла подъ охраной сословнаго этикета, далекая отъ деревенской свободы“, она „прежде всего — объектъ брака“.

Понятно, что разъ формула была найдена, не могло быть недостатка въ ея разработкѣ: „схема „служенія“ разработалась до мелочей чертами феодальныхъ нравовъ и обычаевъ; дама — сюзеренъ, рыцарь — вассалъ; онъ ея подданный, обязанный ей неизмѣнной вѣрностью, оберегающій ея честь, свою и ея тайну“.

Вслѣдствіе этого и выраженія лирической поэзіи полны оборотовъ и понятій этого порядка: женщина — *domna* (*domina*), рыцарь ей служить (*servir*) и т. д.

Поэзія такого рода, зародившаяся первоначально въ Провансѣ, въ скоромъ времени перешла и въ сѣверную Францію, гдѣ тоже съ развитіемъ рыцарской жизни, съ образованіемъ придворныхъ центровъ (напр. Элеонора Аквитанской, жены Людовика VII) она нашла себѣ быстро почву для развитія и не замедлила перекинуться и черезъ Рейнъ, къ нѣмцамъ, гдѣ была съ восторгомъ принята мѣстнымъ обществомъ и скоро совершенно вытѣснила мѣстную лирику болѣе близкаго къ народной характера. Этому, къ тому же способствовали и постоянныя сношенія нѣмецкаго рыцарства съ югомъ — Италией и Провансомъ. Надо думать, что „уже пѣсни Кюренберга, какъ и другихъ нѣмецкихъ рыцарей его современниковъ, могли испытывать раннее вліяніе романскихъ образцовъ, овладѣть ихъ условной фразеологіей, на примѣръ, понятіемъ служенія“. „Но воздѣйствіе это не тронуло, повидимому, идеальнаго содержанія чувства“. Это случилось лишь позднѣе, когда это вліяніе усилилось, когда оно выразилось не только въ области поэзіи, но и вообще проникло въ среду всего рыцарскаго общества.

Однако не слѣдуетъ думать, что такое измѣненіе знаменуетъ собой „зарожденіе новаго этического взгляда на женщину“; дѣло идетъ лишь „о расширеніи и обогащеніи мужского идеала любви“. Отъ непосредственнаго, страстнаго желанія

физическаго обладанія совершился, вмѣстѣ съ соотвѣтствующей эволюціей общественныхъ отношеній, требовавшихъ большей утопченности взаимнаго обращенія, переходъ къ болѣе широкому пониманію любви; любовь плотская расширяется и въ понятіе ея входитъ и область духовная, область, захватывающая весь внутренній міръ человѣка. Ему мало минутнаго наслажденія, ему надо общенія, длящагося всю жизнь, опутывающаго и проникающаго ее насквозь. Теперь уже любовь — не весенній порывъ, не одно колебаніе желаній и удовлетвореній, а болѣе полное, охватывающее весь духовный строй, выводящее чувственность къ идеальности аффекта, дающее радость и горе высшаго порядка; нѣчто такое, къ чему стоитъ стремиться, что не дается захватомъ, а надо приобрѣсти трудомъ и мольбой, служеніемъ той, кто свободно располагаетъ правомъ снизить или отвергнуть. Получалась „головная утопическая формула, вызванная сословной эволюціей чувства, формула, которой могли отвѣчать, порой и отвѣчали, дѣйствительныя отношенія жизни, но которая вовсе не предполагаетъ ихъ въ основѣ, какъ точку отправленія“. Къ лирикѣ она приладилась, заполнивъ ее, какъ формула „желаемаго“. Такимъ образомъ, несмотря на разницу въ содержаніи новаго идеала, отношеніе къ нему поэзіи — или, вѣрнѣе, обработка его поэтическимъ творчествомъ — остается по существу тѣмъ же самымъ. „Разница между нею (т.-е. новой поэтической формулой) и условно-символическими образами народнаго поэтическаго языка лишь въ томъ, что ея обхватъ былъ шире, что она обняла цѣлую область духовныхъ интересовъ, стоявшихъ на очереди развитія, и послужила ихъ анализу“. И конечно, старые образы, старые обороты и мотивы, давно бывшіе традиционными, не пропали — они лишь „получаютъ въ этой обстановкѣ новый колоритъ“. Такъ, „образный параллелизмъ народныхъ заговоровъ обратится въ формулу, мы сказали-бы въ музыкальную прелюдію Natureingang'a": безчисленное множество стихотвореній и пѣсень, какъ нѣмецкихъ, такъ и французскихъ и провансальскихъ, начинается описаніемъ картинки природы, болѣе или менѣе идущею къ дальнѣйшему содержанію пьесы, но отнюдь съ ней не связанной и т. п. Точно также старые образы самыхъ отношеній остаются, но прилаживаются къ новой обстановкѣ, за которой не трудно увидать знакомую народную подкладку: „Когда-то любящіе видѣлись ночью

украдкой и разставались, лишь только птицы или ночной сторожъ подадутъ вѣсть, что свѣтаетъ; теперь сцена переселилась въ замокъ, гдѣ дама сердца живетъ подъ строгой охраной, окружена соглядатаями — и въ рыцарскую альбу входитъ новое идеальное лицо, — пріятели влюбленныхъ, стоящаго на стражѣ и предупреждающаго ихъ, что пора разойтись“. Такъ „птица — вѣстникъ народной пѣсни перешла и въ рыцарскую, но чаще является посланецъ: это шло къ обстановкѣ“.

Это еще не все: далекіе образцы древности, поэзіи Рима, не забываются совершенно: непонятные и манящіе, они живутъ безсознательно, какъ далекіе отзвуки прошлаго, какъ извѣстная манера описывать вещи и понимать ихъ: такъ самыя термины служенія „напоминаютъ фразеологію римскихъ элѣгиковъ: *domina, servire*“; богатые описанія наружности и физическихъ качествъ милой — „опять напоминаютъ римскихъ элѣгиковъ“.

Кромѣ того, вліяніе древности шло и по другому пути: черезъ грамотность, черезъ школу; какъ „не отрещивалась церковь отъ чаръ классической поэзіи, манившихъ средневѣковаго человѣка, заговоры не помогли, и союзъ совершился“. И она сама была въ этомъ отчасти виновата: „обезцѣнивая античность въ глазахъ новаго человѣка, и говоря объ ея языческомъ содержаніи и грѣховномъ соблазнѣ“, — она въ то же время „обучала грамотности по латинскимъ книгамъ, заглядывала, въ цѣляхъ риторическаго упражненія, въ немногихъ классическихъ поэтовъ, дозволенныхъ къ чтенію, приучала любоваться ихъ красотами, обходить соблазны аллегорическимъ толкованіямъ; любопытство было возбуждено, читались втихомолку и поэты, не патентованные школьнымъ обиходомъ, и на чуждыхъ образцахъ воспитывались къ сознанію того, что было еще не выяснено на путяхъ народно-психическаго развитія“. Сначала появились попытки подобнаго компромисса между данными древности и требованіями новой этики въ области дидактики — появляются ряды произведеній, толкующихъ и изъясняющихъ „старыя пѣсни на новый ладъ“: комментируются въ духѣ христіанскаго міропониманія, путемъ аллегорическихъ и символическихъ толкованій, Вергилій, Овидій и другіе; природа тоже разсматривается, какъ великая аллегорія, въ которой скрыты неисчерпаемая сокровища поученія, появляются „Физиологи“, „Лапидаріи“, „Бестиаріи“ и

т. д., стараются съ помощью и классиковъ и опытовъ церкви вскрыть, какое символическое значеніе имѣетъ каждый камень, каждое животное, вся вселенная. Надъ міромъ реальнымъ, тѣлеснымъ строится міръ высшій, духовный, противопологаемый ему, но имъ же и объясняемый.

Естественно, что и въ области лирики „явятся обряды, подсказанные аллегоріями физиолога, чтеніемъ Овидія; условныя выраженія получаютъ права гражданства, — они казались равноцѣнными исконной народной символикѣ. Складывается ея особый стиль, отвѣчающій новому настроенію чувства, которое раскрывается въ своихъ тайникахъ, разбирается по мелочамъ, съ неизбежными повтореніями и настоятельностью“.

Подъ вліяніемъ этихъ теченій, съ развитіемъ чувства и новаго его пониманія „надъ понятіемъ реальной любви, спустившейся къ значенію низменной, выступаетъ идеалъ чистой, возвышенной любви (*fin amor, amistat fina, hohe Minne*), облагораживающей человѣка очищающей его, поднимающей его духъ отъ волненія плоти къ чему-то, что мы готовы называть симпатіей сердца, платонической дружбы“. Эта любовь дается не всякому, а лишь истинно благородному человѣку; она дается не сразу, а лишь — „ее надо воспитать въ себѣ, къ ней стремиться, по ней томиться — и въ фразіологию лирики входятъ слова: *senen* (стремиться), *klagen* (жаловаться), *kumber* (-*kummer*, тоска)“. Для такого чувства мало имѣетъ значеніе объектъ его: оно „довлѣетъ самому себѣ, служитъ себѣ объектомъ: все дѣло въ радостномъ самоосужденіи, въ наслажденіи мыслью, желаніемъ, психическимъ процессомъ, раскрывающимъ въ насъ новую психическую цѣнность“ — и, слѣдовательно, поднимающимъ насъ выше въ нашихъ собственныхъ глазахъ, — насъ и ту группу, къ которой мы принадлежимъ: ибо ей одной доступна подобная мысль, подобное ея пониманіе. Кѣмъ это чувство вызвано — „можетъ быть различно“.

Такимъ образомъ, постепенно надъ посредственнымъ чувствомъ, его проявленіями и требованіями надстроилось сложное зданіе отвлеченной, „головной“ любви, доступной лишь немногимъ. Но, „естественное, реальное чувство“, которое, разумѣется, не исчезло и продолжало жить и развиваться въ каждомъ по своимъ вѣчнымъ законамъ, и невольно прорывалась въ абстракціяхъ *fin amor*, требуя исхода, выражаясь ярко и откровенно,

порой угрозами; его устраняютъ, съ нимъ борются, но съ нимъ и играютъ, идутъ къ нему навстрѣчу, съ увѣренностью побѣды, побѣды не легкой. Это настраивало элегически-страстно, поднимало самосознаніе, въ такой жертвѣ есть доля сладострастія“. Это явленіе одного порядка съ другимъ, развивавшимся одновременно и параллельно съ нимъ въ другой сферѣ, въ сферѣ аскезы — мистицизма. „Мистики баюкали себя чувственными образами, которымъ давали духовный смыслъ“; но „они отрѣшились отъ свѣта; рыцарская любовь отвлекалась отъ чувственности къ сознанію другихъ нравственно-этическихъ отношеній, — но они не ладили съ спросами темперамента и условіями быта“, которые мало измѣнились по существу въ сравненіи съ прежними; измѣнилась, и измѣнилась сильно лишь внѣшняя форма его.

„Все это грозило формализмомъ: сюзеренша сердца не подняла значенія женщины: по-прежнему, она юридически безправна, существо низшаго разряда, предметъ грубаго вожделѣнія, вызываетъ шутку и злословіе, и соблазнительный анекдотъ“ — историческая дѣйствительность и литературные жанры, стоящіе внѣ прямого воздѣйствія рыцарской условной лирики — фавль, *contes devots* — опредѣленно указываетъ на это. Но зато — „она царитъ въ мірѣ условнаго чувства, и если сумѣетъ овладѣть имъ, привлечъ симпатіи, сама проникается сознаніемъ предоставленныхъ ей правъ своего преимущества передъ мужчиной, принимаетъ его служеніе, какъ должное, сдерживаетъ его порывы, созидаетъ салонные нравы. Эта женщина — формула рыцарской лирики, окруженная нерѣдко фиктивной дѣйствительностью; моментъ самоанализа для поэта, занятаго своимъ чувствомъ, бесѣдующаго съ собой.“ Форма для такого рода собесѣдованій дана изстари, но приложена къ новымъ потребностямъ: „діалогизмъ, естественно развивавшійся въ отношеніяхъ народной пѣсни, долженъ былъ спуститься къ значенію риторическаго общаго мѣста“. „Разумѣется, милая поэта — красавица; она тонетъ въ цвѣтушихъ сравненіяхъ“. „Она обуяла душу и тѣло поэта, онъ молитъ о взаимности, клянется, колеблется между надеждой и отчаяніемъ, служитъ долго, напрасно, бесплодно; порой она склоняется къ нему, настроена страстно, враждебно, чаще остается неприступною, враждебною“; это — „существенная черта формулы служенія, безъ которой поэтъ былъ бы какъ безъ рукъ“.

Подобное значеніе формулы, даннаго сначала настроенія и взаимоотношенія милующихся должно было связывать и дѣлать однообразнымъ творчество — что и наблюдается на самомъ дѣлѣ; правда, „у средневѣковыхъ писателей есть серіи любовныхъ пѣсенъ, слагающихся какъ бы въ личный романъ“, поэтому особенно довѣрять нельзя: „нѣтъ нужды искать въ нихъ непременно отраженія дѣйствительности, исторіи встревоженнаго кѣмъ-то сердца“. Этого тамъ нѣтъ, какъ нѣтъ и въ нашемъ современномъ романѣ; но что поразительно, — „это преобладаніе рецепта, въ которомъ доля влюбленныхъ заранее опредѣлена, дама сердца иконографически условна и неподвижна. Ограниченный кругозоръ рыцарскаго пѣвца не въ состояніи оживить ее“.

„Таковъ былъ идеаль любви, наполнявшій средневѣковую лирику и романъ“. Если этотъ идеаль кажется намъ теперь нѣсколько узкимъ, если въ нашихъ глазахъ любовь является чувствомъ безконечно болѣе широкимъ и, главное, болѣе разнообразнымъ въ своихъ проявленіяхъ, болѣе зависящимъ отъ отдѣльныхъ лицъ, ее испытывающихъ и видоизмѣняющихъ ее, согласно своему личному пониманію и переживанію, то это потому, что мы пережили дальнѣйшую его эволюцію, совершившуюся вмѣстѣ съ новымъ выдѣленіемъ отдѣльной самосознающей личности изъ связывающей ее группы — сословія; лирика же средневѣковая и ея идеаль — „такое же выраженіе сословной личности, какъ рыцарская этика, поскольку она не опредѣлена вліяніемъ церкви, какъ рыцарское вѣжество (*courtoisie*), какъ понятіе чести и культъ подвига ради подвига, устремлявшася въ безцѣльную даль авантюры“.

И это, конечно, не было только мертвымъ формализмомъ, оторванной отъ дѣйствительности абстракціей: „во всемъ этомъ были элементы нравственнаго прогресса, но они вызвали рядъ противорѣчій выпривенней любви съ отношеніями семьи, физиологій съ отвлеченнымъ чувствомъ, грубости нравовъ съ куртуазіей, личнаго эгоизма съ нарастающими вопросами общестственности и политики“.

И долгое время „все это уживалось въ предѣлахъ культурнаго класса, въ сословномъ досугѣ; кое-что новое и идеальное переходило въ практику жизни, но чаще мирилось съ ней, какъ мирится фантастика съ дѣйствительностью, не поднимая вопроса о противорѣчіяхъ“. И лучшее доказательство

этого — то, что и до сихъ поръ поэзія хранитъ и бережетъ любимые образы и мотивы своей далекой средневѣковой предшественницы. Какъ всегда, наиболѣе устойчивой рядомъ съ ними оказалась форма.

А эта форма, или нѣкоторыя ея особенности, была совершенно новымъ явленіемъ, невѣдомымъ классической древности и введеннымъ въ обиходъ средневѣковымъ творчествомъ: я разумью риму во всѣхъ ея видахъ, и связанныя съ нею явленія.

Поэзія античности, равно какъ и древняя народная поэзія на Западѣ, какъ наша народная поэзія до послѣдняго времени, не знала римы, отмѣчающей конецъ стиха и соединяющей его съ другими. Происходило это потому, что у нихъ для выраженія ритмическаго строя стиха, существовали другіе способы, болѣе простые и естественные: древніе греки ясно различали и чувствовали разницу долготы и краткости отдѣльныхъ слоговъ, что давало имъ возможность строить стихъ чисто музыкально, на подобіе тактовъ въ музыкѣ, германцы и, надо думать, славяне строили его на извѣстномъ чередованіи подъема и опусканія удареній, причемъ первые рано стали пользоваться еще однимъ приемомъ — аллитераціей, выдѣлявшей одинаково-звучащее начало стиховъ. Число и качество слоговъ тутъ, повидимому, играло второстепенную роль. Ни здѣсь, ни тамъ, стало быть, нечего искать начала римы — она зародилась совершенно инымъ путемъ — путемъ разложенія древнихъ основъ.

Дѣло въ томъ, что латинскій языкъ, перенявшій форму греческаго стиха въ своей искусственной поэзіи, мало-по-малу, утратилъ способность чувствовать различіе долгихъ и краткихъ звуковъ, и тогда развитіе его стиха пошло по двумъ направленіямъ: либо люди, дорожившіе классическимъ преданіемъ, продолжали писать стихи, придерживаясь классическихъ образцовъ и теоретически продолжая различать слоги, ставя на „долгихъ“ ударенія, либо, болѣе приближаясь къ обычному произношенію, стали считаться лишь съ количествомъ слоговъ стиха, дѣлая его равнымъ во всѣхъ стихахъ данной пьесы, и постепенно отдѣлять его отъ слѣдующихъ, ничѣмъ отъ него не отличавшихся и могущихъ, въ сущности, начаться, гдѣ угодно, болѣе отчетливой характеристикой конца его, соединяя его, для большаго выдѣленія, съ концомъ другаго; такимъ образомъ у стиха

получился какъ бы новый опорный пунктъ, — конецъ его, равнозвучащій съ концомъ другого. Изъ дальнѣйшаго развитія этого и получилась риѣма. Кромѣ того, самый стихъ сталъ яснѣе дѣлиться на части цезурой въ произношеніи, цезурой, получившей опредѣленное мѣсто — послѣ 4-го слога въ 10-ти сложномъ стихѣ, послѣ 6-го въ 12-сложномъ. Хотя это явленіе уже болѣе позднее, сначала стихи строились меньше — слоговъ въ 8 и съ риѣмой. Такими стихами сложены многочисленныя церковныя пѣсни (секвенціи) на латинскомъ языкѣ, уже въ V—VI вѣкахъ.

Эта форма, легкая и удобная для запоминанія, постепенно распространилась и на свѣтскія пѣсни — раньше всего, естественно, въ романскихъ языкахъ, гдѣ этому способствовало и постепенное уменьшеніе подвижности ударенія: исчезла возможность не только строить стихъ на колебаніяхъ длительности, но и на чередованіи удареній; работа подысканія цѣлыхъ словъ, подходящихъ и по смыслу и по структурѣ, усложнилась до крайности; введеніе же риѣмы сравнительно упрощало ее, тѣмъ болѣе, что поэты того времени не были особенно требовательны въ этомъ отношеніи и довольствовались вмѣсто полной риѣмы, т.-е. созвучія цѣлаго слога — или слоговъ, — простымъ ассонансомъ, т.-е. созвучіемъ однѣхъ лишь гласныхъ (напр.; громъ — огородъ; камень — падать). Но уже съ XII вѣка эта форма оставляется вездѣ и замѣняется чистой риѣмой, и, напр., провансальская лирика построена всецѣло на ней, уже доведя искусство владѣть ею до высокой степени совершенства.

Принятіе формы стиха и съ нею риѣмы было однимъ изъ самыхъ раннихъ результатовъ вліянія романской лирики на германскую, вмѣстѣ съ нею перешло и содержаніе, но поэзія народная въ германскихъ земляхъ оставалась еще довольно долго внѣ этого — напр. англійская народная пѣсня XV вѣка.

Дальше же всего шла въ этомъ отношеніи своимъ путемъ народная поэзія славянская, въ частности русская, во многомъ отличающаяся отъ западныхъ; въ ней риѣма появляется лишь въ самое послѣднее время, подъ вліяніемъ все болѣе и болѣе распространяющейся книжной. Еще Кольцовъ, поэтъ сознательно подражающій ей, мало пользуется риѣмой.

Но зато поэзія искусственная, сознательно-художественная, давно усвоила себѣ ея принципы, и лишь въ самое послѣднее

время дѣлаются попытки сбросить съ себя это наслѣдіе вѣковъ, сдѣлавшееся съ легкой руки средневѣковья, какъ бы неотъемлемой спутницей стихотворной формы, необходимымъ ея условіемъ. И хотя, казалось бы и поэзія, какъ и все общество, давно вышла изъ условій жизни среднихъ вѣковъ, риѣма, какъ и цѣлый рядъ любимѣйшихъ поэтическихъ образовъ, мотивовъ и сравненій, не говоря уже о другихъ приѣмахъ, продолжаетъ жить и развиваться въ творчествѣ современныхъ поэтовъ, показывая воочию, какъ много и сильно наша духовная жизнь привязана къ прошлому и отъ него питается.

IX.

Но и рыцарскій идеалъ не былъ вѣченъ; рыцарство, пышно расцвѣтшее въ XII—XIV вѣкахъ, постепенно выродилось; на смѣну ему шли новыя времена, новыя общественныя группы. Само оно, къ XV вѣку, „пало, какъ живая сила, спустилось къ уровню салона и турнира, или кулачнаго права, и вмѣстѣ съ этимъ обнаружилась односторонность его этического содержанія, и его лирика изсякла въ перецѣвахъ“. „Чѣмъ-то архаически-печальнымъ вѣетъ отъ виртуозныхъ пѣсенокъ Карла Орлеанскаго, продолжавшаго, въ пору англійскаго погрома, играть въ головное чувство, воспитанное въ сословной замкнутости“.

Само рыцарство, само высшее общество чувствовало потребность обновленія, измѣненія своихъ правовъ и привычекъ; за этимъ оно пытается обратиться опять къ народу, къ опрощенію. „Въ XV вѣкѣ вновь раздается во Франціи и Германіи давно забытая народная пѣсня; ее записываютъ, ей подражаютъ“; но „непосредственный реализмъ народной пѣсни, къ которой прислушивался (еще въ XIII вѣкѣ, въ Германіи) Вольтеръ фонъ деръ Фогельвейде, не послужилъ источникомъ обновленія рыцарской лирикѣ“: его шаржируютъ, не чувствуютъ болѣе его живой силы. „Создается искусственный родъ пастурели, вышедшій изъ амебейныхъ сценокъ обрядовой поэзіи; народностью балуются, играютъ въ *rausannerie*“. И рядомъ съ этимъ надвигается другой, зловѣщій для рыцарства, „признакъ времени: наслѣдіе рыцарской этики и куртуазіи переходитъ въ другія руки, усваивается формально или содержательно. Мы входимъ въ новую сословную эволюцію поэзію“.

Дѣло въ томъ, что, наряду съ новыми, такъ сказать, народническими теченіями въ рыцарской средѣ, въ области народной пѣсни совершается въ это же время обратное теченіе: пѣсни, возникшія во Франціи и въ Германіи въ XIV—XV вѣкахъ, носятъ сильный отпечатокъ вліянія искусственной рыцарской поэзіи: „нѣмецкая народная пѣсня“, на примѣръ, „знаетъ о „служеніи“ дамъ сердце“: только тамъ эта дама-дѣвушка, „ибо „сюзеренша“ исчезла вмѣстѣ съ условіями соотвѣтствующаго быта“. Рядомъ съ этимъ мотивомъ являются и другіе, того же порядка.

„Это вызываетъ рядъ вопросовъ“, прежде всего, тотъ же, въ сущности, какой уже возникалъ раньше, когда мы говорили о перемѣнахъ, внесенныхъ въ нѣмецкую лирику вліяніемъ провансальской: „отголоски ли это рыцарскаго служенія, или выраженіе отношеній самостоятельно возникшихъ въ народномъ быту на смѣну тѣхъ, которыя такъ ярко выражаются въ пѣсняхъ; напр., весенняго цикла?“ Затѣмъ, даже принимая, какъ несомнѣнное вліяніе поэзіи культурныхъ классовъ на народную тамъ, гдѣ эта двойственность существовала, что было, напр., во Франціи, Германіи и Италіи, „необходимо отличить, что именно было заимствовано и что вернулось, какъ старое наследіе, пережившее на сторонѣ извѣстную культурную эволюцію и только давшее новыя формы тому, что было и не забывалось“.

„Отвѣтить трудно“; особенно въ деталяхъ, не достаточныхъ для болѣе или менѣе яснаго и опредѣленнаго рѣшенія вопроса; приходится поневолѣ принять лишь самое общее положеніе, что „народная пѣсня могла отразить тѣ или другія стороны рыцарской лирики, но могла и отдать ей, отражая самостоятельный прогрессъ народнаго быта, нѣкоторые основные мотивы, которымъ оставалось развернуться въ обиходѣ рыцарства и въ идеализаціи „выспренней любви“.

Но это еще не все: принявъ даже теоретически полную зависимость народной пѣсни отъ развитой уже рыцарской лирики, остается еще выяснить пути, по которымъ создалась „традиція современной народной пѣсни съ ея бытовыми рыцарскими мотивами и фразеологіей“. Путей этихъ могло, конечно, быть множество: „передатчиками могли быть непосредственно бродячіе пѣвцы, но, быть можетъ, и культурная буржуазія: она переняла вѣжество рыцаря, знакома съ его лири-

кой“, стремится, несмотря на сословную ненависть къ нему, подражаетъ ему; и она „вмѣстѣ съ тѣмъ близка къ народу и его пѣснѣ; то и другое могло объединиться въ обиходѣ буржуазной семьи; въ этой то сферѣ, быть можетъ, создались нѣмецкіе Hof и Gesellschaftsbilder, переселившіяся далѣе на площадь и въ деревню“. Разумѣется, сомнѣнія и вопросы, поставленные выше, остаются въ силѣ и при этой попыткѣ выяснить ходъ передачи, поскольку передача существовала.

Эта буржуазія, богатая и торговая, практическая и дѣловая, и была тѣмъ классомъ, который овладѣлъ поэзіей отмиравшаго средневѣковья, и понятно, что на „почвѣ буржуазіи рыцарскую лирику постигла иная судьба. Въ Германіи горожане овладѣли ея формами и символами“, но „не ея содержаніемъ; формы они хранятъ съ суевѣрнымъ почетомъ, кропотливо разрабатывая ихъ технику въ своихъ пѣсенныхъ цехахъ“. Организуются поэтическія братства и общества, ассоціаціи, какъ уже существуютъ организаціи торговля, ремесленныя; французская поэзія XIV—XV вѣковъ не остается даже на этой точкѣ, она „вводитъ и новыя поэтическія виды, дотолѣ незнакомыя; но все дѣло сводится къ постановкѣ опредѣленныхъ лирическихъ типовъ, къ филигранной чеканкѣ стиха и къ виртуозному сплетенію рیمовъ“. Понятно, что всему этому надо было учиться, поэтическое дѣло стало цеховой наукой „art et science de zhetorique“, не отвѣчавшей ни вѣяніямъ новаго времени, ни настроенію пріютившей поэзію среды“. Ибо эта среда во многихъ отношеніяхъ является прямой противоположностью блестящему, хотя и одностороннему рыцарскому обществу: „нѣмецкая буржуазія живетъ по Домострою; семейная и хозяйственная, дѣловая и набожная, она настроена къ серьезному назиданію, и заглядываетъ въ книжки; элементъ для дидактики и религіозности, уже предъявлявшійся въ рыцарской и духовной лирикѣ, выступаетъ теперь на первый планъ; культу дамы нѣтъ мѣста въ жизни“. Но вмѣстѣ съ тѣмъ,—это столь различная по настроенію среда воспринимаетъ формы и вѣшнее содержаніе рыцарской поэзіи—воспринимаетъ потому, что смотритъ на нее, какъ на средство упражненія и утонченія своихъ духовныхъ силъ, потому, что другого пока ничего не было. И рыцарская поэзія продолжаетъ жить въ этой средѣ—но никто не принимаетъ въ серьезъ ея идеаловъ и требованій, никто не пытается провести ихъ въ жизнь. Она живетъ, но живетъ вяло, без-

кровно, въ видѣ ученой забавы, а не потребности жизни. Повторяются мотивы, перепѣваются сюжеты, развиваются и достигаютъ небывалой виртуозности и внѣшнія формы — стихъ, риѳма, строение строфъ; правда, „нѣкоторые поэты разсказываютъ о своей любви, зародившейся съ дѣтскихъ лѣтъ, какъ въ дантовской *Vita Nuova*“; но это не жизнь чувства, не потребность души раскрыть себѣ самое себя, — „это переживание рыцарской формулы; муки любви“ для этихъ поэтовъ „тоже, что непосильный трудъ угольщика или повозчика“. Спорятъ изъ-за словъ, создаются литературныя войны изъ-за терминовъ; „поднимается споръ, какое названіе почетнѣе — *Weib* или *Frau*“, и т. под. Высоко развитая, отдѣленная до мельчайшихъ тонкостей форма поэзіи не соотвѣтствуетъ убогому ея содержанию, бѣдному плодотворными мыслями и живыми чувствами. И въ этихъ „противорѣчіяхъ содержанія и формы — причины обѣдненія поэзіи въ Германіи и Франціи XIV—XV вѣковъ“. Конечно, есть отдѣльные поэты, отдѣльныя личности, выдвигающіеся изъ общей тусклой массы, но они считаются единицами, и частью принадлежатъ къ инымъ общественнымъ классамъ, частью подпадаютъ уже подъ вліяніе новыхъ, постепенно пробивающихся наружу теченій. Такъ, „во Франціи многое искупаютъ Виллонъ (*Villon*), поэтъ городской богемы“, гордо поющій о себѣ, о своихъ ощущеніяхъ, своихъ чувствахъ и противопологающій, въ полномъ сознаніи своей личности и ея общественного ничтожества, себя другимъ, болѣе счастливымъ представителемъ человѣческаго рода. „Но нѣмецкій *Meister-sang* производитъ впечатлѣніе почтеннаго буржуа въ потертой салонной одеждѣ“.

Но и это теченіе въ поэзіи не прошло даромъ, и оно не оказалось такимъ пустымъ, какъ это можетъ казаться, не говоря уже о томъ, что народный, свѣтскій языкъ, подъ вліяніемъ такой заботы о внѣшней формѣ, обрабатывается, развивается, выясняется, такъ сказать, сознанію, начинающему понимать его выразительность и предѣлы его гибкости, самый трудъ, который кладется въ основу творчества, приучаетъ смотреть на поэзію, какъ на нѣчто, трудно достигаемое, и потому драгоцѣнное, подготавливаетъ новый моментъ, оживившій увядающее и сообщившій ему новый блескъ.

Мы помнимъ, что уже рыцарская лирика, въ періодъ своего расцвѣта, съ ея личными поэтами и тенденціями, явилась

какъ бы „выраженіемъ скрещиванія своего, народнаго, съ пришлымъ и культурнымъ“, даннымъ школой и отчасти античностью. Съ того времени эта сторона духовной жизни не останавливалась въ своемъ движеніи; школа, разъ овладѣвъ классическими сокровищами, хотя и въ неполномъ и изуродованномъ видѣ, не отдавала ихъ; напротивъ, она все больше и больше проникается ими, все больше и больше чувствуетъ ихъ, ихъ красоты, ихъ идеалы, такъ не похожіе на идеалы современнаго ей человѣчества, и вмѣстѣ съ тѣмъ такіе прекрасные, заманчивые. Мало-по-малу сначала въ школѣ, потомъ и шире, „стали творить, подражая: для этого надо было научиться языку, овладѣть поэтическимъ словаремъ, проникнуться стилемъ, если не духомъ писателя“. „Въ духовной школѣ развилось понятіе *dictare* въ значеніи упражненія, сочиненія вообще, лишь въ послѣдствіи ко значенію поэтическаго вымысла: *dichten*. Отъ понятія труда, къ которому способны были немногіе, переходили къ понятію творчества, сначала и естественно на языкъ образцовъ, въ робкомъ подражаніи ихъ манеръ, съ постепеннымъ вторженіемъ личныхъ и современныхъ мотивовъ. Когда народная рѣчь окрѣпла и оказалась годной для поэтическаго выраженія, не безъ воздѣйствія латинской школы, когда развитіе личнаго сознанія искало этого выраженія, импульсъ былъ уже данъ“. Оставалось его использовать.

Такимъ образомъ, на очереди стояло новое „скрещиваніе“ — того, чего уже достигла поэтическая форма въ своемъ національномъ развитіи съ тѣмъ, что болѣе и болѣе стало прорываться наружу, какъ новые идеалы и новыя воззрѣнія, воспитанныя подъ вліяніемъ усвоенія античности — другими словами, нарасталъ и двигался, незамѣтно наполняя собой все и вытѣсняя или подчиняя себѣ все непокорное, гуманизмъ. И ясно, что это движеніе должно было прежде всего проявиться и развиваться ярче всего тамъ, гдѣ оба условія сходились ближе, не дойдя еще до момента своего вымиранія, какъ это было въ Германіи — а именно въ Италіи. „На почвѣ Италіи, среди горожанъ, богатыхъ образовательнымъ преданіемъ, развивавшемъ самосознаніе личности, при эстетическомъ досугѣ и не увядавшемъ античномъ культѣ красоты, возможно было усвоеніе формъ и идеаловъ; сицилійская лирика, отблескъ провансальской, перекочевала въ Тоскану и восприняла здѣсь реализмъ народной пѣсни и настроенія классической культуры, и изъ этой весенней

встрѣчи вышелъ *il dolce stil nuovo*, Данте и Петрарка“. Много въ этомъ сочетаніи осталась элементовъ стараго: „*Canzoniere* такой же нереальный романъ, какъ любовныя признанія средне-вѣковыхъ поэтовъ; Лаура такой же типъ, въ которомъ слились многія живыя и фантастическія Лауры: поэтическое обобщеніе всего, что поэтъ пережилъ и способенъ былъ пережить въ области своего аффекта“. Новое, стало быть, не въ содержаніи и не въ формѣ; новое въ отношеніи къ тому и другому; новое въ томъ, что „самый аффектъ сталъ содержательнѣе, тоньше, разнообразнѣе, типъ женщины оживаетъ чѣмъ-то, что мы назовемъ личнымъ началомъ“. Новое въ попыткахъ „выразить правду своей жизни въ ея идеальной прозрачности, разрешающей контрасты“; новъ и „важенъ пристальный анализъ, которому поэтъ подвергаетъ свой душевный строй, заглядывая въ его потаенные уголки, разоблачая и взвѣсивая свои побужденія и влеченія, обвиняя себя и защищаясь, стремясь помирить противорѣчія въ органической цѣльности нравственнаго „я“. Страстность этого анализа „указываетъ на особый интересъ къ эгоистической личности, на цѣну, какая дается самосознанію, идеѣ славы“. Крупнѣйшій представитель этого направленія, Петрарка „полонъ самосознанія и выносилъ его на показъ; въ немъ отчасти его сила и тайна вліянія: когда знаменитый гуманистъ, пѣвецъ Лауры и лавра, исповѣдуетъ всенародно, чего ему стоила его личность, его побѣда надъ собой, всѣ невольно прислушиваются и преклоняются; такая исповѣдь гипнотизируетъ“. И поэтъ, стремящійся увѣковѣчить себя, свою оригинальную личность, не останавливается передъ попыткой уяснить потомству самого себя, вскрыть свой духовный міръ; онъ пишетъ свою „біографію-апологию“, излагая „*Wahrheit* въ освѣщеніи *Dichtung*“. Эта *Dichtung* являлась результатомъ „эстетическаго желанія предстать передъ потомствомъ въ томъ гармоническомъ, нравственно-уравновѣшенномъ образѣ, какой мечтался“ поэту, „какъ художнику жизни“. Содержаніе ея — не любовь сама по себѣ, „не Лаура: она точка отправления“. Содержаніе ея много шире, оно выходитъ далеко за предѣлы интимнаго переживанія изолированнаго чувства—это „вся внутренняя жизнь, какъ она отложилась въ тревогахъ молодой любви, въ мечтахъ о славѣ, въ грезахъ идеальной Италіи, въ болевыхъ приступахъ *accidia* и жажды спасенія“. Поэтъ не только представитель своего сословія, онъ „гума-

нистъ, патриотъ, поэтъ“. Начинается „новое групповое выдѣленіе, надолго опредѣлившее содержаніе и формы лирики европейской“.

Это групповое выдѣленіе, — выдѣленіе изъ сословнаго общества интеллигентныхъ группъ, стоящихъ внѣ рамокъ наслѣдственныхъ сословій и узко понимаемыхъ національностей, группъ, сознающихъ „свое культурное единство“, независимо отъ политическаго дѣленія и часто наперекоръ ему. Эта новая групповая единица, въ которой тоже вырабатывается свой этический и моральный кодексъ, направленный къ гармоническому развитію въ каждомъ членѣ ея всѣхъ его духовныхъ силъ и способностей, присущихъ именно ему и этимъ отличающихъ его отъ другихъ членовъ ея, и которая ставитъ въ зависимость отъ этого оцѣнку его и его значенія, постепенно распространилась и на другія страны, и не утратила своего значенія и по сію пору, продолжая жить и развиваться и теперь, придавая новый свѣтъ поэтическому творчеству; своимъ возникновеніемъ она обязана „явленію гуманизма“, которымъ Италія подарила Европу. И какъ всякое крупное явленіе въ области развитія духа и это явленіе „не событіе, не переворотъ, или внезапное откровеніе, а медленное движеніе впередъ забытыхъ народныхъ началъ“.

На этомъ останавливается связанное развитіе Александромъ Николаевичемъ Веселовскимъ ученія объ эволюціи лирики, какъ и вообще законченныя части его „исторической поэтики“. Остановимся здѣсь и мы, не занимаясь извлеченіемъ и приведеніемъ въ стройную систему отдѣльныхъ мыслей, касающихся дальнѣйшаго движенія впередъ этой стороны творчества чело-вѣческаго духа. Не будемъ слѣдить шагъ за шагомъ, какъ, подъ вліяніемъ „чаръ классической поэзіи“, равновѣсіе и гармонія Гуманизма и Возрожденія были нарушены „одностороннимъ развитіемъ одного изъ присущихъ имъ элементовъ“ — въ результатъ чего получился, „такъ называемый, лжеклассицизмъ“; какъ въ эпоху романтизма, поднялся, въ новой окраскѣ, элементъ противоположный, знаменующий торжество личности надъ абстрактной формулой; какъ въ послѣднее время ожили казавшіяся мертвыми идеи мистики и символизма; оставимъ въ сторонѣ и своеобразное развитіе нашей русской поэзіи, какъ