





Воскресенский, В. А.

ВЫСОШЕЕ
КЛАССНОЕ УЧЕБНОЕ
СУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА

В. А. ВОСКРЕСЕНСКИЙ.

№ 491.7

кн. 9С

ПОЭТИКА

ИСТОРИЧЕСКІЙ СБОРНИКЪ СТАТЕЙ О ПОЭЗІИ

ПОСОБІЕ

при изученіи ТЕОРИИ словесности

63



С.-ПЕТЕРБУРГЪ
ИЗДАНИЕ В. П. ПЕЧАТКИНА

1898.

112

РН 1277
V6

Доволено цензурою. С.-Петербургъ, 19 марта 1885 года.

Типографія Товарищества „Общественная Польза“. В. Подъячская, № 39.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Въ школьныхъ *курсахъ теоріи поэзіи* отводится обыкновенно весьма незначительное мѣсто двумъ существенно-важнымъ для теоріи и тѣсно связаннымъ между собою вопросамъ. Мы разумѣемъ вопросъ объ *искусствѣ*, — о его сущности, цѣли и отношеніяхъ къ другимъ областямъ духовной дѣятельности человѣка, и вопросъ о различныхъ *направленіяхъ* въ искусствѣ, вытекающихъ изъ различія точекъ зрѣнія на его сущность и значеніе.

Безъ опредѣленнаго и яснаго понятія объ искусствѣ вообще и поэзіи, какъ одномъ изъ видовъ его въ особенности, немислима, разумѣется, и теорія поэзіи.

Мы позволимъ себѣ, въ немногихъ словахъ, указать на различныя опредѣленія искусства, чтобы дать понятіе о томъ, какъ важно, въ виду различныхъ взглядовъ на искусство, составить о немъ опредѣленное понятіе, и какъ трудно это послѣднее сдѣлать достояніемъ элементарнаго учебника. За немногими исключеніями мы остановимся на тѣхъ только положеніяхъ, съ дальнѣйшимъ развитіемъ которыхъ читатель встрѣтится въ нашемъ «Сборникѣ».

Искусство, разсматриваемое со стороны содержанія, обнимаетъ три различные момента, причиннымъ образомъ связанные между собою:

I. искусство, какъ своеобразное *душевное состояніе* художника *), какъ *способность* къ творческой дѣятельности, продуктомъ которой является

*) Во всемъ дальнѣйшемъ разсужденіи рѣчь идетъ о свободныхъ, или изящныхъ, искусствахъ.

II. искусство, какъ *явленіе* (вещь или дѣйствіе), подлежащее созерцанію и возбуждающее

III. *различныя душевныя настроенія* въ наблюдателѣ.

Первый моментъ касается *источника* искусства, второй—*предметовъ* искусства, третій—ихъ *дѣйствія* на нашу душу.

Исторія ученій о поэзіи показываетъ, какъ это можно видѣть изъ предлагаемаго «Сборника», что каждый изъ этихъ моментовъ, одинъ или въ соединеніи съ другими, давалъ начало особой теоріи.

I. Источникъ искусства.—а) Платонъ видѣлъ источникъ искусства въ «безуміи», «маніи», или вдохновеніи. «Кто безъ маніи, внушаемой музами, приходитъ къ вратамъ поэзіи, убѣжденный въ томъ, что искусствомъ (*ἐκτέχνης*, техникой) сдѣлается изъ него хорошій поэтъ, тотъ никогда не будетъ совершеннымъ, и поэзія его, какъ поэзія благоразумнаго, будетъ отличаться отъ поэзіи безумствующихъ» *). Вдохновеніе, по самой природѣ своей, не можетъ подчиняться расчетамъ «благоразумія» и правиламъ разсудка.

б) Гораций иронически отнесся къ современной ему школѣ поэтовъ, которые полагались только на вдохновеніе, считали технику (искусство) безпомощнымъ орудіемъ въ дѣлѣ творчества и презрительно относились къ «трезвымъ» («благоразумнымъ», въ смыслѣ Платона) поэтамъ **). Хотя онъ и говоритъ, что талантъ безъ искусства (науки, техники), равно какъ и «наука» безъ таланта ничего цѣннаго создать не могутъ (стр. 409—410); но, утверждая, что «выраженія за мысль придуть уже сами собою» (311), что познаніе есть *источникъ* искуснаго выраженія (312—316), онъ оставляетъ слишкомъ мало мѣста какъ таланту, такъ и вдохновенію, и роль ихъ въ дѣлѣ творчества представляется, въ его теоріи, совершенно неопредѣленной. Гораздо рѣшительнѣе становится на сторону разсудка Буало, въ своей «Наукѣ о стихотворствѣ». «Къ разсудку прилѣпись», совѣтуетъ онъ поэту: «Пускай стихи твои получаютъ отъ него всѣ прелести свои». «У насъ», говоритъ онъ далѣе, покорено «все правиламъ [разсудка]: «трагедія... требуетъ разсудка»; «смѣши, вездѣ блюдя условія разсудка» ***).

*) См. «Сборникъ», стр. 12.

***) См. ниже: «Наука поэзіи», стр. 80, 295—301.

***) См. стр. 137 и слѣд.



Трудно выразить рѣзче несовмѣстимость двухъ источниковъ творчества—вдохновенія и разсудка.

в) Какъ бы мы ни смотрѣли на художника въ моментъ творческой его дѣятельности,—какъ на одержимаго маніей или — какъ на ловѣка, руководимаго требованіями здраваго разсудка, внутреннее состояніе его представляетъ далеко еще не изслѣдованный психо-физиологическій процессъ,—болѣзненный или нормальный, но, въ обоихъ случаяхъ, подчиненный общимъ законамъ, управляющимъ наею психо-физиологической дѣятельностью. Если наука откроетъ внутреннія условія творчества, само собою станетъ ясно, въ какой мѣрѣ ю можетъ подчиняться дѣйствіямъ воли и въ какой — навсегда остается свободнымъ отъ предписаній разсудка, «безуміемъ».

Эстетики различныхъ оттѣнковъ, вооружаясь противъ правилъ жно-классической школы, необходимо должны были смотрѣть на искусство, какъ на плодъ вдохновенія, стоящаго внѣ какихъ бы то я было законовъ, управляющихъ душевною дѣятельностью смертныхъ, не надѣленныхъ даромъ творчества. «Свобода искусства» является прямымъ послѣдствіемъ воззрѣнія на вдохновеніе, какъ единственный его источникъ.

II. Предметъ искусства. — Во взглядахъ на искусство, какъ на результатъ творческой дѣятельности, такъ же мало единства, какъ въ воззрѣніяхъ на его источникъ.

а) Платонъ смотрѣлъ на искусство, какъ на выраженіе божественной красоты, какъ на формы безплотныхъ идей прекраснаго, доупныхъ созерцанію человѣка, одержимаго «маніей», земное же екрасное—не болѣе, какъ слабая тѣнь красоты идеальной.

б) Аристотель, ученикъ Платона, опредѣлилъ искусство, какъ дражаніе природѣ (дѣйствительности).

Насколько различны эти взгляды, можно судить потому, что учитель, оставаясь послѣдовательнымъ, изгонялъ поэзію изъ своего идеальнаго государства, считая ее ложью, какъ смутную тѣнь тѣни екраснаго; а ученикъ его, не менѣе послѣдовательный, вознесъ искусство на одну ступень съ философіей и поставилъ выше исторіи.

Греческая философія дала два опредѣленія искусства, которыя, зднѣе, послужили основаніемъ двухъ различныхъ теорій.

Опредѣленіе Аристотеля, повидимому—конкретное и точное, от-

нюдь не исключает отвлеченнаго опредѣленія Платона; напротив историческое (генетическое) развитіе перваго необходимо должно было привести къ послѣднему.

Въ самомъ дѣлѣ: что значить подражать природѣ?

а) Самъ Аристотель требовалъ подражанія общему (типическому), что не только есть, но что существуетъ по необходимости и по вѣроятію, т. е., требовалъ того, что называется идеализаціею. Этотъ взглядъ на искусство, поддерживавшійся въ свое время Л. Сингомъ *), лежитъ и въ основаніи ученія Тэна **), который историческимъ путемъ приходитъ къ заключенію, что искусство выдѣляетъ *существенный*, преобладающій, *характеръ жизни*. Оби Аристотеля есть не что иное, какъ *существенный характеръ* Тэна

б) Аристотель, требуя типичности, совѣтуетъ поэту облагораживать характеры; ***) Горацій долѣе останавливается на этой сторонѣ искусства; со всего же исключительностію *подражаніе облагороженной, или украшенной, природѣ* легло въ основаніе ложно-классической школы и надолго придадо своеобразный характеръ ея произведеніямъ ****).

в) Новѣйшее направленіе въ искусствѣ и особенно въ поэзіи (Золя и его послѣдователи) одинаково далеко и отъ Платона, и отъ Аристотеля, и отъ псевдо-классиковъ: оно требуетъ отъ искусства не «божественной красоты», не «общаго», еще менѣе — «природы облагороженной», а подробныхъ, поддѣрпленныхъ документами, свидетельскихъ показаній обо всемъ томъ, что проходитъ предъ глазами наблюдателя. Школа эта однимъ изъ русскихъ критиковъ довольно мѣтко названа «фотографической».

Подражаніе *общему*, подражаніе *природѣ украшенной* и наконецъ — *природѣ* — во всемъ быстротекущемъ разнообразіи, пестротѣ и *случайности* ея явленій — вотъ три принципа трехъ существенно различныхъ школъ, которыя всѣ могутъ выставить на своемъ знамени — *подражаніе природѣ* (дѣйствительности).

*) «Гамбургск. драматургія», стр. 182 и сл.

**) «Опредѣленіе искусства», стр. 289.

***) «Поэтика», стр. 36.

****) «Буало», стр. 135 и сл.



г) Опреѣленіе искусства приведенными формулами далеко еще не изчерпывается.

Ни *типа*, ни *облагороженной* природы, ни того, что выдаютъ за *неприкрашенную дѣйствительность* (если только это не стеографическіе отчеты и протоколы), ни того, ни другаго, ни третьяго гѣтъ, какъ явленій реальныхъ, доступныхъ внѣшнимъ чувствамъ: все это не что иное, какъ идеи (понятія) объ *общемъ*, *лучшемъ*, *овершившемся*. Такимъ образомъ искусство, во всѣхъ указанныхъ значеніяхъ, представляетъ не природу, а обьективировавшіяся идеи, *идеи, обращенныя въ предметы*. Идея, гармонически слившаяся съ соотвѣтствующею ей формой, есть идеаль. Отсюда является распространенное въ эстетикахъ определеніе искусства, какъ *выраженія идеальнаго міра*, какъ воплощенія идеаловъ *).

Послѣднее определеніе, обнимаю предыдущія, коренящіяся въ членіи Аристотеля, представляетъ, благодаря своей отвлеченности, условія для определенія искусства въ духѣ Платона.

Съ понятіемъ *идеалъ* соединяются весьма различныя представленія.

1. Въ одномъ значеніи, это—*общее* Аристотеля, или *существенный характеръ* Тѣна. Не заключая въ себѣ ничего качественного, нравственныхъ определеній, *идеалъ* употребляется вмѣсто слова *типъ*, какъ его синонимъ (Плюшкинъ — типъ скупца, идеаль жупца). Въ этомъ значеніи принимаетъ идеаль натуралистическая школа искусства.

2. Въ другомъ значеніи, идеаль есть не что иное, какъ логическій анализъ идеи, выведенной не изъ данныхъ опыта, а изъ чистаго понятія, и представленной въ образной или символической формѣ. Есть разница между *честолюбцемъ*, характеръ и направленіе *стражей* котораго обуславливаются временемъ и мѣстомъ его дѣйствія, и *честолюбіемъ*, какъ простой и несмѣшанной страстью, какъ *идеей*: логическое развитіе послѣдней, представленное хотя бы въ безчиленномъ рядѣ частныхъ случаевъ и примѣровъ, не имѣетъ ничего общаго съ тѣмъ, что мы называемъ идеальнымъ характеромъ. Край-

*) Содержаніе эстетики, а вмѣстѣ съ нимъ и терминологія, разрабатывались въ концѣ прошлаго столѣтія по преимуществу нѣмецкой метафизикой.

нимъ выраженіемъ односторонней идеализаціи могутъ служить средневѣковыя мистеріи и *moralités*, выводившія на сцену *Церковь, Правду, Милосердіе, Гитъз* и т. п. олицетворенія отвлеченныхъ понятій и несмѣшанныхъ страстей.

Подобная же односторонность идеализаціи является существенной особенностью псевдо-классической школы, которая не столько *украшала* дѣйствительность, внося въ нее нѣчто лучшее, сколько старалась *усилить впечатлѣніе*, изображая *несмѣшанные характеры* *).

Точно также и въ этомъ смыслѣ *идеалъ* не заключаетъ въ себѣ *качественныхъ* опредѣленій: злодѣй и нравственный человѣкъ одинаково могутъ быть предметами идеализаціи: первый явится совершеннымъ извергомъ, другой — совершеннымъ добродѣтельнымъ человѣкомъ.

3. Въ третьемъ значеніи, подъ словомъ *идеалъ* разумѣется *ничто прекрасное*, въ его различныхъ опредѣленіяхъ, начиная отъ Платона до нашихъ дней. «Поэзія», въ глазахъ эстетиковъ, есть «выразительница и жрица *красоты*» **); то же должно связать и объ искусствѣ вообще: предметъ его — *прекрасное* въ томъ же смыслѣ, въ какомъ истина — предметъ науки.

По ученію Платона, предметы нашего наблюденія прекрасны по столько, по сколько они напоминаютъ о своемъ прекрасномъ первообразѣ (идеѣ); отсюда: уклоненіе отъ первообраза — безобразіе; совершенное же совпаденіе съ нимъ (по Платону, впрочемъ, невозможное въ дѣйствительности), другими словами — гармоническое сліяніе формы съ идеею есть прекрасное (изящное) въ полномъ смыслѣ слова. Это понятіе о прекрасномъ, перенесенное въ область искусства, является основнымъ принципомъ эстетической школы: какъ въ природѣ (дѣйствительности) предметы прекрасны въ той мѣрѣ, въ какой они обнаруживаютъ свой прекрасный первообразъ (идею), такъ произведенія искусства прекрасны, если они, какъ формы, доступны чувственному воспріятію, *гармонически сливаются* съ заключающеюся въ нихъ *идеєю въ одно конкретное цѣлое*, или, говоря сло-

*) «Гамбургская Драма тургія», стр. 212—214.

**) Бѣлинскій, Соч., IV, 375.

вами Бѣлинскаго, если въ нихъ «идея поглощается формою, и вы больше видите ее, нежели понимаете» *).

Рядомъ съ матеріально-прекраснымъ (прекрасное въ природѣ), является такимъ образомъ формально-прекрасное (въ искусствѣ), изящное, или художественное. Оба понятія вошли въ опредѣленіе искусства, которое, по требованію эстетиковъ, должно изображать *прекрасное въ художественной (изящной) формѣ* **). Въ Чацкомъ, съ точки зрѣнія художественной, или эстетической, критики, идея беретъ перевѣсъ надъ формою: онъ, въ художественномъ смыслѣ, лицо менѣе прекрасное, чѣмъ Фамусовъ или Репетиловъ. Въ этомъ случаѣ сравненіе не касается красоты матеріальной, т. е. физическаго и нравственнаго совершенства лицъ, служившихъ «натурой» для художника.

III. Дѣйствіе искусства. — Кромѣ различія воззрѣній, неизбѣжно вытекающаго изъ основныхъ точекъ зрѣнія на субъективную и объективную природу искусства, въ вопросѣ о *дѣйствіи* мы обыкновенно встрѣчаемся и съ логической непоследовательностію, происходящей отъ смѣшенія двухъ различныхъ понятій, именно — понятія о *дѣйствіи* искусства и о *цѣли* искусства.

Всякое дѣйствіе человѣка предполагаетъ сознаніе, слѣдовательно — *цѣлесообразность*. «Дѣйствовать съ цѣлію — это и есть условіе, возвышающее человѣка надъ низшими существами». Въ этомъ смыслѣ искусство такъ же цѣлесообразно, какъ и другіе виды дѣятельности человѣка. Правда, по ученію Платона, поэтъ «можетъ творить тогда только, когда его объемлетъ восторгъ, когда онъ выйдетъ изъ себя, и разсудокъ покинетъ его. Покамѣстъ онъ съ нимъ, онъ не способенъ творить и произносить пророчества»; но отсюда не слѣдуетъ заключать, что художникъ творитъ безсознательно, въ болѣзненномъ бреду, не отдавая себѣ отчета въ своей дѣятельности. Напротивъ, какъ созерцаніе, такъ и изображеніе божественной красоты, недоступное

*) «Поэзія и художественность», стр. 253 и сл.

**) Выработанное въ этой школѣ понятіе о положительномъ и отрицательномъ изображеніи идеала устраняетъ возраженіе, вызываемое такими художественными произведеніями, какъ комедія, сатира, въ которыхъ обыкновенно со всѣмъ не бываетъ матеріально-прекрасныхъ предметовъ.

обыкновенному разсудку, съ его техническими средствами, предполагаетъ, кромѣ вдохновенія, высшій, божественный разумъ. Разумное, въ высшемъ значеніи этого слова, искусство необходимо должно быть цѣлесообразно.

Съ другой стороны, — философъ изгналъ поэзію изъ своего идеальнаго государства и поступилъ совершенно послѣдовательно, не найдя возможности подчинить ее разсудочнымъ, политическимъ цѣлямъ, слѣдовательно — смотрѣлъ на нее, какъ на дѣятельность, никакой цѣли внѣ искусства неимѣющую. Съ подобнымъ же взглядомъ на самоцѣльность искусства мы встрѣчаемся въ эстетической школѣ: «Поэзія», по ученію эстетиковъ, «не имѣетъ никакой цѣли внѣ себя, но сама себѣ есть цѣль, какъ истина въ знаніи, какъ благо въ дѣйствіи» *). Ich singe, wie der Vogel singt, говоритъ Гёте, десятки лѣтъ трудившійся надъ Фаустомъ.

Это противорѣчіе между *цѣлесообразностью* съ одной стороны и съ другой — *безцельностью* во многихъ случаяхъ легко объясняется смѣшеніемъ двухъ указанныхъ выше понятій — *дѣйствія* и *цѣли*.

Искусство разносторонне и глубоко дѣйствуетъ на наши чувства, а чрезъ нихъ, — прямо или косвенно, — на всѣ отправления нашей психической жизни. Въ общей суммѣ дѣйствій искусства есть такія, которыя неразрывно связаны съ его природой и входятъ въ нее, какъ составныя ея части, и есть другія, которыя могутъ быть или не быть, не измѣняя сущности искусства. Въ ряду первыхъ всѣми направленіями признается, съ большими или меньшими ограниченіями, одно, это — *удовольствіе, наслажденіе*, сопровождающее различныя по характеру и силѣ впечатлѣнія, испытываемыя нами подъ вліяніемъ искусства.

Если справедливо, что наслажденіе есть постоянное, неотдѣлимое отъ природы искусства дѣйствіе этого послѣдняго, то, и въ теоретическомъ и въ практическомъ отношеніи, совершенно безразлично, признаемъ ли мы, что цѣль искусства — наслажденіе, или — что искусство не имѣетъ никакой цѣли внѣ себя, другими словами — что оно есть само себѣ цѣль.

*) Бѣлинскій, IV, 273.

Цѣль художника — создать произведение, удовлетворяющее требованіямъ искусства, — и въ этомъ смыслѣ дѣятельность художника цѣлесообразна. Если цѣль достигнута, т. е., явилось произведение искусства, оно неотразимо произведетъ свойственное природѣ его дѣйствіе, хотя бы художникъ совсѣмъ не ставилъ это послѣднее цѣлью своей дѣятельности, и въ этомъ смыслѣ — *искусство само себѣ цѣль* и внѣ себя никакой цѣли не имѣетъ. Такъ вода, нагрѣтая, при обыкновенныхъ условіяхъ, до 80° R., непременно будетъ кипѣть, хотя бы этого послѣдняго явленія мы не имѣли въ виду и ограничивались только процессомъ нагрѣванія и наблюденіемъ термометра. Если поэзія «возвышаетъ душу человѣка къ небесному, настраиваетъ ее къ благимъ дѣйствіямъ и чистымъ помысламъ — это ужа не цѣль ея, а прямое дѣйствіе, свойство ея сущности; это дѣлается само собою, безъ всякаго предназначенія со стороны поэта» *). И такъ:

а). Цѣль въ искусствѣ есть не что иное, какъ его «прямое дѣйствіе», и понятіе о цѣли не вноситъ ничего новаго въ понятіе о дѣйствіи искусства: послѣднее является само себѣ цѣлью, или, какъ говорятъ эстетика, «искусствомъ для искусства».

б). Цѣль есть нѣчто, съ природой искусства не связанное, внѣшнее, требующее отъ художника такого созданія, которое произвело бы нѣкоторыя дѣйствія по расчетамъ «благоразумія», разсудка, нравственности.

Лессингъ **), оставляя теорію «искусства для искусства» посредственнымъ талантамъ, утверждаетъ, что когда гений «создаетъ и изображаетъ свои главные характеры, то онъ при этомъ имѣетъ въ виду болѣе глубокія и возвышенныя цѣли: 1) научить насъ, что мы должны дѣлать и чего не дѣлать; 2) ознакомить насъ съ истинною сущностью добра и зла, приличнаго и смѣшнаго; 3) показать намъ красоту перваго во всѣхъ его сочетаніяхъ и слѣдствіяхъ, и какъ оно даетъ счастье даже въ несчастіи, и выяснитъ безобразіе послѣдняго, которое бѣдственно даже и въ счастіи; 4) при такихъ сюжетахъ, гдѣ не можетъ имѣть мѣсто прямое сорев-

*) Бѣлинскій, IV, 275.

* «Гамбургская Драм.», 181—182.

нованіе, по крайней мѣрѣ упражнять наши способности къ симпатіи и отвращенію—на такихъ предметахъ, которые достойны этого, и постоянно показывать эти предметы въ ихъ истинномъ видѣ, чтобъ мы не увлекались ложнымъ блескомъ, не чуждались того, чего должны желать, и не желали того, чего должны чуждаться». Цѣли, поставленныя Лессингомъ, большею частію таковы, что защитникъ «искусства для искусства» призналъ бы ихъ, особенно п. 4-й, за обыкновенныя дѣйствія поэзіи; но, взятыя въ цѣломъ, особенно въ п. 3-мъ, онѣ несомнѣнно обращаются къ искусству съ чуждыми природѣ его требованіями—наставленія, поученія, морали. Искусство становится дидактическимъ, обращается въ разсудочное орудіе воспитанія.

в). Оба разсмотрѣнные взгляда останавливаются не столько на *дѣйствіи*, сколько на ближайшихъ его *результатахъ* (чувствѣ удовольствія, правилахъ морали и т. п.), и не касаются тѣхъ психо-физиологическихъ процессовъ, внѣшнее проявленіе которыхъ наблюдается нами, какъ дѣйствіе искусства. Если важно изслѣдовать съ научной точки зрѣнія душевное состояніе художника въ моментъ творчества, то не менѣе важно подвергнуть научному изслѣдованію психо-физиологическое состояніе наблюдателя, въ моментъ созерцанія художественнаго произведенія.

Выше было замѣчено, что взгляды на дѣйствіе искусства отлпчаются особенной неопредѣленностью и непослѣдовательностью. Такъ, формула «искусство для искусства» обыкновенно считается характернѣйшимъ признакомъ эстетической теоріи; однако заключать отъ первой къ послѣдней было бы ошибочно: Аристотель, котораго слѣдуетъ поставить во главѣ реалистическихъ направленій, не признавалъ за искусствомъ непосредственнаго нравственнаго вліянія, а на доставляемое имъ наслажденіе смотрѣлъ, какъ на присущее природѣ его дѣйствіе, и слѣдовательно могъ бы взять подъ свою защиту формулу эстетиковъ. Лессингъ, въ воззрѣніяхъ на цѣль искусства, сходилъ съ французской (псевдо-классической) школой, борьба противъ которой въ защиту Аристотеля составляла одну изъ важнѣйшихъ задачъ его литературной дѣятельности.

Изъ этихъ примѣровъ видно, что отдѣльно - взятое воззрѣніе на дѣйствіе (цѣль) искусства не даетъ еще намъ права заключать о ха-

рактёръ теоріи въ ея цѣломъ: Гоголь и Тургеневъ, Теккерей и Диккенсъ могутъ защищать «искусство для искусства» съ такимъ же правомъ, какъ Гёте и Пушкинъ. Въ самомъ дѣлѣ: формула эта требуетъ для художника свободы выражать свой внутренній міръ, не руководясь соображеніями о томъ, въ какой мѣрѣ произведеніе его будетъ отвѣчать мимолетнымъ условіямъ времени и мѣста. Если внутренній міръ художника глубокъ и многостороненъ, исполненъ мысли и интереса къ жизни и вопросамъ времени, — все это, безъ сомнѣнія, и выразится въ произведеніи искусства при свободѣ творчества: принципъ «искусство для искусства» не помѣшаетъ произведенію быть современнымъ и наставительнымъ по той простой причинѣ, что художникъ живетъ современной жизнью (независимо отъ той или другой теоріи искусства), можетъ и хочетъ сказать наставительное слово; напротивъ, — если содержаніе художника низменно, мелочно, безжизненно и лишено мысли, «искусство для искусства» только спасетъ его отъ смѣшной для него роли пророка и наставника: чему, въ самомъ дѣлѣ, можетъ научить ограниченный и пустой человѣкъ? — Принципъ «искусство для искусства» требуетъ только, чтобы произведеніе художника было дѣйствительно дѣломъ искусства, т. е., представляло гармоническое сліяніе формы съ содержаніемъ, — а каково должно быть послѣднее, — это уже не дѣло теоріи.

Повторимъ, въ заключеніе, что въ вопросѣ о дѣйствіи искусства рядомъ съ непослѣдовательностью дѣйствительной и несомнѣнной, нерѣдко является только кажущаяся, истекающая отъ указаннаго выше смѣшенія понятій о *дѣйствіи* и *цѣли* искусства.

Мы не имѣли въ виду дать полнаго анализа понятія искусства: совсѣмъ не коснувшись дѣленія искусствъ по «средствамъ подражанія», ихъ видовыхъ различій, дѣленія поэзіи на роды и виды и пр., остановились только на такихъ понятіяхъ, дальнѣйшее развитіе которыхъ читатель найдетъ въ «Сборникѣ»; но и изъ того, что сказано, можно, намъ кажется, заключить о логической необходимости различныхъ взглядовъ на природу искусства и о неизбѣжности, вслѣдствіе этого, различныхъ теорій и направленій, изъ которыхъ едва ли о какомъ-либо можно сказать, что истина всецѣло на его сторонѣ: всѣ ученія, въ началѣ слѣдуя за искусствомъ и только въ дальнѣй-

шемъ руководя имъ, старались уловить тѣ его стороны, которыхъ не имѣло въ виду или недостаточно изслѣдовало прежнее ученіе. Съ этой точки зрѣнія — во всѣхъ направленіяхъ есть своя доля истины, и всѣ они необходимы какъ для понятія искусства, такъ и для пониманія безконечно — разнообразныхъ явленій въ мірѣ творчества. Правильно понять произведеніе искусства, особенно такое, на которое теорія несомнѣнно наложила свою печать, можно только съ точки зрѣнія того направленія, по требованію или въ виду котораго оно возникло: составъ произведенія, его достоинства и недостатки, его успѣхъ или неуспѣхъ, восторги или негодованіе, имъ вызванные, вліяніе на современниковъ и дальнѣйшая судьба его, — все это въ нѣкоторыхъ случаяхъ будетъ не совсѣмъ понятно, а въ иныхъ — совсѣмъ непонятно съ точки зрѣнія другаго направленія: мы не поймемъ законности, а слѣдовательно и необходимости рассматриваемаго явленія. Разбирать Корнеля или Расина, Ломоносова или Державина съ кодексомъ эстетиковъ въ рукахъ значитъ заранѣе отказаться отъ пониманія ихъ: съ эстетической точки зрѣнія всѣ они одинаковы и одинаково маловажны, чтобъ не сказать больше.

Понятіе о поэзіи, какъ искусствѣ, есть конечная цѣль изученія теоріи: внѣ этой цѣли послѣдняя не имѣетъ ни смысла, ни значенія: въ ней останутся только шаткія опредѣленія различныхъ терминовъ, словотолкованія, совершенно бесполезныя для эстетическаго развитія учащихся.

Понятіе объ искусствѣ не можетъ быть изчерпано однимъ опредѣленіемъ этого термина: какъ бы послѣднее ни было, повидимому, точно, оно, въ учебникѣ, всегда окажется общимъ мѣстомъ, подъ которымъ каждый можетъ разумѣть все, что ему угодно, кромѣ развѣ того, что предполагалъ авторъ. Въ одномъ изъ лучшихъ у насъ учебниковъ (Колосовъ, Теорія поэзіи, изд. 2-е, 1878) поэзія опредѣляется, какъ «искусство возсоздавать въ словѣ прекрасное» (§ 34). Послѣднему дано обычное въ эстетикахъ опредѣленіе. Далѣе (§ 35) слѣдуетъ опредѣленіе «болѣе полное и широкое: *поэзія есть искусство въ словѣ образно выразить явленія природы и жизни, какъ дурныя, такъ и хорошія, какъ прекрасныя, такъ и безобразныя*». Не трудно замѣтить, что это не только «болѣе широкое», но и совершенно иное, *sui generis*, опредѣленіе, полагающееся въ основу

направленія, враждебнаго эстетическому. Въ § 37-мъ опредѣленіе ограничивается, и отъ «возсозданія» требуется, чтобы оно «картинно представляло лишь тѣ черты лица или предмета, которыя составляютъ по преимуществу его сущность», что напоминаетъ «общее», въ смыслѣ Аристотеля. Оставляемъ въ сторонѣ опредѣленіе (въ томъ же парагр.) поэзіи, какъ живописи, которое внесло въ поэзію, особенно въ эпосъ, своеобразное направленіе. Если не каждое, то два изъ этихъ опредѣленій исключаютъ одно другое, и читатель, какъ намъ вѣжется, не можетъ составить правильнаго понятія о томъ, что такое искусство вообще и поэзія въ особенности. *Изучать* такія опредѣленія, разумѣется, не возможно. Частныя опредѣленія различныхъ родовъ и видовъ поэзіи, какъ этого и слѣдовало ожидать, примыкаютъ то къ тому, то къ другому принципу. Такъ, по § 80-му, трагическое должно возбуждать «ужасъ и состраданіе»; оставляя въ сторонѣ давно доказанную несостоятельность такого перевода Аристотеля, мы встрѣчаемъ далѣе, въ томъ же параграфѣ: трагедія «возбуждаетъ въ зрителяхъ ощущеніе ужаса», т. е., находимъ опредѣленіе, существенно характеризовавшее трагедію ложноклассической школы *). По § 82-му, трагедія древнихъ есть такое «драматическое произведеніе, въ которомъ изображалась борьба человѣка съ рокомъ; исходъ борьбы—гибель героя». Понятіе о борьбѣ, какъ предметъ драмы, выработалось въ новое время, въ ученіяхъ идеалистическаго происхожденія. Такимъ образомъ — опредѣленіе Аристотеля (притомъ — искаженное) относится вообще къ драмѣ, слѣдовательно и къ новой; опредѣленіе же новѣйшаго происхожденія, извлеченное изъ фактовъ, неизвѣстныхъ древнимъ, отнесено къ классической драмѣ. — Правда, преподаватель можетъ устранить противорѣчія, предложить необходимыя объясненія и пр.; но мы въ данномъ случаѣ говоримъ не о томъ, что можетъ и долженъ сдѣлать преподаватель, а о томъ, что даетъ и можетъ дать учебникъ.

Общіе вопросы объ искусствѣ и различныхъ воззрѣніяхъ на его сущность и значеніе въ элементарныхъ учебникахъ не могутъ быть изложены съ такою полнотою, ясностью и научной точностью, какъ того требуютъ важность предмета.

*) «Гамбургск. Драматург.», стр. 194—199, 219—220.

Высказанными выше соображеніями руководились мы при составленіи «Сборника». Ближайшая цѣль послѣдняго — познакомить съ воззрѣніями на поэзію такихъ представителей различныхъ направленій, авторитетъ которыхъ въ вопросахъ искусства признается или долгое время и не безъ основанія признавался безспорнымъ. Изученіе такихъ писателей, какъ Аристотель и Горацій, Лессингъ и Тэнъ, Бѣлинскій и Буслаевъ, внесетъ живую и плодотворную мысль въ ученіе, почти всегда лишенное интереса, научнаго значенія и, что особенно важно, авторитета: трудно отнестись съ должной серьезностью къ положеніямъ учебника, которыя нерѣдко вызываютъ основательныя возраженія со стороны учениковъ и весьма часто требуютъ различныхъ поправокъ со стороны учителя.

Отрывки и извлечения, разумѣется, никогда не могутъ замѣнить цѣлаго произведенія, и сборникъ, каковъ бы онъ ни былъ, всегда будетъ страдать болѣе или менѣе существенными недостатками. Мы однако, имѣли въ виду не замѣнить, а напротивъ — облегчить непосредственное знакомство съ такими произведеніями, которыя въ цѣломъ, по различнымъ причинамъ, не могутъ быть доступны ученику. Даже и въ переработанномъ видѣ статьи назначаются не для легкаго чтенія, а для изученія.

Отрывкамъ и извлечениямъ мы старались придать на столько законченную форму, чтобы они могли, какъ разсужденія, служить предметомъ класснаго чтенія и разбора. Отдѣлы разсужденій, въ нашихъ хрестоматіяхъ, нерѣдко при значительной его полнотѣ, представляетъ мало статей, имѣющихъ отношеніе къ теоретическимъ вопросамъ эстетики. Такія же статьи, какъ разсужденіе «Что нужно автору?», въ которомъ Карамзинъ, въ нашей литературѣ едва ли не первый, раскрываетъ принципы эстетической теоріи, — какъ отрывки изъ предисловія къ «Цыганкѣ» Баратынскаго, изъ «Очерковъ» Буслаева, при всей ихъ значительности, стоятъ особнякомъ и часто, въ силу именно своей изолированности, безъ натяжки не допускаютъ заключенія къ такимъ понятіямъ, раскрытіе которыхъ составляетъ ихъ прямую цѣль.

Недостатокъ пригодныхъ для разбора разсужденій отзывается и на письменныхъ упражненіяхъ, для которыхъ въ распоряженіи преподавателя обыкновенно слишкомъ мало матеріала и темъ. Статьи

предлагаемого «Сборника» — а изъ нихъ многія въ логическомъ и стилистическомъ отношеніи могутъ считаться образцовыми — дадутъ, по нашему мнѣнію, обширный и поучительный матеріалъ для различныхъ видовъ письменныхъ упражненій.

Итакъ — познакомить съ главнѣйшими направленіями въ теоріи поэзіи и тѣмъ облегчить достиженіе конечной цѣли ея изученія, вызвать интересъ къ вопросамъ искусства, дать матеріалъ для изученія разсужденій и для различныхъ письменныхъ упражненій — вотъ цѣли, которыя имѣлись въ виду при выборѣ статей и ихъ обработкѣ.

Къ «Сборнику» приложенъ *словарь собственныхъ именъ* (лица, произведенія искусствъ, миѣны) и тѣхъ немногихъ нарицательныхъ, техническое значеніе которыхъ не объясняется контекстомъ. Полагая, что *словаремъ* до нѣкоторой степени можно замѣнить предметный указатель, мы внесли въ него и такія имена (извѣстныхъ писателей, сочиненій), въ объясненіи которыхъ не представляется надобности.

Въ двухъ-трехъ мѣстахъ «Гамбургской Драматургіи», по сличеніи ея съ подлинникомъ, переводъ исправленъ. — Извлеченіе изъ «Чтеній» Тэна сдѣлано по двумъ редакціямъ перевода.

Разсужденіе Борнеля, съ нѣкоторыми сокращеніями переведенное для нашего «Сборника» А. Д. Бутовскимъ, сколько намъ извѣстно, является впервые на русскомъ языкѣ.

Въ новомъ переводѣ, А. П. Михневича, является и отрывокъ изъ *L'art poétique*; изъ старыхъ переводовъ, гр. Хвостова и Буниной, мы помѣстили нѣсколько незначительныхъ отрывковъ въ статьѣ о Буало, стихи котораго оставлены были Шевыревымъ безъ перевода.

Въ составленіи «Сборника» принималъ живое участіе преподаватель 2-й Спб. гимназіи и Александровскаго кадетскаго корпуса А. О. *Круглый*, которому принадлежитъ глава 1-я: «Ученіе древнихъ о поэзіи», статья 11-я третьей главы и часть *Словаря*.

В. Воскресенскій.

Примѣч. Встрѣчающіяся въ текстѣ мѣста, отмѣченныя прямыми скобками, [], принадлежатъ составителямъ.

ТЕОРІЯ,

ея отношеніе къ искусству и условія ея возникновенія.

Всѣ явленія міра человѣческаго должны были совершиться въ дѣйствіи, прежде нежели перешли въ знаніе. Человѣкъ уже стремился къ истинѣ, уже дѣйствовалъ и творилъ изящное, прежде нежели спросилъ себя о томъ, какъ должно стремиться къ истинѣ? По какому закону дѣйствуетъ его воля? Какъ является изящное въ искусствѣ?

Искусство было прежде теоріи. Не искусство было слѣдствіемъ теоріи, а теорія слѣдствіемъ искусства. Эта истина подтверждается опытами всѣхъ вѣковъ и народовъ. Міръ востока, древній и новый, богатъ произведеніями поэзіи во всѣхъ родахъ, однако мы не знаемъ его піитики. Въ Греціи наука поэзіи явилась уже тогда, когда всѣ произведенія были на лицо, и кругъ поэтическаго развитія совершенно заключился. Въ новомъ мірѣ Европы, который пріялъ въ наслѣдіе піитику древнихъ, всѣ великія произведенія Италіи, Испаніи и Англіи явились безъ участія науки. Дантъ, Лопе-де-Вега, Кальдеронъ и Шекспиръ дѣйствовали безъ теоріи. Во Франціи, теорія, слишкомъ рано явившаяся, только-что стѣснила художественную дѣятельность и произвела вліяніе, вредное для словесности. Все это, во-первыхъ, убѣждаетъ насъ въ истинѣ, нами сказанной, во-вторыхъ, какъ-будто говоритъ прстивъ той самой науки, исторію которой я намѣренъ изложить. Къ чему-же, въ самомъ дѣлѣ, служить эта наука, когда всѣ образцы поэзіи явились до нея и безъ малѣйшаго ея содѣйствія?

Скорѣе можемъ мы заключить, что она вредна, потому-что у нѣкоторыхъ народовъ стѣснила поэтическую дѣятельность.

Да, точно, это явленіе говоритъ противъ догматической формы науки, противъ положительныхъ кодексовъ, заключающихъ въ себѣ условныя правила, стѣснительныя для искусства, но нисколько не говоритъ оно противъ сущности самой науки, которая заключается въ изученіи самыхъ явленій и изслѣдованіи законовъ, управляющихъ поэтической дѣятельностью человѣка. Вопросъ о томъ, полезна-ли какая-нибудь наука, — въ наше время существовать не можетъ. Если эта наука есть, а наука поэзіи должна быть, потому-что міръ явленій ея составляетъ такую огромную часть въ жизни человѣческой, — то она полезна и необходима: ибо вродено человѣку отдавать себѣ разумный отчетъ во всѣхъ явленіяхъ, имъ совершаемыхъ, и стараться привести ихъ къ единству закона, ими управляющаго. Безусловныя правила, предложенныя въ видѣ науки, могутъ быть вредны для искусства, какъ это и было во Франціи; но эстетическое самопознаніе человѣка никогда не можетъ быть практически вредно для искусства. Хотя вопросъ о прямой пользѣ науки для того искусства, которое служить ей предметомъ, долженъ быть отдѣленъ отъ вопроса о необходимости этой науки въ общей массѣ знаній человѣческихъ, но мы можемъ привести въ исторіи словесности примѣръ разительный, которымъ вопросъ о пользѣ практической разрѣшается вмѣстѣ съ вопросомъ о необходимости. Этотъ примѣръ Германія. Она въ новомъ мірѣ есть создательница теоріи искусства, и собою доказываетъ ту-же истину, съ которою мы начали, а именно, что теорія является послѣ образцовъ искусства. Германія, заключившая собою кругъ западнаго европейскаго образованія, олицетворила въ себѣ эстетическое самопознаніе новой Европы, создала настоящую теорію новаго искусства, къ чему напрасно стремились прочіе народы, и основала сію теорію на глубокомъ сравнительномъ изученіи образцовъ древнихъ и новыхъ. Собственная-же ея художественная словесность была уже прекраснымъ плодомъ самой науки, и практическая польза ея для искусства оправдалась блестящимъ примѣромъ. Фактъ, нами вначалѣ сказанный, обратился иначе: искусство въ Германіи было слѣдствіемъ науки, а не наука слѣдствіемъ искусства. Такъ надлежало быть въ позднѣйшемъ человѣчествѣ.

Востокъ въ исторіи науки поэзіи не существуетъ. Ни одинъ изъ народовъ восточныхъ не оставилъ намъ своей піитики, сколько мы можемъ это знать по изслѣдованіямъ ученыхъ. Причина такому явленію заключается, можетъ быть, въ особенномъ характерѣ фантазіи Востока, которая всегда любила неограниченную свободу и рѣшительно господствовала надъ разумною, сознательною способностью человѣка. Арабы въ новомъ мірѣ комментовали піитику Аристотеля, но, не смотря на то, ни піитика греческая, ни самыя произведенія греческой поэзіи не имѣли ни малѣйшаго вліянія на арабскую, которая сохранила во всей чистотѣ независимую свою оригинальность.

Съ Греціи собственно начинается исторія нашей науки, равно какъ и исторія всего европейскаго образованія. Греки, въ древнемъ мірѣ, имѣли особенное призваніе для развитія искусствъ, которыя раскрылись у нихъ блистательно во всѣхъ своихъ формахъ и видахъ. Фантазія греческая имѣетъ то существенное отличіе отъ восточной, что она дѣйствуетъ не одиноко, не безусловно-самовластно, а всегда въ согласіи съ прочими способностями души человѣческой, и особенно съ разумною, которая сравниваетъ и избираетъ, руководствуясь внутреннимъ чувствомъ изящнаго. Эта дружба фантазіи съ сознаніемъ положила классическій отпечатокъ на всѣхъ произведеніяхъ греческаго искусства. Художникъ греческій, въ самую минуту созданія, безпрестанно отходитъ отъ своего произведенія и отдаетъ испытующему разуму отчетъ въ своемъ творческомъ дѣйствіи.

Въ этомъ существенномъ характерѣ фантазіи греческой я полагаю главную причину того, почему именно у грековъ должна была родиться наука о поэзіи. Но и въ самой Греціи, стройная и правильная теорія, какъ результатъ наблюденій надъ явленіями искусства, образовалась уже тогда, какъ самая поэзія совершила весь полный кругъ своего развитія. Греки, народъ типическій въ отношеніи къ искусству, представляютъ самое полное развитіе всѣхъ родовъ поэзіи въ ихъ естественномъ порядкѣ: эпосъ, лиру и драму. Полная піитика существовала уже въ фактахъ прежде, чѣмъ явилась теорія Аристотеля, которая полнотою, какъ мы увидимъ, уступить живой піитикѣ Греціи. Вотъ почему исторія поэзіи греческой есть лучшее, живое олицетвореніе самой науки.

Не только теорія Аристотеля, изложенная въ догматической и правильной формѣ науки, но даже и отрывочныя изслѣдованія Платона о пре-

Классическая

красномъ вообще и о поэзи современны Аристофану, заключившему собой рядъ великихъ поэтовъ и органическое развитіе греческой поэзи.

Не смотря на то, видно однако, что многіе поэты Греціи дѣйствовали съ сознаниемъ и сами были начинателями теоріи своего искусства. Извѣстно, что Софокль, доведшій греческую трагедію до возможнаго совершенства, изучалъ свое искусство теоретически и написалъ сочиненіе о *Хорь*, противъ Тесписа и Херила, которое, въ сожалѣнію, не дошло до насъ, но, вѣроятно, было извѣстно Аристотелю. Софокль спорилъ и съ соперникомъ своимъ Эврипидомъ о трагедіи, и Аристотель приводитъ собственныя слова Софокла, что онъ самъ представлялъ людей, какими они должны быть, а Эврипидъ, какими они суть. Такъ въ Греціи самъ поэтъ указалъ путь философамъ въ наукѣ своего искусства.

С. Шевыревъ.

(Теорія поэзи въ историч. развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. М. 1836).

Глава I.

Ученіе древнихъ о поэзіи.

1. Ученіе Платона о прекрасномъ и поэзіи, извлеченное изъ его сочиненій.

Первый изъ грековъ, который философски разсуждалъ о прекрасномъ, объ искусствѣ и поэзіи, и котораго сочиненія дошли до насъ, былъ Платонъ. У него вопросы объ этихъ предметахъ предлагаются и рѣшаются философскимъ способомъ. Но весьма замѣчательно, что тотъ, который прежде всѣхъ изслѣдовалъ сіи вопросы и оставилъ намъ о нихъ мысли глубокия, до сихъ поръ насъ изумляющія и служащія основаніемъ многимъ новымъ системамъ, самъ не построилъ полной науки и не предложилъ никакихъ правилъ для поэзіи. Этимъ отличается теорія Платона отъ теоріи Аристотеля, которая имѣетъ форму догматическаго кодекса непреложныхъ правилъ. Платонъ не заботился о правилахъ, о кодексѣ для искусства: онъ самъ говоритъ въ своемъ «Федрѣ»: «кто думаетъ заключить въ своихъ сочиненіяхъ ученіе объ искусствѣ и воображаетъ, что буквы намъ могутъ передать что-нибудь ясное и вѣрное, тотъ въ заблужденіи». Платонъ болѣе внималъ въ искусство психологически, искалъ начала ему въ душѣ человѣческой и не столько заботился о внѣшнихъ формахъ его проявленія. Теорія его разбросана по всѣмъ его сочиненіямъ: рассудоческій характеръ ея особенно затрудняетъ насъ въ ея изученіи. Надобно собрать изъ всѣхъ сочиненій Платона эти отрывки, привести ихъ въ порядокъ и составить

изъ нихъ одно цѣлое, которое, какъ мы увидимъ, существуетъ, не смотря на наружный отрывочный характеръ ученія.

За исключеніемъ сочиненій о республикѣ и о законахъ, дошло до насъ 35 діалоговъ Платона, и изъ нихъ только три разговора касаются прекраснаго и поэзіи: 1) *Гиппій Большой*, 2) *Федръ* и 3) *Іонъ*. Всѣ три разговора, въ томъ порядкѣ, какъ я ихъ предлагаю, представляютъ одно цѣлое и правильную послѣдовательность изложенія. Къ нимъ должно еще присоединить нѣкоторые отрывки изъ сочиненія о *Республикѣ* (книга III и X), въ которыхъ разрѣшается вопросъ объ отношеніи поэзіи къ гражданскому обществу.

Въ *Гиппій Большомъ*, посредствомъ логическаго отвлеченія, отдѣляется идея прекраснаго отъ всѣхъ идей съ нею смежныхъ; говорится о томъ, что прекрасное не есть. Въ *Федръ* положительно выводится идея прекраснаго изъ началъ умозрительныхъ и опредѣляется сама въ себѣ. Наконецъ, въ третьемъ разговорѣ говорится объ источникѣ поэзіи и о дѣйствіи ея на душу. Подробное изложеніе означенныхъ разговоровъ вмѣстятъ все ученіе Платона, касающееся нашего предмета.

Разговаривающіе въ Гиппійѣ, Сократъ и софистъ Гиппій, котораго Сократъ осмѣиваетъ. Платонъ и учитель его должны были начать съ противодѣйствія лжеученіямъ софистовъ, съ опроверженія ихъ мнѣній. Они принуждены были на нихъ нападать ихъ-же оружіемъ, злоупотребленіемъ діалектики, для того, чтобы приводить ихъ къ нелѣпости. Этотъ разговоръ отзывается въ иныхъ мѣстахъ такою діалектикой и вообще исполненъ превосходной Сократовой ироніи. Гиппій въ Лакедемонѣ читалъ гражданамъ свое сочиненіе объ изящныхъ упражненіяхъ. По этому случаю, Сократъ, какъ будто отъ другаго, предлагаетъ Гиппію вопросъ о томъ: что есть изящное само въ себѣ? «Люди бываютъ справедливы, потому-что есть справедливость? Люди мудры, потому-что есть мудрость? Предметы должны быть прекрасны, потому-что есть красота? И такъ, красота должна быть чѣмъ-нибудь особеннымъ, самостоятельнымъ? Въ чемъ-же она состоитъ?» Такимъ образомъ Платонъ сначала отвлекаетъ идею прекраснаго отъ прекрасныхъ предметовъ и задаетъ вопросъ: опредѣлить сію идею въ самой себѣ.

Хотя Сократъ хорошо предупредилъ Софиста, что вопросъ состоитъ не въ томъ, что прекрасно, а что есть прекрасное само въ себѣ,—не смотря на то, увертливый Гиппій начинаетъ съ простонароднаго опредѣленія

прекраснаго какимъ-нибудь прекраснымъ предметомъ. Онъ говоритъ: прекрасное, напримѣръ, есть прекрасная дѣва. Сократъ доказываетъ ему, что могутъ быть прекрасны кобыла, горшокъ и т. д. Гиппій возражаетъ: какая-же можетъ быть красота въ горшке? Сократъ отвѣчаетъ, что, конечно, въ сравненіи съ прекрасною дѣвою, горшокъ не прекрасенъ, но онъ можетъ имѣть свою относительную красоту; что, такимъ образомъ, и прекрасная дѣва, и прекрасный родъ людей, сравнительно съ прекраснѣйшимъ родомъ боговъ, не будутъ прекрасны; что, другими словами, прекрасное полагать въ частныхъ предметахъ невозможно; что та красота самосущая, отъ которой все въ мірѣ получаетъ свое украшеніе и, сообщаясь съ идеаломъ своимъ, является прекраснымъ, не можетъ быть ни дѣвою, ни конемъ, ни лирою и т. д. Этимъ глубокимъ и остроумнымъ изслѣдованіемъ отвлекается идея красоты отъ прекрасныхъ предметовъ.

Увертливый Гиппій, чтобы только отдѣлаться отъ докучливыхъ вопросовъ Сократа, говоритъ:

Если подѣ прекраснымъ разумѣть то, что даетъ красоту другимъ предметамъ, то это, конечно, будетъ золото, украшающее всѣ вещи. Сократъ возражаетъ, что Фидіасъ сдѣлалъ глаза, лицо, ноги и руки Минервы не изъ золота, а изъ слоновой кости. — Гиппій: но и слоновая кость прекрасна. — Сократъ: однако зрачки въ глазахъ статуи изъ мрамора. — Гиппій: потому-что мраморъ для нихъ приличнѣе. И такъ, если принять въ расчетъ при красотѣ приличіе, то въ иныхъ случаяхъ ложка изъ фиговаго дерева будетъ приличнѣе золотой; поэтому фиговое дерево прекраснѣе золота.

Гиппій предлагаетъ другое простонародное опредѣленіе: «Ничто не можетъ быть прекраснѣе, говоритъ онъ, во всѣ времена, для всѣхъ людей, какъ имѣть богатство, наслаждаться здоровьемъ, пользоваться уваженіемъ гражданъ, достигъ до старости и, почетно схоронивъ своихъ родителей, въ свою очередь погребену быть дѣтми своими». Сократъ осмѣиваетъ этотъ отвѣтъ, какъ совершенно не идущій къ дѣлу: опредѣлить прекрасное въ самомъ себѣ такъ, чтобы оно относилось ко всякому прекрасному предмету. Кроме того, доказываетъ ему, что были герои, для которыхъ прекрасно было умереть рано, напримѣръ, Ахиллъ, что для боговъ, не умирающихъ никогда, такая красота не будетъ возможна.

Отъ простонародныхъ опредѣленій прекраснаго Сократъ восходитъ къ опредѣленіямъ философскимъ и самъ предлагаетъ Гиппію отвѣтъ, истек-

шій изъ предыдущихъ разсужденій. Положимъ, что прекрасное въ приличномъ.

Но посредствомъ приличнаго предметы кажутся прекраснѣе, нежели они суть, слѣдовательно приличное не есть еще прекрасное, посредствомъ котораго предметы должны не казаться, а быть дѣйствительно прекрасными. Приличное придаетъ только видъ красоты, а не самую красоту, такъ на примѣръ одежда въ человѣкѣ. *Слѣдовательно, прекрасное не есть приличное.*

Положимъ, что прекрасное въ полезномъ. Что разумѣемъ мы подъ именемъ полезнаго? годное, способное, такъ, на примѣръ, тѣло способное къ борьбѣ и бѣгу. Ту вещь называемъ мы полезною, которая въ состояніи исполнять то, къ чему имѣетъ способность. Поэтому способность будетъ прекрасное, неспособность—дурное. Но способность дѣлать зло есть также способность, однако зло не можетъ быть прекрасно. И такъ, прибавимъ: красота есть способность дѣлать доброе. Но причина не можетъ быть слѣдствіемъ, производящее не можетъ быть производимымъ, такъ какъ отецъ сыномъ и на-оборотъ; слѣдовательно, прекрасное не можетъ быть добрымъ и доброе прекраснымъ. *Слѣдствіе нелѣпо.*

И такъ, *прекрасное не заключается въ полезномъ.*

Наконецъ разговаривающіе соглашаются заключить прекрасное въ пріятномъ, которое мы получаемъ черезъ слухъ и зрѣніе. Сократъ, разными діалектическими хитростями, употребляя оружіе самихъ-же софистовъ, доказываетъ, что *прекрасное не можетъ быть въ пріятномъ, проходящемъ чрезъ слухъ и зрѣніе.*

Не опредѣливъ красоты, Сократъ заключаетъ пословицею: «о прекрасномъ говорить трудно (*χαλεπὰ τὰ καλά*)».

Изъ подробнаго изложенія этого разговора теперь ясно, что разумѣли мы подъ именемъ логическаго отвлеченія, которымъ Платонъ отдѣляетъ идею прекраснаго отъ другихъ идей съ нею смежныхъ, другими словами, отрицательно опредѣляетъ прекрасное. Сей образцовый способъ изслѣдованія намъ можетъ поручиться въ томъ, что разговоръ принадлежитъ Платону. Первый фактъ въ исторіи нашей науки указываетъ намъ самимъ на тотъ путь, которому мы сами должны-бы слѣдовать, если-бы вознамѣрились строить науку. Въ эстетикѣ, отъ которой наука о поэзіи принимаетъ свое начало, разрѣшеніе перваго вопроса, именно объ идеѣ прекраснаго, должно начинаться съ логическаго отвлеченія сей идеи отъ предме-

товъ прекрасныхъ и отъ идей съ нею смежныхъ. Прежде чѣмъ опредѣлить: что есть изящное само въ себѣ? слѣдуетъ отвлечь его отъ всего того, съ чѣмъ оно смѣшивается, — опредѣлить его отрицательно. Такъ и началъ Платонъ въ первомъ Гиппій. Вотъ почему я думаю, что этотъ разговоръ въ порядкѣ самаго мышленія долженъ былъ предшествовать Федру.

Вопросъ, на которомъ остановился Гиппій, т. е., положительное опредѣленіе прекраснаго, разрѣшается въ Федрѣ. Замѣчательно, что здѣсь употребленъ уже совершенно другой способъ доказательства, синтетическій, умозрительный, а не аналитическій, какъ въ предыдущемъ разговорѣ. Самая наружная форма изложенія измѣняется: здѣсь находимъ уже не живое діалектическое преніе, не сократическій способъ вопросовъ, но, напротивъ того, способъ утверждающій.

Сократъ говоритъ непрерывно: таковъ наружный характеръ разговора, соотвѣтствующій его внутренней цѣли.

Разговариваютъ Сократъ и Федръ. Сократъ въ палинодіи Эросу (любви) *излагаетъ Федру вдохновенною импровизаціею* свое ученіе о душѣ, о первобытномъ ея существованіи вмѣстѣ съ богами, о переселеніяхъ, которыя совершаетъ она въ міры высшіе и низшіе, о красотѣ, о дѣйствіи прекраснаго на душу. Для того, чтобы изложить ученіе Платона о красотѣ, надобно предварительно коснуться его ученія о душѣ, которое съ нимъ тѣсно связано.

Платона именуютъ обыкновенно творцомъ системы идей или идеаловъ, подъ именемъ которыхъ разумѣются совершенные первообразы всѣхъ предметовъ міра, первоначально отъ самой вѣчности существовавшіе въ богѣ. По образцу этого идеальнаго, совершеннаго міра сотворенъ сей міръ видимый, вещественная его копія. Въ настоящемъ смыслѣ слова существуютъ только идеалы, ибо они вѣчны въ богѣ; предметы-же, ихъ списки, непрерывно измѣняются, и потому не существуютъ. Идеи Платонъ называетъ τὰ ὄντως ὄντα, матерію-же — μὴ ὄν.

Прежде міра богъ создалъ душу его, изъ тонкой матеріи и свѣта, и на сей душѣ въ первый разъ напечатлѣлись идеи предметовъ въ видѣ матеріальномъ: это были формы предметовъ видимыхъ. Сія душа міра разлита по вселенной: она всюду, во всемъ существующемъ.

Душа въ человѣкѣ божественнаго происхожденія, но, кромѣ души божественной, есть въ человѣкѣ душа животная, чувственная, которая умираетъ вмѣстѣ съ тѣломъ, тогда какъ божественная душа бессмертна. Богъ

сотворилъ души въ извѣстномъ числѣ и распредѣлилъ ихъ по планетамъ, гдѣ облеклись онѣ тѣлами. Смотри по заслугамъ своимъ въ жизни, онѣ переселяются въ высшіе или низшіе міры, и пребываютъ въ тѣлахъ существъ болѣе духовныхъ или матеріальныхъ. Небесное свойство души, которое свидѣтельствуетъ о ея божественномъ происхожденіи, состоитъ въ томъ, что она всегда стремится къ своему божественному началу. Для этого душа имѣетъ крылья, говоритъ Платонъ аллегорически и такъ описываетъ свойства крыльевъ души:

«Сила пера такова, что оно возноситъ горѣ тяжелое туда, гдѣ обитаютъ боги: оно принимаетъ особенное участіе во всемъ томъ, что въ тѣлѣ божественнаго: *божественное-же прекрасно, премудро и благо и все, что сему подобно*» (Вотъ идеи изящества, истины и благости, которыя здѣсь ясно выражены, и, по ученію Платона, заключаются въ божественномъ свойствѣ души человѣческой). «Сими-то питаются и растутъ крылья души, отъ постыднаго-же злаго и всего противнаго» (сказаннымъ свойствомъ божественнаго) «онѣ умяляются и исчезаютъ».

На божественной части души напечатлѣны идеи отъ души бога, идеи, по которымъ былъ созданъ міръ нами видимый. Всѣ познанія, всѣ умственные приобрѣтенія этой жизни суть только «воспоминанія того, что некогда созерцала душа, когда, сошествію богу, съ неба смотрѣла на то, что мы называемъ сущимъ, и возносила въ дѣйствительно сущее». Всѣ сіи познанія и приобрѣтенія совершенствуютъ душу, ибо просвѣтляютъ на ней идеи, напечатлѣныя отъ бога, и возвращаютъ ее къ первоначальному состоянію. По-истинѣ, одинъ только умъ философа окривляется, потому-что онъ болѣе другихъ способенъ, удаляясь отъ заботъ человѣческихъ, возвышаться безпрестанно къ божественному. Крылья души его легче другихъ крылій.

Итакъ въ числѣ идей, врожденныхъ человѣку и нераздѣльныхъ съ божественностью души его, вмѣстѣ съ идеями мудрости и благости, находится и идея красоты. Вотъ сокращеніе изъ собственныхъ словъ Платона, относящихся къ этому:

«Наслажденіе красотою въ этомъ земномъ мірѣ возможно въ человѣкѣ только по воспоминанію той единой, истинной и совершенной красоты, которую душа припоминаетъ себѣ въ первоначальной ея родинѣ. Вотъ почему зрѣлище прекраснаго на землѣ, какъ воспоминаніе о красотѣ горней,

способствуетъ къ тому, чтобы окрѣплять душу къ небесному и возвращать ее къ божественному источнику всякой красоты.

«Красота была свѣтлаго вида въ то время, когда мы, счастливымъ хоромъ, слѣдовали за Діемъ въ блаженномъ видѣніи и созерцаніи, другіе-же за другими богами; мы зрѣли и совершали блаженнѣйшее изъ всѣхъ таинствъ; пріобщались ему всецѣлыя, непрічастныя бѣдствіямъ, которыя въ позднее время насъ постигли; погружались въ видѣнія совершенныя, простыя, нестрашныя, но радостныя, и созерцали ихъ во свѣтѣ чистомъ, сами будучи чисты и незапятнаны тѣмъ, что мы, нынѣ влача съ собою, называемъ тѣломъ, мы, заключенные въ него, какъ въ раковину.

«Красота одна получила здѣсь этотъ жребій: быть пресвѣтлою и достойною любви. Не вновь посвященный, развратный стремится къ самой красотѣ, не взирая на то, что носить ея имя; онъ не благоговѣетъ передъ нею, а подобно четвероногому ищетъ одного чувственнаго наслажденія, хочетъ слить прекрасное съ своимъ тѣломъ... Напротивъ того, вновь посвященный, увидѣвъ богамъ подобное лицо, изображающее красоту, сначала трепещетъ (*πρότον μὲν ἔφριξε*), его объемлетъ страхъ, потомъ, созерцая прекрасное, какъ бога онъ обожаетъ, и, если-бы не боялся, что назовутъ его безумнымъ, онъ принесъ-бы жертву предмету любимому...».

Вотъ мѣста въ Федрѣ, которыя касаются ученія Платона о красотѣ. Изъ нихъ видно, что это ученіе совершенно согласно съ идеалистическою системою Платона. Онъ полагаетъ, что совершенно прекрасное существуетъ только въ идеѣ, что земное прекрасное не само въ себѣ, а относительно прекрасно, т. е., по скольку напоминаетъ о красотѣ небесной. Поэтому и наслажденіе прекраснымъ не можетъ быть полно и совершенно: ибо, кромѣ блаженной радости, заключаетъ въ себѣ неудержимое, мучительное стремленіе чловѣка къ высшему и небесному.

Сія начала эстетики, какія находимъ въ Платоновомъ Федрѣ, не приѣнены имъ къ наукѣ поэзіи. Остальная часть разговора имѣетъ предметомъ риторику. Во всемъ разговорѣ есть одно только замѣчательное мѣсто, касающееся нашего искусства. Я приведу его здѣсь потому особенно, что оно послужитъ связью между Федромъ и другимъ разговоромъ Платона: *Ионъ*, котораго предметъ есть поэзія. Платонъ говоритъ о восторгѣ поэтическомъ и ставитъ его въ числѣ высокихъ безумій (*μανία*), объемлющихъ чловѣка.

„Третій *) родъ восторга и маніи происходитъ отъ Музъ: онъ объемлетъ нѣжную, нетронутую душу; возбуждаетъ ее; воспламеняетъ пѣснями и другими родами поэзіи; украшая дѣла древнихъ людей, учитъ потомковъ; кто безъ маніи, внушаемой музами, приходитъ къ вратамъ поэзіи, убѣжденный въ томъ, что искусствомъ (ἐκτέχνησις) сдѣлается изъ него хорошій поэтъ, тотъ никогда не будетъ совершеннымъ, и поэзія его, какъ поэзія благоумнаго, будетъ отличаться отъ поэзіи безумствующихъ».

Эта же самая мысль, но гораздо подробнѣе, развивается въ Ionъ. Главная мысль этого разговора та, что начало поэзіи есть божественное вдохновеніе, принимаемое душою человѣческою свыше, а не искусство, и что поэтому судить о поэтахъ можно также не однимъ искусствомъ, а этимъ же божественнымъ наитіемъ, которое намъ отъ нихъ сообщается.

Разговариваютъ Сократъ и рапсоде Ionъ, который хвалится тѣмъ, что изъ всѣхъ поэтовъ ни объ комъ онъ не можетъ такъ говорить, какъ о Гомерѣ. Ionъ самъ не въ силахъ объяснить причину этому. Сократъ видитъ ее въ томъ, что Ionъ судитъ о Гомерѣ не по наукѣ вообще, а по вдохновенію: если бы онъ судилъ о немъ по наукѣ, то могъ бы судить и о другихъ поэтахъ кромѣ Гомера; но такъ какъ судить хорошо объ одномъ только Гомерѣ, то стало быть судить о немъ по вдохновенію, отъ самаго Гомера истекающему. По этому случаю Сократъ объясняетъ, какимъ образомъ вдохновеніе, источникъ поэзіи, отъ Музъ сообщается поэту, отъ поэта рапсоде. Все это мѣсто необходимо привести, ибо въ немъ содержится нѣсколько глубокихъ мыслей, которыя уяснятъ намъ ученіе Платона о поэзіи.

„Ты хорошо говоришь о Гомерѣ не по искусству: нѣтъ, сила божественная тебя движетъ, подобная силѣ того камня, который Эврипидъ называлъ магнитомъ, и который многіе называли камнемъ Гераклеи. Онъ не только притягиваетъ кольца желѣза, но сообщаетъ имъ силу производить такое же дѣйствіе и на другія кольца. Такимъ образомъ видимъ мы длинную цѣпь кусковъ желѣза и колець, привѣшенныхъ одно къ другому: всѣ они заимствуютъ силу свою отъ того камня».

*) Четыре рода восторга признаетъ Платонъ: первый въ прорицаніяхъ сообщается отъ Аполлона, второй въ таинствахъ очищенія отъ Вакха, третій въ поэзіи отъ Музъ, четвертый отъ Эроса и Афродиты.

„Подобнымъ образомъ и Муза посылаетъ вдохновеніе поэтамъ, исторныя сообщаютъ его другимъ, и такъ составляется цѣпь людей вдохновенныхъ. Въ самомъ дѣлѣ, не искусствомъ, но энтузіазмомъ и вдохновеніемъ великіе эпическіе поэты сочиняютъ свои прекрасныя произведенія. Славныя лирики также, подобно людямъ, волнуемымъ безуміемъ корибантовъ, пляшущихъ внѣ себя, не остаются въ умѣ своемъ, когда творятъ изящныя пѣснопѣнія; какъ скоро вошли они въ ладъ гармоніи и риема, то преисполняются безуміемъ, объемлются восторгомъ, подобнымъ восторгу вакханокъ, которыя въ минуту упоенія черпаютъ въ рѣкахъ млеко и медъ, чего не бываетъ съ ними во время покоя. Въ душѣ поэтовъ лирическихъ на самомъ дѣлѣ совершается то, чѣмъ они хвалятся. Они говорятъ намъ, что черпаютъ въ медовыхъ источникахъ, что подобно пчеламъ летаютъ они по садамъ и долинамъ Музъ и въ нихъ собираютъ пѣсни, которыя поютъ намъ. Они говорятъ правду. Поэтъ въ самомъ дѣлѣ есть существо легкое, крылатое и святое; онъ можетъ творить тогда только, когда восторгъ его обьетъ, когда онъ выйдетъ изъ себя и разсудокъ покинетъ его. Но покажѣте онъ съ нимъ, человѣкъ не способенъ творить все (*ἀδύνατος πᾶν ποιεῖν*) и произносить пророчества.

„Итакъ если не искусствомъ, а божественнымъ вдохновеніемъ творятъ поэты и о разныхъ предметахъ говорятъ много прекраснаго, такъ какъ ты о Гомерѣ, то каждый изъ нихъ по жребію божію усилъваетъ только въ томъ родѣ, къ которому Муза его призываетъ. Одинъ превосходенъ въ дифирамбѣ, другой въ похвальной одѣ, третій въ плясовой пѣсни, четвертый въ эпосѣ, пятый въ ямбахъ, и всѣ будутъ слабы во всякомъ другомъ родѣ, потому что не искусство, а сила божественная внушаетъ ихъ. Еслибы искусствомъ они умѣли творить, то могли бы успѣть въ разныхъ родахъ. А конецъ, на какой богъ, отъемля у нихъ смыслъ, употребляетъ ихъ какъ служителей своихъ наравнѣ съ пророками и гадателями, есть тотъ, чтобы мы, внимая симъ, познавали, что не сами собою они говорятъ намъ вещи дивныя, ибо они внѣ своего разума, но что самъ богъ чрезъ нихъ къ намъ глаголетъ“.

Изъ этихъ словъ Платона мы видимъ во первыхъ мнѣніе его о происхожденіи поэзіи. Началомъ этого искусства полагаетъ онъ не способность, врожденную человѣку, подражать предметамъ его окружающимъ, а вдохновеніе, посылаемое ему изъ того божественнаго міра, котораго онъ былъ прежде причастникъ. Мы видимъ также, что это ученіе согласно съ уче-

ніемъ Платона о красотѣ, идея которой не есть пріобрѣтеніе чловѣка извнѣ, а сокровище, прирожденное душѣ его и развиваемое только вліяніемъ прекрасныхъ явленій природы. Не только для созданія потребно, по мнѣнію Платона, вдохновенное сообщеніе съ божествомъ, но и для того, чтобы судить о поэтѣ, необходимо вдохновенное сообщеніе съ нимъ, какъ посредникомъ божества. Такъ для самаго критика Платонъ признаетъ необходимостью вдохновеніе.

Во вторыхъ, въ этомъ же отрывкѣ находимъ глубокую мысль, выраженную намекомъ, объ основаніи, на которомъ должно быть устроено дѣленіе поэзіи на роды. Этимъ основаніемъ принимаетъ Платонъ самый характеръ вдохновенія сообщаемого отъ Музы поэту. Вотъ одна изъ тѣхъ мыслей глубокихъ и основныхъ, которыя служатъ краеугольными камнями въ науку. Только Платонъ, съ психологической стороны наблюдая поэзію, могъ дойти до этой мысли, тогда какъ прочіе теоретики въ основаніе дѣленія на роды принимали или внѣшнія формы поэзіи или ея содержаніе.

Психологическое ученіе Платона, сколько мы можемъ видѣть изъ сихъ отрывковъ, освобождаетъ искусство отъ стѣснительныхъ правилъ и передаетъ его произволу вдохновенія. Вообще нельзя не замѣтить въ Платонѣ почти совершеннаго отчужденія отъ правилъ, которыя гонитъ онъ въ софистахъ, хотѣвшихъ наложить па всю жизнь оковы своего лжеученія. Такъ во второй половинѣ Федра и въ Горгіѣ, Платонъ возстаетъ противъ софистической риторики, преслѣдуетъ всѣ раздѣленія и подраздѣленія и самъ весьма немногимъ ограничиваетъ ученіе о краснорѣчій. Такое сильное противодѣйствіе теоріямъ мы можемъ объяснить въ Платонѣ изъ того отношенія, въ которомъ Сократъ, его учитель, и онъ самъ, какъ истолкователь Сократа, находились къ софистамъ. Оба великіе философы должны были прежде разрушить старое, нежели создать новое.

Но тотъ же самый Платонъ, который въ Іонѣ и Федрѣ изложилъ такія высокія мысли о поэзіи и начало ея поставилъ въ творческомъ вдохновеніи, унижилъ эту самую поэзію въ своемъ сочиненіи о Республикѣ и назвалъ ее подражаніемъ природѣ. Искусство, говоритъ онъ здѣсь, занимаетъ третье мѣсто въ отношеніи къ истинѣ. Первый художникъ богъ, который создалъ идею предмета; второй природа, въ коей существуетъ первая копія съ идеи; третій искусство, подражающее предмету истинному въ природѣ посредствомъ ложнаго призрака. Но явно, что во всей X книгѣ Республики, гдѣ Платонъ изложилъ эти мысли, онъ смотритъ на одну

только внѣшнюю, исполнительную сторону искусства и разсматриваетъ его въ связи съ художествами и ремеслами, въ отношеніи къ истинѣ дѣйствительной и къ общественной пользѣ жизни. Въ X книгѣ, Платонъ хочетъ оправдать изгнаніе, къ которому онъ приговорилъ поэзію, и потому преслѣдуетъ въ ней недостатокъ этой существенной, осязаемой истины, которой требуетъ жизнь общественная. Но однако и здѣсь, не смотря на явное гоненіе государственнаго философа противъ искусства, такъ выражается Платонъ, говоря о художникѣ.

«Онъ можетъ творить не только всѣ орудія, но и все то, что рождается изъ земли, и всѣхъ животныхъ, и человѣка, и землю, и небо, и боговъ, и все, что ни есть въ небесахъ и въ аду подъ землею... Возьми зеркало, обнеси его кругомъ, — и ты тотчасъ создашь солнце, и все, что въ небѣ, и землю и самого себя и весь міръ, но все это не будетъ существовать, а только казаться. — Таковъ живописецъ, таковъ поэтъ».

Изъ этого поэтического сравненія мы видимъ, что поэзія, по мнѣнію Платона, отражаетъ жизнь, какъ вѣрное зеркало; но вся эта жизнь есть одинъ только призракъ, прибавляетъ устроитель идеальнаго государства, и, какъ ложь, не должна быть въ обществѣ, гдѣ все основано на полезной сущности.

Прежде чѣмъ мы подробнѣе изложимъ мысли Платона объ отношеніи поэзіи къ обществу, соберемъ изъ его *Республики* нѣсколько отрывочныхъ, разбросанныхъ мыслей, изъ которыхъ нѣкоторыя особенно тѣмъ замѣчательны, что встрѣчаются у Аристотеля въ подробнѣйшемъ развитіи. Это доказываетъ, что ученикъ пользовался трудами своего учителя и былъ только систематическимъ излагателемъ мнѣній, которыя и до него существовали. Поэтому Аристотелева пѣтика представить намъ уже полный результатъ всего ученія грековъ о поэзіи.

1) Три составныя части полагаетъ Платонъ въ каждомъ стихотвореніи: слово, гармонію и ризмосъ (λόγος, ἀρμονία καὶ ῥυθμὸς).

2) Поэзія представляетъ или прошедшее, или настоящее, или будущее. Эта мысль противорѣчитъ мысли Гезіода, который не поставилъ настоящаго въ число стихій поэзіи человѣческой. Но должно замѣтить, что при Платонѣ процвѣтала уже Аристофанова комедія, которая изображала настоящее. Замѣчательно, что сія мысль послужила Бутервеку и нѣкоторымъ современнымъ эстетикамъ основаніемъ для раздѣленія поэзіи на роды; но у нихъ она получила уже особенное примѣненіе.

3) У Платона же встрѣчается раздѣленіе поэзіи по способу представленія, т. е., потому, что поэтъ самъ излагаетъ отъ своего имени (Лирика), или употребляетъ одно подражаніе, т. е., выводитъ другія лица (Драма), или то и другое соединяетъ вмѣстѣ (Эпосъ). Отсюда видно, что Платонъ полагаетъ эпосъ какъ бы сліяніемъ двухъ формъ: лирической и драматической. Изъ этого замѣчательнаго мѣста извлекается также, что собственно подражательной поэзіей именовалась у древнихъ только драма и отчасти эпосъ по своей драматической стихіи. Слово подражаніе (*μιμησις*), относится только къ драмѣ, не значило-ли просто представленіе (*darstellung*)? Въ X книгѣ Республики, Платонъ изгоняетъ особенно подражательную поэзію, оставляя высшую лирику.

4) У Платона находимъ зародышъ мысли о томъ, что драма и преимущественно трагедія, есть высшій родъ поэзіи, и что Гомеръ есть родоначальникъ всѣхъ трагиковъ и первый изъ нихъ. Сія мысль, какъ мы увидимъ, есть зародышъ всей пѣтики Аристотеля и служить основаніемъ къ ея объясненію. Она связываетъ теорію поэзіи съ современнымъ ея состояніемъ и въ подробнѣйшемъ развитіи, какъ найдемъ мы ее у Аристотеля, докажетъ намъ, что вся теорія поэзіи въ Греціи развилась изъ теоріи драмы, какъ рода, увѣчавшаго поэзію этой страны.

Отъ сей мысли я могъ бы прямо перейти къ самому разбору пѣтики Аристотеля; но прежде я долженъ, въ заключеніе теоріи Платона, изложить его мнѣніе объ отношеніи поэта къ обществу и объяснить этотъ грозный приговоръ, произнесенный философомъ, который самъ сначала былъ поэтомъ и воспитанъ Гомеромъ для Греціи, какъ самъ сознается.

Платонъ, какъ философъ, устремлявшій свои взоры на воспитаніе народное, утверждалъ, что прекрасное совершенно родственно съ нравственнымъ, что одни и тѣже признаки у красоты и у добродѣтели: правильность, гармонія и симметрія; разница только въ томъ, что прекрасное предметъ внѣшняго созерцанія, нравственное — предметъ внутренняго. Есть красота духовная и тѣлесная, но высшее совершенство красоты заключается въ соединеніи красоты духовной съ тѣлесною. Наслажденіе прекраснымъ, когда оно переходитъ въ характеръ человѣка, есть любовь. Изъ соединенія прекраснаго съ нравственнымъ ясно, почему Платонъ полагаетъ столь важное достоинство въ любви: по его мнѣнію, любовь не что иное, какъ нравственное чувство въ тѣсной связи съ эстетическимъ. Пятая такія мысли о взаимномъ родствѣ прекраснаго съ нравственнымъ, Платонъ

утверждалъ, что эстетическое воспитаніе есть только приготовленіе къ нравственному.

Эта глубокая мысль философа оправдалась исторією древняго человѣчества Европы. Эстетическая Греція была въ древнемъ мірѣ приготовленіемъ къ Риму, который воспиталъ языческое человѣчество въ нравственномъ отношеніи.

Такъ думалъ Платонъ о прекрасномъ, но приковывая его къ нравственному, но полагая нераздѣльную связь между ними, — и съ такими мыслями взглянулъ онъ на состояніе своего отечества, гдѣ художественная жизнь дошла до крайней степени независимости и поглотила религію, нравы, жизнь государственную и частную. Платонъ жилъ въ такую эпоху искусства, когда поэзія начинала уже клониться къ упадку, когда трагедія Эврипида взвѣживала и сердца и нервы аѳинянъ. Философъ, заботившійся о воспитаніи своего народа, не могъ не видѣть, что идеальный міръ искусства своею независимостью слишкомъ тяготѣлъ надъ міромъ дѣйствительнымъ аѳинскаго общества.

Вотъ почему, какъ мнѣ кажется, начертывая аѳинянамъ въ своей Республикѣ идеальное государственное устройство, законодатель-философъ вопросъ объ искусствѣ превратилъ въ вопросъ политической и произнесъ такой суровый приговоръ поэзіи, имѣя въ виду такимъ образомъ противо-дѣйствовать художественному направленію аѳинянъ, достигшему крайности, вредной для общественныхъ нравовъ. Дѣло въ томъ, что вопросъ объ искусствѣ въ гражданскомъ обществѣ могъ только въ Аѳинахъ быть вопросомъ политическимъ; во всякомъ другомъ народѣ это было бы странно: ибо нигдѣ какъ въ Греціи искусство не поглащало всѣхъ прочихъ отраслей жизни общественной. Мысль о современномъ значеніи такого вопроса подтверждается еще болѣе тѣмъ, что Платонъ обратилъ почти все негодованіе свое на драму, и особенно на трагедію, потому что сей родъ поэзіи господствовалъ въ его время въ Аѳинахъ. Изложеніе нѣкоторыхъ подробностей о семъ предметѣ, извлеченное изъ III и X книгъ Республики, еще болѣе убѣдитъ насъ въ этомъ.

Платонъ нападаетъ на многіе поэтическіе мифы, въ которыхъ поэты изображаютъ дѣйствія боговъ, неприличныя даже людямъ. Таковъ, напр., мифъ Крона, поглащающаго дѣтей своихъ, сладострастіе боговъ, ихъ обманы. Не нравится Платону у Гомера этотъ Ахиллъ, сынъ богини, который обѣими руками беретъ нечистую пыль и осыпаетъ ею голову, въ при-

См. суровый приговоръ о драмѣ в Республике

падѣтъ отчаянной грусти; ему не нравится жадность его къ деньгамъ, когда онъ дорогою цѣною уступаетъ Пріаму трупъ его сына; ему не нравится Иеестъ, своею походкою возбуждающій смѣхъ въ сонмѣ боговъ Олимпійскихъ. Онъ предвидитъ вредъ, могущій произойти отсюда воспитанію юношей, которые въ подобныхъ мѣстахъ увидятъ, что и боги творятъ зло, что и герои не лучше людей обыкновенныхъ. Въ этомъ отношеніи онъ особенно нападаетъ на Гомера и явно намекаетъ на современное мнѣніе аегианъ, которые видѣли въ своемъ первомъ поэтѣ воспитателя Греціи. Вотъ это замѣчательное мѣсто.

«И такъ, Главконъ, если ты встрѣтишь хвалителей Гомера, которые говорятъ, что сей поэтъ воспиталъ Грецію и могъ бы достойно быть призванъ къ устройству и воспитанію жизни человѣческой, что его-то мы должны изучать безпрерывно, что, послѣдуя ему, мы можемъ во всѣхъ отношеніяхъ устроить жизнь свою, — люби такихъ людей и обойми ихъ, какъ людей лучшихъ, по скольку возможно имъ быть лучшими» (явный тонкій намекъ на аегианъ, и хитрое имъ привѣтствіе); «уступи имъ въ томъ, что Гомеръ величайшій поэтъ и первый изъ трагиковъ, — но не менѣе того будемъ знать, что изъ всѣхъ родовъ поэзіи должно принимать только тѣ произведенія, которыя имѣютъ предметомъ прославленіе боговъ и похвалу добродѣтели; если же примемъ сладкую музу пѣсенъ и эпоса, то наслажденіе и скорбь вопарятся въ городъ на мѣсто закона и общаго блага».

«О, милый Гомеръ! Если это неправда, то третье мѣсто ты занимаешь отъ истины, ты, творящій изъ добродѣтели призраки, какъ мы опредѣлили художника; если ты разрѣшилъ тайну, какими средствами люди могутъ сдѣлать лучше или хуже общественную и частную жизнь свою, — скажи намъ, какой городъ черезъ тебя усовершилъ жизнь свою, какъ, на примѣръ, Лакедемонъ черезъ Ликурга, и многіе другіе города, большіе и малые, черезъ своихъ законодателей? Тебя же — какой городъ наименоуетъ своимъ благотворнымъ законоположникомъ, принесшимъ ему пользу? Италия и Сицилія именуютъ Харонда, мы — Солона. Тебя же кто?.. Нельзя ли назвать кого? — Не думаю, отвѣчалъ Главконъ. Объ этомъ не говорятъ даже и самыя Гомериды».

Въ заключеніе своихъ нападокъ на Гомера и на поэзію, Платонъ призываетъ любителей защищать ее въ отношеніи къ общественной пользѣ и прибавляетъ:

«Если же ихъ усилія останутся тщетны, то мы, любезный товарищъ, не поступимъ ли, какъ любовники, которые, узнавши вредъ своей страсти, насильно отрываютъ себя отъ нея? Такъ и мы, принявши въ себя любовь къ поэзии отъ самой юности, благодаря воспитанію славно учрежденныхъ республикъ, будемъ къ ней благосклонны и согласимся признать ее за прекраснѣйшую и истинную; но покажьтесь она не соберется съ силами на свою защиту, станемъ остерегаться ея очарованій и постараемся снова не предаться этой дѣтской страсти, которую раздѣляетъ толпа».

Изъ всѣхъ родовъ поэзии Платонъ возстаетъ преимущественно противъ трагедіи и комедіи. На первую нападаетъ онъ въ особенности въ тѣхъ случаяхъ, когда она, изображая человѣка въ несчастіи, вмѣсто твердаго и непреклоннаго, представляетъ его слабымъ, жалующимся, и тѣмъ, возбуждая къ нему состраданіе, развиваетъ въ гражданахъ излишнюю чувствительность и тѣмъ дѣлаетъ ихъ неспособными къ перенесенію несчастій. Здѣсь видны явный намекъ противъ трагедіи Эврипида, которая, какъ извѣстно, была извѣженною, усилила особенно стихію состраданія, и точно могла вредно дѣйствовать на чувствительность гражданъ. Особенно эти слова подтверждаютъ такое мнѣніе:

«Характеръ мудрый и спокойный, всегда равный самому себѣ, не легко представить; а если бы такой и удался поэту, то можетъ ли онъ поправиться этимъ людямъ разнаго рода, собирающимся въ театрѣ? Такой образъ былъ бы совершенно противенъ ихъ всегдашнему расположенію... Поэтъ, болѣе угождающій мнѣнію толпы, разумѣется, скорѣе выведетъ характеры жалобные и непостоянные, потому что легче изображать ихъ».

Такъ не могъ бы Платонъ говорить объ Эсхилѣ, творцѣ Прометея. На комедію возстаетъ онъ за то, что она сообщаетъ охоту къ насмѣлкѣ, которая изъ театра переносится и въ отношенія общественныя. Всѣ эти мѣста очевиднымъ образомъ указываютъ на то, что мнѣніе Платона произошло изъ современныхъ отношеній, въ какихъ искусство находилось въ Аѳинахъ.

Наконецъ вотъ этотъ знаменитый приговоръ, которымъ Платонъ утвердилъ древнюю вражду между философіею и поэзіею и понесъ напрасную славу ненавистника сей послѣдней. Мы замѣтимъ, что этотъ приговоръ сопровождается всею утонченною и льстивою нѣжностью, какою только можно было смягчить строгій смыслъ его содержанія. Мы видимъ уже по

этому, что онъ произнесенъ былъ философомъ среди Аѳинъ, среди царства поэзіи.

«Итакъ, если предстанетъ къ намъ мужъ, силою искусства могущій являться многообразнымъ и подражать всѣмъ предметамъ видимымъ, и пожелаетъ онъ нашему городу представить свои творенія, — мы преклонимся предъ нимъ, какъ предъ чѣмъ то священнымъ, чуднымъ и сладкимъ (προσχυροίμεν ἄν αὐτόν ὡς ἱερόν καὶ θαυμαστόν καὶ ἡδύ); — но скажемъ ему, что не подобаетъ такому мужу быть въ нашемъ городѣ, и, обливши главу его мвромъ, облекиши его въ шерсть дорожную, отошлемъ его въ другой городъ; а сами призовемъ къ себѣ другаго поэта и мнелога не столько сладкаго, но болѣе строгаго, призовемъ его для пользы, чтобы онъ словомъ своимъ подражалъ всему достойному и совершалъ бы созданія свои въ тѣхъ видахъ, какіе мы установили необходимыми, когда разсуждали о воспитаніи воиновъ. — Такъ поступимъ мы, когда власть будетъ въ нашихъ рукахъ».

Убѣдимся въ томъ, что этотъ приговоръ сказанъ тамъ, гдѣ было излишество поэзіи, что такое противодѣйствіе было необходимо; что Платонъ не произнесъ бы его во всякомъ другомъ мѣстѣ. Философъ этимъ разительнымъ примѣромъ убѣждаетъ насъ въ томъ, что кромѣ истины всегдашней и безусловной, есть истина мѣстная, которой долженъ иногда приносить жертву и философъ — жрецъ истины всемірной.

Заключимъ изложеніе теоріи Платона общимъ результатомъ, извлеченнымъ изъ отрывковъ, собранныхъ нами:

1) Отвлеченіе идеи прекраснаго отъ прекрасныхъ предметовъ и отъ другихъ идей съ нею смежныхъ.

2) Опредѣленіе прекраснаго въ самомъ себѣ: оно вмѣстѣ съ премудрымъ и благимъ заключается въ божественномъ. Совершенная красота только въ идеѣ и Богѣ: на землѣ она есть воспоминаніе.

3) Дѣйствіе прекраснаго — любовь и возвышеніе къ божеству.

4) Прекрасное само въ себѣ нравственно.

5) Источникъ поэзіи — божественное вдохновеніе. Чтобы судить о ней, надобно принять вдохновеніе отъ поэта.

6) Поэзія по внѣшней формѣ изложенія, дѣлится на эпосъ, лиру и драму; но внутреннее различіе родовъ основано на характерѣ вдохновенія поэтическаго.

7) Нѣсколько расподическихъ мыслей о поэзіи, и особенно мысль о трагедіи, какъ главномъ родѣ поэзіи, и о Гомерѣ, какъ родоначальникѣ трагиковъ.

8) Поэзія въ обществѣ должна соответствовать его цѣли, а не дѣйствовать самоцѣльно. Эта мысль истекала изъ современнаго состоянія поэзіи въ Аѳинахъ.

С. Шевыревъ.

(Теорія поэзіи etc.).

2. Поэтика Аристотеля.

I. Планъ сочиненія.—Различіе видовъ поэзіи по средствамъ подражанія.—О поэзіи, о самой поэзіи и о видахъ ея, т. е., о томъ, какова сущность каждаго изъ нихъ, и какъ надлежитъ составлять вымыслы, если хотимъ, чтобы поэтическія произведенія были хороши; далѣе—изъ какихъ и сколько частей состоятъ они; равно и о прочемъ, подлежащемъ тому же изслѣдованію,—вотъ о чемъ мы будемъ говорить, начавши, естественно, сперва съ того, что въ этомъ дѣлѣ есть первое, главное.

Эпосъ, трагедія, далѣе—комедія, диамбическая поэзія и большая часть авлетики и кнеаристики, — всѣ вообще состоятъ въ подражаніи; различаются же между собою трояко: или тѣмъ, что разными средствами подражаютъ, или что разными предметамъ подражаютъ, или что различно, не одинаковымъ образомъ, подражаютъ. Какъ нѣкоторые подражаютъ многому красками и образами, списывая съ предметовъ (одни путемъ искусства, другіе по навыку), а другіе голосомъ, такъ бываетъ и въ поименованныхъ искусствахъ: всѣ они производятъ подражаніе—ритмомъ, словомъ и гармонією, и притомъ или порознь каждымъ изъ этихъ средствъ, или соединяя ихъ одно съ другимъ. Такъ гармонію и ритмъ только—употребляютъ авлетика, кнеаристика и нынѣ, пожалуй, искусства той же природы, какъ, напр., игра на свирѣли. Однимъ ритмомъ подражаютъ плясуны: ибо и они посредствомъ образныхъ ритмовъ подражаютъ характерамъ, страстямъ и дѣйствіямъ. Словоподражаніе подражаетъ только словомъ, — простымъ либо метрическимъ; метры употребляетъ оно, или соединяя ихъ между собою, или пользуясь однимъ какимъ нибудь метромъ,

7. какъ обыкновенно бываетъ доннѣ. Иначе мы не имѣли бы общаго имени и для мимовъ Софрона и Ксенарха, и для сократическихъ разговоровъ, и для подражаній триметромъ, элегическимъ стихомъ и т. п. Обыкновенно же такъ только слагаютъ названіе метра со словомъ ποιῆν (творить) и говорятъ, напр., ἐλεγιοποιῶν (творцы элеговъ), а иногда ἐποικοῖ (творцы эпоса), называя такъ поэтовъ не въ силу подражанія, а голословно—по метру.
 8. Ибо хотя-бы излагалось въ метрахъ и что нибудь врачебное или музыкальное, все-таки привыкли такъ называть. А вѣдь нѣтъ ничего общаго, кромѣ метра, у Гомера съ Эмпедокломъ; потому одного справедливость требуетъ называть поэтомъ, другаго скорѣе физиологомъ, чѣмъ поэтомъ.
 9. Равнымъ образомъ даже если кто станетъ производить подражаніе, мѣшая всякіе метры, подобно тому, какъ Херомонъ сочинилъ своего Кентавра,—рапсодію, въ которой соединены всякіе метры, и того слѣдуетъ называть поэтомъ.
 10. Итакъ объ этомъ такъ постановимъ. Есть, впрочемъ, роды поэзіи, которые употребляютъ всѣ поименованныя средства, — ритмъ, пѣніе и метръ, какъ, напр., поэзія днеирамбическая, номическая, трагедія, комедія; различаются онѣ тѣмъ, что однѣ употребляютъ всѣ средства за разъ, другія — поочередно. Итакъ, вотъ различія искусствъ по *средствамъ*, которыми они производятъ подражаніе.
1. II. Различіе видовъ поэзіи по предметамъ подражанія. — Такъ какъ подражающіе подражаютъ дѣйствіямъ, а дѣйствующіе необходимо бываютъ или дѣльными люди или негодные (ибо характеры всегда почти примыкаютъ къ этимъ двумъ сторонамъ: по характеру всѣ различаются добродѣтелью и негодностію), — или лучше насъ, или подъ стать намъ, или хуже насъ (такъ и живописцы: Полигнотъ изображалъ лучшихъ,
 2. Павсонъ худшихъ, Діонисій—подобныхъ намъ), то очевидно, что и каждое изъ поименованныхъ подражаній будетъ имѣть эти различія и такимъ образомъ будетъ разнообразиться въ той мѣрѣ, въ какой различны предметы подражанія. И въ пляскѣ, и въ игрѣ на флейтѣ, и въ игрѣ на китарѣ могутъ быть эти несходства; также и въ немѣрной рѣчи и въ просто мѣрной: такъ Гомеръ подражалъ лучшимъ, Клеофонъ подобнымъ, Гегемонъ Фассійскій, первый творецъ пародій, и Никохарегъ, сочинитель
 4. Деліады, — худшимъ. Такимъ же образомъ можно подражать и въ днеирамбахъ и въ номахъ; примѣръ тому — Персы и Биклопы Тимофея и Филоксена. Такое же различіе между трагедіею и комедіею: одна подражаетъ лучшимъ, другая худшимъ, чѣмъ теперешніе люди.

III. Различіе видовъ поэзіи по способу подражанія. — Еще 1.
третья въ этомъ есть разница: *какъ* кто чему подражаетъ. Ибо подражаю-
щіе одному и тому же и посредствомъ того же могутъ подражать, — или
рассказывая, и притомъ то становясь чѣмъ-то инымъ, какъ дѣлаютъ Го-
меръ, то оставаясь тѣмъ же, чѣмъ были, и не перемѣняясь, — или выводя
всѣхъ дѣлающими и дѣйствующими. Такъ вотъ какія три различія въ
подражаніи, какъ мы сказали въ началѣ: ~~чѣмъ, чему и какъ?~~ Такъ что 2.
Софоклъ, напр., въ одномъ отношеніи ~~такой же~~ подражатель, какъ
и Гомеръ, ибо оба подражаютъ дѣльнымъ людямъ; а въ другомъ —
такой же, какъ Аристофанъ, ибо оба подражаютъ дѣлающимъ и дѣй-
ствующимъ (*δρῶντας*). Отъ того, говорятъ нѣкоторые, такіа произведе-
нія и драмами называются, потому что подражаютъ въ нихъ дѣйстви- 3.
ющимъ. На этомъ-то основаніи и присвояютъ себѣ какъ трагедію, такъ и
комедію Доряне: комедію Мегаряне, и здѣшніе (говорятъ, что она возникла
у нихъ вмѣстѣ съ демократією), и сицилійскіе (оттуда родомъ былъ поэтъ
Епихармъ, жившій гораздо раньше Хіоніада и Магнета); а трагедію — нѣ-
которые изъ Пелопонесянъ. Въ доказательство приводятъ названія: они
называютъ округи — *комами*, а Аѳиняне — *демами*; комеды, говорятъ
они, получили это названіе не отъ *κομᾶσαι* (купить), а потому что бро-
дили по *комамъ*, деревнямъ, презираемые гражданами; и дѣлаютъ на ихъ
языкѣ — *δρᾶν*, по-аѳински *πράττειν*. Итакъ о различіяхъ подражанія, сколько 4.
и какія, вотъ что я имѣлъ сказать.

IV. Подражаніе — источникъ творчества. — Произвели поэ- 1.
зію вообще двѣ, кажется, причины, и причины-то естественныя. Врождено 2.
всѣмъ людямъ съ дѣтства подражать (тѣмъ и отличаются они отъ прочихъ
животныхъ, что склоняе всѣхъ къ подражанію, и первыя познанія при-
обрѣтаютъ посредствомъ подражанія) и любоваться подражаніемъ. Дока- 3.
зательствомъ этому то, что бываетъ на дѣлѣ: на что въ природѣ мы смо-
тримъ съ чувствомъ неприятнымъ, глядя на изображенія того же самаго,
если они совершенны, мы наслаждаемся: примѣръ тому — изображеніе са-
мыхъ гадкихъ звѣрей и труповъ. Причина и этому та, что познание 4.
не только любознательнымъ людямъ всего пріятнѣе, но и прочимъ также:
только послѣдніе бываютъ причастны ему въ малой степени. Ибо люди, 5.
глядя на изображенія, потому ими любятъ, что, когда смотреть на нихъ,
приходится имъ изучать, соображать, чѣмъ значить каждое изъ такихъ
изображеній; они себѣ говорятъ: это тотъ-то! Ибо если кому изображае-

- маго видѣть прежде не доводилось, то вовсе ужъ не подражаніе доставить ему удовольствіе, а отдѣлка, либо краска, либо другое что-нибудь такое.
6. А такъ какъ намъ врождены подражательность, гармонія, ритмъ (что метры суть части ритмовъ, это очевидно), то нѣкоторые изъ первыхъ людей, совершенствуясь мало по малу, создали поэзію изъ импровизацій.
 7. Распалась же поэзія на два рода по характеру поэтовъ: люди важные подражали высокимъ и высокыхъ людей дѣйствіямъ; а кто былъ характеромъ полегче, — дѣйствіямъ людей низкихъ; они сочиняли сперва
 8. ругательныя пѣсни, тогда какъ тѣ сочиняли хвалебныя пѣсни. Изъ произведеній поэтовъ, бывшихъ до Гомера, мы не можемъ назвать ни одного такого, а нужно полагать, много ихъ было; начиная же съ Гомера, — можемъ. Таковъ, напр. его Маргитъ и подобныя произведенія, въ которыхъ явился по соотвѣтствію имъ и ямбическій метръ. Потому и ямбическимъ онъ называется, что посредствомъ этого метра ругались (*ἰαμβίζον ἄλληλους*). И возникли между древними поэтами одни героическіе, другіе ямбическіе. Но какъ въ важномъ родѣ Гомеръ былъ по преимуществу (единственный поэтъ, не только потому, что хорошо, но и что драматично подражалъ), такъ и въ комедіи онъ первый далъ образцы, вывода въ драматическомъ дѣйствіи не позорное, а смѣшное. Какъ *Иліада*, *Одиссея* къ
 10. трагедіямъ, такъ Маргитъ относится къ комедіямъ. А когда явились трагедія и комедія, поэты, обратившись каждый сообразно своей природѣ къ одному изъ этихъ двухъ родовъ поэзіи, одни изъ ямбиковъ сдѣлались комиками, другіе изъ эпиковъ трагикамъ по той причинѣ, что эти роды поэзіи выше и почетнѣе тѣхъ.
 11. Разсмотрѣніе того, достаточно ли развились виды трагедіи, или нѣтъ (принимая во вниманіе и трагедію саму по себѣ, и постановку ея на сценѣ), оставимъ въ сторонѣ.
 12. Итакъ въ началѣ и трагедія, и комедія импровизировались; потомъ мало по малу совершенствовались, трагедія — запѣвалами дионисіевыхъ, комедія — запѣвалами фаллическихъ пѣсней, которыя во многихъ городахъ и теперь еще остаются въ употребленіи; тѣ и другіе мало по малу развили то, что было до нихъ сдѣлано; наконецъ, послѣ многихъ перемѣнъ трагедія остановилась, достигши полнаго своего развитія. Такъ Эсхилъ первый завелъ число актеровъ отъ одного до двухъ, ограничилъ хоръ, ввелъ антагониста, трехъ же актеровъ и декоративную живопись завелъ Софокль.
 14. И величина уже позднѣе сдѣлалась значительною: сперва вымыслы были

не сложны, языкъ смѣшной: по той причинѣ, что трагедія образовалась изъ сатирической драмы; да и метръ изъ тетраметра (трохейческаго) сталъ триметромъ (ямбическимъ). Сперва же употребляли тетраметръ, потому что драма была сатирическая и болѣе прилаживалась къ пляскѣ; а когда вошелъ разговоръ, то сама природа навела на изобрѣтеніе метра, свойственнаго разговору; ибо ямбическій метръ самый разговорный изъ всѣхъ метровъ. Доказательство тому: въ разговорѣ между собою мы употребляемъ множество ямбовъ, а гекзаметры рѣдки, и то, когда выхѣдимъ изъ разговорнаго настроенія рѣчи. Потомъ рассказываютъ, какъ вошло въ трагедію множество вставокъ и прочее. Обо всемъ этомъ довольно сказаннаго нами: излагать все въ подробности, было бы, пожалуй, долго.

V. Комедія.—Отличіе трагедіи отъ эпопеи.—Комедія же есть, какъ мы сказали, подражаніе подлымъ людямъ, впрочемъ, не во всякой подлости: смѣшное есть часть безобразнаго. Именно: смѣшное есть какая-нибудь ошибка, безобразіе безболѣзненное и безвредное, какъ, на примѣръ, смѣшная маска есть нѣчто безобразное и искаженное безъ боли.

Измѣненія трагедіи и тѣ лица, которыя произвели эти измѣненія, не остались въ неизвѣстности; а исторія комедіи намъ неизвѣстна, потому что съ самаго начала не было на нее обращено вниманія. Ибо и хоръ комедіамъ началъ давать архонтъ уже поздно, а прежде комическій хоръ набирался изъ охотниковъ. Только тогда, когда комедія получила уже нѣкоторыя формы, начинаютъ упоминать имена комическихъ поэтовъ. Но кто ввелъ маски, кто прологи, кто опредѣленное число аетеровъ и т. п., — неизвѣстно. Создавать вымыслы начали, говорятъ, Элихармъ и Формій; вышло же это изъ Сициліи. Изъ аѳинскихъ поэтовъ, первый началъ создавать рассказы и вымыслы Кратетъ, оставивъ ямбическое направленіе.

Эпопея, какъ подражаніе лицамъ важнымъ, сходна съ трагедіею во всемъ, кромѣ того, что въ ней одинъ большій метръ. Тѣмъ, что въ ней простой метръ и что она есть рассказъ, отличается эпопея отъ трагедіи; да еще длиннотю. Ибо трагедія по возможности старается быть законченною въ одинъ круговоротъ солнца, или немного дальше заходить, а эпопея во времени неограниченна, и тѣмъ отличается. Впрочемъ, прежде поступала такъ и въ трагедіи, и въ эпопеѣ. Части однѣ общія у трагедіи съ эпопеею, другія только трагедіи принадлежать. Потому кто изучилъ свойства хорошей и плохой трагедіи, тотъ и эпопею знаетъ. Ибо что есть въ эпопеѣ, есть и въ трагедіи; а что есть въ трагедіи, то не все заключается въ эпопеѣ.

1. VI. **Опредѣленіе трагедіи и стихій ея.**—Очищеніе страстей.—О поэзіи подражающей въ гексаметрахъ (и о комедіи) скажемъ послѣ. А теперь поговоримъ о трагедіи, взявши изъ вышесказаннаго вытекающее
2. опредѣленіе ея сущности. Итакъ трагедія есть подражаніе дѣйствию важному и законченному, имѣющему величину; подражаніе украшеною рѣчью (разными видами сей рѣчи въ разныхъ частяхъ); подражаніе дѣйствующимъ, а не въ разсказъ, совершающее посредствомъ состраданія
3. и страха очищеніе таковыхъ страстей. Украшеною рѣчью называю рѣчь, имѣющую ритмъ, гармонію и мелось (пѣніе).

«Разными видами сей рѣчи въ разныхъ частяхъ»: это значитъ, что нѣкоторыя части исполняются посредствомъ метровъ, а напротивъ другія
4. посредствомъ мелоса. А такъ какъ подражаніе въ трагедіи производятъ дѣйствуя, то первою частью трагедіи необходимо будетъ сценическое представленіе, потомъ мелодея (пѣсенная часть) и рѣчь; ибо съ помощію сихъ средствъ производятъ подражаніе въ трагедіи. Рѣчью называю самое составленіе метровъ; а что значитъ пѣсенность, понятно.
5. Такъ какъ трагедія есть подражаніе дѣйствию, а дѣйствіе происходитъ чрезъ какихъ нибудь дѣйствующихъ лицъ, а кто дѣйствуетъ, тому необходимо быть какимъ нибудь по характеру и по образу мыслей, пониманію (по нимъ мы и дѣйствія называемъ какими нибудь): то очевидно, естественныхъ причинъ дѣйствіямъ двѣ — пониманіе и характеръ; отъ нихъ всегда зависитъ, успѣвають ли люди, или нѣтъ.
6. Подражаніе же дѣйствию есть вымыселъ (мвѣ). Вымысломъ называю совокупленіе дѣйствій; характеромъ—то, по чему какими нибудь людей называемъ; пониманіемъ—то, въ чемъ люди, говоря, обнаруживаютъ что нибудь или просто открываютъ мысль свою.
7. Итакъ, во всякой трагедіи необходимо должно быть шесть частей, по которымъ она бываетъ какою-нибудь. Части эти суть: вымыселъ, характеръ, рѣчь, образъ мыслей, сценическая обстановка и пѣсенная часть: двѣ части — средства подражанія, одна — способъ, три — предметы подражанія;
8. кромѣ нихъ ничего быть не можетъ. Не мало, такъ сказать, поэтовъ, которые пользуются этими частями: вѣдь всякое ихъ произведеніе и сценическую обстановку имѣетъ и характеръ, и вымыселъ, и рѣчь, и пѣсни, и пониманіе также.
9. Самая важная изъ сихъ частей — совокупленіе дѣйствій. Ибо трагедія есть подражаніе не людямъ, а дѣйствию, жизни, счастію; и несчастію бы-

еть въ дѣйствіи. И цѣль трагедіи — дѣйствіе, а не качество. По харак- 10.
ру люди бываютъ какими нибудь, а по дѣйствіямъ счастливыми и не-
счастливыми. И такъ, въ трагедіи дѣйствуютъ не для того, чтобы подра-
жать характерамъ, но чрезъ посредство дѣйствій захватываетъ трагедія и
характеры. Такъ что дѣйствія и вымысль — цѣль трагедіи. А цѣль важ-
нае всего.

При всемъ томъ безъ дѣйствія невозможна трагедія, а безъ характе- 11.
ровъ возможна; трагедіи очень многихъ молодыхъ поэтовъ — безъ характе-
ровъ. Да и вообще многіе поэты таковы; все равно какъ между живопис-
цами — Зевксидъ сравнительно съ Полигнотомъ: Полигнотъ хорошій харак-
терный живописецъ; а Зевксидова живопись вовсе безъ характеровъ. Еще: 12.
или кто расположить одну за другой характерныя рѣчи, изреченія, мысли,
жестко придуманныя, то, конечно, выполнить назначеніе трагедіи; но
раздо скорѣе достигнетъ этого трагедія, всѣмъ этимъ воспользовав-
шаясь хоть и въ меньшей степени, но имѣющая вымысль и совокупленіе
дѣйствій.

Кромѣ того, трагедія болѣе всего трогаетъ душу частями вымысла — 13.
среломомъ и узнаніемъ. Еще доказательство: начинающіе сочинять тра- 14.
гедіи скорѣе могутъ довести до удовлетворительнаго совершенства рѣчи и
характеръ, чѣмъ совокупить дѣйствія; таковы почти всѣ первые (въ каж-
домъ родѣ поэзіи) поэты.

Такимъ образомъ начало и, такъ сказать, душа трагедіи есть *вымы-* 15.
сль; второе за нимъ мѣсто занимаютъ *характеры*. Подобное видимъ и въ
живописи: иной густо намажетъ и прекраснѣйшими красками, а картина
такъ нравится, какъ у другаго живописца простой очеркъ. Трагедія
такъ подражаніе дѣйствію и поэтому болѣе всего — дѣйствующимъ.

Третіе въ трагедіи — *пониманіе*, т.-е., способность говорить существен- 16.
но и надлежащее. Касательно рѣчей это дѣло политики и реторики; у
древнихъ поэтовъ лица говорятъ политически, у нынѣшнихъ — реториче-
ски. Характеръ есть то, что выражаетъ наклонность: какова она? Потому 17.
въ рѣчахъ, въ которыхъ вовсе не видно, къ чему наклоненъ и чего избѣ-
жать говорящій, характера нѣтъ. Пониманіе же есть то, чѣмъ высказы-
ваютъ что нибудь, т.-е., что оно есть или не есть? вообще что нибудь
гражаютъ.

Четвертое въ рѣчахъ — *выраженіе*; выраженіемъ называю, какъ 18.
между сказано, словесное объясненіе; значеніе выраженія и въ метриче-

19. ской рѣчи, и въ прозаической одинаково. Изъ остальныхъ же *пяти частей* — *пѣсенная* есть самая главная изъ прикрасъ. Сценическое представленіе дѣйствуетъ на душу больше всего; но эта часть — самая безъискусственная и слишкомъ мало относится къ поэзіи; ибо сила трагедіи должна выказываться и безъ состязанія и безъ актеровъ. Притомъ для устройства сцены больше требуется искусство машиниста, чѣмъ поэта.

1. VII. Цѣлостность трагедіи. — Опредѣливъ сіи части, скажемъ, какому слѣдуетъ быть совокупленію дѣйствій, поелику оно есть первая и самая главная часть въ трагедіи. Нами сказано: трагедія есть подражаніе дѣйствію законченному и цѣлому, имѣющему извѣстную величину; вѣдь бываетъ и такое цѣлое, которое не имѣетъ никакой величины. Цѣлое же

3. есть то, что имѣетъ начало, средину и конецъ. Начало есть то, что само необходимо бываетъ не послѣ другаго, послѣ же него другое непременно бываетъ или происходитъ. Конецъ есть противоположность началу: это то, что само бываетъ послѣ другаго, или по необходимости, или потому, что

ужь такъ водится; а за нимъ ничего не бываетъ другаго. Средину же есть то, что и само послѣ другаго бываетъ, и за нимъ бываетъ другое. Итакъ, слѣдуетъ, чтобы хорошо составленные вымыслы ни начинались откуда придется, ни оканчивались гдѣ придется, а соблюдали бы сказанныя условія.

4. Далѣе, такъ какъ прекрасному и животному, и всякому другому предмету, который состоитъ изъ какихъ нибудь частей, — не только части слѣдуетъ имѣть въ порядкѣ, но чтобы и объемъ былъ не случайный (ибо прекрасное заключается въ величинѣ и порядкѣ; почему ни слишкомъ малое какое нибудь животное не можетъ быть прекраснымъ: созерцаніе его тогда смѣшивается, происходя почти въ незамѣтное время; ни слишкомъ большое: тогда созерцаніе происходитъ не вдругъ, и у созерцающаго уходитъ изъ виду единство и цѣлость; напримѣръ, если было бы животное въ десять тысячъ стадій): — потому слѣдуетъ какъ тѣламъ и животнымъ — имѣть величину, но удобно оглядываемую, такъ и вымысламъ — имѣть продолжительность, но удобно запоминаемую. Предѣлъ продолжительности примѣнительно къ состязаніямъ и къ способности зрителей — не есть дѣло искусства: если бы понадобилось состязаться ста трагедіями, состязались бы по кленсидрѣ, подобно тому, какъ рассказываются анекдоты съ извѣстными

5. началомъ: однажды, въ другой разъ. Предѣлъ же продолжительности, сообразный съ самой сущностью предмета, таковъ: чѣмъ болѣе бываетъ предметъ, лишь бы былъ ясенъ, тѣмъ онъ относительно величины прекраснѣе.

6. предѣлъ же продолжительности, сообразный съ самой сущностью предмета, таковъ: чѣмъ болѣе бываетъ предметъ, лишь бы былъ ясенъ, тѣмъ онъ относительно величины прекраснѣе.

Скажемъ проще и опредѣленнѣе: въ какомъ объемѣ изъ событій, одно за другимъ по вѣроятію или по необходимости слѣдующихъ, вытекаетъ перемѣна несчастія въ счастье или счастья въ несчастіе, таковой объемъ и достаточенъ.

VIII. Единство трагедіи. — Вымыселъ бываетъ одинъ не тогда, когда, какъ нѣкоторые полагаютъ, около одного лица вращаются. Вѣдь вообще можетъ случиться безчисленное множество такихъ событій, которыя, если взять ихъ нѣсколько, единства не составляютъ: такъ и дѣяній одного человѣка можетъ быть много, а одинаго дѣйствія изъ нихъ не выходитъ. Потому ошибались, кажется, всѣ тѣ поэты, которые творили Гераклеиду, 1.
 Өесеиду и т. п. творенія. Полагаютъ, что коли былъ одинъ Гераклъ, то одному и вымыслу о немъ быть слѣдуетъ. А Гомеръ, какъ и въ прочемъ 2.
 предъ другими отличается, такъ и это, кажется, прекрасно понялъ, либо по искусству, либо врожденной способностію. Твоя Одиссею, онъ не взялъ всего, что съ Одиссемъ случилось (напримѣръ, что онъ раненъ былъ на Парнассѣ, что прикинулся при сборѣ помѣшаннымъ; ибо въ слѣдствіе одного изъ сихъ происшествій другому не было ни вѣроятія, ни необходимости случиться), а составилъ Одиссею около одинаго дѣйствія (въ томъ значеніи, какое мы слову этому даемъ). Равнымъ образомъ и Илиаду составилъ. 3.

Итакъ, какъ въ другихъ подражательныхъ искусствахъ одной вещи 4.
 бываетъ одно подраженіе, такъ и вымыслу, поелику вымыселъ есть подражаніе дѣйствію, слѣдуетъ быть подражаніемъ одного дѣйствія, и при томъ цѣлаго; а частямъ дѣйствія — быть такъ совокупленными, чтобы при перестановкѣ или отнятій какой-либо части измѣнялось бы и разстраивалось цѣлое. Ибо то, что, прибавимъ ли мы его, или не прибавимъ, не дѣлаетъ примѣтной разницы, то не есть и часть цѣлаго.

IX. Чѣмъ въ сущности отличается поэтъ отъ историка. — 1.
 Изъ сказаннаго явствуетъ, что дѣло поэта — излагать не столько случающееся, сколько то, что могло бы случиться, т. е., возможное по вѣроятію или по необходимости. Историкъ и поэтъ не тѣмъ различаются, что говорятъ одинъ мѣрною рѣчью, другой не мѣрною; вѣдь сочиненіе Геродота можно было бы переложить въ метры, и все-таки въ метрахъ, какъ и безъ всякихъ метровъ, было бы это исторія. Различаются они тѣмъ, что одинъ 2.
 излагаетъ случившееся, а другой, что можетъ случиться. Потому поэзія 3.
 глубже и значительнѣе исторіи. Поэзія излагаетъ болѣе общее, исторія — 4.
 частное. Общее есть: такому-то лицу что прилично говорить либо по вѣ-

- роятію, либо по необходимости? этого достигаетъ поэзія, изобрѣтая имена.
5. Частное есть: что сдѣлалъ Алкивіадъ, или что съ нимъ случилось. На комедіи это очевидно: комикъ, составляя вымыселъ изъ вѣроятныхъ событій, даютъ имена произвольныя, а не занимаются, какъ ямбикъ, частностями. Что касается трагедіи, въ ней держатся именъ историческихкихъ. Причина та, что возможное вѣроятно; а чего не случилось, въ возможность того мы еще не вѣримъ, но что случилось, то, очевидно, возможно: будь оно невозможно, такъ и не случилось бы. Да впрочемъ и въ трагедіяхъ: въ нѣкоторыхъ одно или два имени извѣстныхъ, прочія вымышлены, въ иныхъ ни одного извѣстнаго, какъ въ *Цетткъ* Агаона: въ немъ и дѣйствія, и имена вымышлены, и тѣмъ не менѣе онъ нравится.
 8. Потому вовсе не должно требовать, чтобы поэты держались сказаній и преданій, около которыхъ вращаются обыкновенно трагедіи. Да и смѣшно требовать этого, потому что и извѣстное немногимъ извѣстно, а все-таки нравится всѣмъ. Изъ этого слѣдуетъ, что поэту надлежитъ быть поэтомъ (творцомъ) болѣе вымысловъ, чѣмъ метровъ; потому что поэтъ бываетъ поэтомъ по подражанію, а подражаетъ онъ дѣйствіямъ. Даже когда приходится ему творить случившееся, онъ тѣмъ не менѣе творецъ (поэтъ). Ибо нѣкоторымъ изъ случившихся событій ничто не мѣшаетъ допускать возможность и вѣроятность осуществленія; а поэтому творецъ ихъ и есть творецъ (поэтъ).
 10. Изъ простыхъ вымысловъ и дѣйствій самыя плохіе — вставочныя. Вставочнымъ называю вымыселъ, въ которомъ вставки слѣдуютъ одна за другой и безъ вѣроятія, и безъ необходимости. Такими трагедіи выходятъ у плохихъ поэтовъ по собственной ихъ винѣ, у хорошихъ отъ актеровъ. Творя спорныя роли и растягивая ихъ чрезмѣрно, часто бываютъ они вынуждаемы извращать порядоки.
 11. Такъ какъ трагедія есть подражаніе не только законченному дѣйствію, но и ужасному и жалостному; а это всего болѣе бываетъ (болѣе, чѣмъ когда либо), когда подобныя дѣйствія происходятъ неожиданно одно въ слѣдствіе другаго (такимъ образомъ дѣйствіе получить болѣе поразительности, нежели если что нибудь произойдетъ произвольно и случайно; ибо и изъ случайныхъ происшествій кажутся намъ самыми удивительными тѣ, которыя, по видимому, какъ бы нарочно случились; напримѣръ, статуя Митіа въ *Аргѣ* убила виновника смерти Матіевой, упавши на него въ то время, какъ

онъ смотрѣлъ на нее: подобныя событія, кажется намъ, бываютъ не случайно): — то необходимо, такіе вымыслы лучше.

Х. Виды вымысла. — Вымыслы бываютъ простые и сплетенные: ибо 1.
и дѣйствія (а вымыслы суть подражанія дѣйствіямъ) бываютъ именно та- 2.
ковы. Простымъ дѣйствіемъ называю такое, въ которомъ (при томъ усло-
віи, чтобы оно, какъ сказано выше, было непрерывно и едино) происхо-
дить переходъ безъ перелома и безъ узнанія; сплетеннымъ же такое, въ
которомъ переходъ бываетъ или съ узнаніемъ, или съ переломомъ, или съ
обоими. Всему этому слѣдуетъ истекать изъ самаго состава вымысла, — 3.
такъ, чтобы изъ прежде бывшаго слѣдовало, что все происходитъ или по
необходимости, или по вѣроятію. Ибо большая разница, случится ли что
чрезъ что-нибудь или послѣ чегонибудь.

XI. Части вымысла: 1) *Переломъ*. — Переломъ есть, какъ сказано, 1.
перемѣна дѣлаемаго въ противную сторону, и притомъ, какъ сейчасъ ска-
зали мы, вѣроятная, или необходимая. Напримѣръ въ *Эдипъ*: пришедшій
утѣшить Эдипа и освободить его отъ страха со стороны матери, объявивъ
ему, кто онъ, сдѣлалъ противное тому, чего хотѣлъ. И въ *Линкея* — ве-
дутъ человѣка на смерть, Данай идетъ за нимъ, чтобы убить его; а на
дѣлѣ вышло, что Данай умеръ, а тотъ спасся.

2) *Узнаніе*. — Узнаніе, какъ и самое слово показываетъ, есть пере- 2.
ходъ отъ незнанія къ знанію, ведущій или къ дружбѣ, или ко враждѣ —
тѣхъ, которые обречены на счастье или несчастье. Самое лучшее бываетъ
узнаніе, когда съ нимъ соединяются и переломы, какъ случилось въ *Эди- 3.*
пъ. Вѣдь бываютъ и другія узнанія; ибо, какъ сказано, случается иногда
узнаніе, и относительно неодушевленныхъ предметовъ и иныхъ какихъ-ни-
будь; можно узнать и только то, сдѣлалъ ли кто что-либо, или не сдѣ-
лалъ; но самое лучшее узнаніе въ вымыслѣ, самое лучшее въ дѣйствіи есть
вышесказанное; ибо такое узнаніе и такой переломъ производятъ или жа-
лость, или ужасъ; а трагедія и есть подражаніе таковымъ дѣйствіямъ.
Притомъ при такого рода узнаніи и переломѣ непременно случится не- 4.
счастье или счастье.

Такъ какъ узнаніе есть узнаніе кого либо, то иногда узнаніе состоитъ 5.
въ томъ, что одинъ узнаетъ другаго, а самъ ему извѣстенъ; иногда же
обоимъ приходится узнавать другъ друга. Такъ Ифигенія узнана была Оре-
стомъ посредствомъ передачи письма; ему же относительно ея потребно бы-
ло другое узнаніе.

6. 3) *Страсть*. — Итакъ въ этомъ отношеніи двѣ части вымысла — переломъ и узнавіе. Третья — страсть. Изъ нихъ о переломѣ и узнаваніи сказано. Страсть же есть дѣйствіе болѣзненное и разрушительное, напр. смерть на сценѣ, мученія, раны и т. п.

1. XII. Части трагедіи. — О частяхъ трагедіи, которыми нужно пользоваться, какъ видами, мы сейчасъ сказали. По количеству-же, т. е., по тому, на какія отдѣльныя части разлагается трагедія, части трагедіи суть прологъ, эпизодій, эксодъ, хорическая часть; хорическая часть бываетъ или пародомъ, или стасимомъ: это части общія всему хору; особенныя части: пѣсни *со сцены* и коммы.

2. *Прологъ* есть цѣлая часть трагедіи, которая предшествуетъ пароду *Эпизодій* — цѣлая часть трагедіи, которая заключается между цѣлыми хорическими пѣснями. *Эксодъ* — вся та часть трагедіи, за которою хорическихъ пѣсней уже не бываетъ. Хорическія пѣсни: *пародъ* — первая часть всего хора, *стасимъ* — пѣснь хора безъ анапестовъ и трохеевъ, *коммы* — общій плачь хора и со сцены.

3. Итакъ о частяхъ трагедіи, которыми нужно пользоваться (какъ видами), сказано прежде; а по количеству, т. е., по тому, на какія отдѣльныя части разлагается трагедія, части трагедіи таковы (какъ показано въ сей главѣ).

1. XIII (и XIV). Исходъ и цѣль трагедіи. — А о томъ, что слѣдуетъ составителямъ вымысловъ имѣть въ виду и что наблюдать и чѣмъ производится дѣйствіе трагедіи, объ этомъ нужно говорить теперь непосредственно послѣ сейчасъ сказаннаго. Такъ какъ составу самой лучшей трагедіи надлежитъ быть не простымъ, а сложнымъ, и притомъ такимъ, который бы подражалъ ужасному и жалостному (въ этомъ существенное свойство такового подражанія): то очевидно, что не слѣдуетъ, 1) ни чтобы правдивые люди являлись переходящими отъ счастья къ злосчастью; это и не ужасно, и не жалостно, а только возмутительно; 2) ни чтобы порочные переходили отъ несчастья къ счастью: это всего болѣе чуждо трагедіи; тутъ нѣтъ ничего, чему быть слѣдуетъ, ни жалости, ни страха, ни состраданія; 3) ни чтобы слишкомъ порочный переходилъ отъ счастья къ злосчастью: жалостное въ составѣ такого рода еще быть можетъ, но ни состраданія, ни страха; ибо состраданіе возможно къ незаслуженно-страдающему, страхъ — къ равному намъ; такъ-что такое событіе не будетъ ни жалостнымъ, ни ужаснымъ. Итакъ остается средній между всѣми таковыми; а такимъ бу-

детъ тотъ, кто не отличается ни добродѣтелью, ни правдивостью, впадаетъ въ злосчастіе не по порочности и подлости, а по какому нибудь грѣху, и притомъ кто относится къ такимъ людямъ, которые пользовались великимъ почетомъ и счастьемъ, такъ, напр., Эдипъ, Оіестъ и другіе знатные люди изъ подобныхъ фамилій.

Итакъ необходимо, чтобы правильный вымыселъ былъ скорѣе простой, чѣмъ двойной, какъ нѣкоторые называютъ, и представлялъ переходъ не къ счастью отъ несчастія, а на оборотъ, отъ счастья къ несчастію, въ слѣдствіе не подлости, а какого-нибудь великаго грѣха; и притомъ, чтобы лицо трагедіи было или таково, какъ мы сказали, или болѣе хорошее, чѣмъ худое. Доказательство тому опытъ: прежде поэты брали вымыслы, какіе попало; а теперь для лучшихъ трагедій выбираются немногія фамиліи, напр., Алмеонъ, Эдипъ, Орестъ, Мелеагръ, Оіестъ, Телефъ и другіе, кому пришлось или потерпѣть ужасное, или сдѣлать.

Итакъ относительно искусства самая лучшая трагедія такого состава. Потому тѣ, которые именно это ставятъ въ укоръ Эврипиду, что онъ такъ и ступаетъ, т. е., что многія его трагедіи оканчиваются злосчастіемъ, ошибаются. Это, какъ сказали мы, правильно. Доказательство тому весьма сильное: на сценахъ и состязаніяхъ такія трагедіи, если хорошо выполнены, кажутся самыми трагическими. И Эврипидъ, хотя въ прочемъ не совсѣмъ хорошо распоряжается, оказывается самымъ трагическимъ изъ поэтовъ.

Второе мѣсто занимаетъ (нѣкоторые отдають ей первое) такая трагедія, которая имѣетъ составъ двойной, какъ, напр., *Одиссея*, и оканчивается противоположно для добрыхъ и для худыхъ. Первою она кажется по слабости зрителей; поэты въ такомъ случаѣ слѣдуютъ вкусу публики, угождая ей. Но не въ этомъ должно состоять удовольствіе трагедіи; это скорѣе свойственно комедіи. Тамъ, если бы даже выведены были лица, самыя враждебныя, въ родѣ Ореста и Эгиста, — къ концу выходятъ они друзьями, и никто ни отъ кого не умираетъ.

XIV. Ужасное и жалостное можетъ происходить отъ сценическаго представленія, можетъ — и отъ самого совокупленія дѣйствій: послѣднее выше и обличаетъ болѣе совершеннаго поэта. Слѣдуетъ вымыслу и безъ наглядности быть такъ составлену, чтобы слушающій, смотря по ходу событій, и содрогался и соболѣзновалъ: это всякій испытаетъ на себѣ, слушая вымыселъ — *Эдипа*. Достигать этого посредствомъ сценическаго представленія — менѣе художественно и требуетъ большихъ издержекъ; а произво-

дѣіе ея не ужасное, а только чудесное, и вовсе ничего не смыслятъ въ трагедіи. Отъ трагедіи нужно требовать не всякаго, какое придется, удо-

3. вольствія, но ей свойственнаго. А такъ какъ удовольствіе, берущее начало въ жалости и ужасѣ, слѣдуетъ поэту производить посредствомъ подра-

4. жанія, то очевидно, что слѣдуетъ производить его дѣйствіями. Уяснимъ же себѣ, какія столкновенія кажутся ужасны и какія жалостны. Такія дѣйствія могутъ происходить или между друзьями, или между врагами, или между такими лицами, которыя, одно относительно другаго, ни друзья, ни враги. Если врагъ убиваетъ врага, то ни поступокъ, ни намѣреніе не производятъ ничего жалостнаго, кромѣ только одного непріятнаго ощущенія. Тоже бываетъ, если лица не находятся ни въ дружественныхъ, ни во враждебныхъ отношеніяхъ. Но если ужасающіе поступки случатся между друзьями, напр., если братъ брата, или сынъ отца, или мать сына, или сынъ мать убиваетъ, или собирается убить, либо другое что-нибудь подобное дѣлаетъ, — такихъ случаевъ нужно искать.

5. Преданій передѣлывать не слѣдуетъ: я разумѣю, напр., смерть Клитемнестры отъ Ореста, Эрифилы отъ Алемеона. Нужно и самому изобрѣ-

6. тать, и преданьями пользоваться правильно. Пояснимъ, что мы разумѣемъ подъ словомъ: *правильно*. Дѣйствіе можетъ произойти и такъ, какъ творили древніе: дѣйствующія лица знаютъ и понимаютъ, что дѣлаютъ (такъ и Эврипидъ представилъ Медею, убивающую своихъ дѣтей); а можетъ случиться и такъ: сдѣлать-то ужасное сдѣлаютъ, но не зная сдѣлаютъ, а потомъ узнаютъ близость свою къ убитому; какъ, напр., Софокловъ *Эдипъ*; впрочемъ это случилось внѣ трагедіи; примѣры подобнаго въ самой тра-

7. гедіи — Алемеонъ Астидаманта или Телегонъ въ *Раненомъ Одиссее*. Бываетъ еще кромѣ этихъ третій случай: ктонибудь по невѣдѣнію собирается совершить что-нибудь неисправимое и прежде чѣмъ совершить,

8. узнаетъ. Другихъ случаевъ, кромѣ этихъ, быть не можетъ: ибо необходимо или сдѣлать что-нибудь, или не сдѣлать, и притомъ или зная, или не зная.

9. Изъ этихъ случаевъ намѣреваться что-нибудь сдѣлать, зная, что хочешь дѣлать, и не сдѣлать, — всего хуже: ибо и возмутительное въ себѣ содер-

10. жать, и не трагично, потому что бываетъ безъ страданій. Потому такъ никто изъ поэтовъ не поступаетъ, развѣ только изрѣдка: напр., въ *Анти-*

11. *гонъ* — Гемонъ относительно Креонта. Второй за этимъ случай будетъ — сдѣлать. Но лучше — не зная, что-нибудь совершить, а потомъ узнать:

12. ибо и возмутительнаго нѣтъ, и узнаніе бываетъ поразительно. А всего

сильнѣе дѣйствуетъ послѣдній случай; говорю о томъ, какъ, на примѣръ, въ *Кресфонтѣ*—Меропа собирается убить сына и не убиваетъ: узнаётъ его. И въ *Ифигеніи*—сестра брата. И въ *Геллѣ*—сынъ, намѣреваясь убить мать, узнаётъ ее. Потому трагедіи, о чемъ уже сказано, вращаются около немногихъ фамилій. Поэты, руководимые не сознательнымъ образованіемъ, а удачею, попали на мысль давать такія свойства вымысламъ и бывають вынуждаемы обращаться къ такимъ фамиліямъ, съ которыми подобныя страсти приключились. 10.

О совокупленіи дѣйствій и о томъ, какимъ слѣдуетъ быть вымысламъ, 11. сказано достаточно.

XV. **Характеры.**—Относительно же характера нужно имѣть въ виду четыре условія: 1) Первое и главное условіе, чтобы характеръ былъ *честенъ*. Дѣйствующее лицо будетъ имѣть характеръ, если, какъ сказано, рѣчь его или поступки обнаружатъ наклонность къ чему-нибудь или уклоненіе; и притомъ будетъ имѣть честный характеръ, если обнаружатъ честную наклонность. А можетъ быть честный характеръ во всякомъ положеніи: ибо и женщина бываетъ честная, и рабъ; впрочемъ, конечно, одинъ характеръ хуже, другой вовсе худъ. 2) Второе условіе, чтобы характеръ былъ *сообразенъ*: бывають характеры мужественные, но несообразно женщинѣ быть мужественною, либо страшною. 3) Третье, чтобы былъ *похожъ*, естественъ: это не значить еще творить честный и сообразный характеръ въ томъ смыслѣ, какой слѣдъ словамъ сейчасъ приданъ. 4) Четвертое, чтобы былъ *ровенъ*, послѣдователенъ: если лицо, послужившее предметомъ подражанія, не ровно, представляетъ характеръ не ровный, не послѣдовательный, все-таки и въ непослѣдовательности своей оно должно быть послѣдовательно. Примѣръ ненужной низости характера — Менелай въ *Орестѣ*; примѣръ характера неприличнаго и несообразнаго—плачь Одиссея въ *Скиллѣ* и рѣчь Меланиппы; примѣръ неровности — *Ифигенія въ Авмидѣ*: умоляющая Ифигенія вовсе не похожа на Ифигенію въ концѣ трагедіи. 5.

Нужно въ характерахъ, какъ и въ совокупленіи дѣйствій, всегда искать или необходимаго, или вѣроятнаго, такъ, чтобы такой-то говорилъ то-то или по необходимости, или по вѣроятію, и чтобы то-то случилось послѣ того-то или по необходимости, или по вѣроятію. Очевидно, что и развязки вымысловъ должны истекать изъ самаго вымысла, а не такъ, какъ въ *Медѣ*, отъ машины; или въ *Иліадѣ*—отплытіе. Машиною слѣ- 8.

дуетъ пользоваться относительно того, что внѣ драмы, т. е., или относительно того, что прежде случилось, чего невозможно знать человѣку, или того, что послѣ случится, а это требуетъ объявленія и возвѣщенія: богамъ мы предоставляемъ все видѣть. Несобразнаго же ничего не должно быть въ дѣйствіяхъ, развѣ только внѣ трагедіи, какъ, напр., въ *Эдипъ* Софокла.

9. Такъ какъ трагедія есть подражаніе лучшимъ, то намъ нужно подражаніе хорошимъ портретистамъ: они, передавая кого-нибудь въ настоящемъ видѣ, дѣлаютъ портретъ похожимъ и выстѣ красивѣе. Такъ и поэту, когда онъ подражаетъ сердитымъ, лѣнивымъ и другіе недостатки въ характерѣ имѣющимъ, слѣдуетъ таковыхъ облагораживать; примѣръ суровости — Ахиллъ у Агафона и Гомера.
10. Такъ вотъ что нужно соблюдать; и въ добавокъ къ этому еще то, что связано съ ощущеніями, доставляемыми поэзіею. Ибо и противъ нихъ можно часто погрѣшать. Объ нихъ достаточно сказано въ изданныхъ сочиненіяхъ.
1. XVI. Узнаніе. Виды его. — Что такое узнаніе, объ этомъ сказано прежде. Виды же узнанія суть: 1) первое, самое неискusstное, и къ которому весьма многіе прибѣгаютъ по неумѣнью, — узнаніе посредствомъ знаковъ. Знаки бываютъ природенные, напр., копы, которое носятъ гиганты, или звѣзды, какія употребилъ Каркинъ въ *Фіестъ*; либо приобретенные, и изъ нихъ одни на тѣлѣ, напр., шрамы, другіе внѣшніе, — на шейники, либо, какъ въ *Тиропъ*, колыбель. И ими можно пользоваться и лучше, и хуже. Напр., Одиссей посредствомъ шрама былъ иначе узнать кормилицею, иначе свинопасами. Иныя изъ такихъ узнаній дѣлаются только для удостовѣренія; они не такъ искусны: таковы всѣ подобныя узнанія; другія влѣдствіе перелома, какъ, напр., узнаніе въ *Мыльнѣ*: такія лучше. 2) Второй родъ узнаній — придуманныя поэтомъ, потому неискusstны: напр., въ *Ифигеніи* Орестъ даетъ знать, что онъ Орестъ; сестра же дѣлаетъ узнаніе посредствомъ письма; Орестъ говоритъ, чего хочетъ поэтъ, а не сказаніе. Потому это узнаніе недалеко отъ упомянутой ошибки: вѣдь Оресту можно было и имѣть что-нибудь на себѣ. И въ Софокловомъ *Терепѣ* — голосъ ткацкаго челнока. 3) Третіе узнаніе посредствомъ памяти, когда дѣйствующее лицо, увидѣвши что-нибудь, разчувствуется. Таково узнаніе въ *Кипріянахъ* Дикеогена: увидѣвши картину, онъ зарыдалъ; и въ *Акиноевомъ апологѣ*: Одиссей, услышавъ кифариста и вспомнивъ, зарыдалъ; отъ того послѣдовало узнаніе. 4) Четвертое узнаніе — посред-

ствомъ соображенія, какъ въ *Хозфорахъ*: кто-то пришелъ на Электру похожій; а похожаго, кромѣ Ореста, нѣтъ; значитъ, онъ пришелъ. Далѣе, узнаніе софиста Полида, касающееся Ифигеніи; естественно Оресту сдѣлать такое заключеніе: сестра была принесена въ жертву; значитъ, и ему приходится быть принесену. Потомъ узнаніе въ *Тидеръ* Теодекта: пришелъ найти сына, а самъ гибнетъ. Потомъ въ *Финидахъ*: увидѣвши мѣсто, онѣ заключили о предстоящей имъ судьбѣ, суждено-де имъ въ этомъ мѣстѣ умереть: тамъ онѣ выброшены были на берегъ. Бываетъ еще узнаніе, соединенное съ обманомъ зрителей, какъ въ *Одиссеѣ ложномъ вѣстникѣ*. Телемахъ сказалъ, что узнаетъ лугъ, котораго не видалъ; зрители полагаютъ, что онъ знаетъ лугъ, и такимъ образомъ обманулись. 7.

Но всѣхъ лучше то узнаніе, которое вытекаетъ изъ самыхъ дѣйствій при правдоподобномъ изумленіи. Таково узнаніе въ Софокловомъ *Эдипѣ* и въ *Ифигеніи*: естественно, что она захотѣла поручить письмо. Лучше такія узнанія потому, что они одни только происходятъ безъ придуманныхъ знаковъ и безъ нашейниковъ. Вторыя за ними посредствомъ соображенія. 8.

XVII. Какъ нужно творить поэту?—Слѣдуетъ вымыслы совокуплять и выражать соотвѣтственной рѣчью, представляя ихъ живо передъ глазами. Тогда ясно видимъ, такъ сказать, присутствуемъ при самомъ дѣйствіи, и по тому найдемъ соотвѣтственное и не забудемъ никакъ о противоположномъ. Доказательство тому то, что ставилось въ укоръ Каркину: Амфіарай вышелъ изъ храма; зрители того не примѣтили, и онъ былъ освястанъ: зрители были недовольны его появленіемъ. Даже жестами нужно, сколько возможно, содѣйствовать вымыслу: поэты одной природы въ страстяхъ съ выводимыми лицами больше возбуждаютъ довѣрія къ вымысламъ. Потому правдоподобіе и волнуется тотъ, кто на самомъ дѣлѣ расположенъ къ волненіямъ, и негодуетъ, кто склоненъ къ гнѣву. Отъ того поэзія возможна или для даровитаго человѣка, или для страстнаго: страстные легко переносятся во всякое положеніе, даровитые способны обсудить все и усвоить. Какъ преданія, такъ и вымышленныя событія слѣдуетъ самому творящему представить сперва вообще, потомъ уже наполнять вставками и доводить до окончательной полноты. *Созерцать общее* — это я принимаю вотъ въ какомъ смыслѣ: возьмемъ *Ифигенію*: какую-то дѣвушку приносили въ жертву: она исчезла незамѣтно для присутствовавшихъ при жертвоприношеніи и перенесена была въ другую землю, въ 1. 2. 3.

- которой былъ законъ приносить иноземцевъ въ жертву богинѣ; тамъ она получила это жречество; спустя нѣсколько времени довелось брату жрицы прійти туда (что богъ по какой-то причинѣ велѣлъ ему туда прійти, и за чѣмъ онъ пришелъ, это не входитъ въ вымыселъ); когда онъ пришелъ, его схватили и намѣревались принести въ жертву; тутъ онъ *узналъ*, такъ-ли, какъ у Эврипида, или какъ у Полида, — сказавши: «такъ не только сестрѣ, но и мнѣ суждено быть принесену въ жертву»; и отсюда
4. спасеніе его. Послѣ этого уже слѣдуетъ давать имена и дѣлать вставки. Но нужно обращать вниманіе, чтобы вставки были сообразны и естественны; напр., въ *Орестъ*—безуміе, за которое онъ былъ схваченъ, и спасеніе посредствомъ очищенія. Въ драмахъ вставки коротки, а эпопея ими растягивается. Главный вымыселъ *Одиссеи* не великъ: нѣкто много лѣтъ ужъ какъ отбылъ изъ дому, а Посидонъ его сторожитъ: онъ одинъ; а дома дѣла его вотъ въ какомъ положеніи: женихи расточаютъ его имущество. строятъ козни сыну; въ это время онъ самъ является, потерпѣвъ бурю; узнавши кое-кого, нападаетъ: самъ спасся, враговъ погубилъ. Вотъ въ чемъ сущность; прочее вставки.
 1. XVIII. Завязка, развязка и т. п.—Во всякой трагедіи двѣ части: завязка и развязка. То, что внѣ трагедіи и часто нѣкоторыя изъ частей, входящихъ въ трагедію, — завязка; прочее — развязка. Я говорю: завязка есть то, что идетъ отъ начала до той части, которая въ этой первой части есть крайняя, и съ которой дѣлается переходъ къ злосчастью или къ счастью; развязка отъ сказаннаго начала перехода до конца; какъ напр. въ *Линкесъ* Теодекта завязка—отнятіе ребенка и все предшествовавшее, развязка отъ обвиненія въ убійствѣ до конца.
 2. Видовъ трагедіи четыре (столько было показано и частей): 1) сплетенная, въ которой все заключается въ переломѣ и узнаніи, 2) страстная, напр. *Эанты* и *Иксіоны*, 3) характерная, напр. *Фоіотиды* и *Пеллей* и 4) въ томъ родѣ, какъ *Форкиды*, *Прометей* и трагедіи, представляющія сцены въ аду.
 3. Всего лучше стараться, чтобы трагедія имѣла всѣ сіи свойства, или по крайней-мѣрѣ побольше ихъ, или хоть самыя важныя; особенно теперь, когда такъ взыскательны къ поэтамъ: по всякой части (трагедіи) были хорошіе поэты; а теперь требуютъ, чтобы одинъ человекъ превосходилъ всякаго изъ прежнихъ поэтовъ въ томъ, чѣмъ каждый изъ нихъ особенно отличался.

Справедливо двѣ различныя трагедіи называть исходными; конечно не относительно вымысла, а вотъ въ какомъ отношеніи: если въ нихъ и завязка и развязка таже. Многіе хорошо завязываютъ, плохо развязываютъ; а нужно, чтобы тому и другому всегда рукоплескали.

Нужно, о чемъ выше упоминалось не разъ, помнить и стараться не дѣлать состава трагедіи эпическимъ (эпическимъ называю состоящій изъ многихъ вымысловъ), какъ, напр., еслибы кто-нибудь для трагедіи воспользовался всѣмъ вымысломъ *Иліады*. Тамъ по причинѣ длинноты этого рода произведеній части получаютъ надлежащую величину, а въ драмахъ вставокъ вовсе никто не ждетъ. Доказательство тому: тѣ, которые брали для трагедіи все *разрушеніе Иліады* (а не по частямъ, какъ Эврипидъ въ *Ніобѣ*: онъ поступилъ не какъ Эсхилъ), тѣ или падаютъ, или плохо состязаются. Вотъ и Агаѳонъ только по этому и падалъ. Посредствомъ же переломовъ и простыхъ вымысловъ поэты удивительно какъ достигаютъ своей цѣли: ибо это и трагично и возбуждаетъ жалость. А бываетъ это, когда умнаго, но съ примѣсю подлости человѣка обмануть, какъ, напр., *Сизифа*; или когда мужественнаго, но несправедливаго одолѣютъ. Это вѣроятно—въ томъ смыслѣ, какъ говоритъ Агаѳонъ: вѣроятіе требуетъ, чтобы многое случалось и противно вѣроятію.

И на хоръ нужно смотрѣть, какъ на одного изъ актеровъ и какъ на часть дѣлаго, чтобы онъ наравнѣ съ актерами состязался; должно слѣдовать въ этомъ не Эврипиду, а Софоклу. У прочихъ же трагиковъ представленіе болѣе касается вымысла, чѣмъ другихъ частей трагедіи; потому у нихъ распѣваются вставочныя пѣсни; началъ-же это дѣлать первый Агаѳонъ. А вѣдь какая разница—пѣть-ли вставочныя пѣсни, или перемѣщать изъ одной драмы въ другую—рѣчь, либо цѣлую часть трагедіи?

Перев. Б. Ордынскій.

(О поэзіи Аристотеля. М. 1854 г.)

3. Примѣчанія къ Поэтикѣ Аристотеля.

Въ самомъ началѣ Аристотель объявляетъ, что въ настоящемъ сочиненіи онъ намѣренъ говорить о поэзіи и о *видахъ* ея. Замѣчательно, что хотя Аристотель, равно какъ и Платонъ, зналъ различіе между родомъ и

видомъ, но въ настоящемъ случаѣ употребилъ слово видъ, εἶδος, а не родъ, γένος: различіе родовъ и видовъ поэзіи, какъ увидимъ и въ другихъ мѣстахъ, у Аристотеля не строго соблюдается. Далѣе, онъ намѣренъ говорить о вымыслахъ и о частяхъ поэтическихъ произведеній, «равно и о прочемъ, подлежащемъ тому же изслѣдованію». Последними словами Аристотель предупреждаетъ, что онъ не станетъ избѣгать разныхъ постороннихъ замѣтокъ, историческихъ, техническихъ и т. п. Начинаетъ же онъ свое изслѣдованіе съ самаго главнаго, ἀπό τῶν πρώτων, именно съ того, чѣмъ сходны и чѣмъ различаются разные роды и виды поэзіи: «Эпопея, трагедія, далѣе—комедія, диамрамбическая поэзія и большая часть авлетики и киноаристики — всѣ они вообще суть подражанія, различаются же тройко».

Итакъ по самому же началу мы можемъ заключить, что главное вниманіе обратитъ Аристотель на вымыслы, на составленіе вымысловъ; а искусно составлять вымыслы трагическому поэту болѣе было необходимо, чѣмъ какому либо другому греческому поэту, даже болѣе, чѣмъ комику Аристотелева или до-Аристотелева времени. Отсюда слѣдуетъ предположить, что Аристотель больше всего займется *трагедією*. Это мы имѣемъ право предполагать даже и потому, что трагедія окончательно развилась и преимущественно воздѣлывалась во время Аристотеля. *Обо всѣхъ же видахъ и родахъ поэзіи* разсуждать Аристотель не намѣренъ: онъ упоминаетъ только виды; о комедіи и о лирической поэзіи говоритъ, какъ о чемъ то второстепенномъ (это видно изъ прибавки ἔτι δε, далѣе). Говорить о нихъ подробно и нужды настоящей ему не было: комедія въ его время не отрѣшилась еще отъ постороннихъ цѣлей, не получила самостоятельнаго характера, продолжала еще быть государственнымъ и общественнымъ памфлетомъ, афинскою газетою; еще меньше можно ожидать отъ Аристотеля подробнаго разсужденія о лирической поэзіи; она тоже была несамостоятельна (даже не имѣла общаго имени: Аристотель называетъ ее то диамрамбическою, то номическою; мелическою стали называть ее только позднѣйшіе Греки) и тѣсно связывалась съ музыкою. Оттого и поставлена она Аристотелемъ рядомъ съ музыкою, съ авлетикою и киноаристикою; а главное, лирическая поэзія не требовала вымысла, на который Аристотель намѣревается обратить преимущественное вниманіе. Объ эпопеѣ онъ будетъ говорить, но только въ той мѣрѣ, въ какой нужно для того, чтобы опредѣлить отношеніе ея къ греческой трагедіи. Эпопея, по понятіямъ Пла-

тона, Аристотеля и вообще древнихъ Грековъ, есть *неразвитая трагедія*. Чтобы не возвращаться къ этому вопросу, рѣшимъ его теперь. Платонъ въ «Государствѣ» называетъ Гомера то первымъ учителемъ и вождемъ трагиковъ, то первымъ трагикомъ; говорить о «бравшихся за трагическую поэзію въ ямбахъ и въ гекзаметрахъ» (τοὺς τε τῆς τραγικῆς ποιήσεως ἀποτέτοους ἐν ἰαμβοῖς καὶ ἐν ἑπεσὶ). А Аристотель прямо говоритъ (гл. IV, 8 — 10), что *Иліада* и *Одиссея* относятся къ трагедіи, какъ *Маргитъ*, комическій эпосъ, приписываемый имъ Гомеру, къ комедіи; что «когда явилась трагедія и комедія, то поэты, обратившись, каждый сообразно своей природѣ, къ одному изъ этихъ двухъ родовъ поэзи, одни изъ ямбиковъ сдѣлались комиками, другіе изъ эпиковъ трагиками, по той причинѣ, что эти роды поэзи выше и почетнѣе тѣхъ». Что Аристотель не различалъ строга трагедіи отъ эпопеи, это видно и изъ того, что когда приходится ему доказывать что-нибудь примѣрами, онъ часто, говоря о трагедіи, ссылается на эпопею (VIII 2—4; XIII, 7, XV, 7—8, XVI, 3, XVII 3, 5). И наоборотъ, говоря объ эпопеѣ, ссылается на трагедію (XXIV, 10). Такъ смотрѣли на эпопею и позднѣйшіе Греки: въ известнѣхъ сколіяхъ венеціанскихъ (*Иліад.* I, 332) говорится, что Гомеръ первый ввелъ въ *трагедію* нѣмыя, т. е., неговорящія лица.

Итакъ безъ натяжки можно заключить по первымъ уже строкамъ Аристотелева сочиненія, что онъ займется не всѣми родами и видами поэзи, что главное вниманіе обратитъ на трагедію и на составленіе вымысловъ. Все это и находимъ въ *Поэтикѣ*.

Обозначивъ вкратцѣ задачу настоящаго сочиненія, Аристотель начинаетъ съ самаго главнаго, именно, чѣмъ сходны и чѣмъ различаются разные виды поэзи и музыки. Сходны они тѣмъ, что всѣ подражаютъ, различаются же тройко: или по средствамъ, или по предметамъ, или по способамъ подражанія. О томъ, чѣмъ сходствуютъ они, объ общемъ ихъ источникѣ, τὰ πρῶτα, о подражаніи, Аристотель говоритъ въ IV главѣ; въ первыхъ же трехъ—о показанныхъ различіяхъ. Различія эти разсматриваетъ онъ, сравнивая поэзію съ образовательными искусствами и музыкою.

Итакъ сперва о различіяхъ.

Различіе *по средствамъ* (ἐν ὄξει). Какъ живописцы и скульпторы подражаютъ красками и образами, списывая съ предметовъ, а червовѣщатели, рапсоды и актеры голосомъ, такъ и упомянутыя искусства подражаютъ ритмомъ, словомъ и гармоніею, или каждамы изъ сихъ средствъ отдѣльно,

или соединяя ихъ одно съ другимъ. Гармонією и ритмомъ подражаетъ музыка; однимъ ритмомъ — пляска; поэзія же — словомъ, либо простымъ, либо метрическимъ, т. е., имѣющимъ ритмъ и гармонію.

Во II и III гл. Аристотель говоритъ о прочихъ двухъ различіяхъ. По предметамъ подражанія поэзія сравнивается опять съ живописью, пляскою и музыкою; берутся для разсмотрѣнія эпосъ, лира и драма. Въ этомъ отношеніи роды поэзіи различаются потому, лучшимъ ли обыкновенныхъ людей подражаютъ, или худшимъ, или такимъ же, какъ мы.

Подражающіе одному и тому же и посредствомъ того же могутъ подражать различно: такъ выражается Аристотель, переходя къ объясненію третьяго различія. Отсюда можно заключить, что онъ послѣднее различіе считалъ особенно важнымъ; иначе едва ли бы сдѣлалъ такую оговорку. Различіе способовъ подражанія состоитъ въ томъ, что поэтъ или самъ отъ себя все рассказываетъ, и притомъ то говоря отъ своего лица, то заставляя говорить выводимыя имъ лица; или самъ ничего не говоритъ, а заставляеть выводимыя имъ лица и говорить и дѣйствовать. Подобнымъ образомъ различаетъ роды поэзіи и Платонъ въ «Государствѣ» (трагедія и комедія — *διὰ μιμήσεως ἔλη*, лирическая поэзія — *διὰ ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ*, эпическая — *διὰ ἀφοστέρω*).

Объясняя мысль свою примѣрами, Аристотель доходитъ до слова драма (*δρᾶμα*) и объясняетъ его этимологически. Далѣе онъ говоритъ о началѣ драматической поэзіи и, окончивъ разсмотрѣніе различій поэзіи, переходитъ къ общему источнику поэзіи — подражанію.

Слово *μιμεῖσθαι* гораздо обширнѣе нашего подражать и вообще тѣхъ словъ, которыя соотвѣтствуютъ ему въ новыхъ языкахъ. Оно, точно, означаетъ подражать, но имѣетъ и другія значенія; потому, по мнѣнію не только Аристотеля, но и Платона и вообще грековъ, *μιμεῖσθαι*, какъ мы видимъ, есть источникъ поэзіи. *Μίμησις* грекъ противопологалъ разсказу, поученію, отвлеченному размысленію (рефлексіи). *Μίμησις* есть образное представленіе и потому — для грека — истинная цѣль поэзіи; чѣмъ образнѣе (*μιμητικώτερον*) поэтическое произведеніе, тѣмъ оно казалось ему совершеннѣе. Но чтобы вполнѣ образно представить людей, чтобы вывести ихъ, какъ бы живыми, необходимо сильное воображеніе и свободное творчество; потому греки называли человѣка, способнаго на это — *ποιητής*, творецъ. Воспроизвести природу, преобразить дѣйствительность въ поэтическое созданіе — вотъ что значить *μιμεῖσθαι*, вотъ въ чемъ цѣль поэзіи, по понятію грека.

О выраженіи собственныхъ чувствъ они рѣдко думали, чтобы не сказать, совѣтъ не думали. По крайней мѣрѣ у Аристотеля объ этомъ помину нѣтъ; да едва ли и во всей греческой поэзіи найдутся примѣры выраженія собственной личности. Источникъ же силы, могущей воспроизвести дѣйствительность, заключается, естественно, въ способности изучать; а изучать мы можемъ *подражая*: опять μιμείσθαι! Μίμησις греки требовали даже отъ историка. Такъ Дурій Самійскій (Phot. Bibl. 398), укоряя Эфора и Феопомпа, говоритъ, что они «не могли угнаться за событиями, ибо не были причастны ни *подражанію*, ни наслажденію разсказа и только объ одномъ писаніи заботились». Плутархъ (De gloriâ Ath. 3) говоритъ, что историки отличаются отъ живописцевъ, между прочимъ, образомъ *подражанія*. Отсюда понятно, какая огромная разница между μιμείσθαι и *подражать*. Если я (говоритъ Ордынскій) по примѣру всѣхъ толкователей перевожу μιμείσθαι словомъ подражать, то къ этому меня вынуждаетъ только необходимость передавать это греческое слово вездѣ одинаково.

Объяснивъ источникъ поэтическаго творчества, Аристотель разсказываетъ, какъ постепенно развивалась поэзія, и какъ она дошла до наиболѣе совершенныхъ видовъ трагедіи и комедіи. Въ концѣ главы (IV) излагается кратко постепенное развитіе трагедіи.

Потомъ Аристотель переходитъ къ исторіи комедіи: послѣ исторіи высшаго вида важной поэзіи, естественно, должна слѣдовать исторія высшаго вида шутильной поэзіи. Но прежде чѣмъ приступить къ исторіи комедіи, онъ опредѣляетъ ее. Въ концѣ V главы, переходя къ настоящей цѣли сочиненія, показанной выше, Аристотель сравниваетъ трагедію съ эпопеею; находитъ, что трагедія имѣетъ больше особенностей. «Потому, кто изучилъ свойства хорошей и плохой трагедіи, тотъ и эпопею знаетъ, ибо что есть въ эпопеѣ, есть и въ трагедіи, а что есть въ трагедіи, то не все заключается въ эпопеѣ». Новое подтвержденіе тому, что Аристотель въ настоящемъ сочиненіи главное вниманіе хотѣлъ обратить на трагедію, эпопею же намѣревался разсмотрѣть только сравнительно съ трагедіею. И въ самомъ дѣлѣ: эпопеѣ посвящено 4 главы, а трагедіи 14.

Въ VI главѣ Аристотель говоритъ о трагедіи, ссылаясь на то, что было имъ уже сказано раньше. Выше же было сказано, что трагедія выводитъ дѣйствующихъ лицъ лучшихъ, чѣмъ обыкновенные люди (III, 1) и дѣльныхъ (II), ограничена во времени (V, 4), ритмъ, гармонію и метръ (т. е. метрическую рѣчь безъ пѣнія) унотребляетъ поочередно (I, 10).

Послѣ этого слѣдуетъ полное опредѣленіе трагедіи: «трагедія есть подражаніе дѣйствию важному и законченному (цѣлостному VII, 2, VIII, 4) имѣющему величину (VII, 2—нѣкоторую величину), подражаніе украшенной рѣчью, разными видами сей рѣчи въ разныхъ частяхъ; подражаніе дѣйствующимъ, а не посредствомъ разсказа; совершающее съ помощью состраданія и страха очищеніе таковыхъ страстей». Кромѣ послѣдняго признака всѣ остальные были уже показаны выше. Слова: «украшенной рѣчью» и «разными видами сей рѣчи» поясняются; послѣднія слова опредѣленія объ очищеніи страстей, болѣе требующія поясненія, остались безъ объясненія.

Самое основательное толкованіе этого мѣста Аристотелевой поэтики принадлежитъ Лессингу. Для объясненія словъ Аристотеля Ордынскій приводитъ тѣ мѣста изъ сочиненій этого философа, гдѣ говорится о страхѣ, состраданіи и очищеніи, т. е., 5 и 8 главы II книги «Риторики» и конца «Государства».

Вотъ эти мѣста въ переводѣ: *Риторика* II, 5. Страхъ будетъ нѣкая боль (скорбь) или потрясеніе отъ представленія грозящаго *зла разрушительнаго или болѣзненнаго*. Вѣдь не всякое зло страшно: не страшно, наприимѣръ, оказаться несправедливымъ или непонятливымъ; страшно то, что производитъ великія скорба или разрушеніе, и притомъ когда страшный предметъ показывается не вдали, а близко, такъ что грозитъ намъ: слишкомъ далекаго не страшатся. Вѣдь всѣ знаютъ, что умереть, но смерть не близка, потому о ней не думаютъ. А когда страхъ таковъ, то необходимо страшны предметы, которые обнаруживаютъ великую разрушительную силу или могутъ причинить вредъ, клонящійся къ великой скорби. Потому и признаки такихъ предметовъ страшны, указывая на близость страшнаго; приближеніе же страшнаго есть опасность.

Слѣдуетъ исчисленіе страшныхъ предметовъ:

Таковы — вражда и гнѣвъ могущихъ что нибудь сдѣлать: они, очевидно, захотятъ достигнуть своей цѣли; — неправда, имѣющая силу: неправедный, обидчикъ обижаетъ по злонамѣренности; — обижанная добродѣтель, имѣющая силу: очевидно, что добродѣтельный человекъ, будучи обиженъ, рѣшится отомстить, когда захочетъ; а теперь онъ и силу имѣетъ; — страхъ могущихъ что нибудь сдѣлать: естественно, что и они вездѣ бываютъ наготовѣ; а такъ какъ большинство людей падки на корысть и трусливы въ опасностяхъ, то обыкновенно страшно зависѣть отъ другаго; зная за нами преступленіе, многіе страшны тѣмъ, что могутъ донести или измѣнить. По-

томъ страшны могущіе обидѣть: люди большею частью обижаются, когда могутъ;—обиженные или полагающіе, что ихъ обидѣли: они всегда ищутъ случая отомстить; и обидчики, если имѣютъ силу, страшны, потому что боятся мести. Потому страшны соперники. Изъ обиженныхъ, враговъ и соперниковъ страшны не столько вспыльчивые и откровенные, сколько смиренные, двуличныя и лукавыя. Все страшное тѣмъ страшнѣе бываетъ, чѣмъ труднѣе поправить сдѣланную нами ошибку, и если исправленіе ошибки или совершенно невозможно, или зависятъ не отъ насъ, но отъ противниковъ нашихъ; особенно страшно то, чему пособить нельзя или нелегко. Словомъ сказать, *страшно то, что случись съ другимъ или угрожаеъ другому, возбуждаетъ въ насъ состраданіе.*

Если страхъ связанъ съ ожиданіемъ какого нибудь разрушительнаго страданія, то очевидно, что никакъ не подвергается ему, кто думаетъ, что онъ ничего не потерпитъ; кто не представляетъ себѣ ни предметовъ страшныхъ, ни людей, ни времени страшнаго. А таковы наслаждающіеся—дѣйствительно или воображаемо—*великимъ счастьемъ* (потому они нахальны, беспечны и дерзки; а дѣлаетъ людей такими—богатство, сила, связи, могущество), или воображающіе, что они *всего натерпѣлись*, и охладѣвшіе ко всему будущему, какъ, напримѣръ, подвергшіеся казни. Страхъ дѣлаетъ человѣка предприимчивымъ, а никто не бываетъ предпримчивъ, впадъ въ безнадежное положеніе. *Потому нужно дѣлать такими людей, когда покажется, что полезнѣе, чтобы они боялись; нужно доказывать имъ, что они повинны страданіямъ, что и другіе люди, могущественнѣе ихъ, страдали; нужно показывать, что подобные имъ страдаютъ или страдали, и притомъ отъ тѣхъ, отъ кого не чаяли, и тогда, когда не чаяли.*

Страху діаметрально противоположна отвага (*δάρσος*). Изчисливъ разные виды ея, или точнѣе выведши ихъ, какъ противоположности видамъ страха, изъ предыдущаго, Аристотель заключаетъ: „Отвага бываетъ вообще, когда человѣкъ находится въ добрыхъ отношеніяхъ къ богамъ, особенно по знаменіямъ и прорицаніямъ (*т. е. если знаменія и прорицанія показываютъ, что боги къ человеку благоволятъ*), ибо негодованіе (*ἡ ὄργη*) * отважно, а причина негодованія — не обижать, но быть обижену; обиженнымъ, полагаютъ, помогаетъ божество“.

*) Ὀργή и δάρσος; (отвага) суть виды мужества, ἀνδρεία, и почти синонимы, какъ видно изъ II кв. 8 гл.: καὶ μήτε ἐν ἀνδρείῳ παθεῖς ὄντες (ἐλευθεῖ) οἷον ἐν ὄργῃ ἢ δάρσει.

Ритор., II, 8. Состраданіе будетъ нѣкая боль (скорбь) при видѣ зла *разрушительнаго или болѣзненнаго*, которое постигаетъ невиннаго и можетъ приключиться и съ нами самими или съ кѣмъ нибудь изъ нашихъ, и притомъ когда показывается *близко*. Очевидно, что сострадать способенъ такой человѣкъ, который полагаетъ, что или самъ онъ, или кто нибудь изъ близкихъ ему можетъ подвергнуться какой-либо бѣдѣ, и притомъ такой бѣдѣ, какая сказана въ опредѣленіи (т. е. *разрушительной или болѣзненной*), или похожей, или подобной. Потому не сострадаютъ ни совершенно *пошибіе*: полагаютъ, что имъ нечего больше терпѣть, они ужъ всего натерпѣлись! *ни воображающіе себя на верху счастія*: такіе не сострадаютъ, напротивъ обижаютъ, ибо, если полагаютъ они, всѣ блага въ ихъ распоряженіи, то очевидно, — и невозможность потерпѣть какую-либо бѣду; вѣдь и это одно изъ благъ.

Потомъ изчисляются способные къ страданію. Таковы: потерпѣвшіе уже несчастіе и избавившіеся отъ него, пожилые люди (и по благоразумію и по опытности), слабые, робкіе, *воспитанные* (они разсудительны); у кого есть родители, дѣти, жены; не отважные, не наглецы (отважные и наглецы не думаютъ о будущемъ); не слишкомъ запуганные (имъ мѣшаетъ сострадать собственное горе); вѣрующіе, что есть на свѣтѣ честные люди (кто не вѣритъ этому, тотъ считаетъ всѣхъ достойными несчастій).

Затѣмъ изчисляются предметы разрушительные: смерть, увѣчье, старость, болѣзнь, голодь, неимѣніе друзей, разлука съ друзьями, позоръ, благодѣяніе не въ пору и т. п. Послѣ этого объясняется, кому можно сострадать.

Сострадаемъ знакомымъ, если они не находятся въ очень близкомъ свойствѣ съ нами: къ такимъ людямъ мы чувствуемъ тоже, что къ намъ самимъ. Потому-то и Амасій не заплакалъ, говорятъ, когда вели сына его на казнь, но заплакалъ, когда увидѣлъ, что другъ его просить милостыню: это возбуждаетъ состраданіе, а то ужасъ. *Ужасное отличается отъ возбуждающаго состраданіе, уничтожаетъ его* и часто производитъ совершенно противоположное дѣйствіе. Потому мы сострадаемъ, когда ужасное близко къ намъ. Сострадаемъ похожимъ на насъ по лѣтамъ, по характеру, по отношеніямъ, по общественному положенію, по роду.

А такъ какъ возбуждаютъ состраданіе бѣдствія, близко совершающіяся, случившемуся же за десять тысячъ *лтѣ*, или имѣющему случиться черезъ десять тысячъ *лтѣ* мы или вовсе не сострадаемъ, или не

такъ, какъ ближнему событію, либо потому, что не боимся, либо потому, что не помнимъ ихъ: то естественно, что тѣ, которые передаютъ ихъ съ сообразными жестами, сообразнымъ голосомъ, въ сообразной одеждѣ, — вообще посредствомъ сценическаго искусства, — особенно возбуждаютъ состраданіе, ибо они приближаютъ къ намъ бѣду, показываютъ ее вблизи, передъ нашими глазами, какъ имѣющую случиться, или случившуюся. И недавно случившееся или имѣющее скоро случиться болѣе возбуждаетъ состраданія по той же причинѣ; и знаки, и дѣла также, наприм., одежда потерпѣвшаго несчастіе и т. п., рѣчи подвергшихся несчастію, напр., умирающихъ. Особенно же въ подобномъ положеніи возбуждаетъ состраданіе добродѣтельный. Все это возбуждаетъ болѣе состраданія вслѣдствіе того, что близко совершается; именно когда страданіе незаслуженно и на глазахъ нашихъ совершается.

Государство. Мы полагаемъ, не ради одной пользы слѣдуетъ заниматься музыкою, но и ради многого другаго: напр., ради воспитанія и *очищенія*; въ третьихъ — для времяпровожденія, для отдыха.

Потомъ, сказавъ, что разные роды музыки различно приспособляются къ этимъ цѣлямъ, Аристотель продолжаетъ:

Страсти, дѣйствующія въ сильной степени на нѣкоторыя души, возбуждаются всѣми родами музыки; разныя только въ большей или меньшей степени, напр., состраданіе, страхъ и еще восторгъ. Многіе подвергаются этому потрясенію души; но мы видимъ, что они отъ священныхъ пѣсней, послушавъ пѣсней, освящающихъ душу, приходятъ въ себя, получивъ какъ-бы врачеваніе и очищеніе. То же самое, естественно, испытываютъ и сострадательные и страшливые и вообще страстные люди, и прочіе также, по скольку на каждого досталось страсти; и всѣмъ имъ бываетъ нѣкоторое очищеніе, и всѣ они облегчаются съ наслажденіемъ. Такъ и очистительныя пѣсни доставляютъ людямъ удовольствіе безвредное.

Приведемъ еще нѣсколько мѣстъ изъ Пэтики. Говоря о дѣйствіи трагедіи, Аристотель самой лучшей трагедіей называетъ ту, которая *подражаетъ* страшному и жалостному; въ этомъ существенное свойство ея, этимъ доставляетъ она удовольствіе (XIII, 2, 8). Ибо она должна доставлять невсякое, какое придется, удовольствіе, но ей свойственное. „А такъ какъ удовольствіе, коренящееся въ состраданіи и страхѣ, слѣдуетъ поэту производить посредствомъ подражанія, то очевидно, что слѣдуетъ производить его дѣйствіями“. Трагикъ долженъ исвать такихъ страшныхъ событій,

которыя случились между людьми, близкими по родству (XIV, 2—4). Потомъ, начиная съ VII главы, Аристотель безпрестанно напоминаетъ, что событія должны истекать одно изъ другаго или по вѣроятію, или по необходимости, что ужасъ и состраданіе должны возбуждаться самими дѣйствіями, самимъ совокупленіемъ дѣйствій, а не вѣшной обстановкою; что (IX) особенно они возбуждаются, когда дѣйствія происходятъ неожиданно, одно вслѣдствіе другаго; и изъ случайныхъ произшествій тѣ особенно насъ удивляютъ, которыя повидимому какъ-бы нарочно случились: тогда кажется намъ что и случайныя произшества случились не случайно, не спроста. Вѣроятіе (XVIII, 6) требуетъ, чтобы многое случалось и противно вѣроятію. И эпопея должна доставлять свойственное ей удовольствіе. (XXIII, 1, XXVI, 7).

Вотъ тѣ мѣста, которыя могутъ привести къ объясненію Аристотелева опредѣленія трагедіи. Сличая опредѣленія страха и состраданія въ Риторикѣ, мы находимъ, что между обоими потрясеніями души есть связь, показанная впервые Лессингомъ. И страхъ и состраданіе возникаютъ въ душѣ человѣка при видѣ близкой бѣды, разрушительной или болѣзненной; возникаютъ въ душѣ тѣхъ, которые способны страшиться за себя, сострадать другому; но невозможны въ человѣкѣ—или притупившемъ отъ собственныхъ бѣдствій, или поставившемъ себя выше людскихъ страданій. Различаются же страхъ и состраданіе тѣмъ, что первый чувствуемъ мы, когда бѣда грозитъ намъ самимъ, второе—когда она грозитъ человѣку намъ близкому: «страшно то, что, случись съ другимъ или угрожай другому, возбуждаетъ въ насъ состраданіе».

Можно сказать и наоборотъ: возбуждается состраданіе тѣмъ, что, случись съ нами или угрожай намъ, возбуждаетъ страхъ. Состраданіе есть высшая степень жалости по человѣчеству, τοῦ φιλανθρώπου. По человѣчеству намъ жаль и преступника. «Посмотрите, говоритъ Мендельсонъ, авторъ «Писемъ объ ощущеніяхъ», на ту толпу, которая густою массою тѣснится вокругъ осужденнаго. Эти люди слышали о всѣхъ тѣхъ ужасныхъ дѣяніяхъ, какія совершилъ порочный человѣкъ; они съ омерзеніемъ отнеслись къ его поступкамъ и, можетъ быть, къ нему самому. Теперь его влекутъ изувѣченнаго и лишеннаго силы вредить къ ужасному эшафоту. Каждый старается пробраться сквозь толпу; нѣкоторые становятся на цыпочки, влѣзаютъ на крыши домовъ, чтобы видѣть это лицо, искаженное страхомъ смерти. Приговоръ прочтенъ; палачъ подходитъ къ нему;

черезъ мгновеніе рѣшится его участь. Какъ горячо теперь всѣ желаютъ, чтобы онъ былъ прощень! Онъ, предметъ ихъ омерзенья, котораго они за минуту передъ тѣмъ сами бы осудили на смерть! Чѣмъ теперь снова вызывается въ нихъ искра человеколюбія? Не близостью ли казни, не видомъ ли ужасныхъ физическихъ страданій, которыя примираютъ насъ даже съ гнуснымъ злодѣемъ и вызываютъ въ насъ любовь къ нему? Безъ любви мы не можемъ имѣть состраданія къ его участи» (Гамб. Драм. статья LXXVI).

И Аристотель, изчисляя (XIII, 2) нетрагическіе случаи, говоритъ, что переходъ слишкомъ порочнаго отъ счастья къ злосчастью хотя и не возбуждаетъ въ насъ состраданія и страха, но все-таки возбуждаетъ жалость по человечеству, *φιλάνθρωπον*. Если къ этой жалости присоединится страхъ, что и съ нами можетъ то же случиться, жалость переходитъ въ состраданіе. «Именно эту любовь (говоритъ Лессингъ (*ibid*)), которая не иссякаетъ въ насъ совершенно по отношенію къ нашему ближнему, ни при какихъ обстоятельствахъ, а неугасимо тлѣетъ подъ поеломъ, которымъ покрываютъ ее другія, болѣе сильныя ощущенія, и только ждетъ благоприятнаго момента бѣдствія, страданія и гибели, чтобы вспыхнуть яркимъ пламенемъ *состраданія*, — именно эту любовь разумѣетъ Аристотель подъ словомъ филантропія».

Если страхъ есть прямая причина состраданія, то напротивъ ужасъ, τὸ δεινόν, уничтожаетъ его и часто производитъ дѣйствіе, противоположное состраданію, какъ доказывается примѣромъ египетскаго царя Амасія: когда вели сына его на казнь, онъ не заплакалъ, а когда увидѣлъ, что другъ его проситъ милостыню, заплакалъ. Бѣдствіе очень близкихъ къ намъ людей трогаетъ насъ, какъ наше собственное. Отсюда видно, какъ слѣдуетъ возбуждать въ насъ искусственно страхъ и состраданіе.

Но для чего возбуждать ихъ?

Отвага (или лучше, спокойствіе совѣсти), бываетъ въ насъ тогда, когда человѣкъ находится въ добрыхъ отношеніяхъ къ богамъ, когда онъ не обижаетъ другихъ. Но съ другой стороны человѣкъ, какъ существо живое и потому чувствительное, ἀισθητικόν, долженъ сочувствовать чужому горю и чувствовать свое, долженъ сострадать и страшиться. Только тѣ, у кого окаменѣло сердце отъ гордости или притупѣло отъ чрезмѣрныхъ страданій, только тѣ неспособны ни сострадать, ни страшиться. Но кто не утратилъ еще вѣры въ добро, тотъ сострадаетъ чужому горю. Состра-

даніе есть даже признакъ челоуѣка *воспитаннаго* (πεπαιδευμένου), какъ и вообще *чувствительность*, даже нѣжное тѣло, есть признакъ даровитости (по мнѣнію Аристотеля). Понятно теперь, для чего нужно искусственно возбуждать страхъ и состраданіе: кто не чувствуетъ ихъ, тотъ не челоуѣкъ. Какъ же возбуждать ихъ?

Страхъ и состраданіе, обыкновенно чувствуемыя нами въ разныхъ обстоятельствахъ жизни, эгоистичны: ощущаются только тогда, когда бѣдствіе угрожаетъ намъ самимъ или близкимъ къ намъ людямъ. Но тому, кто отдѣленъ отъ насъ мѣстомъ или временемъ, мы не сострадаемъ, если насъ не *заставятъ* сострадать. А заставляютъ тѣ, которые передаютъ намъ событія далекія отъ насъ, съ сообразными жестами, сообразнымъ голосомъ, въ сообразной одеждѣ, вообще посредствомъ *сценическаго искусства*; они *приближаютъ* къ намъ далекую бѣду, показываютъ ее вблизи, передъ нашими глазами, доказываютъ намъ, что мы всѣ повинны страданіямъ, что и другіе люди, сильнѣе, знатнѣе насъ, и тѣ страдали и притомъ отъ тѣхъ, отъ кого не чаяли, и тогда, когда не чаяли.

Такое искусственное возбужденіе страха и состраданія, очевидно, возноситъ челоуѣка отъ частнаго въ общему, пробуждаетъ въ немъ общечелоуѣческую любовь и сознаніе челоуѣческаго достоинства. Отваги оно, естественно, не лишаетъ челоуѣка: бѣдствіе, которому заставляютъ его сострадать и вмѣстѣ страшиться, что и съ нимъ то же самое бѣдствіе можетъ случиться, потому что и онъ челоуѣкъ, — это бѣдствіе не обрушивается ни на насъ самихъ, ни на близкихъ намъ людей. Лишившіеся способности чувствовать свое горе и сочувствовать чужому, жестокосердые и безнадежные, получаютъ *врачеваніе*, врачуются отъ своей закоснѣлости и тупости *), въ способныхъ же сострадать и страшиться эти и подобныя имъ страсти *очищаются*, очищаются именно отъ всего личнаго, частнаго; всѣ, наконецъ, *облегчаются съ наслажденіемъ*, веушаютъ *удовольствіе безвредное*, возносясь душою до общечелоуѣческой любви, до сознанія челоуѣческаго достоинства! Разумѣется, это очищеніе, облагороженіе, такъ сказать, души возможно только тогда, когда трагедія вполне выполняетъ свое дѣло, ἔργον τραγῳδίας, когда всѣ событія представлены разумно (IX, XIII, XIV).

*) Невольно приходитъ на память конецъ Гоголева «Развѣзда»: «и молитъ онъ вновь у неба горя и страданій, чтобы только жить и залиться вновь такими слезами» и т. д.

Остается сказать, какія страсти разумѣлъ Аристотель подъ «таковыми» (VI, 3). И тутъ Лессингъ удовлетворяетъ больше всѣхъ, какъ предшествовавшихъ ему, такъ и слѣдовавшихъ за нимъ толкователей. «Трагедія, говоритъ онъ, должна возбуждать въ насъ состраданіе и страхъ, чтобы очищать только эти и подобныя имъ страсти, а не всякія безъ различія. — Аристотель подъ *состраданіемъ и страхомъ и подобными* страстями разумѣетъ не только состраданіе, но и всякое чувство жалости, коренящееся въ любви къ человѣчеству; не только страхъ, но и всякое непріятное ощущеніе, происходящее отъ настоящаго, либо отъ прошедшаго зла, напр. огорченіе, скорбь. Хотя встрѣчаются въ трагедіяхъ полезныя поученія и примѣры, которые могутъ послужить къ очищенію и другихъ страстей (напр. любопытства, честолюбія, гнѣва, любви и т. п.), однако, не въ этомъ состоитъ назначеніе трагедіи. Всѣ роды поэзіи должны улучшать насъ, и жаль, что это нужно доказывать; еще больше жаль, что есть поэты, которые въ этомъ сомнѣваются. Но не всякій родъ все улучшаетъ въ одинаковой степени; что особенно улучшается извѣстнымъ родомъ, въ чемъ никакой другой родъ не можетъ съ нимъ сравниться, въ томъ только истинное его назначеніе».

Слова Лессинга напоминаютъ изреченіе Аристана у Плутарха (О слушаніи, 8): «ни баня, ни рѣчь не приносятъ пользы, если не очищаютъ».

Опредѣливъ трагедію и объяснивъ нѣкоторые выраженія опредѣленія, которые, казалось ему, могутъ быть неясны, Аристотель переходитъ къ дальнѣйшему объясненію.

Такъ какъ въ трагедіи подражаютъ *дѣйствующа*, то первую частію, или стихією, трагедіи будетъ 1) наглядность, ὄψις, ὄψεις, т. е. разныя, относящіяся сюда околичности, ὁ τῆς δῶσεως κόσμος, т. е. сценическая обстановка; потомъ 2) пѣсенность, μελοποιία, и 3) рѣчь, λέξις. Изъ этихъ трехъ стихій трагедіи двѣ первыя названы у Аристотеля такими именами, которые современникамъ его были понятны; третью онъ назвалъ словомъ, которое въ обыкновенномъ языкѣ (какъ и наше: *рѣчь*) имѣло не то значеніе, которое придано ему въ настоящемъ случаѣ; потому онъ его толкуетъ: «рѣчью называю составленіе метровъ», т. е. метрической языкъ разговорной части трагедіи.

Такимъ образомъ Аристотель показалъ, какъ и чѣмъ подражаетъ трагедія: подражаетъ она посредствомъ наглядности, *наглядно*, — пѣсенностью и метрическимъ языкомъ. Остается показать, *чѣмъ* она подражаетъ (ср. I,

З, III, 2). Подражаетъ она вымыслу, пониманію и характеру. Итакъ всего въ трагедіи можетъ быть *шесть* частей. О трехъ послѣднихъ частяхъ считаю нужнымъ теперь, прежде чѣмъ перейду къ дальнѣйшему изложенію VI главы, сказать нѣсколько пояснительныхъ словъ.

Вымыслъ, *μῦθος*, называетъ Аристотель то, что мы называемъ 1) содержаниемъ и 2) сюжетомъ. Послѣднее слово едва ли замѣнно русскимъ словомъ; не менѣе насъ затруднялся въ этомъ отношеніи и Аристотель. Онъ, по всей вѣроятности, первый усвоилъ слову *μῦθος* то значеніе, которое имѣетъ оно въ разбираемомъ нами сочиненіи, и которое я рѣшился придать нашему слову: *вымыселъ*; оно мнѣ кажется точнѣе и опредѣленнѣе *басни*, *фабулы*.

Самая важная стихія, цѣль трагедіи (а цѣль важнѣе всего), начало и душа трагедіи, есть вымыселъ, совокупленіе дѣйствій; трагедія подражаетъ не просто людямъ, а дѣйствіямъ, жизни, счастію и несчастью людей; не качество, не характеры людей описываетъ, но дѣйствія представляетъ, а черезъ посредство дѣйствій захватываетъ и характеры. Безъ дѣйствія трагедія невозможна, а безъ характеровъ возможна: таковы трагедіи молодыхъ поэтовъ: они, будучи неопытны, описываютъ только симптомы страсти (*πάθος*) не обращая вниманія на характеръ, на личность (*ἦθος*) одержимаго страстью. Аристотель приводитъ еще три доказательства важности вымысла; между прочимъ, — что начинающіе сочинять трагедіи и первые трагическіе поэты скорѣе могутъ довести до удовлетворительнаго совершенства рѣчь и характеры, чѣмъ совокупить дѣйствія.

Вторая по важности стихія трагедіи *характеръ*. Какъ въ живописи очеркъ, контуръ, главнѣе красокъ (простой контуръ много живописца больше нравится, чѣмъ картина другаго, яркими и прекраснѣйшими красками раскрашенная, но не совершенная по рисунку), такъ и въ трагедіи вымыселъ главнѣе характера.

Слѣдуютъ опредѣленія *пониманія* и *характера*. Пониманіе опредѣлено еще два раза: сперва само по себѣ, какъ *способность понимать существенное и надлежащее*; потомъ сравнительно съ характеромъ: «характеръ есть то, что выражаетъ наклонность, какова она? Потому въ рѣчахъ, въ которыхъ вовсе не видно, къ чему наклоненъ и чего избѣгаетъ говорящій, характера нѣтъ. Пониманіе же есть то, чѣмъ высказываютъ что-нибудь, т. е., что оно есть или не есть; вообще что-нибудь выражаютъ».

Затѣмъ опредѣляется *рѣчь*, *λέξις*, (теперь дается ей значеніе об-

шириѣе прежняго и обыкновенное) и показывается важность пѣсенности, мелодек.

Глава заключается замѣчаніемъ о наглядности: для устройства ея требуется больше искусство машиниста, чѣмъ поэта; потому она не подлежитъ настоящему разсмотрѣнію. Хотя наглядность больше всего трогаетъ душу, но къ поэзіи не относится; сила трагедіи должна высказываться и безъ представленія. Тоже Аристотель повторяетъ и въ началѣ XIV главы. Какъ связать эти слова о наглядности съ предъидущими (§ 4)?

Если всякое поэтическое произведеніе есть подражаніе, то трагедія въ особенности: она подражаетъ не только дѣйствию, но даже дѣйствующимъ; въ ней самъ поэтъ, отъ своего лица, не долженъ ничего говорить. Потому наглядность въ трагедіи необходима. Трагикъ во время сочиненія трагедіи непременно обязанъ представлять выводимыя имъ лица, какъ бы живыми, долженъ даже (XVII) жестаами дѣйствовать. Но отнюдь не долженъ соображаться со способностями актеровъ, которые будутъ разыгрывать его трагедію, со средствами сцены, на которой она будетъ поставлена: это не его дѣло, это дѣло режиссера, машиниста (*той μηχανοπολου*). Въ этомъ отношеніи Аристотель безъ сомнѣнія одобрилъ бы Шекспира, который творилъ свои трагедіи, не сообразуясь не только съ бѣдными средствами англійской сцены его времени, но даже и съ тѣмъ, могутъ ли его драмы быть поставлены на какую бы то ни было сцену. Еще менѣе трагикъ долженъ разсчитывать на сценическіе эффекты, еще менѣе долженъ онъ замѣнять «составъ дѣйствій» великолѣпными декораціями, фейерверками, машинами и тому подобными ребяческими, балаганными прикрасами. Иными словами: наглядность, требуемая Аристотелемъ отъ трагическаго поэта, есть наглядность жизни, а не сцены.)))

Въ главахъ VII и VIII слѣдуетъ дальнѣйшее развитіе мыслей, высказанныхъ въ предъидущей главѣ (VI). Такъ какъ вымыселъ есть первая и самая главная часть трагедіи, то Аристотель и переходитъ къ нему, повторивъ вкратцѣ прежнее опредѣленіе трагедіи (VI, 2) и нѣсколько пояснивъ его: «трагедія есть подражаніе дѣйствию законченному и *цѣлому*, имѣющему *нѣкоторую* величину», и объясняетъ, въ чемъ состоитъ цѣлость и величина.

А что *цѣлостно*, что имѣетъ начало, средину и конецъ, то и *едино*. Въ собраніи разнородныхъ частей не можетъ быть цѣлостности, а потому и единства. Нѣтъ единства дѣйствія и тогда, когда разсказъ обращается

около одного лица. Всѣ части вымысла должны быть необходимы и необходимо быть на своемъ мѣстѣ, должны быть такъ совокуплены, чтобы при перестановкѣ или отнятїи какой-либо части, измѣнялось бы и разстраивалось цѣлое».

Въ главѣ VIII Аристотель хвалитъ Гомера за то, что онъ не соединялъ такихъ дѣяній, «вслѣдствїе одного изъ которыхъ другому не было ни *впроятїа*, ни *необходимости* случиться»; иными словами, за то, что онъ совокуплялъ дѣйствїя, *возможныя по впроятїю или по необходимости*.

«Изъ сказаннаго явствуетъ, такъ начинается IX глава, что дѣло поэта излагать не столько случающееся, сколько то, что могло бы случиться, т. е., *возможное по впроятїю или по необходимости*».

Потому поэзія отъ исторїи отличается не одною формою, не тѣмъ только, что поэтъ выражается мѣрною рѣчью, а историкъ немѣрною, прозаическою (ср. I, 6—8), но тѣмъ, что одинъ излагаетъ—что можетъ случиться, а другой—что случилось. Но это не исключаетъ изъ области поэзіи и дѣйствительно случившагося. Хотя въ комедїи (современной Аристотелю) всѣ лица вымышлены, хотя и въ трагедїи иногда нѣсколько, а иногда и всѣ лица тоже вымышлены, тѣмъ не менѣе не слѣдуетъ осуждать тѣхъ трагическихкихъ поэтовъ, которые держатся именъ и событїй историческихкихъ. «*Возможное впроятно*, а чего не случилось, въ возможность того мы еще не вѣримъ; но что случилось, то, очевидно, возможно». Съ другой стороны смѣшно требовать, чтобы трагедїи держались только преданїй: «и извѣстное немногимъ извѣстно, а нравится всѣмъ».

Отсюда слѣдуетъ, что поэтъ бываетъ поэтомъ по вымыслу, по подражанїю дѣйствїямъ, а не по метрамъ. «Даже когда ему приходится творить (возсоздавать) случившееся, онъ тѣмъ не менѣе творецъ (поэтъ). Ибо нѣкоторымъ изъ случившихся событїй ничто не мѣшаетъ допускать возможность осуществленїя, а потому творецъ ихъ и есть творецъ (поэтъ)».

«Потому поэзія *философичнѣе и дѣльнѣе исторїи*: поэзія излагаетъ болѣе общее, исторїя—частное. Общее есть: *такому-то* лицу что лично говорить, либо дѣлать по вѣроятїю или по необходимости? Этого достигаетъ поэзія изобрѣтая имена. Частное есть: что сдѣлалъ, напр., Алкивіадъ, или что съ нимъ случилось?»

Пояснимъ слова Аристотеля. Поэзія, по прямому значенїю слова есть творчество; поэтъ связанъ только *общими законами* природы (*τὰ καθόλου*);

потому может и держаться событій, дѣйствительно случившихся, лишь бы представлялъ ихъ самобытно, лишь бы воссоздалъ ихъ, переварилъ въ душѣ своей; можетъ вымышлять и небывалыя событія; но только въ томъ и другомъ случаѣ произведеніе его должно имѣть внутреннюю истину, сообразоваться съ общими законами. Тогда оно проникнется жизнью, выступитъ передъ нами, какъ дѣйствительная жизнь; тогда лица, выводимыя поэтомъ, если они вымышлены имъ самимъ, *родятся*; если же дѣйствительно существовали, *возрождаются*, воскреснутъ.

«Изъ рукъ поэта, говоритъ Раумеръ, получили *настоящее бытіе* Ахиллъ, Агамемнонъ, Одиссей; и Лиръ, Гамлетъ, Ромео и Юлія *истинные и дѣйствительные*, чѣмъ безчисленное множество королей, которые по хронологическимъ таблицамъ въ разныхъ государствахъ царствовали, чѣмъ безчисленное множество молодыхъ людей которые влюбляются, женятся, разводятся или умираютъ отъ долгой скуки. Потому поэтъ имѣетъ полное право сказать:

Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugt,
Ich weiss es, sie sind ewig, denn sie sind.

Понятно теперь, почему поэзія философичнѣе, т. е., глубже и дѣльнѣе исторіи. Она философичнѣе ея, потому что сообразуется только съ общими законами бытія, потому что свободнѣе обращается съ событіями, не обязана строго держаться дѣйствительно случившагося; тогда какъ исторія, какъ бы живо ни представляла прошедшаго, все таки связана имъ; иначе не будетъ исторіей. Поэзія и *дѣльнѣе* исторіи, потому что требуетъ болѣе дѣльной, въ смыслѣ, придаваемою слову *σπουδαίος* Аристотелемъ, болѣе геніальной головы.

Но лучше всего послушаемъ, что говоритъ объ этомъ самый лучшій толкователь Аристотеля—Лессингъ: «трагическій поэтъ долженъ заботиться объ исторической истинѣ именно лишь настолько, чтобъ она была похожа на удачно придуманную фабулу, соответствующую его цѣлямъ. Ему историческое событіе нужно не потому, что оно совершилось, но потому что оно совершилось такъ, что лучше этого онъ едва ли могъ бы придумать для своей цѣли. Если онъ найдетъ это условіе въ какомъ либо дѣйствительномъ происшествіи, то такое происшествіе для него очень пригодно, но долгу искать его въ историческихъ сочиненіяхъ не стоитъ труда. И многіе ли знаютъ, что случилось? Если мы допускаемъ возможность случившагося

только потому, что оно действительно случилось, то что мѣшаетъ намъ принимать просто придуманный рассказъ за действительно случившееся событіе, о которомъ мы никогда ничего не слыхали? Что прежде всего дѣлаетъ для насъ достовѣрнымъ событіе? Не его ли внутренняя вѣроятность? И не все ли равно, будетъ ли эта вѣроятность не подкрѣплена никакими свидѣтельствами и преданіями, или подкрѣплена такими, которыя еще не дошли до нашего свѣдѣнія? Полагають безъ всякаго основанія, что назначеніе театра между прочимъ — хранить воспоминаніе о великихъ людяхъ; но на это есть исторія, а не театръ. На театрѣ намъ слѣдуетъ узнавать не то, что сдѣлалъ тотъ или другой человѣкъ, но что сдѣлаетъ каждый человѣкъ съ известнымъ характеромъ при данныхъ условіяхъ. Цѣль трагедіи гораздо болѣе философская, чѣмъ цѣль исторіи; и мы бы умалили ея истинное достоинство, если бы обратили ее просто въ панегирикъ знаменитымъ мужамъ, или злоупотребляли бы ею для того, чтобы льстить національной гордости» (Гамбургск. драмат. IX, стр. 100—101).

Тотъ же великій комментаторъ Аристотеля превосходно объясняетъ, какъ поэзія достигаетъ общаго, изобрѣтая имена:

«Комики давали своимъ дѣйствующимъ лицамъ такія имена, которыя по своему грамматическому составу, или производству, или иному значенію выражали свойства этихъ лицъ. Однимъ словомъ они давали имъ имена со значеніемъ, какъ бы говорящія, которыя стоило только услышать, чтобы тотчасъ же знать, каковы будутъ тѣ лица, которымъ они даются. Я приведу относящееся сюда мѣсто Доната. *Nomina personarum, говоритъ онъ по поводу перваго стиха первой сцены «Братьевъ», in comoedia duntaxat habere debent rationem et etymologiam. Etenim absurdum est, comicum aperte argumentum confingere: vel nomen personae incongruum dare vel officium quod sit a nomine diversum* *). *Hinc servus fidelis Parmeno,*

*) Этотъ періодъ весьма легко можетъ подвергнуться ложному толкованію, именно если его понять такъ, будто Донатъ считалъ нехлѣбнымъ *comicum aperte argumentum confingere* (что комикъ явно вымышляетъ сюжетъ). Но Донатъ вовсе не думаетъ этого. Онъ хочетъ сказать, что было бы нехлѣбностью, если бы комическій поэтъ, явно вымышляя свой сюжетъ, все таки давалъ бы своимъ лицамъ неподходящія имена или занятія, расходящіяся съ именами. Если сюжетъ изобрѣтается постомъ, то вполнѣ отъ него зависить, какія имена давать своимъ лицамъ, или какое занятіе или ремесло онъ хочетъ связать съ этими именами. Быть можетъ Донату не слѣдовало бы при этомъ выражаться такъ двусмысленно,

infidelis vel Syrus vel Geta; miles Thrase vel Polemon; juvenis Pamphilus, matrona Myrrhina, et puer abodore Storax, vel a ludo et gesticulatione Circus, et item similia. In quibus summum poetae vitium est, si quid e contrario repugnans contrarium diversumque protulerit, nisi per ἀντίφραση, nomen imposuerit joculariter, ut Misargyrides in Plauto dicitur trapezita.

Т. е., имена лицъ въ комедіяхъ должны имѣть значеніе и толкованіе по производству. Вѣдь было бы нелѣпо, если бы комикъ, явно вымышляя сюжетъ, давалъ лицамъ неподходящія имена, или занятія, не соотвѣтствующія именамъ. Поэтому—вѣрный рабъ—Парменионъ, невѣрный—или Сиръ или Гета, воинъ—Тразонъ или Полемонъ, юноша—Памфилъ, матрона—Миррина, а молодой рабъ—или по запаху Стораксъ, или по жестамъ Цирекъ и т. п. При этомъ поэтъ напротивъ дѣлаетъ грубую ошибку, давая имя, противорѣчащее характеру и неподходящее къ нему, развѣ только умышленно выбираетъ противорѣчивое имя въ шутку, какъ, напр., ибѣнялъ у Плавта дано имя Мизаргиридь *). Кто хочетъ убѣдиться въ этомъ на большемъ количествѣ примѣровъ, тотъ пусть разсмотритъ имена у Плавта и Теренція. Такъ какъ всѣ ихъ пьесы заимствованы съ греческаго, то и имена дѣйствующихъ лицъ греческія и по словопроизводству имѣютъ отношеніе къ тому сословію, образу мыслей или иному чему, что эти лица могутъ имѣть общаго съ другими, хотя мы не всегда точно и съ увѣренностью можемъ объяснить это производство.

Не хочу останавливаться на этомъ обстоятельствѣ, столь извѣстномъ, но не могу не удивляться, что толкователи Аристотеля не вспомнили о немъ тамъ, гдѣ онъ ясно на него указываетъ. Что можетъ быть вѣрнѣе и

но мы устранимъ всякое недоразумѣніе, перемѣнивъ одинъ слогъ. Слѣдуетъ читать или: absurdum est comicum aperte argumentum confingentem vel nomen personae... или: aperte argumentum confingere et nomen personae etc.

Прим. Лессина.

*) Пармено (παρ—при, μένω—остаюсь)—остающийся вѣрнымъ; Сиріецъ и Геть считались слугами коварными, какъ азіатцы; Тразо—(θρασύς)—мужественный; Полемон—воинственный; Pamphilus—всѣми любимый или всѣхъ любящій; Myrrhina—женщина носившая миртовый вѣнокъ, т. е., бывшая невѣстою; Стораксъ (στούραξ)—кусть, отдѣляющій благовонную смолу, употребляемую для куренія; обязанность зажигать благовонное вещество для куренія возложено было на мальчиковъ; Circus—кругъ, ристалище; Misargyrides—ненавидящій деньги.

яснѣе того, что философъ говоритъ оцѣли, какую имѣеть поэзія, надѣляя свои дѣйствующія лица именами? Что можетъ быть неотразимѣе того факта, что ἐπὶ μὲν τῆς κωμῳδίας τοῦτο δῆλον γέγονεν, т. е., въ комедіи эта цѣль давно уже обнаружилась ясно. Съ самыхъ первыхъ ея зачатковъ, т. е., какъ только ямбическіе (сатирическіе) поэты стали переходить отъ частнаго къ общему, какъ только изъ оскорбительной сатиры стала вырабатываться поучающая комедія, поэты старались намекнуть на это общее начало самими именами. Хвастливый и трусливый солдатъ не выводился какъ представитель того или другаго племени, въ качествѣ предводителя, а названъ Пиргополиникомъ *). Жалкій паразитъ, влачившійся за нимъ, не просто бѣдный городской побироха, а Артотрогусъ **). Молодой человѣкъ, введшій отца въ долги своимъ мотовствомъ въ особенности на лошадей, является не просто сыномъ того или другаго гражданина, а ему дано имя Фидиппидъ ***), т. е. берегущій лошадей.

Можно было бы возразить, что подобныя имена, имѣющія значеніе, были просто дѣломъ изобрѣтенія новѣйшей греческой комедіи, авторомъ которой было строго запрещено употреблять имена дѣйствительныхъ лицъ, что Аристотель не зналъ этой новѣйшей комедіи, а потому и не могъ принять ее во вниманіе, составляя свои правила; но это такъ же невѣрно, какъ и то, что древняя греческая комедія употребляла лишь историческія имена. Даже въ тѣхъ пьесахъ, главною и первою цѣлію которыхъ было выставить въ смѣшномъ и позорномъ видѣ известную личность, кромѣ дѣйствительнаго имени этого лица почти всѣ остальные были вымышлены, какъ въ отношеніи сословія, такъ и характера» (Гамб. Драм., XC).

«Можно прибавить, что даже и имена лицъ дѣйствительныхъ скорѣе обозначали собою типы, чѣмъ отдѣльныя лица. Подъ именемъ Сократа Аристофанъ хотѣлъ осмѣять и выставить опаснымъ человѣкомъ не одного Сократа, а всѣхъ софистовъ, занимавшихся воспитаніемъ молодыхъ людей. Его героемъ былъ вообще опасный софистъ, и онъ назвалъ его Сократомъ только потому, что такимъ провозгласила Сократа молва. Поэтому многія черты не шли къ историческому Сократу, такъ что послѣдній могъ смѣло

*) Purgopolinices буквально — разрушитель городскихъ стѣнъ. Это главное дѣйств. лицо въ комедіи Плавта «Хвастливый воинъ».

***) Artotrogus буквально — хлѣбоѣдъ.

***) Дѣйств. лицо въ комедіи Аристофана «Облака».

встать съ своего мѣста и предложить сравнить себя съ изображеніемъ *). Но какъ плохо поймемъ мы сущность комедіи, если будемъ считать эти неподходящія черты просто произвольною клеветою, а не тѣмъ, чѣмъ онѣ были на самомъ дѣлѣ — обобщеніемъ отдѣльной личности, возведеніемъ частнаго явленія въ общій типъ».

Наконецъ вотъ что говорятъ Лессингъ объ именахъ трагедіи:

«Сократъ Аристофана не представлялъ собою дѣйствительную личность, носившую это имя, да и не долженъ былъ представлять ее; этотъ олицетворенный идеалъ суетной и опасной школьной мудрости названъ былъ Сократомъ только потому, что Сократъ былъ отчасти извѣстенъ за подобнаго обманщика и соблазнателя, а отчасти долженъ былъ сдѣлаться еще извѣстнѣе съ этой стороны. Самое понятіе объ общественномъ положеніи и характерѣ, которое должно было соединиться съ именемъ Сократа, руководило поэтомъ при выборѣ имени. Такъ и представленіе о характерѣ, обыкновенно соединяемое нами съ именами Регула, Катона и Брута, служитъ причиною, почему трагическій поэтъ даетъ своимъ героямъ эти имена» (Гамб. Драм. ХСІ, стр. 448—449).

Объяснивъ, въ чемъ должно состоять вѣроятіе и необходимость, Аристотель замѣчаетъ, что простые вымыслы, т. е. такіе, въ которыхъ нѣтъ узнанія и перелома, а только одна страсть, портятся всего болѣе вставками. Причина этому Аристотелемъ не показана, но, вѣроятно, потому онъ тѣ простые вымыслы, которые обилуютъ вставками, считаетъ самыми худыми, что вставки въ такихъ трагедіяхъ, отвлекая вниманіе отъ главнаго дѣйствія, на которомъ въ простой трагедіи, исключительно на страсти основанной, должно все сосредоточиваться, — ослабляютъ общее впечатлѣніе. Напротивъ въ сплетенной трагедіи вставки не столь вредны: неожиданное узнавіе, неожиданный переломъ могутъ усилить ослабѣвшее отъ вставки впечатлѣніе.

Указавъ на источникъ вставокъ въ простыхъ трагедіяхъ, Аристотель заключаетъ IX главу замѣчаніемъ, что и относительно состраданія и страха трагедія должна заботиться о томъ, чтобы страшныя и возбуждающія состраданіе событія происходили одно вслѣдствіе другаго, ибо и случайныя

*) Это разсказываетъ Эліанъ (III в. по Р. X.). По свидѣтельству древнихъ, Сократъ, не смотря на ядовитую насмѣшку Аристофана, не питалъ къ нему никакой злобы, напротивъ былъ съ нимъ въ близкихъ отношеніяхъ.

даже происшествія тогда особенно насъ поражаютъ, когда повидимому какъ бы нарочно случаются.

Десятая глава пополняетъ предъидущую: въ ней Аристотель объясняетъ, какіе вымыслы онъ называетъ простыми и какіе сплетенными: сплетенные — съ переломомъ и узнаніемъ, простые — безъ нихъ. Перелому и узнанію «слѣдуетъ истекать изъ самаго состава вымысла, такъ чтобы изъ преждебывшаго слѣдовало, что все происходитъ или по необходимости, или по вѣроятію. Ибо большая разница, случится-ли что черезъ что-нибудь, или послѣ чего-нибудь».

Потомъ опредѣляются части вымысла (качественныя) и части трагедіи (количественныя); въ XI главѣ части вымысла; сперва части, исключительно сплетенному вымыслу свойственныя, переломъ и узнаніе, а потомъ, въ концѣ главы, страсть, — часть всякому трагическому вымыслу, всякому трагическому дѣйствию свойственная, нераздѣльная съ трагическимъ дѣйствіемъ. Что Аристотель на страсть смотрѣлъ именно такъ, видно изъ самаго оборота рѣчи: «и такъ въ этомъ отношеніи двѣ части вымысла, переломъ и узнаніе. Третья — страсть. Изъ нихъ о переломѣ и узнаніи сказано. Страсть-же есть дѣйствіе болѣзненное и разрушительное, напр., смерть на сценѣ, мученія, раны и т. п.» Дѣйствіе болѣзненное и разрушительное, — т. е. именно такое, каковымъ производятся трагическія ощущенія, страхъ и состраданіе. *πάθος* имѣло впрочемъ и обширнѣйшее значеніе. Въ сочиненіи «О душѣ» Аристотель задаетъ себѣ вопросъ, всѣ-ли страсти души общи и тѣлу: общими называетъ гнѣвъ, смѣлость, желаніе и вообще чувствованіе; особенными, т. е. исключительно душѣ свойственными, мышленіе и т. п. (I, 1, 9). Тренделенбургъ, толкуя это мѣсто, говоритъ: *quidquid animo accidit, πάθος dici potest.*

Возвращаясь къ началу XI главы. «Переломъ есть, какъ сказано (VII, 7) переменна дѣлаемаго въ противную сторону и притомъ, какъ сейчасъ сказали мы (X, 3), вѣроятная или необходимая». Переменна дѣлаемаго, т. е. того, что мы дѣлаемъ, но еще не сдѣлали, въ противную сторону, т. е. поворотъ дѣйствія къ такому концу, котораго дѣйствующія лица по ходу дѣйствія никакъ не могли-бы предполагать.

Потомъ опредѣляется узнаніе и показывается, какою родъ узнанія самый лучшій, и со стороны какихъ лицъ бываетъ узнаніе. Заключается XI глава объясненнымъ выше опредѣленіемъ страсти.

«О частяхъ трагедіи», такъ начинается XII глава, «которыми нужно

пользоваться, какъ видами, мы сейчасъ сказали; по количеству же, т. е. потому, на какія отдѣльныя части разлагается трагедія, части трагедій (т. е. акты, сцены), Аристотель заключаетъ: «и такъ о частяхъ трагедій, которыми нужно пользоваться, сказано прежде; а по количеству, т. е. по тому, на какія отдѣльныя части разлагается трагедія, части ея таковы».

Подъ частями, которыми нужно пользоваться, какъ *видами*, Аристотель очевидно разумѣетъ *стихи* трагедій, показанныя въ VI и XI главахъ. Онѣ суть: вымыселъ, характеръ, пониманіе, рѣчь, наглядность, пѣсенность; стихи вымысла, переломъ, узнаніе, страсть. Безъ пониманія рѣчи не можетъ быть ни трагедіи, ни какого бы то ни было поэтическаго произведенія; слѣд. только остальными частями можно пользоваться, какъ видами, т. е. давать такое преобладаніе какой либо части, что трагедія подойдетъ подъ одинъ изъ видовъ, показанныхъ въ XVIII гл.

Переломъ и узнаніе — сплетенная трагедія (πεπλεγμένη).

Страсть — страстная (παθητική) или простая.

Характеры — характерныя (ἠθική).

Наглядность и пѣсенность — наглядныя.

Чтобы отличить точнѣе качественныя части трагедій отъ количественныхъ, Аристотель и въ началѣ и въ концѣ главы не довольствуется однимъ словомъ: «по количеству» (κατὰ τὸ πῶσον), но прибавляетъ: «по количеству по тому, на какія *отдѣльныя* части разлагается трагедія» (καὶ εἰς ὅ αἰρεῖται κεραισμένῃ).

Части же греческой трагедіи по количеству суть:

1) *Прологъ*, начало трагедіи, та часть, которая предшествуетъ выводу хора (чароду) (*предисловіе*).

2) *Эписодій*, средняя часть трагедіи (*вставка*).

3) *Эксодъ*, конецъ трагедіи (*выходъ*).

4) *Хорическая часть*, состоящая изъ слѣдующихъ частей, которыя, разумѣется, не во всякой трагедіи бывали:

a) *Пародъ*, «первая рѣчь всего хора» (*входъ*).

b) *Стасимъ* «пѣснь хора безъ анапестовъ и трохеевъ» (*остановка*).

c) *Пѣсни со сцены*, т. е. тѣ, которыя пѣлись дѣйствующими лицами.

d) *Коммъ* (рыданіе) «общій плачь хора и со сцены».

Замѣчательна точность въ опредѣленіяхъ: пародъ названъ рѣчью, потому что въ немъ не всегда бывала пѣснь, не всегда пѣли; онъ состоялъ

большую частію изъ диметровъ анапестическихъ, либо тетраметровъ трохаяческихъ; *коммы* названъ *общимъ* плачемъ хора и со сцены, т. е. таемиъ, въ которомъ участвовали и актеры и хоръ, но пѣли не въ одно время, а поочередно.

Исчисливъ качественныя и количественныя части трагедіи, Аристотель переходитъ къ подробному объясненію *исхода* трагедіи (μεταβολή) и средствъ, которыми достигаетъ она своей цѣли. О первомъ говорится въ XIII главѣ, о второмъ въ XIV. Что таково было намѣреніе Аристотеля, это видно по началу XIII главы: «А о томъ, что слѣдуетъ составителямъ вымысловъ *имѣть въ виду, и что наблюдать, и чѣмъ производится дѣйствіе* (ἔργον) трагедіи, объ этомъ нужно говорить теперь, непосредственно послѣ сейчасъ сказаннаго». О томъ, что должна трагедія имѣть въ виду, говорится въ XIII главѣ, а о дѣйствіи ея въ XIV.

А такъ какъ составъ самой лучшей трагедіи есть не простой, а сложенный, или сложный, — т. е., самыя лучшія трагедіи суть сложенные, или сложныя; и такъ какъ подражаютъ въ нихъ ужасному и жалостному, то необходимо:

1) Ни правдивые люди не должны переходить отъ счастья къ злосчастью: это не возбуждаетъ ни страха, ни состраданія, а только возмущаетъ. Правдивымъ человѣкомъ (ἐπεικῆς) называлъ Аристотель такого, для котораго не нужны законы, который и безъ законовъ честно живетъ *). *Злосчастье* (δυστυχία) отличается Аристотелемъ отъ *несчастья* (ἀτυχία), и есть трагическое несчастье, совершенная гибель. Видя, какъ гибнетъ правдивый человѣкъ, мы не чувствуемъ состраданія, а возмущаемся душою, негодуемъ **) и не страшимся, потому что внутреннее чувство *сказываетъ* намъ, что мы должны страшиться только тогда, когда не правы.

2) Ни порочные — отъ несчастія къ счастью (отъ несчастія можно еще оправиться, но отъ злосчастія, отъ трагической бѣды — невозможно): это не возбуждаетъ ни страха, ни состраданія; даже самаго обыкновеннаго уча-

*) Ретор. I, 13: ἔστι δὲ ἐπεικῆς τὸ παρὰ τὸν ὑπερταμίον νόμον δίκαιον. — Ионк. V, 3. ἐπανόρθωμα νόμου δίκαιου — Впрочемъ въ XXVI гл. и въ другихъ мѣстахъ ἐπεικῆς значить просто — порядочный человѣкъ.

**) Ретор. II, 5. τὸ δὲ μὴ ἀδικεῖν ἀλλ' ἀδικεῖσθαι, ὀργῆς ποιητικόν, безвинная обида съ чьей-нибудь стороны возбуждаетъ въ насъ негодование.

стия, какое мы чувствуемъ ко всякому страдающему, хотя бы и заслуженно, человѣку, даже и такого участія въ насъ тогда не бываетъ *)).

3) Ни слишкомъ порочные—отъ счастья къ злосчастью: по человѣчеству ихъ еще жаль, но истинно трагическаго состраданія, соединеннаго со страхомъ за насъ самихъ, мы въ такомъ случаѣ чувствовать не можемъ.

Сострадать можно только тому, кто несетъ кару незаслуженную, а стра-
шиться за равнаго намъ.

О четвертомъ случаѣ, о переходѣ добродѣтельнаго человѣка отъ несчастія къ счастью, Аристотель не упоминаетъ, потому что онъ еще менѣе свойственъ трагедіи, чѣмъ три, показанные выше.

Отвлеки такимъ образомъ всѣ нетрагическіе случаи, Аристотель заключаетъ: трагическимъ лицомъ долженъ быть, кто не отличается ни добродѣтелью, ни правдивостью **), впалъ въ злосчастье не по порочности и подлости, но по какому нибудь грѣху (δι ἀμαρτημάτων), и притомъ, кто пользовался великимъ почетомъ и счастьемъ ***).

«Итакъ», продолжаетъ Аристотель, необходимо, чтобы правильный вымыселъ былъ скорѣе простой, чѣмъ двойной, какъ нѣкоторые называютъ, и представлялъ переходъ не къ счастью отъ несчастія и т. д. слѣдуетъ до конца поясненіе вышеизложеннаго. Выписанныя нами слова, повидимому противорѣчатъ началу главы: тамъ сказано было, что самыя лучшія трагедіи бываютъ сложныя, а не простыя; здѣсь же говорится, что правильному вымыслу слѣдуетъ быть скорѣе простому, чѣмъ двойному. Но если мы вникнемъ въ объясненіе двойнаго смысла, которое чи-

*) Такъ понимаетъ φιλόφρων Лессингъ, mitleidige Regungen ohne Furcht für uns selbst, das sympathetische Gefühl der Menschlichkeit, то чувство, которое возбуждается въ насъ при видѣ страданій, хотя бы и заслуженныхъ. Φιλόφρων по-русски можно выразить словами: по челоуычеству жаль.

**) δικαιοσύνη, т.-е., кто не есть ἐπιεική;.

***) Слово ἀμαρτία толкуется Аристотелемъ въ Реторику I, 13 и 14. Показывая различіе между ἀτυχήματα, ἀδικήματα и ἀμαρτήματα, Аристотель говоритъ: ἀτυχήματα есть ошибка, проступокъ необдуманнѣй и не происходящій отъ подлости; ἀδικήματα—обдуманнѣй и происходящій отъ подлости; ἀμαρτήματα—обдуманнѣй, но не подлый, ὅσα μὲν παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ πονηρίας; слѣдовательно, проступокъ, хотя и не подлый, но задуманный по какимъ нибудь, конечно, преступнымъ побужденіямъ или по увлеченію страсти, слѣдовательно грѣхъ. Потомъ, изчисляя роды тяжкихъ преступленій, Аристотель говоритъ: καὶ τὸ πλάσμι; τὸ αὖ τὸ ἀμαρτάνειν μέγα— часто въ одномъ и томъ же грѣшитъ есть преступленіе.

таемъ въ (XIII, 7) и изъ котораго видимъ, что двойнымъ вымысломъ называли нѣкоторые (значить это техническій терминъ) такой, въ которомъ два дѣйствія идутъ, какъ, на примѣръ, въ Одиссеѣ Гомера, рядомъ (Одиссей и женихи Пенелопы) и оканчивается для однихъ, какъ въ «Одиссеѣ», для Одиссея счастливо, для другихъ, какъ для жениховъ Пенелопы, несчастливо, то противорѣчя не найдемъ. Вымыселъ можетъ быть простымъ двояко: 1) или потому, что въ немъ нѣтъ узнанія и перелома, а только страсть, 2) или потому, что въ немъ нѣтъ двухъ дѣйствій, рядомъ идущихъ.

Чѣмъ же производится дѣйствіе трагедіи? На этотъ вопросъ, выставленный Аристотелемъ, какъ мы видѣли уже въ началѣ XIII гл., находимъ отвѣтъ въ XIV.

Возбуждать страхъ и состраданіе посредствомъ одной внѣшней обстановки не годится (объ этомъ сказано выше, въ концѣ изложенія VI главы); еще менѣе позволительно производить ею чудесное. Ужасъ и состраданіе должна возбуждать трагедія самимъ совокупленіемъ дѣйствій, посредствомъ самихъ дѣйствій. Ужасныя же дѣйствія могутъ происходить или между близкими людьми, или между врагами, или между такими, которые не находятся ни въ дружескихъ, ни во враждебныхъ отношеніяхъ. Но возбуждать ужасъ и состраданіе способны только дѣйствія перваго рода.

Присоединивъ побочное замѣчаніе о томъ, какъ надлежитъ пользоваться преданіями, Аристотель продолжаетъ: дѣйствующее лицо можетъ или совершить ужасное дѣло, или не совершить и притомъ или зная всю тягость проступка, или не зная. Хотя оцѣнная относительное достоинство всѣхъ сихъ четырехъ случаевъ, Аристотель говорить обо всѣхъ, но въ началѣ, изчисляя ихъ, упоминаетъ только три:

- 1) Убиваютъ, на примѣръ, зная, кого убиваютъ;
- 2) Убиваютъ, не зная, кого убиваютъ;
- 3) Хотятъ убить, не зная кого, и узнаютъ, а узнавъ, не убиваютъ.

Четвертый случай (хотятъ убить, зная кого, и не убиваютъ) опущенъ; и опущенъ, вѣроятно, потому, что этотъ случай признавалъ Аристотель самымъ худшимъ. Подобное опущеніе, и по такой же причинѣ, видѣли мы въ XIII гл.; разница только въ томъ, что Аристотель и послѣ не упоминаетъ съ опущенномъ имъ случаѣ; вѣроятно, переходъ безукоризненно добродѣтельнаго человѣка отъ несчастія къ счастью такъ казался Аристотелю не трагиченъ, что, онъ думалъ, едвали какому трагичу придеть въ голову

представить его въ трагедіи. Нельзя сказать того же о четвертомъ случаѣ настоящей главы: неопытный трагикъ можетъ воспользоваться, а опытный иногда даже и удачно имъ воспользуется, подобно Софоклу въ «Антигонѣ».

Притомъ тонъ рѣчи (XIV, 6 и 7) таковъ, что опущеніе маловажнаго случая возможно: Аристотель беретъ сперва разныя трагическія дѣйствія, которыя представляла ему греческая литература, и приводитъ примѣръ, а потомъ уже выводитъ возможные случаи ужасныхъ дѣйствій: «бываетъ *кромя этихъ* еще третій случай. Другихъ случаевъ — *кромя этихъ* быть не можетъ, ибо необходимо или сдѣлать что нибудь, или не сдѣлать, и притомъ *или зная, или не зная (слѣдовательно четыре случая)*. Изъ нихъ намѣреваться что нибудь сдѣлать, зная, что хочешь дѣлать, и не сдѣлать (*четвертый случай*) — всего хуже: ибо это и возмущаетъ, и не трагично, потому что бываетъ безъ страданій. *Потому такъ никто не поступаетъ, разве только изрѣдка*, напримѣръ, въ *Антигонѣ* Гемонъ относительно Креона». Этимъ замѣчаніемъ Аристотель отнюдь не хочетъ укорить Софокла, какъ обыкновенно полагаютъ: на *Антигону* ссылается онъ, какъ на примѣръ удачнаго употребленія этого самаго нетрагичнаго случая. Этимъ случаемъ Софоклъ имѣлъ право воспользоваться и потому, что онъ въ трагедіи его занимаетъ второстепенное мѣсто: *главное ужасное Антигоны* не въ немъ заключается.

Прочіе случаи по достоинству распредѣляются Аристотелемъ такъ: 1) хотѣть, зная, что нибудь сдѣлать, и не сдѣлать; 2) не зная, что нибудь сдѣлать, и потомъ узнать; 3) не зная, хотѣть что нибудь сдѣлать и узнать, а узнавъ не сдѣлать. Послѣдній случай признаетъ Аристотель самымъ лучшимъ. Въ этомъ видѣли противорѣчіе съ XIII гл. 4; но Лессингъ (38) превосходно оправдалъ Аристотеля. Вотъ сущность Лессингова толкованія: такъ какъ вымыселъ можетъ состоять изъ перелома, узнанія и страсти, именно изъ всѣхъ сихъ стихій — силтенный вымыселъ, изъ одной страсти — простой; а слѣдовательно только страсть есть необходимая стихія всякой трагедіи, то нужно отличать ее отъ прочихъ стихій. Самый лучший переломъ — переходъ отъ лучшаго къ худшему; самая лучшая страсть *καῖρος*, — *если дѣйствующее лицо, не зная, намѣревается что нибудь сдѣлать, и узнаетъ, а узнавъ, не дѣлаетъ*. Переломъ иногда бываетъ въ срединѣ трагедіи, а дѣйствіе не кончается и присоединяется страсть, напримѣръ въ *Эдипѣ Царь* Софокла, и наоборотъ.

«Итакъ, о совокупленіи дѣйствій и о томъ, какимъ слѣдуетъ быть

вымысламъ, сказано достаточно». Такъ заключаетъ Аристотель изложеніе свойствъ вымысла. Въ слѣдующей XV главѣ говорится о второй стихіи трагедіи—о характерахъ.

Отъ характеровъ трагедіи Аристотель требуетъ четырехъ свойствъ: честности, сообразности, естественности и послѣдовательности. Честнымъ трагическій характеръ долженъ быть потому, что въ трагедіи подражаютъ дѣльнымъ, добродѣтельнымъ людямъ. Сообразность требуетъ, чтобы женщины, напримѣръ, не приписывали дѣла или мысли исключительно мужчинѣ свойственныя. Естественъ характеръ такой, который походитъ (*ὁμοίος*) на характеры, встрѣчаемые зрителемъ въ жизни. Послѣдователенъ (ровенъ *ὁμαλός*) характеръ, когда отъ начала до конца трагедіи оказывается онъ такимъ же, какимъ былъ въ началѣ. Аристотель опредѣляетъ или поясняетъ первое, второе и четвертое требованіе; третьяго не объясняетъ, потому ли, что считалъ его и безъ объясненія понятнымъ, или потому, что ниже (§ 8) объясняетъ, а въ настоящемъ случаѣ говоритъ только, что третье требованіе отличается отъ первыхъ двухъ.

Потомъ приводится примѣръ погрѣшностей противу перваго, втораго и четвертаго требованія; третье опять опускается. Противъ перваго погрѣшаетъ Менелай въ «Орестѣ» Эврипида, представленный вѣроломнымъ корыстолюбцемъ и притомъ безъ нужды, чтобы только угодить Аѳинянамъ, ненавидѣвшимъ Лакедемонянъ. Противъ втораго—плачь Одиссея въ *Скилль*, потерянной трагедіи, и рѣчь Меланиппы въ трагедіи Эврипида того же имени: въ этой трагедіи Меланиппа, основываясь на ученіи Анаксагора, доказывала, что отъ коровъ могутъ родиться люди. Противъ четвертаго—*Изменія въ Авлидѣ* Эврипида же *): въ концѣ трагедіи является она такою, какою ее, судя по началу, нельзя предположить ни по необходимости, ни по вѣроятію. Къ этому примѣру привязываетъ Аристотель замѣчаніе, что характеры, какъ и вымыслы, должны подчиняться *необходимости или вѣроятію* (§ 6). *Да и развязки вымысловъ* (*φανερόν οὖν ἐστὶ καὶ*) должны истекать изъ самаго дѣйствія, а не *отъ машины* происходить (§ 7). Машиною называетъ Аристотель всякія постороннія при-

*) Аристотель почти всѣ примѣры ошибочныхъ характеровъ взялъ изъ трагедій Эврипида. Это объясняютъ тѣмъ, что Эврипидъ, какъ и Шиллеръ, были поэты субъективные и впадали дѣйствующимъ лицамъ собственныя мысли, часто имъ непріличныя.

чины: видно и въ его уже время ἀπὸ μηχανῆς стало поговоркою, тождественною съ весьма употребительною въ наше время латинскою поговоркою deus ex machina. Это слѣдуетъ изъ того, что развязку посредствомъ машины Аристотель находитъ не только въ *Медѣ* Эврипида, развязка которой дѣйствительно состоитъ въ томъ, что Медея, не будучи въ состояніи иначе уйти изъ Коринѣа, взлетаетъ на крылатой колесницѣ; но даже въ *Иліадѣ* Гомера. Подъ *отпльтіемъ* разумѣетъ здѣсь Аристотель начало 11-й рапсодіи.

На «*Царя Эдина*» Софоклова указываетъ Аристотель по тому же случаю, по которому и здѣсь, еще въ XIV и въ XXIV. Несообразность этой трагедіи заключается въ томъ, что Эдинъ уже во время дѣйствія трагедіи, накануне своего паденія, разспрашиваетъ о тѣхъ обстоятельствахъ, при которыхъ онъ сталъ царемъ еивскимъ; какъ будто возможно, чтобы не заходило у него съ Иокастою объ этомъ рѣчи прежде. Во всѣхъ трехъ мѣстахъ Аристотель оправдываетъ Софокла тѣмъ, что эта несообразность *есть* трагедіи, т. е. относится къ тому, что было до начала дѣйствія, представленнаго въ трагедіи. Въ иныхъ случаяхъ, какъ, напр., въ *Филоклетѣ* и *Дантѣ* того же поэта, это *есть трагедіи* (τὸ ἔξω τῆς τραγῳδίας) *есть* то, что *послѣ* случилось.

Послѣ этихъ двухъ мимоходомъ брошенныхъ по поводу *Ифигеніи* замѣтокъ, Аристотель возвращается къ характерамъ и толкуетъ третью требованіе (ἄλλοσος): характеръ долженъ быть вѣренъ природѣ, но въ то же время нѣсколько облагороженъ, потому что трагедія есть подражаніе лучшими.

Кромѣ всего этого поэту для вѣрнаго изображенія характеровъ нужно изучать «разныя ощущенія, подлежащія поэзіи», т. е., которыя могутъ быть изображены поэзією (τὰ παρὰ τὰς ἐξανάγκης ἀκολουθοῦσας αἰσθησεις τῆ ποιητικῆ) — разныя движенія души; иными словами, поэту нужно изучать человѣческую природу. «Объ нихъ», т. е. объ этихъ ощущеніяхъ, «достаточно сказано въ изданныхъ сочиненіяхъ». Въ какихъ именно — не извѣстно.

Въ главахъ XVI, XVII и XVIII Аристотель сообщаетъ чисто техническія и практическія замѣчанія объ узнаніи, о томъ, какъ лучше творить, о завязкѣ, развязкѣ и о прочемъ.

Въ XI гл., говоря объ узнаніи, Аристотель показалъ, что лучше узнаніе есть то, которое соединяется съ переломомъ; что узнаніе можетъ

быть и относительно неодушевленныхъ предметовъ; что иногда оно можетъ состоять только въ томъ, что узнають, сдѣлалъ ли кто что-нибудь, или не сдѣлалъ; что иногда одно изъ узнаваемыхъ лицъ знаетъ другое; иногда оба до узнаванія неизвѣстны другъ другу. Въ XVI главѣ изчисляются разные способы узнаванія; насчитывается шесть главныхъ родовъ и нѣсколь- ко видовъ узнаванія:

1) посредствомъ знаковъ, по преданію извѣстныхъ, и притомъ: а) при- рожденныхъ или б) приобрѣтенныхъ.

2) посредствомъ знаковъ, придуманныхъ поэтомъ.

3) посредствомъ памяти, когда дѣйствующее лицо увидитъ или услы- шитъ что нибудь знакомое.

4) посредствомъ соображенія.

5) посредствомъ ложнаго заключенія зрителей.

6) вытекающее изъ самыхъ дѣйствій.

Въ XVII гл. Аристотель учитъ поэтовъ, какъ лучше творить. Для этого нужно 1) умѣть переноситься въ положеніе выводимыхъ лицъ, 2) умѣть задумать планъ и наполнить его; послѣднее показано на «*Ифи- геніи*» Эврипида и на «*Одиссеи*» Гомера.

Между прочимъ въ этой главѣ говорится, что особенно убѣдительно, особенно узнають насъ тѣ поэты, которые по характеру своему похожи на выводимыхъ ими лицъ. Потому способны къ творчеству или даровитые люди, или тѣ, которые могутъ восторгаться. Первые легко изучаютъ вся- кій характеръ, вторые легко переносятся во всякое положеніе, во всякое душевное состояніе. Даровитость (*εὐφυΐα*), по Аристотелю, есть способ- ность понимать истину и уклоняться отъ лжи; ее приобрѣсти трудомъ нельзя; нѣжное и потому чувствительное тѣло есть признакъ даровитости. Примѣромъ даровитаго поэта, способнаго обсудить все (*ἐξισταστικῆ*), мо- жетъ служить Лессингъ, который самъ о себѣ такъ говоритъ въ концѣ своей *Драматургіи*: „Я очень хорошо понимаю, что есть кое-что сносное въ моихъ послѣднихъ опытахъ, но эти я на вѣки и исключительно обя- занъ критикѣ. Я не чувствую въ себѣ живаго источника творчества, ко- торый бьетъ вверхъ съ самобытною силою, удивляя всѣхъ свѣжестью и обиліемъ красокъ. Я долженъ все выжимать изъ себя давленіемъ. Я былъ- бы очень скуденъ, холоденъ и близоручъ, если-бы не выучился скромно разрабатывать чужія сокровища, грѣться у чужаго комелька и усиливать свое зрѣніе искусственными стеклами. Вотъ почему мнѣ всегда было обидно

и досадно, если я читалъ или слышалъ что-нибудь клонящееся къ порицанію критики. Она, говорятъ, губить таланты, а я льстилъ себя надеждою по-замисловаться отъ нея чѣмъ-нибудь, что весьма близко подходитъ къ таланту. Я — хромой, которому не можетъ быть пріятна сатира на костыль“.

Въ XVIII гл. разсуждается собственно о завязкѣ и развязкѣ, а мимоходомъ изчисляются виды трагедіи, дѣлаются замѣтки о вставкахъ и о хорѣ. Ходъ мыслей таковъ.

Сперва опредѣляется завязка и развязка. Завязка есть та часть трагедіи, которая идетъ отъ начала до того мгновенія, съ котораго начинается переходъ къ злосчастію или счастію, причемъ захватываются событія, предшествовавшія дѣйствию трагедіи и не вошедшія въ нее: напримѣръ, въ «*Эдипъ Царь*» Софокла, убіеніе Лая, воцареніе Эдипа, царствованіе его, женитьба и проч. Остальная часть трагедіи есть развязка. Аристотелю слѣдовало-бы послѣ этого сказать, что нужно одинаковое обращать вниманіе на ту или другую часть, потому-что трагедіи только по завязкѣ и развязкѣ и бываютъ или сходны или различны; но прежде, не высказавъ еще своей мысли, Аристотель показываетъ, какъ обыкновенно различаются трагедіи (см. изложеніе XII гл.); говоритъ, что трагедія должна соединять свойства всѣхъ видовъ, особенно современная Аристотелю трагедія: въ его время стали взыскательны къ поэтамъ; требовали, чтобы всякій поэтъ превосходилъ всѣхъ прежнихъ поэтовъ въ томъ, чѣмъ каждый изъ нихъ особенно отличался. За этимъ уже слѣдуетъ замѣчаніе о томъ, чѣмъ собственно должны различаться поэты; именно завязкою и развязкою. Завязкѣ-же и развязкѣ могутъ вредить: 1) вставки и 2) хоръ. „Нужно, о чемъ выше упоминалось не разъ (V, 4; VII, 7; XV, 6), помнить и стараться не дѣлать состава трагедіи эпическимъ (эпическимъ называю состоящій изъ *многихъ вымысловъ*). Въ драмахъ *вставокъ* никто не ждетъ. Посредствомъ-же *переломовъ* и *простыхъ* дѣйствій (т. е. *не двойныхъ*, см. излож. XIII, 4) поэты удивительно какъ достигаютъ своей цѣли. И на хоръ (§ 7) нужно смотрѣть, какъ на одного изъ актеровъ и какъ на *часть цѣлаго*“. Но у многихъ трагиковъ хорическія пѣсни не связываются съ трагедіею, суть вставки, которыя безъ ущерба цѣлому можно вынуть. «А вѣдь, заключаетъ Аристотель, какая разница, пѣть-ли вставочныя пѣсни, или перемѣщать изъ одной драмы въ другую — рѣчь, либо цѣлую часть трагедіи?», т. е. цѣлый актъ или цѣлую сцену.

Изъ примѣч. Б. Ордынскаго.

4. Параллель между учениями Платона и Аристотеля.

Греція, типическая страна искусства въ древности, представляетъ намъ два ученія о поэзіи, совершенно противоположныя въ началахъ. Платонъ говоритъ, что прекрасное существуетъ въ идеѣ, что оно есть часть божественнаго и на землѣ воспоминаніе о небѣ. Аристотель полагаетъ его въ единствѣ и полнотѣ, относя это равно къ явленіямъ природы и къ произведеніямъ искусства. Платонъ объясняетъ происхожденіе поэзіи изъ божественнаго вдохновенія и наслажденіе ею полагаетъ въ принятіи его душою; Аристотель ведетъ начало ея изъ способности подражательной, врожденной человѣку, и наслажденіе объясняетъ изъ склонности нашей сравнивать и учиться.

Не смотря на совершенную противоположность въ началахъ, каждое изъ этихъ ученій имѣетъ свою относительную справедливость, относительную пользу и вредъ, неизбѣжный въ крайностяхъ примѣненія. Тайна этого мнимаго противорѣчія заключается въ томъ, что самое искусство имѣетъ двѣ стороны: духовную и матеріальную, идею и форму. Каждое изъ этихъ ученій смотритъ на одну только изъ сторонъ искусства — и потому, какъ я сказалъ, имѣетъ справедливость относительную. Платонъ взираетъ на внутреннюю сторону искусства, на идею, которая точно есть даръ божественнаго вдохновенія души человѣческой; Аристотель, напротивъ, имѣетъ въ виду одну форму, одну внѣшнюю часть искусства:—потому величина и порядокъ поражаютъ его, какъ первыя условія красоты, и поэзія съ этой внѣшней стороны кажется ему подражаніемъ; эти условія выводитъ онъ изъ наблюденія самой природы, всегда единой, исключительной во всѣхъ своихъ произведеніяхъ.

Ученіе Платона полезно относительно къ идеѣ. Оно питаетъ душу мыслию; оно даетъ свободу поэтическому вдохновенію. Но нельзя не замѣтить, что совершенный недостатокъ техники и признаніе безусловной свободы поэтическаго вдохновенія могутъ быть чрезвычайно вредны въ искусствѣ, особливо для таланта, едва возникающаго. Искусство потеряло уже первобытную творческую силу, которая прежде производила *изъ себя*: оно нуждается если не въ техническихъ правилахъ, то въ историческомъ преданіи, въ отчетливомъ наблюденіи предшествовавшихъ образцовъ.

Ученіе Аристотеля приноситъ пользу въ отношеніи къ исполнитель- ной части поэзіи. Его глубокомысленное *ἐν καὶ ἅλῳ* (*единое и цѣлое*), сня- тое съ природы, останется истиною, всегда вѣрною, и закономъ, для ху- дожника ненарушимымъ. Многія частныя мысли о драмѣ и особенно из- слѣдованіе главныхъ свойствъ ея должны быть навсегда внесены въ нор- мальную пѣитиву для всѣхъ народовъ. Но ученіе его своимъ догматиче- скимъ характеромъ, особенно-же дурно понятое, можетъ наложить насиль- ственныя оковы на генія, стѣснить его творческую силу принятыми въ теоріи формами, чему разительный примѣръ мы видимъ въ исторіи запад- ной литературы. При такой крайности стѣсненія бываетъ необходимо осво- бождающее ученіе Платона. Къ тому-же сухость изложенія у Аристотеля мало питаетъ умъ. Прочіе роды поэзіи пострадали отъ пристрастія его къ драмѣ: лирика не имѣетъ никакой теоріи, а эпопея потеряла свой при- родный характеръ отъ насильственного подчиненія драмѣ.

Нельзя не замѣтить, что матеріальное ученіе Аристотеля, основанное на подражаніи природѣ, какъ видно, болѣе имѣло силы и развитія въ древ- немъ мірѣ, потому-что и самъ Платонъ къ нему склонялся. Причина этому есть мѣстная и заключается въ характерѣ природы и искусства Греціи. Изыщная эта природа была первою воспитательницею художественнаго чувства грековъ: ее въ самомъ дѣлѣ принимали за образецъ искусства, и въ отношеніи къ его матеріалу и внѣшнимъ формамъ можно было справед- ливо назвать это искусство подражаніемъ изыщной природѣ Греціи. Кромѣ того изъ искусствъ процвѣтали особенно тѣ, которыя въ матеріалѣ своемъ и формахъ проявленія болѣе соприкасаются съ внѣшнимъ міромъ: такъ, на примѣръ, искусства пластическія, болѣе копирующія съ природы. Сама поэзія принимала также пластическій характеръ и изобиловала образомъ, а не мыслию. Грекъ не иначе постигалъ и мысль, какъ въ видѣ образа: поэтому на языкѣ его мысль (*ιδέα*) и образъ — синонимы. Эпическая поэзія своею пластическою стихіею имѣла вліяніе на всѣ роды. Лирика, поэзія духа, внутренняго міра, не получила богатаго развитія у грековъ: не по- тому-ли она и не имѣла особой теоріи? — Все это намъ достаточно объ- ясняетъ, почему искусство въ Греціи могло справедливо быть названо по- дражаніемъ природѣ.

Но такая теорія, будучи перенесена въ новый, особенно сѣверный міръ Европы, разумѣется, была ошибочною, потому-что не оправдывалась ни мѣстностію самой природы, ни характеромъ искусства, которое устраи-

милось отъ міра вѣшняго во внутренній міръ души человѣческой. Вотъ почему новые послѣдователи Аристотеля должны были прибавить: *подражаніе украшенной природѣ*. Но наконецъ страна, которой назначено было постигнуть глубокимъ сознаніемъ характеръ новаго христіанскаго искусства, явила и новую теорію, согласную съ его духомъ и болѣе родственную съ ученіемъ Платона, въ коемъ заключалось какъ будто предчувствіе идеальной германской теоріи.

Изъ сравненія двухъ противоположныхъ ученій о поэзіи въ древнемъ мірѣ, само собою слѣдуетъ, что тайна совершенства нашей науки должна заключаться въ примиреніи идеалиста Платона съ реалистомъ Аристотелемъ.

С. Шевыревъ.

(Теорія поэзіи въ историч. развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. М. 1836).

5. Квинта Горація Флакка

Наука поэзіи.

Посланіе къ Пизонамъ.

Переводъ М. Дмитриева.

- Еслибы женскую голову къ шеѣ коня живописецъ
Вадумалъ приставить, и разные члены собравши отсюду,
Перьями ихъ распестрилъ, чтобъ прекрасная женщина сверху
Кончилась снизу уродливой рыбой; смотря на такую
5. Выставку, други! могли ли бы вы удержаться отъ смѣха?
Вѣрьте, Пизоны! на эту картину должна быть похожа
Книга, въ которой всѣ мысли, какъ бредъ у больного горячкой.
Гдѣ голова, гдѣ нога, безъ согласія съ цѣлымъ составомъ!
Знаю: поэтъ съ живописцемъ все смѣютъ, и все имъ возможно,
10. Что захотятъ. Мы и сами не прочь отъ подобной свободы,
И другому готовы дозволить ее, но съ условьемъ,
Чтобы дикіе звѣри не были вмѣстѣ съ ручными,

Змѣи въ сообществѣ птицъ и съ ягнѣтами лютые тигры!

Къ пышному, много собой обѣщавшему громео, началу
Часто, блистающій издали, лоскутъ пришить пурпуровый: 15.

Или описать Діанинъ алтарь, или рѣзвый источникъ,
Вьющійся между цвѣтущихъ луговъ, или Рейнъ величавый,
Или цвѣтистая радуга на-небѣ мутно-дождливомъ!

Но у мѣста-ль они?—Ты, быть можетъ, умѣешь прекрасно
Вспарисъ написать?—Но къ чему, гдѣ заказанъ разбитый 20.
Бурей корабль съ безнадежнымъ пловцомъ?—«Ты работамъ амфору,
И вертѣлъ ты, вертѣлъ колесо, а сработалась кружка!

Знай же, художникъ, что нужны во всемъ—простота и единство!

Вольшую частью, Пизоны, отецъ и достойныя дѣти!
Мы, стихотворцы, бываемъ наружнымъ обмануты блескомъ! 25.

Краткимъ ли быть я хочу—выражаюсь темно; захочу ли
Нѣжнымъ быть—дѣлаюсь слабъ; быть высокимъ—впадаю въ надутость;
Этотъ робѣеть и, бури страшась, пресмыкается долу;
Этотъ, любя чудеса, представляетъ въ лѣсу намъ дельфина,
Вепря въ волнахъ!—И повѣрьте, не зная искусства, 30.
Избѣжавши ошибки одной, подвергаешься большей!

Близко отъ школы Эмилиа былъ же художникъ, умѣвшій
Ногти и гибкіе волосы въ бронзѣ ваять превосходно!
Въ цѣломъ—онъ былъ неудаченъ, обнять не умѣя единства!
Ежели я что пишу, не хотѣлъ бы ему быть подобнымъ, 35.
Такъ же, какъ не хочу съ безобразнымъ быть носомъ, имѣя
Черныя очи или прекрасныя черныя кудри!

Всякій писатель предметъ выбирай соотвѣтственный силѣ;
Долго разсматривай, пробуй, какъ ношу, поднимуть ли плечи.
Если кто выбралъ предметъ по себѣ, ни порядоко, ни ясность 40.
Не оставяеть его, выраженіе будетъ свободно.

Сила и прелесть порядка, я думаю, въ томъ, чтобъ писатель
Зналъ, что гдѣ именно должно сказать, а все прочее—послѣ.
Гдѣ что идетъ; чтобъ поэмы творецъ зналъ, что взять, что откинуть;
Также, чтобъ былъ онъ не щедръ на слова, но и скупъ и разборчивъ! 45.

✓ Если извѣстное слово, искуснымъ съ другимъ сочетаньемъ,
Сдѣлаешь новымъ—прекрасно! Но если и новымъ реченьемъ
Нужно, дотоль неизвѣстное нѣчто, назвать: ты старайся

Слово такое найти, чтобъ неслыхано было Цетегамъ!

50. Эту свободу, когда остороженъ ты въ выборѣ будешь,
Можно дозволить себѣ: выраженіе новое вѣрно
Принято будетъ, если источникъ его — благозвучный
Грековъ прекрасный языкъ! — Что Римлянинъ Плавту дозволилъ
Или Цецилію — какъ запретить вамъ, Виргилій и Варій?...
55. Чтожъ упрекають мнѣ, если я вновь нахожу выраженья?
Эній съ Катonomъ новыхъ вещей именами богато
Предковъ языкъ надѣлили; всегда дозволялось и нынѣ
Тоже дозволено намъ и всегда дозволяемо будетъ
Новое слово ввести, современнымъ клеймомъ обозначивъ.
60. Какъ листы на лѣсахъ измѣняются вѣстѣ съ годами,
Прежніе-жъ всѣ облетать: такъ слова въ языкѣ. — Тѣ, состарясь,
Гибнуть, а новые, вновь народясь, разцвѣтутъ и окрѣпнутъ!
Мы и все наше — дань смерти! — Море ли, сжатое въ пристань,
(Подвигъ достойный царя!) корабли охраняетъ отъ бури,
65. Или болото бесплодное, нѣкогда годное весламъ,
Грады сосѣдніе кормить, вскрытое тяжелой сохою;
Или рѣка перемѣнить свой бѣгъ на удобный и лучшій,
Прежде опасный для жатвъ: все, что смертное, должно погибнуть!
Неужели честь словъ и пріятность ихъ — вѣчно живущи?...
70. Многія падшія вновь возродятся; другія же, нынѣ
Пользуясь честью, падутъ, лишь потребуетъ властный обычай,
Въ волѣ котораго все — и законы и правила рѣчи.
Всѣмъ намъ Гомеръ показалъ, какою описывать мѣрой
Грозныя битвы, дѣянья царей и вождей знаменитыхъ.
75. Прежде въ неравныхъ стихахъ заключалась лишь жалоба сердца;
Послѣ же чувства восторгъ и событіе сладкихъ желаній!
Бто изобрѣлъ родъ Элегій, въ томъ спорятъ ученые люди,
Но и донынѣ ихъ тяжба осталась еще не рѣшенной.
Яростный ямбъ изобрѣлъ Архилохъ; и низкіе сокки
80. Вѣстѣ съ высокими котурномъ усвоили новую стопу.
Бъ разговорѣ способна, громка, какъ будто родилась
Бъ дѣйствию жизни она, къ одолѣнью народнаго шума!
Звонкимъ же лиры струнамъ даровала безсмертная муза
Славить боговъ и сыновъ ихъ, борцовъ, увѣнчанныхъ побѣдой

- Бравныхъ коней и веселье вина и заботы младья. 85.
- Если въ поэмѣ я не могу наблюдать всё отгѣнки,
 Всѣ ея краски, за чтоже меня называть и поэтомъ?
 Развѣ не стыдно незнаніе? Стыдно только учиться?... 86.
- Комикъ находить трагическій стихъ неприличнымъ предмету;
 Ужинъ Тіеста—равно недостойно рассказывать просто 90.
 Разговорнымъ стихомъ, языкомъ для комедіи годнымъ.
 Каждой вещи прилично природой ей данное мѣсто.
 Но иногда и комедія голосъ свой возвышаетъ:
 Такъ раздраженный Хремесь порицаетъ безумнаго сына
 Рѣчью, исполненной силы; нерѣдко и трагикъ печальный 95.
 Жалобы стонъ издаетъ языкомъ и простымъ и смиреннымъ.
 Такъ и Телефъ, и Пелей, въ изгнаньи и бѣдности оба,
 Бросивши пышныя рѣчи, трогаютъ жалобой сердце!
 Нѣтъ! не довольно стихамъ красоты: но чтобъ, духъ улаждая,
 Всюду они увлекали его по волѣ поэта. 100.
 Лица людскія смѣются съ смѣющимся, съ плачущимъ плачуть.
 Если ты хочешь, чтобъ плакалъ и я, то самъ будь растроганъ:
 Только тогда и Телефъ, и Пелей, и несчастье ихъ рода
 Тронуть меня, а иначе—или засну я со скуки,
 Или же стану смѣяться!—Печальныя рѣчи приличны 105.
 Лику печальному; грозному—гнѣвъ; а веселому—шутки:
 Важныя рѣчи идутъ и къ наружности важной и строгой,
 Ибо такъ внутренно насъ напередъ устрояетъ природа
 Къ перемѣнамъ судьбы, чтобъ мы ихъ на лицѣ выражали,—
 Радуетъ что, иль гнѣвить, иль къ землѣ насъ печалію клонить, 110.
 Сердце-ль щемить, иль душа свой восторгъ изливаетъ словами!
 Еслижъ съ судьбою лица у поэта языкъ несогласенъ,
 Въ Римѣ и всадникъ, и пѣшій народъ осмѣютъ безпощадно.
 Въ этомъ есть разница: Давъ говорить, иль герой знаменитый,
 Старецъ, иль мужъ, или юноша, жизнью цвѣтущей кипащій, 115.
 Знатная родомъ матрона или кормилица: также
 Ассириецъ, Колхидянинъ, пахарь или разнощикъ,
 Житель ли Греческихъ Оивъ, или Грекъ же—питомецъ Аргоса!
 Слѣдуй преданью, поэтъ, иль выдумывай съ истиной сходно!
 Если герой твой Ахиллъ, столь прославленный въ пѣсняхъ, да будетъ 120.

Пылокъ, дѣятели, скорь и во гнѣвѣ своемъ непреклоненъ,
Бромъ меча своего признавать нехотящій закона;
Гордой и лютой должна быть Медея; Ино—плачевна;
Ю—скиталица; врачень Орестъ; Иксионъ—вѣроломнъ.

125. Если ввѣряешь ты сценѣ что новое; если ты смѣешь
Творческой силой лицо создавать, неизвѣстное прежде,
То старайся его до конца поддержать таковымъ же,
Какъ ты въ началѣ его показалъ, съ самимъ собою согласнымъ!
Трудно однакожь дать общему личность; вѣрнѣй въ Иліадѣ
130. Дѣйствіе вновь отыскать, чѣмъ представить предметъ незнакомый!
Общее будетъ по праву твоимъ, какъ скоро не будешь
Видѣть съ бездарной толпою въ кругѣ обычномъ кружиться,
Если не будешь идти по слѣдамъ подражателемъ робкимъ
Слово за словомъ, то избѣжишь тѣсноты, изъ которой

135. Стыдъ да и самыя правила видти назадъ запрещаютъ!

Бойся начать, какъ циклическій прежнихъ временъ стихотворецъ:

«Участь Пріама пою и войну достославную Трои!»

Чѣмъ обѣщанье исполнить, разинувши ротъ столь широко?...

Мучило гору, а что родилось? смѣшной лишь мышенокъ!

140. Лучше стократъ, кто не хочетъ начать ничего не по силамъ:
«Муза! скажи мнѣ о мужѣ, который, разрушивши Трою,
Многихъ людей города и обычай въ странствіяхъ видѣлъ!»
Онъ не изъ пламени дыму хотѣлъ напустить; но изъ дыма
Пламень извлекъ, чтобы въ блескѣ чудесное зору представить:

145. Антифата и Оцилла, или съ Циклопомъ Харибду!

Онъ не начнетъ Діомидовъ возвратъ съ Мелеагровой смерти,
Ни Троянской войны съ двухъ яиць, порожденія Леды!

Прямо онъ къ дѣлу спѣшитъ; повѣствуя знакомое, быстро

Мимо онъ тѣхъ произшествій внимающихъ слухъ увлекаетъ;

150. Что воспѣвали другіе, того украшать не возьмется;

Истину съ басней смѣшаетъ онъ такъ, сочетавши искусно,

Что началу средина, срединѣ конецъ отвѣчаетъ!

Слушай, чего я хочу и со мною народъ нашъ желаетъ.

Если ты хочешь, чтобы зритель, съ минуты открытъя завѣсы,

155. Слушалъ съ вниманіемъ, молча, до слова: «бейте въ ладоши!»

То старайся всѣхъ возрастовъ нравы представить прилично,

Сходно съ природою, какъ измѣняются люди съ годами.

Мальчикъ, который ужъ знаетъ значеніе словъ и уиѣтъ
Твердо ступать по землѣ—онъ ровесниковъ любить и игры;
Вдругъ онъ разсердится, вдругъ и утихнетъ, и все не надолго. 160.

Юноша, если надзора наставника онъ ужъ свободенъ,
Любитъ коней, и собакъ, и зеленое Марсово поле;
Мягче онъ воска къ пороку, не слушаетъ добрыхъ совѣтовъ;
Медленъ въ полезномъ, и гордъ, и сорить расточительно деньги;
Пылокъ въ желаньяхъ, но скоро любимую вещь оставляетъ! 165.

Мужескій возрастъ, съ умомъ, измѣнившимъ наклонность съ лѣтами,
Ищетъ богатства, связей, онъ почестей рабъ, и боится,
Какъ бы не сдѣлать чего, въ чемъ раскается можетъ быть послѣ!

Старецъ не знаетъ покоя: или несчастный въ заботахъ
Копить добро, иль боится прожить, что накоплено прежде; 170.
Хладнокровно и съ робостью править своими дѣлами;
Ждетъ и надѣется долго; не скоро рѣшается; жадно
Въ будущемъ ждетъ исполненья; ничѣмъ не доволенъ, печаленъ,
Хвалить то время, какъ молодъ онъ былъ, порицая вѣкъ новый!

Годы летять и приносятъ многія блага; но много 175.
Ихъ и уносить, какъ жизнь начинается клониться къ закату!
Юношѣ роль не давай старика; а мальчику—мужа!
Каждога возраста нравы—черты означаютъ инныя!

Дѣйствию или на сценѣ или бываетъ въ разсказѣ.
Что къ намъ доходить чрезъ слухъ, то слабѣе въ насъ трогаетъ сердце, 180.
Нежели то, что само представляется вѣрному глазу,
И чему самъ свидѣтелемъ зритель.—Однакожь на сценѣ
Берегись представлять, что отъ взора должно быть сокрыто
Или что скоро въ разсказѣ живомъ сообщить очевидецъ!

Нѣтъ! не должна кровь дѣтей проливать предъ народомъ Медея, 185.
Гнусный Атрей передъ всѣми варить человѣковъ утробы,
Прогна предъ всѣми же въ птицу, а Бадмъ въ змѣю превратиться:
Я не повѣрю тебѣ, и мнѣ зрѣлище будетъ претивно.

Если ты хочешь, чтобъ драму твою, разъ увидѣвши, зритель
Видѣть потребовалъ вновь, то пять актовъ ей должна мѣра! 190.
Но чтобъ боги въ нее не вступались, развѣ твой узелъ
Требуетъ высшей ихъ силы!—Равно, въ говорящихъ, четвертый

Лишній всегда: безъ него обойтись въ разговорѣ старайся!

Хоръ есть замѣна мужскаго лица; ничего между дѣйствій

195. Пѣть онъ не долженъ, что къ цѣли прямой не ведетъ и съ предметомъ

Тѣсно не связано! Пусть ободряетъ онъ добрыхъ; совѣты

Имъ педааетъ; укрощаетъ пылъ гнѣва и гордость смиряетъ;

Пусть превозноситъ умѣренный столъ, справедливость святую,

Миръ, и законъ, и врата городовъ безопасно отверзты;

200. Пусть онъ, повѣренный тайнъ, умоляетъ боговъ, чтобъ Фортуна

Вновь обратилась къ несчастнымъ, отъ гордыхъ же прочь удалилась!

Флейта была въ старину не изъ многихъ частей, соединенныхъ

Мѣдью въ одно, какъ теперь, не соперница трубъ, но простая,

Тихимъ пріятная звукомъ, ладомъ имѣя немного,

205. Вторить лишь хору могла и быть слышной народу, который

Было легко перечесть: на скамьяхъ онъ еще не тѣснился,

Ибо умѣренъ былъ, нравами строгъ, и не шуменъ, и скромнень.

Послѣ, какъ тотъ же народъ чрезъ побѣды расширилъ предѣлы

Мирныхъ полей; какъ обнесъ онъ свой городъ обширной стѣною,

210. Въ праздники началъ виномъ утѣшать надменную силу,

Большая вольность вошла тутъ и въ мѣру и въ тактъ музыкальный, —

Ибо какъ требовать вкуса отъ грубости жителей сельскихъ,

Праздныхъ невѣждъ, съ горожанами смѣшанныхъ виѣсть?—Тогда то

Имъ въ угожденіе флейщикъ съ простою старинной игрою

215. Пляску и пышность сталъ сочетать и ходить по помосту

Въ длинной одеждѣ; и самая лира умножила звуки!

Выговоръ скорый тогда превратился въ высокій и важный;

Стали вводить въ разговоръ изреченья, потомъ прорицанья,

Такъ что поэтъ наконецъ говорилъ, какъ Дельфійскій оракулъ!

220. Прежде трагическій скромный поэтъ за козла состязался!

Вскорѣ во всей наготѣ сталъ лѣсныхъ выставлять онъ сатировъ;

Вскорѣ попробовалъ съ важностью виѣсть и рѣзкую шутку,

Съ тѣмъ чтобы новымъ занять чѣмъ-нибудь, чѣмъ-нибудь да пріятнымъ,

Зрителей, послѣ жертвъ приношенья всегда подгулявшихъ!

225. Пусть же выводятъ на сцену насмѣшливыхъ дерзкихъ сатировъ,

Пусть обращаютъ въ смѣшное предметы и важные даже;

Только совѣтъ мой: когда богъ какой представляется тутъ же

Или герой, передъ тѣмъ появившійся въ пурпурѣ, въ златѣ,

То неприлично, чтобъ онъ говорилъ, какъ въ харчевнѣ; но также
Чтобы онъ, уклонясь земли, въ облакахъ не терялся! 230.

Такъ! недостойнъ трагедіи стихъ легкомысленной шутки;
Между сатировъ ей стыдно, какъ важной матронѣ, которой
Велѣно виѣсть съ другими участвовать въ праздничной плясѣ!

Будь я писатель сатиръ—не одни бы простыя реченья,
Не одну бъ я любилъ безукрашенность рѣчи народной; 235.

Но не хотѣлъ бы совсѣмъ и трагедіи краски оставить:
Такъ, чтобъ рѣчь Дава всегда различалась со смѣлою рѣчью
Питіи дерзкой, у Симона хитро талантъ захватившей,
Или съ рѣчами Силена, слуги и пѣстуна Вакха!

Я бы составилъ мой слогъ изъ знакомыхъ для всѣхъ выраженій
Такъ, чтобы каждому легкимъ сначала онъ могъ показаться;
Но, чтобъ надъ нимъ попотѣлъ подражатель иной!—Такъ пріятность
Много зависитъ отъ связи идей; отъ порядка—ихъ сила. 240.

Если бы я былъ судьей, то Фавнъ, убѣжавшій изъ лѣса,
Остерегся бы въ нѣжныхъ стихахъ объясняться, какъ щеголь, 245.
Уличный житель, который едва не на рынкѣ родился,
И не смѣлъ бы въ стихахъ повторять непристойныя рѣчи,
Ибо сенаторъ и всадникъ, всѣ люди съ достаткомъ и вкусомъ,
Вѣрно въ награду вѣнка не присудятъ—за то, что похвалить
Повуцатель орѣховъ лѣсныхъ или сухаго гороху! 250.

Долгій слогъ за короткимъ въ стихахъ называется ямбомъ.
Стихъ ямбическій быстръ, отъ того онъ и названъ триметромъ,
Даромъ что въ чтеніи онъ представляетъ намъ шесть удареній.
Прежде съ начала стиха до конца—онъ былъ весь одинаковъ;
Послѣ, чтобъ тише для слуха онъ былъ и казался важнѣе, 255.

Ямбъ терпѣливый отечески съ важнымъ и тихимъ спондеемъ
Право свое раздѣлилъ, но съ условьемъ такимъ неизмѣннымъ,
Чтобъ вторая съ четвертой стопа—все за нимъ оставались.
Рѣдео у Энаія съ Акціемъ, въ ихъ знаменитыхъ триметрахъ,
Встрѣтишь спондеи!—На сценѣ стихи, полновѣсныя ими, 260.
Явный укоръ для поэта въ небрежности, столько постыдной,
Или въ поспѣшности, или въ незнаніи правилъ искусства.

Правда, не всякій въ стихѣ замѣчаетъ ошибку въ паденьи,
Въ чемъ уже лишняя вольность дарована римскимъ поэтамъ;

265. Но неужели поэтому долженъ я быть своевольнымъ
И писать наудачу?— Неужели, видя ошибки,
Думать спокойно о нихъ, въ безопасной надеждѣ прощенья?...
Даже и ихъ избѣжавъ, похвалы я еще недостойнъ.
О! день и ночь вы, Пизоны, читайте творенія Грековъ!
270. Вотъ образцы!— «Но вѣдь предки хвалили жъ стихи и шутиливость
Плавта?»— Хвалили и то и другое!— Дивлюсь ихъ терпѣнью,
Чуть не сказалъ я: «ихъ глупости!»— ежели только мы съ вами
Въ силахъ умомъ отличить остроту отъ шутиivosti грубой,
Если и ухомъ и пальцами вѣрность стиха разбираемъ!
275. Новый поэзіи родъ, — неизвѣстной трагической музы,
Өсписъ, какъ всѣ говорятъ, изобрѣлъ и возмалъ на телѣгахъ
Онъ лицедеѣвъ своихъ, запачкавшихъ лица дрожнями
И поющихъ стихи; но личинъ и одежды приличной
Изобрѣтатель Эсхиль. На подмостки театр свой взмоливши,
280. Слову высокому ихъ научилъ и ходить на котурнахъ!
Вслѣдъ за Эсхиломъ явилась комедія старая наша.
Ей былъ не малый въ народѣ успѣхъ, но вскорѣ свобода
Перешла въ своевољство, достойное быть укрощеннымъ:
Принять законъ — и въ ней хоръ замолчалъ, и вредить перестала.
285. Наши поэты, испробовавъ все, честь за то заслужили,
Что оставивши Грековъ слѣды, прославляли родныя дѣянья,
Частью въ важной претекстѣ, великимъ лишь лицамъ приличной,
Частью въ тогѣ простой, гражданина всегдашней одеждѣ.
Лаціумъ, сильный оружіемъ, былъ бы не менѣ славенъ
290. И прекраснымъ своимъ языкомъ, когдабъ стихотворцамъ
Не было скучно и трудно опиливать чище работу.
Вы, о Помпилія кровь! Не хвалите поэмы, покуда,
Десять разъ исправляя ее и долгое время,
Авторъ до самыхъ ногтей не довелъ ея совершенства!
295. Пусть говорятъ Демокритъ, что геній счастливей искусства,
Пусть здравоумныхъ поэтовъ сгоняетъ съ высотъ Геликона!
Многіе, вѣря ему, отростили бороду, ногти,
Убѣгаютъ людей, не ходятъ даже и въ баню!
Какъ не достигнуть имъ славы поэтовъ, когда не вѣряють
300. Никогда своей головы брадобрѣю Лицину,

Неизлѣчимой ничѣмъ—ни трехъ Антициръ чемерицей!
О я бессмысленный!—Стало напрасно весенней порою
Я очищаюсь отъ желчи!—Еслибъ не это, всѣхъ лучше
Я бы писалъ; но съ условьемъ такимъ не хочу быть поэтомъ!
Стану же должность оселка я отправлять: онъ не рѣжетъ,
Но зато онъ желѣзо острить!—Самъ писать я не буду,
Но открою другимъ, что творить и питаетъ поэта,
Что прилично, что нѣтъ, въ чемъ искусство и въ чемъ заблужденъ!

305.

Прежде, чѣмъ станешь писать, научись же порядочно мыслить!
Книги философовъ могутъ тебя въ томъ достойно наставить,
А выраженья за мыслью придуть уже сами собою!

310.

Ежели знаетъ поэтъ, чѣмъ онъ долженъ отечеству, дружбѣ,
Въ чемъ родителей, братьевъ любовь, въ чемъ обязанность къ гостю,
Въ чемъ долгъ сенатора, должность судьи и въ военное время
Власть предводителя войскъ, тотъ конечно въ поэмѣ
Каждому можетъ лицу дать приличныя званію рѣчи!

315.

Нравы совѣтую я изучать наблюденіемъ жизни:
Изъ нея почерпать и правдивое ихъ выраженъе!
Часто комедія мѣстности блескомъ и вѣрностью нравовъ,
Хоть и чуждая вкуса и чуждая силы искусства,
Больше народъ забавляетъ и больше его занимаетъ,
Нежели—скудная дѣйствиємъ, звучно блестя пустынями!

320.

Грекамъ муза дала полнозвучное слово и геній,
Имъ, ни къ чему независтливымъ, кромѣ величія славы!
Дѣти же Римлянъ учатся долго, съ трудомъ, но чему же?
На сто частей научаются ассы раздѣлять безъ ошибки!

325.

«Сынъ Альбона! скажи мнѣ, если мы, взявши пять унцій,
Вычтемъ одну, что останется?»—Третья часть асса! — «Прекрасно!
Ну, ты имѣнье свое не растратишь!—А если прибавимъ
Къ прежнимъ пяти мы одну, что будетъ всего?»—Половина!—
Если, какъ ржавчина, въ умъ заберется корысть, то возможно-ль
Съ нею стиховъ ожидать, въ кипарисѣ храниться достойныхъ?

330.

Нравиться или учить—цѣль, къ которой стремятся поэты:
Или и то и другое: полезное вмѣстѣ съ пріятнымъ.
Если ты учишь, старайся быть краткимъ, чтобъ разумъ послушный
Тотчасъ понялъ слова и хранилъ бы ихъ въ памяти вѣрно!

335.

Все, что излишне, понятіе наше хранить не умѣть.

Если ты что вымышляешь, будь въ вымыслѣ къ истинѣ близокъ:

Требовать вѣры во всемъ — невозможно; нельзя же живаго

340. Вынуть изъ чрева ребенка, котораго Ламія съѣла.

Старые люди не любятъ поэмы, когда бесполезна,

Гордые всадники — важное все отвергають съ презрѣньемъ!

Всѣхъ голоса соединить, кто мѣшаетъ пріятное съ пользой,

Занимая читателя умъ и тогда жъ поучая.

345. Книга такая и Созіямъ деньги приноситъ, и славу,

Долгихъ лѣтъ славу поэту даетъ и моря преплываетъ!

Есть и такія ошибки, въ которыхъ поэтъ невиновенъ:

И струна не всегда повинуется пальцамъ и слуху,

Часто звукъ острый она издаетъ, какъ требуешь важный;

350. И изъ лука стрѣла не всегда долетаетъ до цѣли!

Если поэма наполнена многихъ красоть и блестящихъ,

То извинительны малыя пятна, которыхъ небрежность

Или бессилье природы людской не умѣли избѣгнуть!

Но какъ не стоитъ прощенья такой переписчикъ, который

355. Вѣчно привыкъ на письмѣ все къ одной и все той же ошибкѣ;

Какъ смѣшонъ музыкантъ, не въ ладу все съ той же струною,

Такъ и небрежный поэтъ мнѣ покажется тотчасъ Хериломъ:

Встрѣтя хорошее въ немъ, и дивлюсь, и смѣюсь! — Но досадно,

Если и добрый нашъ старецъ Гомеръ иногда засыпаетъ;

360. Впрочемъ, въ столь длинномъ трудѣ иногда не вздремнуть невозможно.

Живописи, какъ и поэзіи, сходная съ нею во многомъ,

Часто плѣняютъ вблизи, иногда же въ одномъ отдаленіи.

Эта картина прекрасна въ тѣни; а другая, которой

Острое зрѣнье судьи не вредить, превосходна при свѣтѣ.

365. Эта понравится разъ, а другую разъ десять посмотрятъ.

Старшій изъ братьевъ Пизоновъ! Хоть вѣрежь и вкусъ твой и разумъ,

И хоть голосъ отца для тебя превосходный паставникъ,

Но я къ тебѣ обращаюсь теперь! Есть предметы, въ которыхъ

Даже посредственность всѣми терпима и можетъ быть сносною.

370. Такъ юрисконсультъ иной, хотя красворѣчія силою

Не сравнится съ Мессалой, ни знаньемъ съ Касцеліемъ-Авлемъ,

Но уважають его! — А поэту ни люди, ни боги,

Даже столбы не прощают посредственность: всё въ нестерпима!
Какъ за пріятнымъ обѣдомъ разстроенной музыки звуки,
Запахъ грубыхъ куреній, мажъ, смѣшанный съ медомъ сардинскимъ, 375.
Всѣмъ досаждаютъ, за тѣмъ, что обѣдъ и безъ нихъ обшелся-бъ,
Такъ и поэзія, лучшихъ и тонкихъ умовъ наслажденье,
Чуть лишь сойдетъ съ высоты, упадаетъ на низкую степенъ.

Кто не искусенъ въ бою — уклоняется съ Марсова поля,
Тотъ, кто ни въ обручъ, ни въ мачъ, ни въ дискъ играть не искусенъ, 380.

Тотъ не вступаетъ въ игру, чтобъ не подняли зрители хохотъ;
Только несвѣдущій вовсе въ стихахъ — ихъ писать не стыдится:
Что-же ему не писать! — Онъ свободный, хорошаго рода,

Всадничій онъ капиталъ объявилъ и во всемъ безъ порока!
Нѣтъ, ты не будь таковымъ! Не пиши безъ согласья Минервы. 385.

Ты разсудителенъ, знаю! Когда что напишешь, то прежде
Метія вѣрному слуху долженъ на судъ ты представить,
Или отцу, или мнѣ; и лѣтъ девять хранить безъ показу.
Втайнѣ свой трудъ продержавши, покуда онъ въ свѣтъ не явился,
Много исправилъ, а выпустишь слово, назадъ не воротилъ! 390.

Нѣкогда древній Орфей, жрецъ боговъ, провозвѣстникъ ихъ воли,
Движъ людей отучилъ отъ убійствъ и отъ гнусной ихъ пищи;
Вотъ отчего говорятъ, что и львовъ укротилъ онъ и тигровъ.

Фивскія стѣны воздвигъ Амфіонъ: оттого намъ преданье
Повѣствуетъ о немъ, что онъ лирными звуками камни 395.

Дангаль съ ихъ мѣста, куда ни хотѣлъ, сладкогласіемъ лиры.
Древняя мудрость въ томъ вся была, чтобъ народное съ частнымъ,
Чтобъ святыню съ мірскимъ различить, дать бразу уставы,
Строить грады, на дрѣвѣ вырѣзывать людямъ законы!

Оттого и божественнымъ именемъ чтити поэтовъ, 400.
И пророчествомъ звали ихъ пѣснь! — Вслѣдъ за ними, позднѣе,

Славный Гомеръ и Тиртей воспаменяли своими стихами
Бранная душа. Оракулы тоже въ стихахъ возвѣщались.

Голосъ Піэриды и жизни указывалъ путь, и поэтамъ
Снискивалъ милость царей, и работъ годовыхъ съ окянчаньемъ 405.

Пѣснью вселой народъ услаждалъ! — Не стыдитесь отнынѣ
Лиры искусной, и голоса музъ, и пѣвца Аполлона!

Что къ совершенству поэмы способствуетъ больше: натура

- Или искусство?— Странный вопрос! Я не вижу, къ чему-бы
410. Наше ученіе было безъ дара, и даръ безъ науки?..
Геній природный съ наукой должны быть въ взаимномъ согласьи.
Тотъ, кто стремится достигъ на бѣгу желаемой меты,
Въ юности много трудовъ перенесъ: и потѣлъ онъ, и забнулъ,
Вылъ онъ воздержень въ любви и въ винѣ. — Музыкантъ, на пиіейскихъ
415. Играхъ поющій, тоже учился, наставника слушалъ.
Нынѣ довольно сказать: «я чудесно стихи сочиняю!»
Всякій хочеть впередъ: назади оставаться постыдно,
Стыдно признаться, что вовсе не знаешь, чему не учился.
Какъ публичный крикунъ скликаетъ толпу на продажу
420. Разныхъ товаровъ, такъ и поэтъ, богатый землями,
Деньги пускающій въ ростъ, собираетъ льстецовъ и даритъ ихъ.
Но кто большіе обѣды даетъ, кто ручается въ долгѣ
По бѣднягѣ и мотъ, которому больше не вѣрять,
Или кто плута въ судѣ отъ хлопотъ защититъ: сомнѣваюсь,
425. Чтобъ могъ различить онъ прямаго отъ ложнаго друга!
Если кого ты дарилъ, или подарокъ кому обѣщаешь,
Слушать свои сочиненья его не зови: будь увѣренъ,
Что онъ въ радости сердца всегда закричитъ: «безподобно!»
Вѣя себя отъ восторга, онъ, вѣрно, то выронитъ слезу,
430. То въ восхищеніи вскочитъ, то въ землю ударитъ ногою!
Точно наемныя плаксы, обрядъ похоронъ исполняя,
Больше рыдаютъ и вопятъ, чѣмъ тотъ, кто и вправду печаленъ,
Такъ и насмѣшникъ разстроганъ!— Не такъ прамодушный цѣнителъ!
Говорять, что цари принуждаютъ пить многія чаши,
35. Полныя цѣльнымъ виномъ, какъ скоро хотять откровенно
Вызвать, достоинъ-ли дружбы кто ихъ. Такъ и ты берегися,
Если ты пишешь стихи, льстецовъ подъ наружностью лисей?
- Если-бъ Квинтилію ты ихъ читалъ, онъ сказалъ-бы открыто:
«Это и это поправь!»— На отвѣтъ твой, что два или три раза
440. Пробовалъ ихъ исправлять, но не сладилъ, онъ скажетъ, что лучше
Ихъ уничтожить совсѣмъ, и поэму всю снова подъ мѣлотъ.
Если-жъ ты болѣе любишь стставать споромъ ошибки,
Чѣмъ исправлять ихъ, то словъ понапрасну онъ тратить не станетъ,
Онъ замолчитъ: пусть себя и стихи безъ соперниковъ любишь!

Честный и свидущій мужъ откровенно стихъ слабый замѣтить,
Жесткій осудить; небрежный, перо обманувши въ чернила,
Чернымъ отмѣтить крестомъ; украшенья пустыя отбросить;
Видя неясность въ стихѣ, выраженью принудить дать ясность;
Встрѣтя двусмысленность, тотчасъ укажетъ, что должно исправить.
Какъ прямой Аристархъ, онъ не скажетъ: «зачѣмъ-же мнѣ друга
Этой бездѣлицей такъ огорчать?»—А бездѣлицы эти
Послѣ къ насмѣшкамъ ведутъ, къ непріятностямъ болѣе важнымъ.

Но какъ разумные люди боятся прилипчивой сыпи,
Или желтухи, или лишенныхъ Діаной разсудка,
Бѣгая дальше отъ нихъ: такъ всѣ прочь отъ безумца поэта.
Лишь мальчишки, гонясь за нимъ, неразумные, дразнить!

Между тѣмъ какъ, надувшись, реветъ онъ стихи и глазами
Водить вокругъ, какъ въ лѣсу птицеловъ, дроздовъ стерегущій,
Если въ то время онъ въ ровъ упадетъ или въ колодезь и кличетъ:
Ай, помогите, граждане!»—никто не спасай сти хотворца!
Если жъ кто вздумаетъ помощь подать и опуститъ
Сверху веревку ему, я скажу: «ты не знаешь; быть можетъ
Онъ и нарочно упалъ и не хочетъ оттолъ!» и прибавлю
О Эпидоклѣ разскажъ, Сицилійскомъ поэтѣ, который
Вздумавши въ боги, прыгнулъ хладнокровный въ горящую Этну!
Что намъ поэтовъ свободы лишать—погибать какъ угодно.
Противъ воли поэта спасти все равно, что убійство!

Съ нимъ же вѣдь это не въ первый ужъ разъ!—И повѣрь: человѣкомъ
Все онъ не судеть; все мысль не оставить о славной онъ смерти!
Трудно постичь, отчего же стихи безпрестанно онъ пишетъ?
Прахъ ли отца осквернивъ, онъ наказанъ такимъ бѣснованьемъ?
Иль обезчестилъ онъ мѣсто, гдѣ громъ разразился?—но только
Онъ сумасшедшій! Лишь станеть читать, и простякъ и ученый—
Всѣ убѣгутъ, какъ отъ звѣря, свою разломавшаго клѣтку.
Но кого онъ настигнетъ, бѣда! зачитаетъ до смерти!
Точно пѣвца: пока не напьется полна, не отстанеть.

6. Происхождение и устройство греческаго театра.

Драма, благодаря которой греческая поэзія достигла высшей степени совершенства, выросла, какъ извѣстно, на религіозной почвѣ, произшедши изъ обрядовъ и праздниковъ въ честь Бакха, которымъ въ свою очередь она впоследствии послужила лучшимъ украшеніемъ. И подобно тому какъ начала комедіи должно искать въ такъ называемомъ маломъ Діонисовомъ *) праздникѣ, такъ трагедія развилась изъ лирическаго диамрамба, которымъ греки въ порывѣ восторга въ праздникъ Ленеонъ въ смѣлой стихотворной формѣ прославляли похождения Бакха, подателя вина. Пѣсню эту пѣли при музыкѣ и пляскѣ сначала жрецы, впоследствии цѣлый хоръ, устроенный и подготовленный специально для этой цѣли; пѣніе было поочередное (антистрофическое), что дѣлало его до нѣкоторой степени драматическимъ; однако чисто драматическій элементъ введенъ въ пѣсню только въ Аттікѣ—тѣмъ, что предводитель хора сталъ объяснять и расширять нѣко-

*) *Діонисіи* были въ Аттікѣ двоякаго рода; однѣ (древнѣйшія) праздновались демами въ честь бога—подателя вина (сельскія діонисіи) по окончаніи сбора винограда и приготовленія вина, въ мѣсяцѣ посеїдеонѣ (въ концѣ декабря), процессіями, принесеніемъ въ жертву козловъ, тавцами, пѣснями, различными играми и веселыми шутками.

Другія *діонисіи*, называемыя городскими и великими, праздновались въ мѣсяцѣ элафеболіонѣ (въ концѣ марта), во славу бога, воскресителя помолодѣвшей и весело развивающейся природы.

Въ промежутокъ времени между тѣми и другими былъ праздникъ *леней*, совершаемый въ Аѣннахъ въ мѣсяцѣ гамеліонѣ (въ концѣ января) съ тою-же цѣлью, что и сельскія діонисіи. Центромъ религіозныхъ обрядовъ былъ храмъ Діониса на южной сторонѣ у подошвы Акрополя, такъ наз. ленеонъ, при которомъ находился и театръ аѣнскій. Также и съ этимъ празднествомъ соединена была процессія по городу съ обычными забавными и остроумными шутками и богатое пиршество, на которое городъ поставлялъ мясо. Самыми торжественными были великія діонисіи, такъ какъ они совпадали съ самымъ благопріятнымъ временемъ, когда въ Аѣннахъ бывало больше всего иностранцевъ.

Во время этихъ-то празднествъ, т. е., леней и городскихъ діонисій, давались *театральныя игры*,... всегда втеченіи нѣсколькихъ (обыкновенно трехъ) дней,—и притомъ—поутру трагедіи и сатирическія драмы (тетралогіи), а полудни—комедіи.

рыя часты п'есны разказами, изъ которыхъ, послѣ введенія сперва одного, впослѣдствіи двухъ и наконецъ трехъ актеровъ, возникла существенная часть драмы — діалогъ, тогда какъ лирическіе хоралы, какъ по своей обширности, такъ и по своему значенію, все болѣе и болѣе отступали на задній планъ.

Древніе театры, встрѣчающіеся въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Греціи, построены были по всей вѣроятности, до возникновенія и развитія драмы, для торжественныхъ п'есноп'еній въ честь бога Діониса. Но такъ какъ изъ этого п'есноп'енія развилась, какъ уже сказано, трагедія, лучшее созданіе эллинскаго гевія, то вполне естественно, что она навсегда помѣстилась именно въ театрѣ. Кромѣ трагедій театръ служилъ мѣстомъ для различныхъ процессій, публичныхъ объявленій и народныхъ собраній.

Форма и мѣстность. Такъ какъ назначеніе театра состояло главнымъ образомъ въ томъ, чтобы возможно больше народа удобно могло смотрѣть на игры, которыя (въ отличіе отъ игръ въ стадіи *) и гипподромѣ) происходили на одномъ и томъ же мѣстѣ, то греки старались устроить сидѣнья такимъ образомъ, чтобы каждому зрителю приходилось смотрѣть въ одно и тоже мѣсто съ разстоянія по возможности одинаковаго. Поэтому основною формою всѣхъ театровъ служилъ полукругъ (болѣе 180°) или большой круговой сегментъ. Мѣстомъ для театра избирали обыкновенно склоны горъ и дѣлали въ нихъ, начиная отъ подошвы, въ концентрическихъ кругахъ, вверхъ углубленія для сидѣній, которыя при скалистой почвѣ были выдолблены прямо въ скалѣ, или же, если почва была рыхлая, сдѣланы изъ дерева, въ позднѣйшія времена всегда изъ камня; на равнинѣ же устраиваема была сцена. Въ такихъ мѣстахъ, гдѣ природа не представляла или совсѣмъ, или отчасти такихъ удобствъ, склонъ горы былъ замѣняемъ огромной насыпью (единственнымъ примѣромъ такого устройства въ Греціи служить мантинейскій театръ и въ Малой Азіи алабандскій), или же какимъ нибудь другимъ образомъ пособляла рука человѣка. Совершенно изъ камня строились театры только во времена послѣ Александра и то прежде всего въ малоазійскихъ городахъ.

Части театра. Древніе театры, пока они не сдѣлались мѣстопребываніемъ драматической музы, состояли, какъ видно изъ предыдущаго,

*) Стадія—зданіе для гимнастич. упражненій и главн. обр. бѣга (п'шаго); гипподромъ—для состязаній на колесницахъ.

только изъ двухъ частей: изъ мѣста, выровненнаго для пляски хора, въ центрѣ котораго стоялъ алтарь того бога, въ честь котораго совершался праздникъ (обыкновенно алтарь Діониса), и изъ театра въ тѣсномъ смыслѣ, т. е. мѣста, назначеннаго и устроеннаго для зрителей.

Но послѣ того какъ допущены были въ театрѣ (какъ и исполнѣ подобало имъ по ихъ происхожденію и значенію) драматическія игры, представлявшіяся вначалѣ (Θεσπισομъ, первымъ изобрѣтателемъ ихъ) на подвижныхъ деревянныхъ подмосткахъ, тогда эти двѣ первыя части оказались уже недостаточными, и возникла надобность присоединить къ нимъ новое зданіе, которое съ одной стороны по причинѣ своего художественнаго устройства пригодно было для драматическихъ представленій, съ другой стороны достойнымъ и надлежащимъ образомъ замыкало все зданіе театра; кромѣ того трагедія, усовершенствовавшись, получила уже на первыхъ порахъ такое значеніе въ жизни грековъ, что можно было предпринимать постройки большихъ театровъ.

Первый такого рода каменный (большою частью входившій въ скалу Акрополя) театрѣ былъ аѳинскій, посвященный Діонису и находившійся въ священной оградѣ храма того же бога. Постройка этого храма началась въ 500 году до Р. Хр., когда прежній деревянный обрушился; въ скоромъ времени онъ былъ начерно оконченъ, такъ что можно было давать въ немъ драматическія представленія; окончательно же онъ отстроенъ былъ только подъ управленіемъ оратора Ликурга между 344—322. Говорятъ, что этотъ театрѣ могъ вмѣстять въ себѣ до 30,000 зрителей. Въ нынѣшнемъ видѣ своемъ онъ относится ко времени Гадриана, который поправилъ его и раздѣлилъ на 13 елинообразныхъ частей. По своему устройству онъ сдѣлался образцомъ для всѣхъ остальныхъ греческихъ театровъ. Въ этомъ, равно какъ и во всѣхъ позднѣйшихъ театрахъ, слѣдуетъ различать три части, а именно:

1. Театрѣ въ тѣснѣйшемъ смыслѣ, или мѣсто для зрителей (*κοίλον cavea*), состоящее изъ множества рядовъ сидѣній, поднимающихся вверхъ въ видѣ ступеней концентрическими все бѣльшими и бѣльшими полукругами. Ряды эти обыкновенно были обнесены съ внѣшней стороны наверху стѣною, образовавшею послѣдній полукругъ (или же, по Витрувію, колонадою, заступавшею мѣсто простой стѣны и имѣвшею въ акустическомъ отношеніи важное значеніе); по обѣимъ же концамъ, обращеннымъ къ сценѣ, они всегда оканчивались отвѣсною стѣною, превышающею сидѣнья

постепенно поднимающуюся вверх. Обѣ эти стѣны стояли въ одной рамой линіи или подѣ тупымъ угломъ.

Въ малыхъ театрахъ сидѣнья поднимались вверхъ одно за другимъ эспрерывно, образуя одинъ ярусъ; въ большихъ театрахъ онѣ раздѣлены или или однимъ, или двумя параллельными поясами (корридорами) на два или на три яруса. Изъ поясовъ, равно какъ и изъ оркестра, зрители всходились по низкимъ ступенямъ, раздѣлявшимъ въ видѣ радіусовъ яды сидѣній на клины. Число рядовъ этихъ ступеней (приходившихся по вѣ на высоту одного сидѣнья) въ греческихъ театрахъ было обыкновенно четное, въ римскихъ — нечетное, тогда какъ число клинообразныхъ отдѣвній было обратное.

Сидѣнья были такъ устроены, что задняя половина ихъ, нѣсколько выдолбленная, служила помѣщеніемъ для ногъ зрителей высаго ряда; олѣ узкія сидѣнья имѣли такія углубленія съ передней стороны внизу, акъ что можно было туда отодвинуть ноги. По словамъ Витрувіа, сидѣнья олжны были быть не выше полутора фута и не шире трехъ футовъ; тѣмъ е менѣе, по крайней мѣрѣ, въ греческихъ театрахъ они бывають обыкновенно и ниже и уже.

2. Ровное пространство внизу, отдѣленное отъ мѣсть зрителей высокою террасою, составляло такъ называемый *оркестръ* (*ὄρχηστρα*), т. е., мѣго, назначенное для пляски и движеній хора (оно называлось такъ же *μῦστρα*, оттого-ли, что при собраніяхъ народа посыпалось пескомъ, или же ожеть быть и оттого, что пляска хора происходила первоначально на обыкновенной почвѣ подѣ открытымъ небомъ). Въ серединѣ этого пространства стояла четырехугольная досчатая *оимела* (*ὄμιλα*), возвышавшаяся а нѣсколько ступеней, первоначально алтарь Бакха, откуда хоръ началъ свои танцы; на ней стоялъ предводитель хора, а иногда такъ-же и музыкантъ. Такъ какъ оркестръ назначенъ былъ для пляски, то вокругъ имела настилали его досчатымъ поломъ, на которомъ начертаны были иніи, показывавшія хоревамъ опредѣленныя позиціи; но при драматическихъ представленіяхъ, при которыхъ хоръ не только исполнялъ пляски, о и входилъ въ разговоры съ находящимися на сценѣ лицами, оркестръ олженъ былъ возвышаться надъ уровнемъ театра, для чего между сценою оимелою устраивались подмостки, на которые настилали полъ. Эта возышенная часть оркестра называлась сценическимъ оркестромъ, или оркестромъ въ тѣснѣйшемъ смыслѣ. Хоръ выступалъ на этотъ оркестръ, во-

шедши прежде побочнымъ ходомъ въ конистру и, если нужно было, могъ взойти съ него даже на самую сцену, которая была еще немного выше.

3. Третья существенная часть театра есть *сцена* (*σκηνή* — палатка, называвшаяся такъ можетъ быть оттого, что въ древнія времена актеры давали свои представленія на крытыхъ подвижныхъ подмосткахъ, подобныхъ тѣмъ палаткамъ, въ которыхъ совершались праздники Бакха). Находясь въ уровнѣ перваго ряда сидѣній, сцена образовывала длинный, но не глубокий (въ помпейскомъ театрѣ 118×21 футъ), отдѣльный четырехугольникъ и состояла изъ двухъ частей: изъ *авансцены* съ досчатымъ поломъ, съ которой говорили актеры (*προςκήμιον*, *proscenium*), и изъ *задней* или *собственной сцены* (*σκηνή* въ тѣснѣйшемъ смыслѣ), которая въ древнѣйшія времена была обь одномъ ярусѣ; со временъ Эсхила она состояла изъ нѣсколькихъ ярусовъ и была одной вышины съ остальнымъ театромъ. Ее устраивали совершенно архитектурнымъ образомъ, снабжая колоннами, карнизомъ и т. п. и украшая также статуями; представляла-же она обыкновенно въ трагедіи царскій дворецъ съ пятью (или тремя) выходами: средній изъ этихъ выходовъ изображалъ царскія ворота; ближайшіе къ нему два боковые выходы, назначенные для остальныхъ актеровъ, вели въ гостиныя комнаты, соединенныя съ царскимъ покоемъ; изъ послѣднихъ двухъ выходовъ, находившихся по обѣимъ боковымъ сторонамъ авансцены, въ параскеніяхъ, — одинъ показывалъ дорогу въ городъ, другой за городъ. Если было только три выхода, то приходившіе изъ города и изъ-за города выступали тѣми входами, которыми входилъ и выходилъ хоръ. Кто приходилъ съ лѣвой стороны (отъ зрителей), тотъ приходилъ изъ-за города, кто съ правой, тотъ приходилъ изъ города или гавани.

Театральныя приспособленія и машины. Необходимое дополненіе сцены составляло пространство подъ нею (*ὑποσκήμιον*), и отчасти также (въ большихъ театрахъ) флигели, примыкавшіе подъ прямымъ угломъ къ обѣимъ боковымъ сторонамъ сцены (*παρὰσκήμια*). Послѣдніе назначались для актеровъ, ихъ костюма, масокъ и разныхъ машинъ, подобно помѣщеніямъ за главною сценою, называвшимся по-латыни *post-scenium*; гипоскеній-же, занимавшій все пространство подъ сценою, служилъ мѣстомъ для помѣщенія разныхъ машинъ, посредствомъ которыхъ являлись изъ подземелья на сцену боги и опять исчезали и пр. Сверху сцена была покрыта чѣмъ-то вродѣ навѣса, прикрывавшаго собою опускной потолокъ, откуда и спускались летательныя машины; подобнымъ

образомъ покрыты были всё боковыя помѣщенія (параскеніи), тогда какъ передняя сцена и мѣста для зрителей оставались не покрыты, такъ что, въ случаѣ дурной погоды, публика должна была или разойтись, или-же (какъ въ малоазійскихъ, а впоследствии такъ-же въ аѳинскихъ театрахъ) искать убѣжища въ портикахъ за театромъ и въ притворахъ ближнихъ храмовъ.

Упомянувъ объ одномъ родѣ сценическихъ машинъ, мы позволимъ себѣ кратко сказать объ остальныхъ приспособленіяхъ греческой сцены. Иногда нужно было, чтобы съ переменною дѣйствія перемѣнялась и декорация главной сцены; для этой цѣли предъ неподвижною каменною стѣною могла быть поставлена другая раскрашенная стѣна, которая въ свою очередь также могла замѣняться иною. О такой перемѣнѣ задней сцены можно судить, наприм., по Софоклову Эанту, гдѣ сцена сначала представляетъ греческій лагерь, подъ конецъ же трагедіи пустынный берегъ Геллеспонта. Эти подвижныя стѣны можно было вдвигать справа и слѣва отъ середины, какъ кажется, за особую стѣну, примыкавшую къ задней части здания. Что касается до боковыхъ декораций, то по обѣимъ сторонамъ вмѣсто нашихъ кулисъ стоялъ такъ называемый *περίακτος* (*periactus*), т. е. трехугольная призма, вращавшаяся на оси; стороны ея были различно окрашены. Поворотомъ обеихъ этихъ періактовъ на 120° , находившимся всегда въ связи съ переменною задней декорацией, означалось, что дѣйствіе происходитъ въ другомъ мѣстѣ. Имѣла ли древне-аттическая сцена также занавѣсь, или нѣтъ, на это нѣтъ никакихъ данныхъ; впоследствии упоминается о занавѣсахъ словами *αὐλάα*, *παράπετασμα*.

Постановка піесъ. Постановка театральныхъ игръ принадлежала въ Аѳинахъ къ такъ называемымъ *литургіямъ*, т. е., къ такимъ обязанностямъ, которыя тогдашнее государство поочередно возлагало на отдѣльныя *фили*; эти въ свою очередь избирали гражданъ изъ самыхъ богатыхъ, къ коимъ поступали денежныя пожертвованія отъ остальныхъ гражданъ. Лица эти заботились обо всемъ устройствѣ представленія; а такъ какъ всего дороже стоила постановка хора, то и называлась эта обязанность вообще хорегією (*χορηγία*), а руководитель всего дѣла хорегомъ (*χορηγός*). Поэтъ представлялъ свою піесу архонту съ просьбою о дозволеніи представленія ея на сценѣ; если піеса признана была удовлетворительною, поэту давался хоръ, и изъ числа гражданъ, изъявившихъ желаніе поступить въ аѳ-

теры, избирались по жребію три (со временъ Эсхила), которыхъ поэтъ испытывалъ относительно голоса, и затѣмъ способнымъ раздавалъ роли.

Хорегъ, условившись съ поэтомъ, нанималъ особаго учителя актеровъ (если имъ не былъ самъ авторъ) и хоревтовъ *), и заказывалъ для принятой піесы нужные костюмы, которые въ трагедіяхъ были очень дороги; кромѣ того онъ заботился во все время разучиванія піесы о содержаніи и платъ всѣмъ тѣмъ участникамъ въ представленіи, кто того желалъ. Кто изъ актеровъ особенно нравился публикѣ, впоследствии избираемъ былъ и безъ испытанія и становился такимъ образомъ актеромъ по профессіи, такъ что поэты Эсхилъ, Софокль, Эврипидъ и Аристофанъ, говорятъ, имѣли каждый своихъ выдающихся актеровъ; ихъ то они и имѣли въ виду, сочиняя свои произведенія. Актеры назывались по важности ролей: первымъ, вторымъ и третьимъ; четвертаго не было, и мѣсто его, въ случаѣ надобности, заступалъ какой нибудь статистъ. Кромѣ высокаго роста требовались отъ актеровъ въ трагедіяхъ и комедіяхъ—громкій голосъ, который, впрочемъ, усиливали и искусственными средствами **), ясная и правильная дѣламация и благородная, приличная, передающая въ главныхъ только чертахъ содержаніе піесы жестикуляція, которая должна была замѣнять собою мимику лица [обыкновенно закрытаго маскою].

*) Хоръ въ трагедіи (со временъ Эсхила) состоялъ изъ 15 хоревтовъ, которые вступали въ оркестръ, раздѣлившись на пять или на три ряда, или же на два полухора. Одинъ изъ хоревтовъ былъ предводителемъ (*χορηγός*); управлялъ движеніями его и, если было нужно, велъ разговоръ за цѣлый хоръ съ лицами на сценѣ. Движенія и танцы хора были серьезнаго характера и производились подъ звуки кларнетовъ, которые сопровождали также и пѣніе хора.

**) При обширности и открытости греческаго театра необходимо было усилить голосъ актеровъ искусственными средствами, а это дѣлалось, какъ сообщаютъ древніе, именно посредствомъ большаго раскрытія рта масокъ [закрывавшихъ лицо актера].

Далѣе, древніе хотѣли видѣть миѳическихъ героевъ своихъ, каковы Геркулъ, Тесей, Агамемнонъ и пр., болѣе высокими по росту и болѣе грандіозными по тѣлосложенію, и посему актеры главныхъ ролей употребляли башмаки, снабженные пробковыми въ нѣсколько дюймовъ вышины подошвами, такъ называемые *котурны*, аляповатость которыхъ прерывало длинное платье, и кромѣ того искусственнымъ образомъ дѣлали себя поляѣе. Но соразмѣрность требовалась и лицо было до извѣстной степени увеличено, что опять могло быть сдѣлано лишь посредствомъ маски.—Маски были трагическія (до 25 родовъ) и комическія.

[Во время Демосеева заботы о постановкѣ пьесъ перешли къ театральному обществу, во главѣ котораго стоялъ въ Афинахъ верховный жрецъ Діониса, а членами были поэты, музыканты, актеры, хоревты и дававшіе костюмы на прокатъ].

[Римскій театръ во всѣхъ частяхъ былъ похожъ на греческій. Оркестръ разумѣется былъ меньше, потому что никакихъ илюсокъ въ немъ не происходило; въ немъ помѣщались (какъ въ нашемъ партерѣ) кресла для сенаторовъ. Оимелы конечно не было].

Ф. Ф. Велишскаго.

(Бытъ грековъ и римлянъ. Пер. съ чешскаго. Прага. 1878).

Глава II.

Характеръ средневѣковой поэзіи.

7. Романтизмъ.

Зародышъ новаго общества.—Два господствующія учрежденія новаго міра.—Отношеніе христіанства къ новому міру, къ наукѣ, искусству.—Роль католичества въ дѣлѣ сближенія новаго міра съ древнимъ.—Переселеніе народовъ; его значеніе.—Образованіе романскихъ націй.—Отношеніе католицизма къ языческому міру.—Романтизмъ.—Возврѣнія на любовь, какъ существенно-христіанскій элементъ романтизма.—Рыцарство.—Свѣтское и духовное рыцарство.—Сущность романтизма.—Составныя части романтизма.

Въ сочиненіяхъ Лукіана, Ювенала, Петронія, Тацита и Светонія [живо изображается] процессъ постепеннаго разложенія древняго міра. Последній часть этого отжившаго и совершенно истощеннаго общества долженъ былъ прожить. Зародышемъ новаго была *христіанская идея*; она росла все мало по малу и въ безумную эпоху императоровъ стала непреодолимой духовной силой, которая потрясла до основанія соціальное зданіе древности; это зданіе безнадежно рушилось по частямъ подъ ударами германскихъ народовъ и подъ ураганомъ народнаго переселенія. Это страшное разрушеніе длилось 4 или 5 вѣковъ и стремилось повидимому совершенно разрушить образованность древняго міра; результатомъ всего этого было то, что въ концѣ 8-го и въ началѣ 9-го вѣка выступили на сцену исторіи два господствующія учрежденія новаго міра—*римское папство* и *германо-римская имперія*: на этихъ двухъ ераугольныхъ камняхъ со-

средоточивалась вся средневѣковая жизнь. Этотъ обширный періодъ всемірной исторіи, не смотря на все преднамѣренное или непреднамѣренное прикрашиванье, долженъ показаться варварскимъ спокойному наблюдателю настоящаго времени, хотя нелѣпо было бы упрекать средневѣковыхъ людей въ томъ, что они чувствовали, думали и поступали такъ, какъ требовали этого господствующія идеи того времени.

Направленіе умамъ давала церковь....

Древнее Христіанство покорило старый міръ возвышенностью и энергіей своего нравственнаго ученія. Оно было предназначено самою исторією, какъ необходимая духовная реакція противъ неукротимой, грубой чувственности. Человѣчество нуждалось въ печальномъ, но дѣлительномъ постѣ, чтобы отдохнуть отъ шумныхъ карнаваловъ римской имперіи, нерѣдко доходившихъ до безумной оргіи. Здѣсь произошло то же явленіе, какое происходитъ всегда, когда новый принципъ выступаетъ противъ стараго со всею свѣжестью, рѣзкостью и исключительностью своей юношеской силы. «Христіанство—говоритъ Жанъ Поль—какъ будто въ судный день истребило весь чувственный міръ со всѣми его прелестями, снесло его въ одинъ надгробный холмъ, сдѣлало изъ него ступень небесной лѣстницы, и на мѣсто его воздвигло міръ духовный: все настоящее—земное принесено было въ жертву будущему—небесному». Когда-то это было не однимъ стремленіемъ, а настоящей дѣйствительностью. Поэтому, отношеніе Христіанства къ искусству и наукѣ было сначала совершенно враждебное: христіанство вынуждено было постоянными преслѣдованіями къ самой односторонней нетерпимости, и, пріобрѣтши силу, возстало съ ожесточеніемъ на сокровища древней образованности. Разрушеніе обозначило путь новаго торжествующаго принципа. Фанатическіе монахи и отшельники съ ревностью, достойною лучшаго дѣла, бросились на истребленіе сокровищъ древняго искусства и науки. Наилучшія зданія и произведенія искусства погибали подъ руками фанатиковъ, драгоценнѣйшія библіотеки сжигались этими ревнителями благочестія, прекраснѣйшіе плоды поэтическаго вдохновенія и философской мысли были заклеены печатью грѣховности и, какъ произведенія злаго духа, подвергались проклятію благочестивыхъ отцовъ церкви. На развалинахъ погибшаго веселаго культа жизни основалось новое ученіе, говорившее о смерти и тлѣннн всего земнаго, отрицавшее всѣ свѣтлые образы античныхъ воззрѣній. Но когда миновали первыя увлеченія фанатизма, и когда снова явился вопросъ о культурѣ и образо-

ваніи, каждому мыслящему легко было убѣдиться, что основаніе новой, совершенно специальной образованности, отрицающей весь трудъ предыдущей культуры, было бы однимъ самообольщеніемъ. Не смотря на всю исключительность понятій, господствовавшихъ у новыхъ писателей, нужно было неизбѣжно заимствовать матеріалы для новой постройки у тѣхъ же язычниковъ, которыхъ еще недавно такъ сильно презирали. А такъ какъ въ то же время чувствовалась необходимая потребность и въ поэтическихъ образахъ религіи, то и здѣсь снова прибѣгли къ древнимъ поэтамъ, которые не разъ были преданы проклятіямъ.

Мы увидимъ дальше, что это сближеніе было послѣдовательно проведено только въ католической формѣ христіанства; напротивъ, древнее христіанство, по своей аскетической строгости, не допускало никакой художественной разработки ученія; вражду съ мірской жизнью, аскеты возставали и противъ лучшаго ея украшенія, противъ искусства. Такое настроеніе опредѣлило и тонъ первоначальной христіанской поэзіи: она почерпала свое вдохновеніе изъ Ветхаго Завѣта. Отсюда первая христіанская поэзія заняла свои сверхъестественныя видѣнія и картины; псалмы придали христіанской лирикѣ особенный тонъ, совершенно соотвѣтствовавшій сокрушенному удаленію отъ земной «юдоли плача». Форма, избранная первыми христіанскими поэтами, была воспроизведеніемъ древнихъ формъ и долго имъ оставалась; содержаніе составляли большею частью парафразы Евангелія, а потомъ жизнеописанія мучениковъ, изъ которыхъ впоследствии выросли громадныя собранія легендъ. Первые поэты оставили также много гимновъ въ честь Спасителя, котораго они представляли или пастыремъ, пасущимъ стадо вѣрныхъ, или агнцемъ, искупающимъ собою грѣхи міра. Было также много гимновъ о Св. Духѣ; о Богѣ Отцѣ упоминалось въ нихъ рѣже. По самому настроенію поэтовъ, всѣ эти произведенія были очень однообразны и вмѣстѣ несовершенны. Они постоянно оставались въ одной сферѣ, и дать имъ другой тонъ, болѣе житейскій, ввести человѣческіе интересы, считалось грѣхомъ. Такимъ образомъ, напр., епископъ Геліодоръ лишенъ былъ епископства за то, что написалъ романъ: *Теагенъ и Хариклея*.

Первыя церковныя пѣсни были пѣснопѣнія греческой церкви; въ гимнахъ разныхъ представителей этой поэзіи лирическіе элементы еврейскаго псалма соединяются съ простотой и достоинствомъ греческой формы. Извѣстнѣйшими изъ этихъ писателей были *Климентъ Александрійскій* (ок. 200)

которому, за его знаменитый гимнъ «къ *Искусителю*», нѣкоторые даютъ славу древнѣйшаго христіанскаго поэта; потомъ *Григорій*, епископъ Назіанзскій (391), которому приписываютъ сочиненіе первой христіанской драмы: *Страждущій Христосъ* (Χριστὸς πάσχων), на цѣлую треть составленной изъ стиховъ Эврипида *).

Изъ римско-церковной поэзіи произошла ново-латинская поэзія; она продолжалась въ ученomъ мѣрѣ до самаго 18-го столѣтія, но съ теченіемъ времени освободилась отъ церковнаго характера, и, строго подражая классическимъ формамъ въ тонѣ *Виргилія*, *Горація* и *Овидія*, или разрабатывала эпическіе сюжеты, или возставала въ сатирѣ на глупости и пороки, или пускалась въ эротическую лирику. Рядъ знаменитыхъ ново-латинскихъ поэтовъ начинается съ 9-го вѣка и идетъ до 18-го столѣтія; во главѣ его можно поставить аббата изъ Рейхенау *Валафрида Страбона* (ум. 949), а въ концѣ кардинала *Мельхіора Полиньяка* (ум. 1741). Между этими именами стоятъ другія знаменитыя имена, напр., гандерсгеймская монахиня *Гросвита*, *Іоаннъ Салисборійскій*, *Абелардъ*, *Гвалтеръ Манъ* (*Mihi est propositum*), *Петрарка*, *Полиціано*, *Санназаро*, *Понтанусъ*, *Феликсъ Геммерлингъ*, *Рейхлингъ*, *Эразмъ*, *Ульрихъ фонъ-Гуттенъ*, *Іоаннъ Секундусъ* и *Гуго Гроцій*. Всѣ названные нами поэты и еще многіе другіе, писавшіе по-латыни, сохраняя воспоминаніе о духѣ и формахъ классической древности, безъ сомнѣнія благотворно дѣйствовали на болѣе образованныхъ изъ своихъ современниковъ. Но эта латинская литература, какъ и всякая другая литература на мертвомъ языкѣ, имѣла значеніе только въ одномъ кружкѣ ученыхъ; она никогда не доходила до степени самостоятельнаго искусства, и скорѣе мѣшала, нежели содѣйствовала развитію національныхъ литературъ.

Вурное переселеніе народовъ разгромило римскій міръ и подавило истощенную цивилизацію напоромъ грубой природной силы. Но эта гроза очистила въ то же время атмосферу всемірной исторіи и влила свѣжую, здоро-

*) Ср. Ellissen, *Analekten d. mittel-und neugriech. Literatur*, I часть, гдѣ помѣщено это сочиненіе въ оригиналѣ и въ переводѣ съ литературно-историческими комментаріями. Это замѣчательное явленіе въ литературной исторіи, но поэтическаго достоинства оно не имѣетъ. Трагическое въ этой пьесѣ весьма неудачно, и авторъ очень странно пользуется Эврипидомъ, влагая въ уста Богоматери взвѣное у Эврипида обращеніе къ «Матери-землѣ» и богу солнца—Гелиосу.

вую кровь въ иссохшія жилы общественнаго тѣла. Давно уже вошло въ поговорку, которую всё бессознательно повторяютъ, что вторженіе «варваровъ» въ Римскую имперію и переселеніе народовъ отодвинули развитіе человѣчества на цѣлыя вѣка назадъ. Ничего не можетъ быть ошибочнѣе и несправедливѣе этого взгляда, совершенно невѣрнаго исторически, потому что весь физически и морально испорченный югъ своимъ возрожденіемъ обязанъ былъ единственно и исключительно германскимъ племенамъ, вторгнувшимся завоевателями въ его предѣлы. Мы видѣли въ самомъ дѣлѣ, что древняя образованность пришла въ совершенное разстройство еще за долго до нападенія «варваровъ». Германцы были только исполнителями одного изъ тѣхъ великихъ изреченій грозной исторической Немезиды, которыя отжившее общество обрекаютъ уничтоженію, и новое вызываютъ къ жизни.

Германскіе народы, перешедшіе, во время той всеобщей революціи, которую мы называемъ народнымъ переселеніемъ, съ сѣвера и сѣверо-востока на югъ и западъ, завоевали провинціи римскаго государства, смѣшались съ покоренными обитателями своихъ новыхъ жилищъ, и изъ этой амальгамы произошли тѣ смѣшанныя націи, которыя называются *романскими*. Смѣшеніе побѣдителей съ побѣжденными римлянами происходило не только въ крови, но даже и въ языкѣ; а такъ какъ латинскій языкъ былъ замѣчательно выработанъ, то очень естественно, что онъ скоро до того подчинилъ себѣ грубыя нарѣчія побѣдителей, что во всѣхъ странахъ, входившихъ прежде въ составъ Западной Римской Имперіи, сталъ главной основой разговорной рѣчи и письма. Между тѣмъ и латинскій языкъ долженъ былъ подчиниться вліянію чужихъ элементовъ. Собственная латынь сохранялась только въ языкѣ ученыхъ и церкви; но въ устахъ народа, латинскій языкъ, переработывая чужіе матеріалы, терялъ все болѣе и болѣе свою оригинальность и мало-по-малу превратился въ такъ-называемый романскій (*Romanzo*). Этотъ языкъ довольно долго держался, какъ общій языкъ всѣхъ романскихъ странъ, но, по мѣрѣ рѣзкаго дѣленія различныхъ романскихъ народностей, онъ также раздѣлился на нѣсколько отдѣльныхъ нарѣчій *). Существеннымъ отличіемъ поэтической формы въ романскомъ

*) Въ латинскомъ языкѣ также различались *sermo rusticus* (народный языкъ) и *sermo urbanus* (письменный языкъ), и послѣдній отдѣлился отъ перваго съ тѣхъ только поръ, когда началась литературная дѣятельность римлянъ. Ясно,

языкъ сдѣлалась *риома* (gīma), въ противоположность германской *аллирации*; риома уже давно встрѣчается изрѣдка у латинско-христіанскіхъ поэтовъ, но въ общемъ употребленіе вошла въ романскомъ языкѣ, по вѣроятности, только по примѣру испано-арабской и сицилійско-арабской поэзіи. Смѣшеніе сѣверныхъ народовъ съ южными имѣло ту невыгоду первыхъ, что они или совершенно лишились, или потеряли большую часть своей первоначальной исторіи и національной эпопеи, на которыхъ основана самостоятельное историческое развитіе народа. Впрочемъ за потерю сѣверъ былъ вознагражденъ до нѣкоторой степени усвоеніемъ южной эластичности, которая смягчила его первобытную суровую натуру, не переламывая ее совершенно; такъ что, вообще говоря, смѣшеніе сѣвернаго элемента съ южнымъ имѣло самое благопріятное вліяніе на ходъ государственнаго и духовнаго развитія.

При столкновеніи Сѣвера съ Югомъ, народы передавали другъ другу свои воззрѣнія, мѣны, преданія и сказки, и все это образовало поэтическое капище, богатствомъ котораго могли воспользоваться впоследствии численные поэты. Наконецъ, что важнѣе всего, романскія племена сдѣлали въ христіанствѣ тотъ спиритуалистическій характеръ, который немъ уже слишкомъ развился прежде, и въ видѣ католицизма на сто. сблизили его съ человѣческой жизнью, сколько это было возможно. Южные племена всегда были слишкомъ привязаны къ наслажденію, и при сѣверныхъ племенахъ до того освѣжилъ и укрѣпилъ ихъ, что имъ уже могла понравиться исключительность пустынной жизни и аскетизма. этому христіанство у южныхъ народовъ превратилось въ католицизмъ, религію болѣе чувственную, которая создала себѣ свою цѣлую міеологию, воспользовалась языческими преданіями, поставила во главѣ своей міеологии Мадонну, продолжала языческіе обычаи и праздники подъ христіанскими именами, и если не освящала, то по крайней мѣрѣ допускала наслажденіе жизнью до такой степени, что даже и грѣшнику открывала путь въ небесное царство чрезъ широкія врата церковной милости. Конечно, чтобы не подорвать самого себя, католицизмъ не могъ отвергать небеснаго царства, ни ада, т. е., вообще будущей жизни; но зато онъ пускалъ все, чтобы сдѣлать земную жизнь сколько можно спокойно.

что тотъ латинскій языкъ, который послѣ смѣшенія съ нарѣчіями пришельцевъ превратился въ *гоманго*, былъ именно *sermo rusticus*.

пріятною; своимъ вышпательствомъ онъ смягчилъ грубость феодальной тиранніи и приобрѣталъ посредствомъ своей іерархіи сочувствіе народа; съ одной стороны онъ избавлялъ народъ отъ голодной смерти, учреждая благотворительныя заведенія, а съ другой избавлялъ этотъ народъ отъ огрубѣнія, доставляя ему эстетическое наслажденіе пышнымъ церемонаіаломъ своего богослуженія.

Католицизмъ породилъ христіанское искусство Запада: онъ хотѣлъ дѣйствовать на чувство и сердце человѣка, и потому не могъ обойтись безъ поэтическаго слова, безъ живописи и музыки; мало того, онъ обратилъ свои церкви въ театры, и, представляя на нихъ разныя религіозныя пьесы (мистеріи, miracles, moralités), положилъ основаніе новѣйшей драмѣ *).

Католицизмъ, возобновившій въ себѣ фантастику и символизмъ древней Индіи, былъ и источникомъ *романтизма*, этой характеристической черты не только одной романской, но и всей средневѣковой поэзіи. Романтизмъ нашелъ себѣ и другія основы въ смѣшеніи національныхъ особенностей, сказаній и воззрѣній, происшедшемъ вслѣдствіе народнаго переселенія, и въ тѣхъ смутныхъ стремленіяхъ къ свободѣ, которыя высказывались въ обществѣ, страдавшемъ отъ феодализма. Романтизмъ ставитъ себѣ первой задачей — представить борьбу человѣка между предписаніями христіанской морали и требованіями природы. Эта борьба должна до такой степени возвышать человѣка надъ всѣмъ чувственнымъ, что онъ побѣждаетъ искушенія міра; но выѣсть съ тѣмъ онъ не можетъ отрѣшиться совершенно отъ земнаго, и такимъ образомъ остается всегда съ болѣзненнымъ раздраженіемъ и неудовлетворенными стремленіями. Существенно христіанскимъ является романтизмъ въ своемъ воззрѣніи на любовь. Романтизмъ основываетъ именно культъ любви и дѣлаетъ идоломъ его женщину **). Романтизмъ даетъ женщинѣ совершенно другое значеніе и мѣсто, нежели то, которымъ она пользовалась въ античномъ мірѣ. Центромъ жизни въ древнемъ мірѣ былъ мужчина, какъ представитель дѣятельной силы; въ романтизмѣ, напротивъ, женщина, какъ типъ сердечнаго чувства. Христіанство, какъ религія смиренія и покорности, обоготворило женщину, и

*) См. ниже: «Мистеріи».

***) Не подлежитъ сомнѣнію, что женщина среднихъ вѣковъ очень часто совершенно расходилась съ этимъ идеаломъ романтизма.

оттого романтизмъ очень послѣдовательно понимаетъ любовь, какъ духовное совершенство, какъ мистическій актъ, который не имѣетъ ничего общаго съ естественной, т. е., физической любовью, или по крайней мѣрѣ одинъ даетъ ей необходимое освященіе. Мы оставляемъ нерѣшеннымъ вопросъ — дѣйствительно-ли выиграла поэзія отъ этого измѣненія роли женщины на столько, какъ думаютъ объ этомъ романтики, но нѣтъ сомнѣній въ томъ, что женскія личности древняго міра, какъ Андромаха, Пенелопа, Навзикая, Антигона и др., навсегда останутся блестящими образцами самой чистой и благородной женственности.

Идеаль любви въ романтизмѣ былъ тѣмъ солнцемъ, лучи котораго развили цвѣтъ средневѣковой общественной жизни—*рыцарство*. Душою романтизма была любовь (къ Богу и женщинѣ), и рыцарство было ея воплощеніемъ; въ рыцарствѣ идея романтизма достигаетъ своего полнѣйшаго осуществленія, и притомъ по двумъ различнымъ направленіямъ; это выражалось и въ раздѣленіи одного цѣлаго цикла сказаній: въ мифахъ объ Артурѣ романтизмъ представилъ свѣтское рыцарство, въ сказаньяхъ о Св. Чашѣ (St. Graal)—духовное. Цикль сказаній о королѣ Артурѣ, въ тѣсномъ смыслѣ, полонъ блестящею жизнью рыцарства—съ банкетами, турнирами и любовными похождениями; служеніе любви и чести является здѣсь въ цѣлой системѣ, до нѣкоторой степени опередившей то утонченное пониманіе любви и чести, которое позднѣе является въ испанской драмѣ; рыцари Артурова Бруглаго Стола, при всемъ благочестіи, очень любезны, ихъ образъ мыслей и цѣль ихъ разнообразныхъ приключеній совершенно свѣтскія, и они, нисколько не стѣсняясь, срываютъ каждый цвѣтокъ, который попадаетъ имъ подъ руку въ ихъ странствованіяхъ. Сказанья о Граалѣ, въ тѣсномъ смыслѣ, отерываютъ, напротивъ, совершенно иной міръ; въ немъ главнымъ образомъ разработана аллегорическая сторона романтизма:—рыцарство, въ томъ смыслѣ, въ какомъ оно описано выше, представляетъ только веселый фарсъ къ серьезной мистеріи служенія св. чашѣ; мировоззрѣніе этого цикла вполне христіанское, т. е., сверхъ-естественное и аскетическое; столкновенія человѣческаго чувства съ христіанскою моралью ярею выступаютъ впередъ; любовь существуетъ скорѣе въ идеалѣ, чѣмъ въ дѣйствительности; такимъ образомъ христіанская двойственность, дуализмъ жизни—настоящей и будущей, проникаетъ оба типа рыцарства, которые являются въ сказаніяхъ объ Артурѣ и о Граалѣ, въ которомъ (Граалѣ) нельзя не замѣтить восточнаго вліянія, принесеннаго

крестовыми походами; но этотъ дуализмъ остается непримиреннымъ въ этихъ типахъ, какъ и вообще, онъ, не примиряясь, проникалъ миръ романтизма, всю жизнь среднихъ вѣковъ. Рыцарство, какъ политическое тѣло, выросло на почвѣ феодализма; оно восходило различными ступенями до главы своей, императора; на другой сторонѣ стоитъ папа, какъ глава духовной іерархіи; эта свѣтская и духовная власть, представители земнаго и небснаго, стоятъ въ постоянной враждѣ другъ противъ друга. Вотъ единство средневѣковой жизни, прославленной новѣйшими романтиками. Такое воображаемое единство въ сущности непремѣнно разрушило бы романтизмъ, потому-что романтическое собственно и заключается въ этомъ раздвоеніи: это — вѣчное недовольство, неудовлетворимое стремленіе и постоянный порывъ земнаго къ сверхъ-естественному. Такимъ романтизмъ выразилъ себя всемірно-исторически въ крестовыхъ походахъ; въ это блестящее время рыцарства романтизмъ нашелъ и свое высшее формальное совершенство въ тѣхъ столетовеніяхъ Востока съ Западомъ, которыя произошли вслѣдствіе крестовыхъ походовъ и борьбы христіанства съ поклонниками ислама въ Испаніи и Южной Франціи.

Мы замѣтили выше, что романтизмъ, порожденный христіанствомъ, служить характеристическимъ признакомъ средневѣковой поэзіи, но, въ отношеніи къ романской литературѣ, въ его развитіи участвовали и другіе особенные элементы, — *воспоминанія античной*, или, точнѣе говоря, *римской поэзіи*, и элементъ *національности*, то подчиненный имъ, то побѣждающій ихъ. Борьба этихъ двухъ элементовъ наполняетъ собою всю литературную исторію романскихъ народовъ (французовъ, итальянцевъ, испанцевъ и португальцевъ); она кончается благопріятно для національнаго элемента только въ драматической литературѣ Испаніи.

І. Шерръ.

(Всеобщ. ист. литер., Спб. 1867. Стр. 126—134).

8. М и с т е р и и.

Католицизмъ породилъ христіанское искусство Запада: онъ хотѣлъ дѣйствовать на чувство и сердце человѣка и потому не могъ обойтись безъ поэтического слова, безъ живописи и музыки; мало того, онъ обратилъ свои церкви въ театры и, представляя на нихъ разныя религіозныя

піесы (Мистеріи, miracles, moralités), положили основаніе новѣйшей драмѣ.

Хотя строгіе учителя и законодатели новой церкви и старались силой подавить все, что напоминало о старыхъ предрассудкахъ, но за то другіе дальновидные и вліятельные люди пришли къ убѣжденію, что гораздо полезнѣе пощадить закоренѣлыя привычки, но только стараться дать имъ лучшее направленіе. Такимъ образомъ потокъ языческихъ удовольствій, который и безъ того уже смѣшался съ христіанскимъ элементомъ, проникъ наконецъ въ самую церковь. Первоначальное значеніе танцевъ, пѣнія и другихъ выраженій радости мало по малу забылось, и что собственно служило къ прославленію Сатурна или Вакха, было перенесено теперь на Іоанна, Стефана и даже на самаго І. Христа. Въ священныя дни народъ собирался обыкновенно около церквей, раскидывая палатки изъ древесныхъ вѣтвей и устраивалъ веселое пиршество. Такъ какъ языческіе праздники часто совпадали съ христіанскими, то и на этихъ начала высказывалась та же радость, и несдерживаемая веселость наполняла скоро церкви и кладбища танцами, передѣваніями и мірскими пѣснями. При такихъ обстоятельствахъ, конечно, могли являться пѣвцы и комедіанты, чтобы дать пищу народному веселью и охотѣ къ зрѣлищамъ. На это намекаетъ, кажется, одинъ капитулярій времени Карла V.; въ немъ запрещается комедіантамъ (scenicis) надѣвать церковныя одежды, что они вѣроятно дѣлали, чтобы давать свои представленія въ церкви, вмѣстѣ съ духовными. Одно позднѣйшее постановленіе собора формально запрещаетъ такое безчинство; запрещеніе издано въ 1316 году, но фактъ, по всей вѣроятности, существовалъ и нѣсколько вѣковъ раньше. Святость мѣста и дня должна была конечно требовать, чтобы вмѣсто мірскихъ приключеній представлялись тѣ эпизоды священной исторіи, которыми посвящался праздникъ, и такимъ образомъ тотъ зародышъ драмы, который можно видѣть въ самыхъ обрядахъ древнѣйшихъ христіанскихъ праздниковъ (особенно въ попережънныхъ изреченіяхъ священника, діакона и общины), развился въ полную драму. До тѣхъ поръ, пока эта драма находилась въ рукахъ странствующихъ актеровъ и легкомысленныхъ духовныхъ, которые къ нимъ присоединились, она, конечно, не могла обойтись безъ необузданностей и нарушенія святости; поэтому церковь много разъ находила себя вынужденною издавать противъ нея запрещенія. Но скоро увидѣли, что удержать возбужденную въ народѣ

страсть къ подобнымъ увеселеніямъ нельзя, и потому клиръ, который давно старался представить наглядно чудеса искупленія, рѣшился воспользоваться этой страстью, чтобы осуществить свое намѣреніе. Въ самомъ дѣлѣ не доставало только внѣшняго толчка, чтобы заставить духовныхъ принять на себя представленія священныхъ исторій. Церковные гимны и антифоны, изреченія священниковъ и разные обряды служенія развивали все болѣе и болѣе драматическій элементъ; объясненіе священной исторіи для народа часто переходило въ мимику; во время чтенія священнаго писанія духовные уже давно имѣли обычай развертывать свѣтки, на которыхъ наглядно представлялись описываемыя происшествія; такимъ образомъ переходъ къ живому и вполне драматическому изображенію былъ уже очень близокъ. Чтобы избѣгнуть упрековъ въ томъ, что новый обычай не совмѣстенъ съ святостью храма, духовенство ссылалось на поученіе и назидательность, которыя приносятъ народу подобныя зрѣлища. Правда, эта цѣль не всегда имѣлась въ виду въ подобныхъ случаяхъ; къ благочестивому представленію нерѣдко примѣшивались и свѣтскія шутки; но церковь вообще уже взяла назадъ свои осужденія и даже сама требовала этихъ представлений, которыя она поставила на ряду съ другими обрядами церкви подъ именемъ мистерій, которое дается имъ въ различныхъ декретахъ и соборныхъ опредѣленіяхъ.

1. Шерръ.

(Всеобщ. ист. литер., 131—132).

9. Школьная драма.

Время возникновенія школьной драмы.—Значеніе шк. драмы въ исторіи европейской драматической литературы.—Составъ шк. драмы въ Германіи,—въ Польшѣ.—Языкъ.—Народные элементы шк. драмы.—Содержаніе польскихъ шк. комедій въ XVII в.—Начало драматическихъ дѣйствъ въ московской академіи.—Характеръ школьной драмы въ Кіевѣ.

Зарожденіе школьной драмы въ западной Европѣ относится къ періоду такъ называемаго *возрожденія наукъ*. Лютеръ своимъ мощнымъ словомъ поддержалъ раздробленныя попытки преподавателей занимать школьную молодежь представленіемъ комедій Теренція; реформація отнеслась сочувственно къ нарождавшемуся отдѣлу драматическихъ произведе-

ній, и уже первые ея двигатели и провозвѣстники, проникнутые горячими симпатіями къ классической древности и въ то же время всецѣло преданные родному, содѣйствовали собственнымъ перомъ успѣхамъ школьной драмы. Въ свою очередь, школьная драма Германіи вѣрно служила дѣлу реформаціи, такъ что тѣ мѣстности, въ которыхъ реформаціонное движеніе нашло себѣ болѣе воспріимчивую почву и развилось сильнѣе и энергичнѣе, были вмѣстѣ съ тѣмъ отмѣчены и особеннымъ процвѣтаніемъ школьной драмы. Представленіе драмъ во многихъ мѣстностяхъ Германіи сдѣлано было для высшихъ школъ обязательнымъ. Прежняя дидактическая или педагогическая задача—служить средствомъ для изученія латинскаго языка—казалась слишкомъ узкою въ XVI вѣкѣ, и, открывъ свою сцену вниманію не одного только «школьнаго совѣта», но и гражданъ города, школьная драма почувствовала потребность сначала въ разъясненіяхъ своего содержанія на нѣмецкомъ языкѣ, а потомъ совершенно замѣнила свою латинскую рѣчь родною; этотъ переворотъ совершился въ нѣмецкой школьной драмѣ довольно рано. Позднѣе и іезуиты взяли школьную драму въ свои руки и обратили на протестантовъ этотъ окрѣпшій и созрѣвшій продуктъ, который посѣянъ былъ гуманистами и выросъ реформаціей. Іезуиты придали старой школьной драмѣ много внѣшняго блеска, не щадили средствъ для роскошной ея обстановки; но они привили къ ней и свое направленіе. Школьные сцены іезуитскихъ коллегіумовъ стали посѣщаться дворомъ, государями; благодаря заботливости іезуитовъ, область школьной драмы расширилась: въ нее вошли *ludi caesarei*, посвящавшіяся прославленію побѣдъ, торжественныхъ дней, именинъ, въѣзда въ городъ высокихъ царственныхъ лицъ. Къ концу XVII вѣка школьная драма во многихъ мѣстностяхъ Германіи представляла уже много родственныхъ чертъ съ торжественною одой и придворною поэзіей, усвоивая себѣ и стиль послѣднихъ.

Въ Польшѣ школьныя комедіи были еще до іезуитовъ; но отцы этого ордена содѣйствовали особенному ихъ развитію въ этой странѣ. Въ Польшѣ, болѣе чѣмъ въ какой-либо другой странѣ, школьная драма испытала на себѣ вліяніе іезуитовъ, сдѣлалась ихъ органомъ, и можетъ быть, благодаря этому вліянію, особенно разрослась въ ущербъ болѣе свободному и правильному развитію театра: не безъ основанія полагаютъ, что развитіе драмы вообще и успѣхи театра задерживались въ Польшѣ іезуитскимъ воспитаніемъ. Хотя въ XVII вѣкѣ драмы представлялись и въ католиче-

ских и въ протестантскихъ школахъ Польши, но къ числу древнѣйшихъ польскихъ діалоговъ принадлежатъ іезуитскіе. Окраску эту Польша передала драматическимъ дѣйствіямъ Московской славяно-греко-латинской академіи.

Школьная драма имѣетъ важное значеніе въ исторіи европейской драматической литературы: распущенности средневѣковыхъ мистерій она противопоставила строго опредѣленный типъ античной драмы. Выдвигая драматическія зрѣлища изъ нѣдръ народной жизни въ узкую сферу людей образованныхъ, подтачивая въ самомъ корнѣ народныя основы театра, она подчиняла формы драматической поэзіи извѣстнымъ, хотя изчужди заимствованнымъ правиламъ. Піесы древнихъ классиковъ, которыя съ конца XV вѣка переводились и дѣлались образцами подражанія въ Германіи и Польшѣ, если и не дали на первое время яснаго уразумѣнія различія трагедіи отъ комедіи (такъ что въ XVI вѣкѣ называли комедіею то, что скорѣе должно было получить названіе трагедіи, или прибѣгали къ двусмысленному слову *трагикомедія*, чтобы выпутаться изъ затруднительныхъ опредѣленій), то съ другой стороны тѣ же піесы древнихъ классиковъ дали школьной, ученой драмѣ свою опредѣленную внѣшнюю форму. Въ XVII вѣкѣ школьныя комедіи католической Германіи состояли обыкновенно изъ слѣдующихъ частей: 1) общаго *пролога*, въ которомъ излагалось содержаніе всей піесы; 2) отдѣльныхъ прологовъ къ каждому ея акту; 3) нѣсколькихъ *актовъ* съ одинаковымъ числомъ *сценъ* въ каждомъ; 4) *хора*, которымъ завершался каждый актъ, и въ которомъ изъяснялся нравственный смыслъ представленнаго дѣйствія; *хоры* сопровождались иногда инструментальною музыкою (*шраніемъ*, по выраженію Симеона Полоцкаго); 5) мѣсто послѣдняго хора иногда замѣнялъ *эпилогъ*, такъ что послѣдній хоръ разсматривался какъ эпилогъ школьной драмы. Отъ этого обычнаго типа школьная драма католической Германіи дѣлала лишь легкія уклоненія. Иногда она осложнялась, особенно подъ перомъ іезуитовъ, прибавленіемъ предварительной аллегорической піесы (*praeludium*, *allegorisches Vorspiel*). Въ той же самой формѣ, съ тѣми же разчлененіями является школьная драма и въ Польшѣ. Въ составъ ея, какъ и школьныхъ діалоговъ, входили слѣдующія части: 1) прологъ; 2) извѣстное число актовъ, или частей; 3) хоры между актами; 4) эпилогъ. Польскій прологъ выходилъ *паміеніајас*, о *szem się rzecz ma toczyc*. Въ эпилогѣ, имѣвшемъ значеніе заключительнаго хора, приносилась зрителямъ благо-

дарность за вниманіе. Прологи въ «акціяхъ» польскихъ іезуитовъ помѣщались иногда передъ каждою отдѣльною сценою. Хоровъ иногда не было. Удержавъ смыслъ, какой былъ ему присвоенъ въ античной трагедіи, хоръ школьной драмы сохранялъ или пытался сохранить и ту метрическую форму, которую онъ имѣлъ въ древней трагедіи. Это стремленіе замѣтно еще въ хорѣ школьныхъ драмъ Кіева (напримѣръ, въ трагикомедіи Іосифъ патріарха).

Въ Польшѣ школьныя піесы, «акціи», діалоги писались на латинскомъ или на польскомъ языкѣ. Иногда въ латинскихъ піесахъ, какъ Польши, такъ и Германіи, прологъ, излагавшій содержаніе отдѣльныхъ актовъ, эпилогъ и хоры передавались на языкъ польскомъ, чтобы сдѣлать пониманіе представляемой піесы доступнымъ для большинства. Съ тою же цѣлію знатымъ лицамъ незадолго до представленія школьной драмы разсылался проспектъ или программа ея, заключавшая въ себѣ названіе піесы, басню ея, ходъ дѣйствія по актамъ и сценамъ, перечень дѣйствующихъ лицъ и имена актеровъ-школьниковъ *). Эти программы часто оказываются единственными остатками старыхъ школьныхъ піесъ. Въ Польшѣ подобныя программы вошли въ употребленіе уже въ XVI вѣкѣ и держались потомъ не одно столѣтіе; иногда онѣ раздавались и въ печатныхъ экземплярахъ.

Народная жизнь не оставалась вполне чуждою польской школьной драмѣ. Съ давняго времени послѣдняя стало освѣжаться такъ называемыми *интермедіями* или *интерлюдіями*, піесами, которыя разыгрывались между отдѣльными актами или сценами школьной драмы, всегда писались на народномъ языкѣ, часто съ соблюденіемъ провинціальныхъ говоровъ, и часто представляли вѣрныя картины обыденной жизни народа. Въ старыхъ интермедіяхъ польскихъ хранятся драгоценныя матеріалы для исторіи народнаго быта.

Содержаніе польскихъ школьныхъ комедій въ XVII вѣкѣ было довольно разнообразно. 1) Сближаясь съ средневѣковыми мистеріями и ми-

*) Программы были писаныя, иногда же печатались. Ebeling Mosaik, §. 120. Конечно, эти программы, назначавшіяся для небольшого кружка зрителей школьныхъ драмъ, печатались въ самомъ незначительномъ количествѣ экземпляровъ. Этимъ объясняется необыкновенная рѣдкость программъ Московской славяно-греко-латинской академіи.

раками, онѣ брали свое содержаніе изъ области религіозной, изъ ветхаго и новаго завѣта, дѣяній святыхъ, переливая библейскій сюжетъ въ античныя формы, излагая, напримѣръ, исторію дочери Іеова выдержками изъ Ифигеніи въ Авлідѣ. 2) Греко-римская исторія давала обильный матеріалъ для этихъ драмъ. 3) Содержаніе школьныхъ піесъ заимствовалось изъ школьной жизни и практики, изъ круга вопросовъ и интересовъ научныхъ. 4) Особенно сильное распространеніе получали въ XVII вѣкѣ школьныя піесы панегирическаго характера, посвященныя прославленію важныхъ государственныхъ событій, побѣдъ, семейныхъ празднествъ короля, прибытія и отъѣзда знатныхъ лицъ и т. п. Въ числѣ дѣйствующихъ лицъ польскихъ школьныхъ драмъ являются государства, церкви, мнѣологическія личности и божества, геніусы отдѣльныхъ странъ и народностей, мудрость, вѣра, надежда, совѣсть и т. д. Аллегорическія личности средневѣковыхъ моралитѣ воскресли въ школьной драмѣ.

«Комедіи» Симеона Полоцкаго познакомили Москву XVII вѣка съ формой и существенными принадлежностями ученой, школьной польской драмы; еще ранѣе привилась она въ Кіевской коллегіи, гдѣ издавна былъ обычай въ извѣстное время года представлять драматическія дѣйства. Въ Московской академіи драматическія дѣйства развились почти съ начала XVIII вѣка, то-есть, съ того времени, когда православные греки уступили въ ней мѣсто кіевскимъ ученымъ, вызваннымъ Стефаномъ Яворскимъ, когда преобладаніе греческаго языка кончилось и началось господство латинскаго діалекта, латинскаго образованія вообще: царь положилъ тому начало, приказавши «завести въ академіи ученія латинскія». Эти дѣйства были то на русскомъ, то на латинскомъ языкѣ. Въ программахъ школьныхъ драмъ Московской славяно-греко-латинской академіи мы можемъ наблюдать вѣрное подражаніе польской школьной драмѣ.

Въ Кіевской академіи обычнымъ временемъ представленія школьныхъ драмъ издавна были лѣтнія рекреаціи. «Въ три майскія рекреаціи, пишетъ митрополитъ Евгеній, всѣ ученики и учителя и сторонніе любители наукъ выходили для забавъ на гору Скавыку *), между овраговъ, при

*) Такъ въ просторѣчій называлась и называется гора Щековица.

урочищѣ, называемомъ Глубочица *). Тамъ всё забавлялись самыми невинными играми, и студенты пѣли канты. Учитель поэзіи для такихъ прогулокъ ежегодно обязанъ былъ сочинять комедіи или трагедіи, а прочіе учителя діалоги. Не привязанная къ церкви, какъ въ Львовскомъ братствѣ, или къ академической залѣ торжественныхъ собраній, какъ въ Москвѣ, школьная драма Кіева свободно развивалась подъ открытымъ небомъ, какъ средневѣковая мистерія Западной Европы съ того времени, какъ вышла изъ-подъ опеки церкви. Святость, авторитетъ мѣста, которые естественно должны были стѣснять наставниковъ Львовскаго братства и Московскоіи славяно-греко-латинскоіи академіи при сочиненіи обычныхъ школьныхъ «дѣйствъ», не давили въ этомъ случаѣ наставника Кіевскоіи академіи, не обязывали его рабски влачиться по пути, указанному іезуитскою схоластикой, и скрывать свою мысль подъ туманными символами или облекать свое чувство въ холодныя аллегоріи.

Н. Тихонравовъ.

(Ж. М. Нар. Пр., ч. 1879; ССІІІ, Отд. ІІ, стр. 52—53).

10. Англійскіе комедіанты.

Происхожденіе англійскихъ комедіантовъ и время ихъ распространенія по Германіи. — Означеніе англійскихъ комедіантовъ. — Сценическая постановка, манера игры и репертуаръ нѣмецкихъ «англійскихъ» комедіантовъ. — Характеръ «англійскоіи комедіи».

«Англійскіе комедіанты» начали распространяться по Германіи въ послѣднее десятилѣтіе XVI вѣка. Данія и богатые торговые города сѣверной Германіи первые подали этимъ пришлецамъ руку гостепримства. Нидерланды служили главнымъ посредствующимъ звеномъ между Англіею и Германіею въ этомъ артистическомъ общеніи, дополняли новыми силами труппы заѣзжихъ актеровъ, и потому англійскіе комедіанты въ Германіи XVII столѣтія носятъ иногда названіе «англійскихъ и нидерландскихъ комедіантовъ», или же прямо выступаютъ подъ именемъ послѣднихъ. Сна-

*) Урочище это находится съ западной стороны Кіева-Подола.

чала они играли на англійскомъ языкѣ, кромѣ шута, который объяснялся на ниже-нѣмецкомъ; впоследствии, смѣшавшись съ нѣмецкими актерами, «на хорошемъ нѣмецкомъ языкѣ». Уже въ первые годы XVII столѣтія искусство англійскихъ актеровъ пользовалось хорошею репутаціею въ Германіи. «Англія (писалъ профессоръ Целліусъ въ 1605 году) производитъ много отличныхъ музыкантовъ, комическихъ и трагическихъ актеровъ, которые очень опытни въ сценическомъ искусствѣ; нѣкоторые изъ нихъ иногда оставляютъ на время свою родину, предпринимаютъ путешествія по иностраннымъ націямъ и показываютъ свое искусство при княжескихъ дворахъ». Съ теченіемъ времени при нѣмецкихъ дворахъ вошло въ моду держать англійскихъ комедіантовъ. Датскій король Фридрихъ II (1559 — 1588), имѣлъ у себя на службѣ труппу англійскихъ актеровъ, рекомендованную ему графомъ Лейчестеромъ. Въ 1591 году пріѣхала въ Голландію цѣлая труппа англійскихъ комедіантовъ и пустилась отсюда по Германіи «показывать свое искусство въ музыкѣ, въ представленіи комедій, трагедій и исторій». Нѣкоторые изъ членовъ этой труппы остались въ Германіи надолго, — обстоятельство тѣмъ болѣе важное, что эта труппа находилась въ близкомъ отношеніи къ шекспировскому кружку.

Саксонія въ XVII вѣкѣ особенно была извѣстна своимъ покровительствомъ англійскимъ актерамъ. Еще въ 1586 году вызваны были къ саксонскому двору изъ Даніи «англійскіе инструментясты». За ними въ самомъ началѣ XVII столѣтія являются сюда съ своими комедіями и англійскіе актеры. Въ 1609 году саксонскій дворъ оказалъ имъ особенное покровительство: братъ курфюрста принялъ на свое полное содержаніе труппу англійскихъ комедіантовъ. Въ 1605 и 1613 году въ Дрезденѣ играла англійская труппа, во главѣ которой стоялъ Іоаннъ Спенсеръ; онъ явился въ Саксонію съ самою лестною рекомендаціею курфюрста бранденбургскаго; впоследствии, въ продолженіи нѣсколькихъ мѣсяцевъ, игралъ при дворѣ короля польскаго; «честно и благопристойно исполнялъ свое дѣло» при матери эрцгерцога Карла, епископа бреславльскаго; ѣздилъ потомъ съ своею труппою въ Ольмюць, игралъ, наконецъ, при дворѣ императора Матвѣя. Быстро онѣмечивались странствовавшія по Германіи труппы англійскихъ актеровъ: они восполнялись нѣмцами; часто прямо составлялись труппы изъ нѣмцевъ и, усвоивши себѣ манеру игры и нѣкоторыя пьесы англійскихъ актеровъ, странствовали по Германіи подъ заманчивымъ для того времени именемъ англійскихъ комедіантовъ. Въ 1626 году акробатъ Шиллингъ

получилъ отъ курфирста саксонскаго патентъ на право показывать во всей его землѣ свое искусство, дѣйствовать комедіи (Komödien agiren) и показывать дикихъ звѣрей. Зять его, пикельгерингъ *) Ленгсфельдъ, получилъ вполнѣнствіи возобновленіе этого патента и съ своею труппою принять былъ въ саксонскому двору; хотя она состояла почти исключительно изъ нѣмцевъ, и въ ней оставался одинъ только истый англичанинъ, но репертуаръ ея состоялъ изъ «англійскихъ комедій». Такъ, въ 1626 году, этими «англичанами» представлены были при дрезденскомъ дворѣ: Ромео и Юлія, Юлій Цезарь, Гамлетъ — принцъ датскій, Лиръ — король англійскій, Шекспира, Дг. Фаустъ и Мальтійскій жидъ, Марлова, и рядомъ съ ними «англійскія комедіи»: Эсеиръ и Аманъ, Блудный сынъ, Амфитріонъ, Непустовой Орландъ и т. д. Въ 1671 году, за нѣсколько мѣсяцевъ до открытія комедійныхъ дѣйствъ въ Москвѣ, при саксонскомъ дворѣ продолжали играть «англійскіе комедіанты».

Англійскіе актеры принесли въ Германію XVII вѣка и новую сценическую обстановку, и новую манеру игры, и, наконецъ, новый репертуаръ. Утрированный стиль въ изображеніи трагическаго характеризуетъ ихъ игру: они выкрикивали патетическіе монологи, «усердно пилили воздухъ руками»; «какой-нибудь дюжій длинноволосый молодецъ разрывалъ страсть въ клочки, чтобы гремѣть въ ушахъ райка»; «въ словахъ и походкѣ они не походили ни на христіанъ, ни на жидовъ, ни вообще на людей; выступали и орали такъ, какъ будто какой-нибудь поденщикъ природы надѣлалъ людей, да неудачно: такъ ужасно подражали они человѣчеству». Таковую характеристику англійскихъ актеровъ влагаетъ Шекспиръ въ уста Гамлету. Кровавыми, потрясающими сценами богаты были пьесы англійскихъ комедіантовъ, и онѣ разрабатывались съ особенною подробностью, развивались до послѣднихъ предѣловъ. Англійскіе актеры принесли съ собою и водворили на нѣмецкой сценѣ особую, самостоятельную фигуру шута: нѣсколько видоизмѣненный вліяніемъ Голландіи, получивши даже новое названіе—Пикельгеранга, шутъ въ теченіе цѣлаго XVII вѣка и даже далеко за его предѣлы былъ неограниченнымъ властелиномъ нѣмецкой сцены. Комическій элементъ не распредѣлялся между дѣйствующими лицами; онъ какъ бы прихлынулъ къ одному центру и собрался весь въ одномъ лицѣ шута. Грубое, ничѣмъ не сдерживаемое шутство смѣшива-

*) См. ниже.

лось въ пьесахъ англійскихъ актеровъ съ кровавыми сценами и трагическимъ пафосомъ. «Высокое представленіе перебивалось вздорными сценами, какъ сцены шутовъ и сраженій». Зрители стекались къ подмосткамъ, чтобы видѣть «великолѣпныя сцены», наслаждаться «сценами смѣшными и соблазнительными, слушать стукъ щитовъ, или любоваться молодцомъ въ длинномъ разноцвѣтномъ кафтанѣ съ желтою каймою», т. е. шутомъ *).

Среди труппъ странствовавшихъ актеровъ выработался въ Германіи XVII вѣка особый репертуаръ пьесъ, получившихъ модное названіе «англійскихъ комедій»; уже въ тридцатыхъ годахъ явились въ печати два тома «англійскихъ комедій и трагедій, представленныхъ англичанами въ Германіи, при дворахъ королей, князей и курфирстовъ, также въ знатныхъ имперскихъ, приморскихъ и торговыхъ городахъ». Несомнѣнно, что пьесы, вошедшія въ составъ этого сборника, сложились въ Германіи подъ непосредственнымъ вліяніемъ англійскихъ комедіантовъ, хотя и стоятъ въ довольно слабой связи съ классическими пьесами англійскихъ писателей. Изъ всѣхъ произведеній, внесенныхъ въ это изданіе, одинъ Титъ Андроникъ представляетъ переработку, и притомъ довольно жалкую, трагедіи Шекспира. Быть можетъ, комедіямъ и трагедіямъ этого сборника присвоено было названіе «англійскихъ», ради спекуляціи; или же сюда занесены пьесы какой нибудь посредственной труппы англійскихъ комедіантовъ, давно жившей въ Нидерландахъ и Германіи, потерявшей связь съ современною имъ англійскою сценою и принявшей въ свой составъ нѣмцевъ. Какъ бы то ни было, но въ Германіи XVII вѣка очень часто получали названіе «англійскихъ» не только комедіи и трагедіи, написанныя подъ вліяніемъ пьесъ и манеры англійскихъ комедіантовъ, но и такія, которыя успѣли осложниться другими вліяніями и чуждыми англійской сценѣ элементами.

Возникши среди артистовъ по профессіи, дорожившихъ прежде всего силою сценическаго представленія, «англійскія комедіи» отбросили стихотворную форму и одѣлись прозаическою рѣчью, какъ болѣе естественнымъ выраженіемъ жизни. Въ широкой, эпической формѣ развиваютъ онѣ передъ зрителями самое разнообразное содержаніе, заимствуя его изъ исторіи, новеллъ, сказокъ, рыцарскихъ романовъ. Бѣдные раскрытіемъ внутренняго міра человѣка, такъ называемыя «англійскія комедіи» ча-

*) Прологъ къ Генриху VIII, Шекспира.

сто представляют скорѣе разбитый на монологи разговоръ, нежели строго драматическое произведеніе: дѣйствующія лица движутся въ нихъ, какъ куклы, безучастно отдаваясь ходу изображаемыхъ на сценѣ событій и произнося, точно на театрѣ маріонетокъ, свои длинныя рѣчи. *Такия* «англійскія комедіи» особенно были пригодны для «дѣтскаго дѣйствованія».

Въ печатныхъ нѣмецкихъ текстахъ «англійскихъ комедій» (1620, 1624 г.) не сгладились еще слѣды импровизаціи, которой отдавались часто англійскіе комедіанты особенно въ шуточныхъ сценахъ: «первый томъ (говоритъ Такъ объ этомъ сборникѣ) заключаетъ нѣкоторыя изъ старыхъ англійскихъ піесъ въ отвратительной нѣмецкой прозѣ, очень неисправно напечатанныхъ, и на такомъ языкѣ, какъ еслибъ кто нибудь записалъ импровизацію неискуснаго актера». Среди англійскихъ комедіантовъ драматическій писатель и актеръ совмѣщались нерѣдко въ одномъ лицѣ; это обстоятельство, свобода импровизаціи, близкія, часто искреннія и живыя отношенія къ сценическимъ писателямъ давали особенную силу игрѣ англійскихъ актеровъ. Профессоръ роднаго пастору Грегори *) марбургскаго университета, Ренанусъ (Рейнландъ), посѣтивши Англію, писалъ въ 1613 году: «Я замѣтилъ въ Англіи, что актеры ежедневно какъ бы поучаются въ школѣ; самые знаменитые изъ нихъ обращаются за наставленіями къ поэтамъ; это и придаетъ хорошо написаннымъ комедіямъ жизнь и красоту. Потому нѣтъ ничего удивительнаго, что англійскіе комедіанты (я говорю объ искусныхъ) имѣютъ преимущество передъ другими».

Н. Тихонравовъ.

(Русск. Драматич. Произвед., т. I, стр. XIV—XIX).

*) Иоганнъ Готфридъ Грегори, въ Москвѣ съ 1662 г., пасторъ московск. лютеранской церкви, «человѣкъ отличной учености, благочестивый, замѣчательнаго ума», по указанію Алексѣя Михайловича, долженъ былъ «учинить комедію, а на комедіи дѣйствовать изъ библіи книгу Эсепрь и для того дѣйства устроить хоромину вновь» (въ Преображенскомъ). Грегори собралъ на Москвѣ «дѣтей разныхъ чиновъ служилыхъ и торговыхъ иноземцевъ, всего 64 человекъ», и сталъ съ ними разучивать комедію объ Эсепри, или такъ называемое «Артаксерсово дѣйство». Первое представленіе Эсепри относится къ октябрю 1672 года. За ней послѣдовали комедіи—Юднѣ, Товій, Малая прохладная комедія о презрѣдной добродѣтели и сердечной чистотѣ въ дѣйствѣ о Иосифѣ, Жалостная комедія объ Адамѣ и Еввѣ, Темиръ-Аксаково дѣйство, или Баязеть и Тамерланъ и др.

Глава III.

Ложно-классическое направление.

10. О драмѣ, изъ разсужденій Пьера Корнея *).

А) О полезности драматическихъ произведеній **).

Единственная цѣль драматической поэзіи, по мнѣнію Аристотеля, состоитъ въ томъ, чтобы доставлять удовольствіе зрителямъ: хотя большая часть драматическихъ повмъ удовлетворяла этому назначенію, я долженъ, однако же, признать, что многія изъ нихъ не отвѣчаютъ цѣлямъ искусства. «Не должно думать, говоритъ философъ, что этотъ родъ поэзіи можетъ дать всестороннее наслажденіе; онъ даетъ намъ только такое, которое ему свойственно»; для того же, чтобы найти это свойственное ему наслажденіе и доставить его зрителямъ, надо слѣдовать предписаніямъ искусства и приносить удовольствіе по правиламъ. Несомнѣнно, что правила должны существовать, потому что существуетъ искусство; но не рѣшенъ еще вопросъ, въ чемъ состоятъ эти правила.

Бъ несчастію, Аристотель и, послѣ него, Горацій писали довольно темно и нуждаются въ толкователяхъ; тѣ же, которые до сихъ поръ брались за это дѣло, часто изъясняли ихъ только съ грамматической или съ философской стороны, и такъ какъ они имѣли болѣе научныхъ и спекуля-

*) Изъ трехъ разсужденій Корнея взяты существеннѣйшія мѣста для характеристики ложно-классической драмы.

***) Premier discours. De l'utilité et des parties du poëme dramatique.

тивныхъ знаній, чѣмъ сценической опытности, то чтеніе ихъ можетъ обогатить насъ научными свѣдѣніями, но едва ли дастъ что-нибудь цѣнное въ приложеніи къ театру.

Съ своей стороны, послѣ пятидесятилѣтней работы для сцены, я пытаюсь высказать нѣсколько мыслей, и намѣренъ изложить ихъ совершенно просто, не внося въ нихъ духа распри, который обязывалъ бы меня ихъ отстаивать, и не требуя, чтобы кто-нибудь отказывался въ мою пользу отъ собственныхъ своихъ мыслей.

Итакъ, приведя мнѣніе, что *драматическая поэзія имѣетъ цѣлью одно только удовольствіе зрителей*, я совѣтъ не намѣренъ спорить съ тѣми, которые думаютъ облагородить искусство, поставляя ему задачей приносить не одно только удовольствіе, но и пользу. Такой споръ былъ бы совершенно бесполезенъ, потому что обусловливаемое правилами удовольствіе не можетъ не заключать въ себѣ и значительной доли пользы. Правда, Аристотель, въ своей «Поэтикѣ», ни разу не употребилъ этого слова; происхожденіе поэзіи онъ приписываетъ удовольствію, съ которымъ мы смотримъ на подражаніе человѣческими дѣйствіями; содержаніе драматической поэмы онъ ставитъ выше описанія характеровъ, потому что первое заключаетъ въ себѣ то, что наиболее нравится, какъ *узнаваніе* и *переломы* (перипетіи); въ опредѣленіе трагедіи онъ вноситъ красоту рѣчей, изъ которыхъ она составляется; наконецъ, трагедію онъ почитаетъ выше эпической поэмы, потому что первая обставляется внѣшними декораціями и музыкою, приносящими значительную долю наслажденія, и потому еще, что, будучи короче и не такъ многорѣчива, она доставляетъ болѣе полное удовольствіе. Тѣмъ не менѣе, Гораций учитъ насъ, что мы никогда не будемъ въ состояніи понравиться всѣмъ безъ исключенія, если не соединимъ удовольствія съ пользою, и что люди важные и серьезные, старики и любители добродѣтели, будутъ скучать, если не найдутъ въ пьесѣ ничего для себя поучительнаго.

Centuriae seniorum agitant expertia frugis.

Такимъ образомъ, хотя полезное можетъ входить въ пьесу не иначе, какъ въ формѣ пріятнаго, оно во всякомъ случаѣ необходимо; а потому, гораздо цѣлесообразнѣе рассмотреть, какимъ образомъ оно можетъ найти въ ней мѣсто, чѣмъ поднимать, какъ я уже замѣтилъ, безцѣльный вопросъ о полезности драматическихъ произведеній. Я полагаю, что полезное можетъ встрѣчаться въ драматической поэмі въ четырехъ видахъ.

*

Первый состоитъ въ сентенціяхъ и нравственныхъ наставленіяхъ, которыя могутъ быть разбѣяны по всей піесѣ: но ими надо пользоваться трезво, не прибѣгать къ нимъ часто въ общихъ разговорахъ и вообще не употреблять ихъ въ излишество, въ особенности, когда говорить или выслушиваетъ отвѣты человѣкъ страстный; у такого не можетъ быть ни терпѣнія, чтобы выслушать, ни спокойствія ума, чтобы понять или высказать сентенцію. Въ разсужденіяхъ о вопросахъ государственныхъ, когда важный сановникъ, призванный на совѣщаніе къ королю, объясняется съ спокойнымъ духомъ, рѣчамъ этого рода умѣстно дать большее развитіе; но вообще, употребляя ихъ, лучше выражаться въ формѣ не общихъ положеній (тезисовъ), а лишь предположеній; я бы охотнѣе вложилъ въ уста актера фразу: «любовь причиняетъ вамъ много безпокойствъ», чѣмъ: «любовь причиняетъ много безпокойствъ людямъ, которыми она овладѣваетъ».

Не слѣдуетъ заключать, однакоже, что я совсѣмъ хочу изгнать этотъ послѣдній способъ выраженія нравственныхъ и политическихъ истинъ. Всѣ мои поэмы оказались бы сильно искалѣченными, еслибы изъ нихъ выкинуть все, что я сдѣлалъ въ этомъ родѣ; но, во всякомъ случаѣ, не слѣдуетъ заходить въ этомъ направленіи слишкомъ далеко и отрѣзать сентенціи отъ частныхъ случаевъ; иначе это будутъ общія мѣста, которыя всегда кажутся слушателю скучными, потому что затягиваютъ дѣйствіе. Наконецъ, какъ бы счастливо ни удалась эта выставка нравственныхъ изреченій, надо всегда опасаться, чтобы она не обратилась въ одно изъ тѣхъ напыщенныхъ украшеній, которыхъ Гораціи совѣтуетъ намъ избѣгать.

Я долженъ, однакоже, замѣтить, что рѣчи въ формѣ общихъ мѣстъ нерѣдко могутъ нравиться, когда произносящій и слушающій ихъ находятся оба въ спокойномъ состояніи ума, допускающемъ терпѣливое отношеніе къ предмету разговора.

Въ четвертомъ актѣ *Мелиты* *), героиня, счастливая любовью Тирсиса, безъ огорченія выслушиваетъ наставленія своей кормилицы, которая, съ своей стороны, съ удовольствіемъ предается приписываемой Гораціемъ старымъ людямъ страсти поучать молодежь; но, еслибы Мелита знала, что Тирсисъ подозрѣваетъ ее въ невѣрности, что онъ въ отчаяніи, какъ

*) *Mélite, comédie*. Первое по времени произведеніе Корнея. Представлено въ первый разъ въ 1629 году, когда автору было 23 года.

это она узнала послѣ, она не дослушала бы и четырехъ стиховъ. Иногда подобныя общія разсужденія необходимы даже, какъ опора для мыслей и чувствъ, объясненіе которыхъ не можетъ быть основано ни на какомъ частномъ дѣйствіи тѣхъ, о которыхъ упоминается въ рѣчи. Родогюна *), въ первомъ актѣ, объясняетъ недовѣріе свое въ Клеопатрѣ только тѣмъ, что примиреніе, между сильными міра, послѣ кровной обиды, обыкновенно не бываетъ искренне; другаго объясненія она дать не можетъ, такъ какъ, со времени заключенія мира, королева не сдѣлала ничего такого, что обнаружило бы ту ненависть, которую она питаетъ къ Родогюнѣ въ своемъ сердцѣ.

Вторая полезность драматической поэмы заключается въ откровенномъ изображеніи пороковъ и добродѣтелей, которое непремѣнно произведетъ впечатлѣніе, если будетъ выполнено въ совершенствѣ и представлено въ такихъ несомнѣнныхъ чертахъ, что ихъ невозможно смѣшать одну съ другою и принять порокъ за добродѣтель. Последняя, при этихъ условіяхъ, всегда заставляетъ любить себя, даже въ несчастіи; порокъ же всегда вызываетъ ненависть, даже въ случаѣ своего торжества. Древніе часто довольствовались подобнымъ изображеніемъ, не заботясь о томъ, чтобы добрыя дѣла были вознаграждены, а злыя наказаны: Клитемнестра и ея любовникъ безнаказанно убиваютъ Агамемнона; Медея убиваетъ своихъ дѣтей, Атрей — дѣтей своего брата Оіеста, — и тоже безнаказанно. Правда, что дѣйствія эти, избираемыя для катастрофы трагедій, служили наказаніемъ виновныхъ, но, тѣмъ не менѣе, сами представляли еще большія преступленія. Язонъ поступилъ вѣроломно, покинувъ Медею, которой онъ былъ всѣмъ обязанъ; но убійство дѣтей на его глазахъ представляетъ нѣчто болѣе ужасное, чѣмъ его поступокъ.

Нашъ театръ съ трудомъ выдерживаетъ подобные сюжеты. *Оіестъ* Сенеки не имѣлъ у насъ успѣха; *Медея* **) была принята благосклоннѣе; но тутъ вѣроломство Язона и насиліе короля Коринтскаго являются такими несправедливыми дѣйствіями, что зритель легко проникается участіемъ къ Медеѣ и смотритъ на ея мщеніе, какъ на справедливое возмездіе притѣснителямъ.

Вотъ это-то участіе, которое всегда возбуждаютъ къ себѣ люди добро-

*) *Rodogune, princesse des Parthes, tragédie. 1644.* Корнель ставилъ эту трагедію выше всѣхъ другихъ своихъ пьесъ.

**) *Médée, tragédie. 1635.* — *La conquete de la toison d'or, tragédie. 1658.*

дѣтельныя, и привело къ иному способу оканчивать драматическую поэму, а именно, къ наказанію за дурныя дѣла и къ наградѣ за хорошія. Это не правило искусства, но обычай, который мы приняли и отъ котораго каждый можетъ отказаться на свою отвѣтственность. Онъ существовалъ и во времена Аристотеля, но, можетъ быть, не слишкомъ нравился этому философу, такъ какъ онъ говорить, «что только тупоуміе зрителей могло поощрять его унстребленіе, и что тѣ, которые его держатся, подлаживаются подъ вкусы толпы и пишутъ, соображаясь съ желаніемъ своихъ слушателей». Дѣйствительно, мы не въ состояніи видѣть честнаго чело-вѣка на подмосткахъ нашего театра, не пожелавъ ему благополучія и не досадуя на его неудачи. А потому, если его одолѣетъ несчастье, мы выходимъ огорченные и выносимъ съ собою родъ негодованія на автора и на актеровъ; но когда событія совершаются соотвѣтственно нашимъ желаніямъ, т. е., когда добродѣтель торжествуетъ, мы выходимъ полныя радости и выносимъ совершенное удовлетвореніе какъ произведеніемъ, такъ и тѣми, которые его представляли. Торжество добродѣтели, преодолѣвшей всѣ препятствія и опасности, возбуждаетъ насъ самихъ къ добродѣтели; гибельный же успѣхъ преступленія или несправедливости способенъ усилить наше природное къ нимъ отвращеніе опасеніемъ подобнаго же несчастья.

Въ этомъ именно и состоитъ третья полезность театра. Четвертая же заключается въ очищеніи страстей посредствомъ состраданія и страха (*la crainte*). Но такъ какъ эта полезность свойственна исключительно трагедіи, то мысли мои по этому предмету я изложу во второмъ разсужденіи, въ которомъ и буду говорить собственно о трагедіи.

Б) О трагедіи *).

Кромѣ трехъ полезностей драматической поэмы, о которыхъ я говорилъ въ предыдущемъ разсужденіи, трагедія заключаетъ еще ту, исключительно ей свойственную, что *посредствомъ состраданія и страха она очищаетъ подобныя страсти*. Положеніе это принадлежитъ Аристо-

*) Second discours. De la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire.

телю, и мы узнаемъ изъ него, во-первыхъ, что трагедія возбуждаетъ состраданіе и страхъ, и, во-вторыхъ, что посредствомъ состраданія и страха она очищаетъ подобныя страсти. Первое онъ объясняетъ довольно подробно, но ни слова не говоритъ о послѣднемъ, такъ что изъ всѣхъ составныхъ частей, которыя онъ употребляетъ въ своемъ опредѣленіи, это единственная, остающаяся безъ разъясненія. Въ послѣдней главѣ «Политики» онъ высказываетъ намѣреніе говорить о ней въ этомъ трактатѣ очень подробно; и это дало поводъ большинству его толкователей думать, что трактатъ не дошелъ до насъ въ цѣлости, такъ какъ мы не видимъ въ немъ ровно ничего относящагося къ этому предмету. Какъ бы тамъ ни было, я считаю болѣе умѣстнымъ разобрать то, что онъ сказалъ, чѣмъ усиливаться отгадать то, что онъ хотѣлъ сказать. Правила, которыя онъ установилъ, могутъ повести насъ къ нѣкоторымъ соображеніямъ относительно тѣхъ, которыя онъ хотѣлъ установить, и на несомнѣнности того, что намъ осталось, мы можемъ основать вѣроятное мнѣніе о томъ, что не дошло до насъ.

«Мы чувствуемъ состраданіе, говоритъ Аристотель, къ тѣмъ, которыхъ видимъ подъ бременемъ незаслуженнаго ими несчастья, и страшимся, чтобы насъ не постигло подобное же несчастье, когда видимъ, что его испытываютъ намъ подобныя». Слѣдовательно, состраданіе относится къ лицу, которое мы видимъ въ несчастіи; слѣдующій же за состраданіемъ страхъ относится къ намъ. И вотъ, одно уже это мѣсто даетъ широкое право для заключеній, какимъ способомъ трагедія достигаетъ очищенія страстей. Состраданіе къ несчастью, въ которомъ мы видимъ себѣ подобныхъ, приводитъ насъ къ страху такого же несчастья для насъ самихъ; страхъ — къ желанію избѣжать этого несчастья; желаніе — къ очищенію, обузданію, исправленію и даже искорененію въ насъ страсти, повергающей, на нашихъ глазахъ, въ это несчастье лицъ, возбуждающихъ наше сожалѣніе, и все это по тому простому, но естественному и несомнѣнному соображенію, что для избѣжанія слѣдствія нужно устранить причину. Такое объясненіе не понравится тѣмъ, которые строго придерживаются комментаторовъ этого философа; но послѣдніе затрудняются этимъ мѣстомъ и такъ мало согласны другъ съ другомъ, что Павелъ Бени приводитъ двѣнадцать или пятнадцать различныхъ мнѣній, которыя и опровергаетъ, выдвигая собственное свое толкованіе. По ходу разсужденія, мнѣніе его согласно съ вышеприведеннымъ, но дѣйствіе состраданія и страха онъ рас-

пространяетъ лишь на королей и принцевъ, вѣроятно потому, что трагедія можетъ поселить въ насъ страхъ только къ такому бѣдствію, которое постигаетъ намъ подобныхъ, а такъ какъ она обрушиваетъ его только на королей и принцевъ, то и дѣйствіе страха должно распространяться лишь на лицъ этого званія. Но, безъ сомнѣнія, Бени слишкомъ буквально понялъ выраженіе *намъ подобныя* и упустилъ изъ виду, что въ Афинахъ, — гдѣ представлялись пьесы, изъ которыхъ Аристотель беретъ свои примѣры, и по которымъ онъ строитъ свои правила, — не было королей. Аристотель никакъ не могъ имѣть приписываемой ему комментаторомъ мысли и не помѣстилъ бы въ опредѣленіи трагедіи обстоятельства, значеніе котораго можетъ быть обнаружено лишь въ очень рѣдкихъ случаяхъ, а полезность ограничена слишкомъ тѣснымъ кругомъ людей. Правда, главными дѣйствующими лицами въ трагедіи обыкновенно выводятся короли, а у зрителей нѣтъ скипетровъ, и, повидимому, нѣтъ повода страшиться несчастій, грозящихъ лицамъ, находящимся въ другихъ условіяхъ; но вѣдь эти короли — люди, какъ и зрители, и подвергаются бѣдствіямъ въ порывахъ страстей, отъ которыхъ не свободны и зрители. Они даютъ даже поводъ къ удобному умозаключенію отъ большаго къ меньшему; и зрителю легко сообразить, что если король, предаваясь безъ мѣры честолюбію, любви, ненависти, мщенію, впадаетъ въ такое великое несчастье, что возбуждаетъ въ немъ состраданіе, тѣмъ болѣе самъ онъ, человекъ простой, долженъ держать въ уздѣ подобныя страсти, изъ страха, чтобы онъ не повергли его въ такое же несчастье. Да, сверхъ того, нѣтъ и необходимости выставлять на театрѣ бѣдствія однихъ только королей. Бѣдствія другихъ людей могутъ также найти свое мѣсто на сценѣ, если они довольно для того знамениты и довольно необыкновенны, и если они сохранены и переданы намъ исторію.

Чтобы облегчить способы къ возбужденію состраданія и страха, Аристотель дѣлаетъ намъ нѣкоторыя указанія на то, какія лица и какія событія по преимуществу способны вызывать и то и другое. По этому поводу я дѣлаю предположеніе, — на самомъ же дѣлѣ, оно и дѣйствительно такъ, — что публика въ театрѣ состоитъ не изъ злыхъ и не изъ святыхъ, а изъ людей обыденной честности, и не въ такой степени стоящихъ подъ защитою строгой добродѣтели, чтобы къ нимъ не было доступа страстямъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и бѣдствіямъ, въ которыя увлекаютъ эти страсти людей, слишкомъ имъ поддающихся. Сдѣлавъ такое предположеніе, рассмотримъ.

какого рода людей исключаетъ этотъ философъ изъ трагедіи, а потомъ перейдемъ вмѣстѣ съ нимъ къ тѣмъ, которые, по его мнѣнію, обладаютъ всѣми необходимыми для дѣйствія трагедіи условіями.

Вопервыхъ, онъ не хочетъ, «чтобы человѣкъ вполнѣ добродѣтельный изъ благополучія впадалъ въ несчастье», и утверждаетъ, что «это не вызываетъ ни состраданія, ни страха, потому что такое событіе совершенно несправедливо». Къ этому я прибавлю, что подобный исходъ вызываетъ скорѣе негодованіе и ненависть къ тому, кто заставляетъ страдать, чѣмъ состраданіе къ несчастному, и что чувство это, — если и свойственное трагедіи, то развѣ въ крайне умѣренной степени, — скорѣе можетъ заглушить то, которое она должна возбуждать.

Онъ не хочетъ также, «чтобы злой человѣкъ отъ несчастья переходилъ къ благополучію, потому что такой исходъ не только не можетъ породить ни состраданія ни страха, но не можетъ даже тронуть тѣмъ естественнымъ чувствомъ радости, которымъ наполняетъ насъ благополучіе главнаго дѣйствующаго лица, привлекающаго къ себѣ нашу благосклонность». Паденіе злодѣя въ несчастье удовлетворяетъ насъ вслѣдствіе отвращенія, которое мы къ нему питаемъ; но такъ какъ это только справедливое наказаніе, оно нисколько не возбуждаетъ въ насъ состраданія и не поселяетъ въ насъ никакого страха, тѣмъ болѣе, что мы не такіе злодѣи, какъ онъ, не способны къ подобнымъ преступленіямъ и не можемъ страшиться такого пагубнаго исхода.

Остается, такимъ образомъ, найти средину между этими двумя крайностями, избравъ человѣка, который не былъ бы ни вполнѣ добродѣтелемъ, ни вполнѣ золъ, и который по винѣ своей или по человѣческой слабости впадаетъ въ несчастье, котораго не заслуживаетъ. Для примѣра, Аристотель указываетъ на Эдипа и Оіеста; но тутъ я рѣшительно не понимаю его мысли. На первомъ, по моему мнѣнію, не лежитъ вины въ отцеубійствѣ, потому что онъ не знаетъ своего отца; онъ только съ горячностью оспариваетъ путь у незнакомца, готоваго одолѣть его. Но такъ какъ греческое слово *ἀμαρτία* можетъ означать простую ошибку, происходящую отъ невѣдѣнія, какова была ошибка Эдипа, то допустимъ, что онъ былъ виновенъ; и все-таки я не вижу, какую страсть даетъ онъ намъ для очищенія, и въ чемъ мы можемъ исправиться по его примѣру. Что же касается Оіеста, я не могу отереть въ немъ ни обыденной честности, ни той вины безъ преступленія, которая повергаетъ его въ несчастье. Если мы

станемъ разсматривать его до начала трагедіи, носящей его имя, — это злодѣй, совершающій прелюбодѣяніе; въ самой трагедіи — это человѣкъ прямодушный, примирившійся съ братомъ и положившійся на его слово. Въ первомъ положеніи онъ очень преступенъ; въ послѣднемъ — очень хорошій человѣкъ. Если мы примемъ его несчастье совершенному имъ злодѣянію, то послѣднее такъ велико, что зрители къ нему неспособны, и состраданіе не вызоветъ у нихъ очищающаго страха, такъ какъ въ *Фіестѣ* они не будутъ видѣть себѣ подобнаго. Если же мы отнесемъ причину его бѣдствія къ прямодушію, — извѣстный страхъ можетъ послѣдовать за нашимъ состраданіемъ, но онъ очиститъ развѣ только прямодушную довѣрчивость къ слову примирившагося врага, составляющую скорѣе качество честнаго человѣка, чѣмъ порочную привычку; но такое очищеніе способно изгнать искренность изъ всякаго примиренія. Итакъ, говоря откровенно, я вовсе не понимаю приложимости этого примѣра.

Скажу болѣе. Если трагедія способствуетъ очищенію страстей, то оно должно происходить только тѣмъ путемъ, на который я указываю; но я сомнѣваюсь, чтобы оно совершалось даже при посредствѣ такой трагедіи, которая удовлетворяетъ всѣмъ выставленнымъ Аристотелемъ условіямъ. Послѣднія выполнены въ *Цидѣ* *) и были причиною большаго успѣха пьесы. Родригъ и Химена обладаютъ требуемой честностью, доступны страстямъ, и именно эти страсти составляютъ причину ихъ несчастій, такъ какъ несчастливы они въ той мѣрѣ, въ какой питаютъ страсть другъ къ другу. Ихъ увлекаетъ въ бѣдствіе такая человѣческая слабость, которой мы можемъ быть подвержены такъ же, какъ и они; несчастье ихъ безспорно возбуждаетъ состраданіе; оно вызвало довольно слезъ у зрителей, чтобы не оставить въ томъ никакого сомнѣнія. Это состраданіе должно бы было вызвать въ насъ страхъ возможности подобнаго же бѣдствія и очистить въ насъ тотъ избытокъ любви, который причиняетъ имъ несчастье и заставляетъ насъ сожалѣть ихъ; но я не знаю, вызываетъ ли оно этотъ страхъ и очищаетъ ли оно нашу страсть; боюсь даже, не представляетъ ли разсужденіе Аристотеля по этому предмету лишь прекрасную идею, которая на самомъ дѣлѣ никогда не осуществляется. Ссылаюсь на тѣхъ,

*) Le Cid. Tragédie. 1636. Первая трагедія, доставившая Корнелью славу трагическаго писателя.

которые видѣли представленія Циды: пусть они заглянутъ въ тайники сердца, провѣрятъ, что ихъ растрогало въ театрѣ, и скажутъ, ощутили ли они этотъ сознательный страхъ, и исправилъ ли онъ въ нихъ страсть, причинившую бѣдствіе, которому они сострадали.

Впрочемъ, какъ ни трудно признать дѣйствительность и значеніе этого очищенія страстей при посредствѣ состраданія и страха, намъ все-таки можно помириться съ Аристотелемъ. Есть поводъ думать, что, говоря о состраданіи и страхѣ, онъ не имѣлъ въ виду требовать отъ трагедіи этихъ двухъ средствъ всегда въ совокупности, и что, по его мнѣнію, довольно одного изъ нихъ для желаемого очищенія, съ тою разницею однакоже, что состраданіе не можетъ произвести его безъ страха, страхъ же можетъ этого достигнуть безъ состраданія. Смерть графа въ *Цидѣ* не вызываетъ никакого состраданія, но во всякомъ случаѣ можетъ очистить въ насъ того рода горделивую зависть къ славѣ ближняго, которую мы видимъ въ графѣ; тогда какъ все состраданіе наше къ Родригу и Хименѣ не предохранитъ насъ отъ порывовъ пылкой любви, дѣлающей ихъ предметомъ нашей жалости. Зритель можетъ имѣть состраданіе къ Антиоху *), къ Никомеду, къ Гераклию **), но пока онъ остается при одномъ состраданіи и не можетъ бояться впасть въ подобное же несчастіе, онъ не излѣчится ни отъ какой страсти. Напротивъ, Клеопатра ¹⁾, Пруссій ²⁾, Эока ³⁾, не вызываютъ состраданія; но страхъ несчастія подобнаго, или близкаго тому, какое ихъ постигло, можетъ очистить въ матери упорное желаніе владѣть тѣмъ, что принадлежитъ ей дѣтямъ, въ мужѣ — слишкомъ большую уступчивость второй женѣ, въ ущербъ дѣтямъ отъ перваго брака, во всѣхъ — жадное стремленіе насильно завладѣть достояніемъ или саномъ другаго; и все это — въ соответствіи съ положеніемъ cadaго и съ тѣмъ, что онъ въ состояніи предпринять. Огорченіе, испытываемое Августомъ въ *Циннѣ* ⁴⁾, и его нерѣшительность, могутъ произвести то же дѣйствіе при посредствѣ состраданія и страха, взятыхъ вмѣстѣ; но, какъ я уже

*) Rodogune.

***) Трагедія того же имени.

¹⁾ Rodogune.

²⁾ Nicomède, tr. 1650.

³⁾ Héraclius, tr. 1647.

⁴⁾ Cinna. Tragédie. 1639. Считалось современниками Корнеля лучшимъ его произведеніемъ.

сказалъ, не всегда бываетъ, что тѣ, которымъ мы сострадаемъ, несчастны по своей винѣ. Когда они невинны, наше состраданіе не вызываетъ никакого страха; и если мы иногда чувствуемъ въ такомъ случаѣ страхъ, очищающій наши страсти, то онъ обыкновенно является при посредствѣ другаго дѣйствующаго лица, а не того, которому мы сострадаемъ.

Такое объясненіе можетъ быть подтверждено самимъ Аристотелемъ, если мы хорошенько взвѣсимъ причины, по которымъ онъ исключаетъ событія, недопускаемыя въ трагедіи. Онъ не говоритъ: «такое то событіе не свойственно трагедіи, потому что возбуждаетъ только состраданіе и вовсе не порождаетъ страха; другое потому, что вызываетъ только страхъ и не возбуждаетъ никакого состраданія»; но онъ отвергаетъ ихъ потому, какъ онъ выражается, «что они не возбуждаютъ ни состраданія, ни страха», чѣмъ даетъ понять намъ, что они не нравятся ему вслѣдствіе отсутствія и того и другаго, и что еслибы они порождали одно изъ этихъ чувствъ, онъ не отказалъ бы имъ въ своемъ одобреніи. Ссылка его на *Эдипа* утверждаетъ меня въ этой мысли. Онъ говоритъ, что въ этой трагедіи соединены всѣ необходимыя условія; однако-же бѣдствіе Эдипа возбуждаетъ только состраданіе; такъ какъ я не думаю, чтобы у кого-нибудь изъ зрителей вмѣстѣ съ сожалѣніемъ могъ зародиться страхъ убить своего отца и жениться на матери. Если представленіе этой трагедіи можетъ поселить въ насъ нѣкоторый страхъ, и если этотъ страхъ способенъ очистить въ насъ какую-нибудь порочную или достойную порицанія наклонность, то онъ очиститъ стремленіе предугадывать будущее, воспрепятствуетъ прибѣгать къ предсказаніямъ, которыя обыкновенно повергаютъ только насъ въ предсказанное несчастье, благодаря тѣмъ стараніямъ, которыя мы прилагаемъ, чтобы избѣжать его. Въ самомъ дѣлѣ, несомнѣнно, что Эдипъ никогда не убилъ бы отца своего и не женился бы на матери, если бы его отецъ и мать, которымъ оракулъ предсказалъ, что это случится, не навлекли на него этого несчастья изъ опасенія, чтобы оно не совершилось. Такимъ образомъ, не только Лаій и Иокаста будутъ виновниками ощущаемаго зрителемъ страха, но страхъ этотъ можетъ родиться лишь отъ мысли о преступленіи, совершенномъ ими за сорокъ лѣтъ до начала представляемаго дѣйствія, и запечатлѣвается въ насъ не главнымъ дѣйствующимъ лицомъ, а другими, и дѣйствіемъ, стоящимъ внѣ трагедіи.

Въ заключеніе, прежде чѣмъ перейти къ другому предмету, установимъ правиломъ, что совершенство трагедіи состоитъ въ возбужденіи со-

страданія и страха при посредствѣ одного главнаго дѣйствующаго лица, кажимъ является Родрикъ, въ *Цидь*, и Плацидъ, въ *Теодоръ* *), но что это не представляетъ такой безусловной необходимости, чтобы нельзя было пользоваться различными личностями для возбужденія этихъ двухъ чувствъ, какъ это мы видимъ въ *Родоюнтъ*, или дѣйствовать на зрителя только однимъ изъ этихъ чувствъ, какъ въ *Полизвктъ* **), представленіе котораго возбуждаетъ только состраданіе, безъ всякой примѣси страха.

В) О трехъ единствахъ—дѣйствія, времени и мѣста ¹⁾.

Я держусь того мнѣнія, что единство дѣйствія состоитъ—въ комедіи—въ единствѣ интриги, или препятствія намѣреніямъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, а въ трагедіи—въ единствѣ бѣдствія, падаетъ ли подъ нимъ герой ея, или выходитъ изъ него невредимымъ. Я не отрицаю этимъ возможности вводить нѣсколько бѣдствій въ трагедію и нѣсколько интригъ, или препятствій, въ комедію, лишь бы только одно изъ нихъ необходимо влекло за собою другое. Тогда освобожденіе отъ перваго бѣдствія не завершитъ собою дѣйствія, потому что самое это освобожденіе повергаетъ героя въ новое бѣдствіе; такъ же точно развязка первой интриги не успокоитъ дѣйствующихъ лицъ, потому что самая эта развязка запутываетъ ихъ въ новую интригу. У древнихъ я не припоминаю такого примѣра множественности связанныхъ одно съ другимъ бѣдствій, гдѣ бы не было нарушено единство дѣйствія; изъ моихъ же піесъ укажу на *Горація* ²⁾ и на *Теодору* ³⁾, въ которыхъ двойственность бѣдствія является также недостаткомъ, такъ какъ вовсе не было надобности, чтобы Горацій, выйдя побѣдителемъ, убилъ свою сестру, ни чтобы Теодора, избѣжавъ насилія, предала себя мученической смерти; и думаю, что не сдѣлаю крупной

*) Théodore. Tragédie. 1645.

***) Polyruete. Tragédie. 1640.

¹⁾ Troisième discours. Des trois unités: d'action, de jour et de lieu.

²⁾ Horace. Tragédie 1639.

³⁾ Théodore. Tragédie.

ошибки, если скажу, что смерть Поликсены и смерть Астинакса въ *Трагедіи* Сенеки представляютъ такого же рода неправильность.

|| Съ другой стороны, выраженіе *единство дѣйствія* не слѣдуетъ понимать въ томъ смыслѣ, что трагедія должна дать зрителямъ одно обособленное дѣйствіе. Избранное поэтому дѣйствіе должно имѣть начало, средину и конецъ; и эти три части не только представляютъ собою каждая отдѣльное дѣйствіе, входящее въ составъ главнаго, но, кромѣ того, каждая изъ нихъ можетъ заключать въ себѣ новыя дѣйствія съ такою же степенью подчиненія. Такимъ образомъ, дѣйствіе полное, завершенное, удовлетворяющее уму зрителя, должно быть одно; но полнымъ оно можетъ сдѣлаться не иначе, какъ при посредствѣ нѣсколькихъ другихъ, его слагающихъ и возбуждающихъ въ зрителѣ пріятное ожиданіе дальнѣйшаго хода пьесы. Это послѣднее особенно необходимо въ концѣ каждаго акта, для непрерывности дѣйствія. Нѣтъ надобности, чтобы зритель въ точности зналъ все, что дѣлаютъ лица пьесы въ промежутокъ между актами, ни даже о томъ, дѣйствуютъ ли они, когда отсутствуютъ на сценѣ; но необходимо, чтобы каждый актъ оставлялъ ожиданіе чего-то, что должно произойти въ слѣдующемъ за нимъ актѣ.

Если бы вы спросили меня, что дѣлаетъ Клеопатра въ *Родогюни* послѣ сцены съ сыновьями во второмъ актѣ, до свиданія съ Антіохомъ въ четвертомъ, я очень затруднился бы отвѣтомъ, да и не считаю себя обязаннымъ отдавать въ томъ отчетъ; но конецъ втораго акта этой трагедіи подготавливаетъ зрителя къ дружнымъ усиліямъ двухъ братьевъ достигнуть власти и укрыть Родогюну отъ ядовитой ненависти своей матери; все это дѣйствительно и развивается въ третьемъ актѣ, конецъ котораго вновь подготавливаетъ къ попыткѣ Антіоха повліять сначала на одну, потомъ на другую изъ враждующихъ женщинъ, и къ поступкамъ Селевка, вызывающимъ послѣднюю рѣшимость жестокой матери, а вмѣстѣ съ тѣмъ и ожиданіе того, что предприметъ она въ пятомъ актѣ.

Говоря, что нѣтъ надобности отдавать отчетъ въ томъ, что дѣлаютъ дѣйствующія лица въ то время, когда они не находятся на сценѣ, я нисколько не отрицаю, что это можетъ быть иногда вполне умѣстнымъ; полагаю только, что этого нельзя поставить автору въ обязанность; онъ долженъ прибѣгать къ разъясненію въ такомъ только случаѣ, когда происшедшее за сценой можетъ способствовать пониманію того, что происходитъ передъ зрителемъ. Такъ, я ничего не говорю о томъ, что дѣлаетъ

Клеопатра со втораго до четвертаго акта, потому что во все это время она могла не дѣлать ничего такого, что имѣло бы значеніе для подготовляемаго мною главнаго дѣйствія: но, съ первыхъ же стиховъ нятаго акта я разъясняю, что въ промежутокъ между двумя послѣдними актами она совершила убійство Селевка, и разъясняю потому, что дѣяніе это составляетъ часть дѣйствія. Последнее обстоятельство даетъ мнѣ поводъ замѣтить, что нѣтъ никакой надобности, чтобы всѣ частныя дѣйствія, приводящія къ дѣйствію главному, происходили на глазахъ у зрителя: поэтъ долженъ избирать изъ нихъ только такія, которыя ему особенно выгодно развернуть на сценѣ, по красотѣ представляемаго ими зрѣлища, по силѣ и движенію страстей, по какимъ-либо другимъ свойственнымъ имъ красивымъ особенностямъ, и скрывать другія за сценою, излагая ихъ для зрителя въ разсказѣ, или давая ему знать о происшедшемъ какимъ-нибудь другимъ, искуснымъ, способомъ; въ особенности-же обязанъ онъ всегда помнить, что тѣ и другія должны имѣть между собою такую связь, чтобы послѣднія вытекали изъ предшествовавшихъ имъ, и чтобы всѣ они имѣли своимъ источникомъ протазисъ *), заканчивающійся первымъ актомъ. Правило это хотя и ново, и несогласно съ обычаемъ древнихъ, можетъ быть, однакоже, подтверждено двумя ссылками на Аристотеля. Вотъ первая: «большая разница, говоритъ онъ, между событіями, которыя совершаются одни послѣ другихъ, и такими, изъ которыхъ одни совершаются по причинѣ другихъ». Въ *Цидъ* мавры приходятъ послѣ смерти графа, а не по причинѣ его смерти; это — недостатокъ трагедіи. Второе мѣсто еще рѣшительнѣе, — въ немъ прямо говорится, что „все, происходящее въ трагедіи, должно вытекать по необходимости или по вѣроятію изъ того, что ему предшествовало“.

Связь между сценами, соединяющая одно съ другимъ всѣ частныя дѣйствія каждаго акта, составляетъ большое украшеніе поэмы и много способствуетъ образованію непрерывности дѣйствія, вслѣдствіе непрерывности представленія; но во всякомъ случаѣ это только украшеніе и не можетъ быть возведено въ правило. Древніе не всегда употребляли этотъ приѣмъ, хотя у нихъ акты состоятъ большею частью только изъ двухъ или трехъ

*) Я хотѣлъ бы, чтобы первый актъ заключалъ въ себѣ основаніе всѣхъ дѣйствій и дѣлалъ ненужнымъ появленіе всего того, что захотѣли бы ввести въ піесу при дальнѣйшемъ ея развитіи (Premier discours).

сценъ, и имъ гораздо легче было наблюдать связь между сценами, чѣмъ намъ, помѣщающимъ въ одномъ актѣ отъ девяти до десяти сценъ. У Софокла, на примѣръ, предсмертный монологъ *Аякса* не имѣетъ никакой связи ни съ предшествующей, ни съ послѣдующей сценой. Ученые нашего вѣка, взявшіе себѣ за образецъ трагедіи древнихъ, еще болѣе пренебрегали этой связью; довольно бросить взглядъ на трагедіи Буханана, Гроціуса и Гейнзіуса, чтобъ убѣдиться въ этомъ. Мы же въ такой степени приучили къ ней нашихъ зрителей, что они не пропускаютъ ни одной отрывочной сцены, не отмѣтивъ ее въ числѣ недостатковъ; глазъ и ухо неприятно поражаются такой отрывочностью даже раньше, чѣмъ разумъ успѣетъ сдѣлать заключеніе. Четвертый актъ *Цинны* стоитъ ниже другихъ именно потому, что не удовлетворяетъ этому требованію; и вотъ—то, что прежде никогда не составляло непрѣмннаго требованія, возводится теперь въ правило, вслѣдствіе постоянного и настойчиваго примѣненія на практикѣ.

Хотя дѣйствіе драматической поэмы и должно быть едино, но въ немъ слѣдуетъ различать двѣ части: завязку и развязку. «Завязка составляется, говоритъ Аристотель, частью изъ того, что произошло не на театрѣ, до начала изображаемаго дѣйствія, частью же изъ того, что на немъ происходитъ; остальное принадлежитъ развязкѣ. Перемѣна счастья дѣйствующихъ лицъ составляетъ переломъ между этими двумя частями. Все, что ему предшествуетъ, относится къ первой, самый же переломъ, съ тѣмъ, что за нимъ слѣдуетъ, ко второй». Завязка зависитъ вполне отъ выбора и богатства воображенія поэта, а потому для нея нельзя дать правилъ, кромѣ развѣ того, что все въ ней должно быть соображено на основаніи вѣроятности или необходимости. Прибавлю къ этому еще совѣтъ, — какъ можно менѣе влутываться въ событія, случившіяся до представляемаго дѣйствія. Подобные рассказы вызываютъ обыкновенно нетерпѣніе, такъ какъ ихъ не ожидаютъ; кромѣ того, они обременяютъ умъ слушателя, принуждая его нагружать свою память тѣмъ, что происходило за десять или за двѣнадцать лѣтъ, чтобы понять представленіе; но рассказы о событіяхъ, наступающихъ и происходящихъ за сценой со времени начала дѣйствія, всегда производятъ лучшее впечатлѣніе, потому что ожидаются съ нѣкоторымъ любопытствомъ и составляютъ часть представляемаго дѣйствія. Одна изъ причинъ, доставившихъ *Цинну* такъ много почетныхъ отзывовъ, ставящихъ эту трагедію выше всѣхъ другихъ моихъ произведеній, заключается въ томъ, что въ ней нѣтъ рассказовъ о прошедшемъ,

такъ какъ разсказъ, который Цинна дѣлаетъ Эмилиі о своемъ заговорѣ, представляетъ скорѣе украшеніе, ласкающее умъ зрителей, чѣмъ необходимый перечень подробностей, который они обязаны знать и запечатлѣть въ памяти для пониманія того, что будетъ слѣдовать: Эмилија достаточно выясняетъ имъ въ двухъ первыхъ сценахъ, что Цинна составляетъ заговоръ противъ Августа, съ цѣлью отомстить за смерть ея отца; еслибы Цинна сказалъ ей просто, что заговорщики готовы къ завтрашнему дню, онъ совершенно на столько же подвинулъ бы дѣйствіе, какъ и тою сотнею стиховъ, въ которыхъ передаетъ и свою рѣчь къ нимъ, и общее ихъ рѣшеніе. Бываютъ интриги, ведущія свое начало отъ самаго рожденія героя, какъ это мы видимъ въ *Геракли*; но такія сильныя напряженія поэтическаго ума требуютъ также необыкновеннаго напряженія вниманія у зрителя и часто мѣшаютъ полному его наслажденію на первыхъ представленіяхъ, — до того они утомляютъ его!

Въ развязкѣ слѣдуетъ избѣгать двухъ вещей: простой перемѣны нап- реній и машины (*deus ex machina*). Немного нужно искусства, чтобы кончить поэму, когда лицо, создававшее препятствія намѣреніямъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, отступаетъ въ пятомъ актѣ, не будучи къ тому вынуждено никакимъ выдающимся событіемъ. Не болѣе того требуетъ отъ искусства и машина, когда она является для того только, чтобы спустить бога, улаживающаго всѣ дѣла какъ разъ въ то время, когда дѣйствующія лица не знаютъ, какъ въ нихъ разобраться. Таково появленіе Аполлона въ *Орестъ* Эврипида. Оно не имѣетъ никакого основанія въ ходѣ вещей и потому портитъ развязку.

Правило единства времени основано на словахъ Аристотеля, что «трагедія должна заключать продолжительность своего дѣйствія въ одномъ оборотѣ солнца или стараться лишь немного выходить изъ него». Эти слова даютъ поводъ къ знаменитому спору, слѣдуетъ ли въ нихъ понимать естественный день въ двадцать четыре часа, или искусственный въ двѣнадцать; каждое изъ этихъ мнѣній имѣетъ значительное число сторонниковъ; я же нахожу, что есть сюжеты такъ трудно укладывающіеся въ столь короткое время, что для нихъ не только можно было бы уступить полные двадцать четыре часа, но даже, воспользовавшись позволеніемъ Аристотеля, выйти изъ этого предѣла и смѣло продлить его до тридцати часовъ. Авторы бываютъ иногда очень стѣснены этимъ принудительнымъ правиломъ; оно заставило нѣкоторыхъ изъ древнихъ дойти до невозмож-

наго. Такъ, у Эврипида, въ *Просительницахъ*, Тезей отправляется съ арміею изъ Аѳинъ, даетъ сраженіе передъ стѣнами Оливъ, то есть въ разстояніи двѣнадцати или пятнадцати миль, и возвращается побѣдителемъ въ слѣдующемъ актѣ; со времени же его отбытія до появленія вѣстника, приносящаго извѣстіе о его побѣдѣ, Этра и хоръ успѣваютъ произнести всего лишь тридцать шесть стиховъ. Очевидно, не мало работы для такого короткаго промежутка времени. *Цидъ* и *Помпей* *), въ которыхъ дѣйствіе идетъ довольно поспѣшно, слишкомъ далеки отъ такой вольности; если они нѣсколько и насилуютъ общепринятую вѣроятность, то во всякомъ случаѣ не доходятъ до подобныхъ невозможностей.

Многіе называютъ это правило тираническимъ, и съ ними слѣдовало бы согласиться, еслибы оно было основано только на авторитетѣ Аристотеля. Но оно имѣетъ за себя естественную необходимость, которая и заставляетъ принять его. Драматическая поэма есть подражаніе человѣческиимъ дѣйствіямъ, или, лучше сказать, ихъ изображеніе, портретъ. Портреты же, безъ сомнѣнія, тѣмъ превосходнѣе, чѣмъ болѣе они похожи на оригиналь. Представленіе продолжается два часа и можетъ имѣть совершенное сходство въ томъ лишь случаѣ, когда представляемое имъ дѣйствіе не требуетъ большаго времени въ дѣйствительности. Итакъ, не будемъ останавливаться ни на двѣнадцати, ни на двадцати четырехъ часахъ, но постараемся ограничить дѣйствіе поэмы наименьшею продолжительностью времени, какая только намъ будетъ возможна, для того, чтобы представленіе его имѣло болѣе сходства и было болѣе совершенно. Дадимъ первому, если можно, только тѣ два часа, которые длится второе: я не думаю, чтобы дѣйствіе *Родомены* требовало болѣе времени, и, вѣроятно, въ два часа могло бы совершиться дѣйствіе *Цинны*. Если же мы не можемъ заключить его въ эти два часа, возьмемъ четыре, шесть, десять, но постараемся не слишкомъ переходить за двадцать четыре часа, чтобы не впасть въ беспорядочность и не обезобразить портрета, лишивъ его соотвѣтственныхъ дѣйствительности размѣровъ.

Въ особенности хотѣлъ бы я, чтобы продолжительность дѣйствія была предоставлена воображенію зрителей, и чтобы занимаемое дѣйствіемъ время никогда не указывалось, если того не требуютъ сюжеты, особенно

*) *Pompeé*, tr. 1641.

же тогда, когда вѣроятность этого дѣйствія нѣсколько натянута, какъ въ *Циди*; иначе—это только обнаружить, что оно ведется слишкомъ поспѣшно. Даже если необходимость соблюдать единство времени и не отразилась вредно на поэмѣ, —какая надобность отмѣчать при открытіи занавѣса, что солнце восходитъ, что въ третьемъ актѣ наступаетъ полдень, а въ концѣ послѣдняго закатъ? Это будетъ натянута, которая можетъ только надоѣсть; достаточно, чтобы была установлена возможность дѣйствія въ теченіи того времени, въ которое его заключаютъ, и чтобы зрителю не трудно было сообразить продолжительность этого времени безъ всякаго умственнаго напряженія. Даже въ дѣйствіяхъ, которые имѣютъ такую же продолжительность, какъ и представленіе, было бы весьма некрасиво, если бы изъ акта въ актъ стали отмѣчать, что отъ одного изъ нихъ до другаго прошло уже полчаса времени.

Когда избранное нами дѣйствіе требуетъ болѣе продолжительнаго времени, напримѣръ, десяти часовъ, а хотѣлъ бы, чтобы восемь изъ нихъ, которыхъ у насъ недостаетъ, протекали въ промежуткахъ между актами, и чтобы каждый актъ имѣлъ собственно для себя только такую продолжительность дѣйствія, которая равна продолжительности его представленія: это особенно важно, когда между сценами существуетъ непрерывная связь, потому что эта связь не можетъ допустить пустаго промежутка между двумя сценами. Думаю, однако же, что пятый актъ, по особенному преимуществу, имѣетъ нѣкоторое право на ускореніе хода событій, такъ что та часть дѣйствія, которую онъ представляетъ, можетъ занимать въ дѣйствительности болѣе времени, чѣмъ сколько будетъ употреблено на ея представленіе. Причина здѣсь та, что въ зрителѣ возбуждается нетерпѣніе поскорѣе увидѣть конецъ, и, если этотъ конецъ зависитъ отъ дѣйствующихъ лицъ, успѣвшихъ съ подмостковъ, то всякій разговоръ, какой вы вложите въ уста остающихся на подмосткахъ и ожидающихъ извѣстій объ отсутствующихъ, будетъ только томить и казаться вялымъ. Такъ, *Цидь* не успѣла бы въ дѣйствительности сразиться съ *Донъ-Санхо* за то время, пока инфанта ведетъ разговоръ съ *Леонорой* и *Химена* съ *Эльвирой*. Я это видѣлъ, но не остановился передъ необходимою поспѣшностью, примѣры которой, можетъ быть даже въ значительномъ числѣ, мы можемъ найти и у древнихъ.

Когда конецъ дѣйствія зависитъ отъ лицъ, не покидающихъ подмостковъ и не заставляющихъ ожидать о себѣ извѣстій, какъ въ *Циминъ* и въ

Родоюнь, то пятый актъ не имѣтъ надобности въ этомъ преимуществѣ, потому что тогда все дѣйствіе происходитъ на глазахъ у зрителей. Другіе акты не допускаютъ подобныхъ смягченій. Если продолжительность событія не позволяетъ вновь ввести дѣйствующее лицо, вышедшее въ томъ же актѣ, или дать знать, что оно дѣлало со времени выхода, можно это отложить до слѣдующаго акта; оркестръ, раздѣляющій акты, можетъ поглотить какъ разъ все необходимое для совершенія дѣйствія время; но для пятаго акта нѣтъ такого исхода; вниманіе истощено и — конецъ неизбѣженъ.

Не могу пройти молчаніемъ, что, хотя мы и обязаны сводить всякое трагическое дѣйствіе къ одному дню, это не мѣшаетъ сообщать въ трагедіи разговоръ, или какимъ-нибудь другимъ, болѣе искуснымъ, способомъ то, что дѣлалъ герой ея въ теченіи многихъ лѣтъ. Не стану повторять здѣсь, что чѣмъ менѣе авторъ углубляется въ прошедшія дѣйствія, тѣмъ благосклоннѣе будетъ къ нему зритель, не стѣсненный необходимостью обременять свою память разсказами и наблюдающій только происходящія передъ нимъ дѣйствія; но долженъ сказать, что выборъ знаменитаго и ожидаемаго съ нѣкотораго времени дня составляетъ большое украшеніе поэмы. Не всегда можно найти къ тому случай; изъ всего, что я написалъ, вы найдете только четыре пьесы, удовлетворяющія этому условію: *Горацій*, въ которой споръ двухъ народовъ о первенствѣ рѣшается битвою, *Родоюна*, *Андромеда* и *Донъ Санхо*. Въ *Родоюнь* избранъ день, назначенный двумя враждебными повелителями для выполненія условій заключеннаго ими мира, день, въ который должно послѣдовать полное умиротвореніе двухъ соперницъ бракомъ одной изъ нихъ съ сыномъ другой, и должна быть разъяснена болѣе чѣмъ двадцатилѣтняя тайна о правѣ первородства между двумя принцами-близнецами, тайна, отъ которой зависитъ ихъ право на престолъ и успѣхъ ихъ въ любви. Въ *Андромедѣ* и въ *Донъ-Санхо* дни не менѣе значительны; но, какъ я уже сказалъ, случаи къ такому выбору представляются не часто; въ другихъ моихъ произведеніяхъ я могъ избирать дни, замѣчательные только по случайному наплыву событий, а не по предназначенію.

Относительно *единства мѣста* я не нахожу никакого указанія ни у Аристотеля, ни у Горація; на этомъ основаніи нѣкоторые полагаютъ, что такое правило установилось только, какъ слѣдствіе единства времени, и что мѣсто можно распространять на такое разстояніе, какое человѣкъ *можетъ пройти туда и обратно въ двадцать четыре часа*. Мнѣніе это нѣ-

сколько своевольно, такъ какъ, предположивъ, что дѣйствующія лица ѣздятъ на почтовыхъ, пришлось бы на двухъ сторонахъ театра изобразить Парижъ и Руанъ. Я желалъ бы, для полнаго удовлетворенія зрителя, чтобы представляемое передъ нимъ въ продолженіе двухъ часовъ, могло дѣйствительно произойти въ два часа, и чтобы то, что онъ видитъ на театрѣ, который во время представленія не измѣняется, могло быть сосредоточено въ одной комнатѣ или въ одной залѣ, смотря по выбору; но часто это такъ неудобно, чтобы не сказать—невозможно, что сама необходимость заставляетъ изыскивать нѣкоторое расширеніе для мѣста, какъ и для времени. Я въ точности выполнилъ правило единства мѣста въ *Горациѣ*, въ *Поліэвктѣ* и въ *Помпѣ*, но для этого нужно либо вводить одно только женское лицо, какъ въ *Поліэвктѣ*, либо—чтобы двѣ женщины имѣли такую дружбу другъ къ другу и такіе общіе интересы, которые бы дѣлали ихъ неразлучными, какъ въ *Горациѣ*, либо—чтобы онѣ имѣли случай, какъ въ *Помпѣ*,—Клеопатра во второмъ актѣ и Корнелія въ пятомъ,—подъ вліяніемъ естественнаго любопытства выходить каждая изъ своего покоя и появляться въ большой дворцовой залѣ въ тревожномъ ожиданіи извѣстій. Совсѣмъ не то въ *Родоюны*: интересы двухъ женщинъ, Клеопатры и Родоюны, слишкомъ различны, чтобы онѣ могли извѣснять самыя тайныя свои мысли въ одномъ и томъ же мѣстѣ. Вотъ почему первый актъ этой трагедіи долженъ бы былъ происходить въ передней комнатѣ Родоюны, второй—въ комнатѣ Клеопатры, третій—въ комнатѣ Родоюны; четвертый могъ бы начаться тутъ же, но конецъ его, разговоръ Клеопатры съ сыновьями, непременно долженъ бы быть отнесенъ въ другое мѣсто. Для пятаго необходима большая аудіенцъ-зала, въ которой могла-бы помѣститься огромная толпа народа.

Древніе, избравшіе мѣстомъ дѣйствія городскія площади, не были такъ сильно стѣснены правиломъ единства мѣста; однако-же Софоклъ нарушилъ его въ *Аяксѣ*, который, оставивъ сцену въ намѣреніи лишить себя жизни въ уединенномъ мѣстѣ, возвращается и убиваетъ себя на глазахъ у всѣхъ; не трудно заключить, что онъ убиваетъ себя не на томъ мѣстѣ, которое передъ этимъ покинулъ.

Мы не предоставляемъ себѣ такой свободы удалять въ другое мѣсто королей и принцессъ изъ ихъ покоевъ; а такъ какъ часто различіе и противоположность интересовъ лицъ, живущихъ въ одномъ и томъ же дворцѣ, не допускаютъ, чтобы они повѣряли свои тайны въ одной и той-же ком-

натѣ, то намъ надо искать другаго приспособленія къ правилу единства мѣста, если мы хотимъ сохранить его во всѣхъ нашихъ поэмахъ; иначе пришлось-бы осудить многихъ авторовъ, имѣющихъ огромный успѣхъ.

Я держусь того мнѣнія, что надо стараться достигать безусловнаго единства мѣста, на сколько это возможно; но такъ какъ оно не мирится со всякимъ сюжетомъ, я готовъ охотно согласиться, что дѣйствіе, происходящее въ одномъ и томъ-же городѣ, удовлетворяетъ единству мѣста. Это не значить, что я хочу, чтобы театръ представлялъ весь этотъ городъ, — это было-бы нѣсколько обширно, — но только два или три отдѣльныя мѣста, заключенныя въ стѣнахъ его. Такъ, дѣйствіе *Цинны* не выходитъ изъ предѣловъ Рима и совершается частью въ покояхъ Августа, въ его дворцѣ, частью въ домѣ Эмилии. Въ *Цидѣ* частныя мѣста дѣйствія гораздо многочисленнѣе, но не выходятъ изъ предѣловъ Севильи. Безъ сомнѣнія, эта многочисленность является уже до извѣстной степени своевольемъ. Чтобы нѣсколько упорядочить двойственность мѣста, когда она неизбежна, слѣдуетъ соблюдать двѣ вещи: во-первыхъ, никогда не мѣнять мѣста дѣйствія въ одномъ и томъ-же актѣ, но только изъ акта въ актъ, какъ это дѣлается въ первыхъ трехъ дѣйствіяхъ *Цинны*; во-вторыхъ, эти два мѣста не должны имѣть надобности въ различныхъ декораціяхъ, и ни одно изъ нихъ не должно быть называемо; обозначается только общее мѣсто, въ которомъ оба они находятся, какъ Парижъ, Римъ, Ліонъ, Константинополь и т. п. Это поможетъ ввести въ заблужденіе зрителя, который, не видя ничего, что могло бы его навести на мысль о различіи мѣстъ, не замѣтитъ необходимости перемѣны, безъ особенно тонкаго критическаго размышленія, на которое немногіе изъ нихъ слободны, такъ какъ большинство горячо приковывается къ представляемому дѣйствію.

Вотъ мои мнѣнія, или, если хотите, моя ересь относительно главныхъ положеній искусства: я не умѣю лучше согласовать древнія правила съ новыми требованіями. Не сомнѣваюсь, что не трудно найти лучшіе способы, и съ готовностью послѣдую имъ, когда они будутъ испытаны на практикѣ съ такимъ-же успѣхомъ, какого удостоились тѣ, которые я прилагалъ въ моихъ произведеніяхъ.

Перев. и примѣч. А. Д. Бутовскаго.

Ни одинъ изъ народовъ въ Европѣ не имѣлъ такой ранней теоріи какъ французы. Прежде, чѣмъ предались они творческому стремленію, — какъ будто съ умысломъ позаботились о томъ, чтобы создать для себя кодексъ правилъ и по нимъ дѣйствовать. Причина этому не заключается въ особенномъ дидактическомъ направленіи, которымъ рано ознаменовалась ихъ литература. Еще до Буало, La Fresnaie Vauquelin, по именному повелѣнію короля французскаго, Генриха III, написалъ поэму: *L'art Poétique*, которой Буало подражалъ во многихъ мѣстахъ своего сочиненія. Самая поэма Буало современна золотому вѣку французской словесности.

Николай Буало Депрё (Nicolas Boileau Despréaux, 1636 — 1711) авторъ кодекса французской поэзіи, былъ учителемъ и другомъ Расина, оракуломъ критики и совѣтникомъ всѣхъ литераторовъ своего времени самого Людовика XIV. Французы не иначе называютъ его, какъ поэтомъ здраваго смысла (*le poète du bon sens*), — странная похвала поэту —, и законодателемъ французскаго Парнаса. Вліяніе его *Art Poétique* на всю французскую поэзію было такъ огромно, что рѣшительно не возможно объяснить характера, не вникнувши въ сущность и во всѣ подробности этого сочиненія. Оно есть необходимый ключъ и комментарий ко всѣмъ произведеніямъ классической поэзіи Франціи. Стихи этого Алкорана литературныя были пословицами критики въ XVIII и даже въ XIX вѣкѣ у всѣхъ народовъ. *L'art Poétique* до того входило въ эстетическое воспитаніе французское, что профессора словесныхъ наукъ во Франціи выѣняли въ обязанность юношамъ учить его наизусть, какъ уложеніе истиннаго вкуса. Хотя это сочиненіе, для насъ особенно, потеряло уже всю свою цѣнность, но оно необходимо должно быть разсмотрѣно въ исторіи [теоріи поэзіи], потому что рѣдкая теорія, даже Аристотелева, имѣла такое могущественное вліяніе на всѣ новѣйшія литературы и даже на нашу отечественную.

Въ теоріяхъ другихъ писателей всегда есть нѣкоторыя современныя отношенія къ искусству или жизни, и часть теоріи должна объясняться отсюда; но не смотря на то, для каждой, нѣкоторыя общія начала служатъ внутреннимъ основаніемъ. Кодексъ Буало, напротивъ, объясняется все изъ мѣстныхъ условій народа и времени, и носитъ на себѣ неизгладимую печать французскаго характера и общества Франціи XVII вѣка. Общія

началь поэзіи и прекраснаго онъ вовсе не касается. О подражаніи, какъ началь искусства, говорятъ мимоходомъ и доводитъ его до странной крайности.

Нѣтъ, для того, чтобы объяснить кодексъ Буало, не нужно восходить къ общимъ началамъ теоріи; надобно, по моему мнѣнію, обратить вниманіе на три предмета, совершенно посторонніе: во 1-хъ на умственный характеръ французовъ, во 2-хъ на состояніе литературной учености того вѣка, и въ 3-хъ на взаимныя отношенія литературы и общества. Всѣ сіи частныя условія совокупно отражаются въ сочиненіи Буало и опредѣляютъ его характеръ.

Боренная черта французской націи въ умственномъ отношеніи есть господство холоднаго разума надъ фантазією. Умственная способность ихъ есть способность, анализирующая предметы: это разумъ *), который болѣе разнимаетъ, нежели совокупляетъ; изслѣдуетъ части, а не цѣлое. Сія способность является и въ остроуміи **), которое опредѣляютъ умѣемъ чувствовать различіе въ предметахъ. Въ этомъ отношеніи, французы составляютъ яркую противоположность съ германцами, которые получили въ удѣлъ синтетическую дѣятельность мысли — умъ: она обнаруживается въ глубокомыслии нѣмцемъ, которое, дѣйствуя противоположно остроумію, старается все привести къ единству. Философія обоихъ народовъ свидѣтельствуетъ различіе ихъ умственного направленія.

Умъ аналитическій бываетъ враждебенъ фантазіи; синтетическій, напротивъ, ей благопріятствуетъ. Вотъ почему умозрительныя теоріи нѣмцевъ такъ тѣсно граничатъ съ ихъ поэтическими мечтаніями. Французы, кажется мнѣ, вовсе не способны предаться безотчетной фантазіи, которая не признаетъ узды разума. Въ поэзіи французской весьма рано обнаружилось аллегорическое и дидактическое направленіе и свидѣтельствовало господство разума надъ фантазією. Французъ не понимаетъ поэтическаго

*) Въ нашемъ языкѣ, который заключаетъ въ себѣ много словъ философскаго значенія по ихъ производству и обнаруживаетъ начала оригинальной народной мыслительности, слова умъ и разумъ (если производить ихъ отъ емлю и разнимаю), будутъ соответствовать синтетическому и аналитическому дѣйствию нашей мыслящей способности.

**) Нѣмцы сами, такимъ образомъ, отличаютъ остроуміе (Scharfsinn) отъ глубокомыслія (Tiefsinn). Первое ищетъ различій, второе — сходствъ; первое приводитъ къ раздробленію, второе — къ единству.

образа безъ скрытнаго значенія, безъ особеннаго смысла. Еще въ XIV вѣкѣ, словесность Франціи изобиловала аллегорическими поэмами, которыхъ главнымъ представителемъ можетъ служить холодный романъ Розы (Roman de la Rose). Искони французы враждовали съ фантазією другихъ народовъ и только теперь подчинились нѣсколько ея вліянію, отказавшись отъ своей односторонности. Аллегорическому и дидактическому направленію противодѣйствовало комическое. Одна только поэзія возможна для холоднаго разума: это — насмѣшка, сатира. Мольеръ и Вольтеръ — вотъ ихъ національное достояніе.

Поэтъ, который изложилъ національный кодексъ французской поэзіи, принятый свободно и единогласно всѣмъ народамъ, разумѣется, долженъ отгадать ту способность, которая господствовала въ поэтической дѣятельности его націи. Буало ни слова не говоритъ о фантазіи; признавши въ поэтѣ тайное призваніе неба, онъ полагаетъ главными способностями, дѣйствующими въ поэзіи, разумъ и здравый смыслъ (la raison et le bon sens). Кто не помнитъ этихъ стиховъ, которые находятся въ числѣ первыхъ догматовъ, предписанныхъ Буало?

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime... *).

(П. I, ст. 27—28).

Aimez donc la raison. Que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix **).

(П. I, ст. 37—38).

.....Laissons à l'Italie
De tous ces faux brillans l'éclatante folie.
Tout doit rendre au bon sens ***)

(П. I, ст. 43, 45).

1) Изволь, что хочешь, пѣть — и важное и шутку, —
Но риму каждый разъ приноровляй къ разсудку.
Пер. гр. Хвостова, п. I, 27—28.
(Полн. собр. соч., 1818, IV).

***) Къ разсудку прилѣпись! Пускай стихи твои
Получать отъ него всѣ прелести свои.
Его же., I, 37—38.

****) Щеголеватыхъ словъ негѣное сѣщеніе
Пускай въ Италиі рождаетъ изумленіе.
Вездѣ быть долженъ смыслъ...
Его же., I, 43—46.

Даже и отъ пѣсни, внушаемой упоеніемъ, врагомъ разсудка, Буало прежде всего требуетъ здраваго смысла:

Il faut même en chansons du bon sens et de l'art.

Идеаль критика для него есть олицетворенный разумъ. Такъ въ поэзіи, по кодексу Буало, долженъ господствовать одинъ здравый смыслъ и фантазія охлаждена разсудкомъ. Вотъ почему Франція своему законодателю дала титулъ поэта здраваго смысла. Изъ стиха противъ Италіи мы видимъ, что Буало преслѣдуетъ владычество фантазіи у другихъ народовъ. Чудесное въ эпопеѣ, которое относится къ области фантазіи, Буало позволяетъ только подъ видомъ аллегоріи, а не иначе *), и защищаетъ сію послѣднюю противъ тѣхъ, которые на нее нападали **). Онъ возстаетъ противъ фантастическаго чудеснаго, замаскированнаго изъ преданій нашей религіи, и за это порицаетъ Тасса и намекаетъ, можетъ быть, на Мильтона, котораго поэма могла уже быть ему извѣстна. Господство здраваго смысла положило печать охлажденія фантазіи на всѣхъ произведеніяхъ такъ-называемой классической литературы, какъ во Франціи, такъ и во всѣхъ странахъ Европы. Мы сами еще помнимъ это стѣснятельное вліяніе и въ нашей словесности. Итакъ мы видѣли, какъ одно изъ главныхъ основаній сочиненія Буало, господство здраваго смысла, объясняется изъ умственнаго характера націи.

Обратимъ теперь вниманіе на состояніе литературы въ ученомъ отношеніи. Мы уже сказали о томъ, что Франція выступила на поприще литера-

*) Всѣ добродѣтели—богини у Гомера:
Минерва—зрѣлый умъ, а красота—Венера;
Летящій съ неба громъ—не дѣйствіе паровъ,—
Юпитеръ, въ страхъ землѣ, гремитъ средь облаковъ;
Ревущій въ бурѣ вихрь у кормчихъ предъ глазами,—
Нептунъ, разгнѣванный свирѣпыми морями.

Его же, III, 165—170.

**) Быть можетъ запретять иносказаній виды:
Повязку и вѣсы отнять у Фемиды;
Иль мѣдное чело у грозныхъ воиновъ,
Часы, что времени бѣгущему даны,
И въ ложной святости, почта догматомъ вѣры,
Изгонять изъ рѣчей подобья и примѣры.

Пер. Буниной, II, III, 227—232.

туры въ то время, когда древняя стихія стала самовластно господствовать надъ новою. Въ XV и XVI вѣкахъ, Франція занималась уже дѣятельно древнею философіею. Плоды этихъ занятій видны въ ея произведеніяхъ XVI в. Жодель и Ронсаръ, первые драматическіе поэты Франціи, слѣдуютъ греческимъ образцамъ. Ими-же воспитываются и первые трагики: Корнель и особенно Расинъ, который въ юности, какъ извѣстно, училъ наизусть отрывки изъ греческихъ писателей. Но отъ чего-же во Франціи это пристрастіе ко всему древнему достигло такой крайности, что французы отвергли въ поэзіи всѣ матеріалы, всю жизнь новой Европы, и ограничили міръ идеальный одною древностью? И въ Италіи поэты издѣтства изучали древнихъ: не смотря на то, духъ новый и новая жизнь сохранились въ поэзіи, и муза поэзіи жила въ мірѣ преданій новой Европы. Отъ чего-же не такъ было во Франціи? Двѣ причины этому, по моему мнѣнію. Первая — причина общественная: въ XVII вѣкѣ среднія времена уже миновались, и Франція при Людовикѣ XIV, написала совершенно новую общественную жизнь и создала формы новыя этой жизни, какъ для себя, такъ и для всей Европы. Дворъ Людовика XIV былъ средоточіемъ преобразованія, которое черезъ Францію должно было совершиться во всей Европѣ. Отсюда объясняется намъ отчужденіе Франціи отъ средняго вѣка, отъ своей національности, разрывъ ея со всѣмъ своимъ минувшимъ. Въ немъ она видѣла что-то грубое, что-то варварское, и потому не могла искать поэтическихъ очарованій. Но прошедшее есть необходимость для поэзіи. Отвергнувъ свое, она неизбѣжно должна была обратиться къ древности, которую въ то время кстати изучила. Ея миѳологию, исторію, поэзію, Франція сдѣлала почти исключительнымъ матеріаломъ для своихъ собственныхъ созданій; но, разумѣется, эта древность была не истинная, не настоящая: въ ея формахъ, подъ ея именами, Франція выражала свою собственную, современную жизнь. Древность только прикрывала собою стихіи новой жизни двора Людовика XIV. Это отчужденіе отъ средняго вѣка и пристрастіе къ древнимъ началось еще при Людовикѣ XIV, но окончательно утвердилось при его наслѣдникѣ. Замѣчательно, что при Францискѣ I еще представлялись мистеріи, остатки средняго вѣка, но при Людовикѣ XIII онѣ были уничтожены и уступили мѣсто греческой трагедіи.

Вторая причина, не столько сильная, какъ первая, была, какъ я полагаю, религіозная. Ею только можно объяснить отчужденіе французовъ отъ преданій христіанскаго міра въ поэзіи и попытку замѣнить этотъ на-

обходимый матеріалъ мѣологією древнихъ. Іезуиты начали уже производить сильное вліяніе во Франціи; обладая сокровищемъ учености, они много руководствовали народнымъ воспитаніемъ. Извѣстно, въ какихъ строгихъ религіозныхъ правилахъ былъ воспитанъ Расинъ. Іезуиты могли внушать, что употребленіе христіанскихъ преданій въ поэзіи есть святотатство, и въ замѣнъ этого предлагали поэтамъ древнюю мѣологію. Такое ученіе согласовалось и съ общимъ стремленіемъ Франціи, которая, вступая въ раздоръ со всѣмъ своимъ минувшимъ, рада была духовному предлогу, чтобы удалить отъ себя поэтическія преданія своей религіи, тѣсно связанна съ преданіями средняго вѣка.

Изъ этихъ двухъ причинъ объясняется другая важная черта въ сочиненіи Буало: отчужденіе отъ средняго вѣка, отъ всѣхъ его историческихъ и религіозныхъ преданій, и привязанность къ мѣологіи и исторіи древней. Смотря съ показанной точки зрѣнія, мы поймемъ теперь значеніе слѣдующихъ стиховъ въ его поэмѣ (П. III, ст. 237—244):

La Fable offre á l'esprit mille agrémens divers;
Là tous les noms heureux semblent nés pour les vers:
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée,
Hélène, Ménélas, Paris, Hector, Enée.
O le plaisant projet d'un Poète ignorant,
Qui de tant de Héros va choisir Childebrand!
D'un seul nom quelquefois le son dur ou bizarre
Rend un Poème entier, ou burlesque ou barbare *).

Въ этихъ стихахъ выражается споръ стихіи древней съ новой! Какъ восхищается Буало двумя строками древнихъ именъ, которыя онъ съ умысломъ подобралъ и которыя такъ сладко звучать его уху! А въ имени

*) У баснословія—обиліе цвѣтовъ,
И даже имена родились для стиховъ:
Улиссъ, Агамемнонъ, Идомений, Медея,
И Гекторъ и Парисъ, Елена и Цирцея;
Хотя по глупости однажды былъ избранъ
Для пѣснопѣнія тяжелый Гильдебранъ.
Знай,—имя дикое, незвучное, герою
Поэму сдѣлаеть или грубой, или смѣшною.

Childebrand онъ преслѣдуетъ средній вѣкъ, котораго не могла уже терпѣть Франція, облеченная въ новыя формы своей общественной жизни!

Гоненія Буало противъ чудеснаго христіанскаго, противъ Астарота, Вельзевула, Люцифера, и защищеніе мѣлологіи языческой происходятъ частью отъ той же причины; но здѣсь, кромѣ того, высказывается и причина религіозная, какъ мы можемъ это видѣть въ слѣдующихъ стихахъ:

De la foi d'un Chrétien les mystères terribles
D'ornemens égayés ne sont point susceptibles.
L'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés,
Que pénitence à faire et tourmens mérités:
Et de vos fictions le mélange coupable,
Même à ses vérités donne l'air de la Fable *).

(П. III, ст. 199—204).

Laissons les s'applaudir de leur pieuse erreur;
Mais pour nous banissons une vaine terreur,
Et fableux Chrétiens n'allons point dans nos songes,
Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges **).

(П. III, ст. 233—236).

Перейдемъ къ современнымъ отношеніямъ, какія были между обществомъ и литературою, и объяснимъ себѣ третью важную черту въ сочиненіи Буало. Вся литература Франціи, въ то время, сосредоточилась около двора и подверглась условнымъ формамъ придворнаго общежитія. Вкусъ двора былъ вкусомъ законодательнымъ. Почти всѣ лучшіе писатели занимали при немъ мѣста: Буало и Расинъ были историографами Людовика XIV. Литература была дѣломъ государственнымъ, однимъ изъ занятій перваго министра Франціи и Европы, кардинала Ришелье. Это можно особенно ви-

*) Святыя таинства небесныхъ откровеній
Суть выше и честнѣй небесныхъ украшеній.
Къ намъ слово божіе гремитъ судомъ на злыхъ,
Влечетъ къ раскаянью и ужасаетъ ихъ;
Но вымысловъ твоихъ виновное смѣшенье
Тѣ даже истины подводитъ подъ сомнѣнье.

Пер. Бунинной, III, 199—204.

**) Пусть утѣшаются своимъ благочестивымъ заблужденіемъ. Мы же должны отогнать пустой страхъ и, оставаясь христіанами, остерегаться только въ нашихъ вымыслахъ изъ Бога истины дѣлать бога лжи.

дѣтъ въ любопытныхъ обстоятельствахъ, какія сопровождали появленіе Корнелева Цида. Кардиналь Ришелье настоялъ на томъ, чтобы члены академіи произнесли судъ этой трагедіи, и, несмотря на то, что у него на рукахъ были всѣ дѣла королевства, а въ головѣ всѣ дѣла Европы, онъ самъ, вмѣстѣ съ академіею, занимался составленіемъ критическаго приговора Корнелю.

Вліяніе придворнаго вкуса, утонченнаго до манерности, оказываетъ на многихъ правилахъ Буало. Онъ требуетъ отъ идилліи, чтобы она, при всей простотѣ своей, была *élégante* (слово еще не созданное въ нашемъ языкѣ); отъ ужаса и состраданія, двухъ трагическихъ стихій, — чтобы онѣ были сладки и пріятны. *Une élégante Idylle, une douce terreur, une pitié charmante* — все это отзывается утонченностью придворной жизни Людовика XIV. Самыя правила о единствѣ мѣста и времени, которыя принадлежать не Аристотелю, а французамъ, и которыя такъ стѣсняли геній Корнеля и такъ строго и догматически выражены у Буало (П. III, 45—46):

Qu'en un Lieu, qu'en un Jour, un seul Fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le Théâtre rempli *),

едва-ли не объясняются условіями придворной мѣстности, потому что пьесы часто представлялись при дворѣ?

Но это вліяніе придворнаго общежитія ни на чемъ такъ не оказалось, какъ на слога, потому что при дворѣ образовался избранный стиль классической поэзіи Франціи. Буало самъ о томъ свидѣтельствуетъ, рассказывая исторію французскаго языка (П. I, 84—94) **).

Вопросъ о словахъ высокихъ и низкихъ обращалъ вниманіе самаго Людовика XIV. Сентъ-Бёвъ въ своемъ сочиненіи: *Critiques et portraits littéraires*, передаетъ много любопытныхъ анекдотовъ о томъ, какъ занима-

*) Чтобы одинъ фактъ, совершившійся на одномъ мѣстѣ, въ одинъ день, держалъ театръ полнымъ до конца представленія.

***) Парнасъ заговорилъ языкомъ рынка; на распущенное стихотворство не было никакой узды. Эта язва заразила провинціи, отъ писта и мѣщанина перешла къ принцамъ; самый дрянной забавникъ имѣлъ своихъ поклонниковъ, и даже d'Assonci нашель читателей. Но, разочарованный, наконецъ, этимъ стилемъ, дворъ сталъ пренебрегать развязнымъ сумасбродствомъ подобныхъ стиховъ, сталъ отличать наивное отъ плоскаго и шутовскаго и предоставилъ провинціи *восхищаться Тифономъ*.

лись въ то время словами, какъ, напр., Людовикъ XIV нападалъ на выраженіе rebrousser chemin, всѣ придворные и Расинъ ему вторили, но Буало защищалъ оное; какъ Расинъ и Буало переписывались о томъ, есть-ли въ Гомерѣ низкія слова; какъ Буало радовался тому, что успѣлъ вмѣсто парика употребить выраженіе: sous mes feaux cheveux blancs, и съ какимъ торжествомъ писалъ къ Расину, что онъ въ одной одѣ осмѣлится посредствомъ перифраза упомянуть о томъ бѣломъ перѣ, которое носитъ король на своей шляпѣ!

Отсюда объясняется изобиліе правилъ о слогахъ въ поэмѣ Буало. Вся половина первой пѣсни посвящена этому предмету. Поэзія у него не иначе называется, какъ l'art des vers. Какъ строго предупреждаетъ онъ писатели противъ словъ низкихъ:

Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse:
Le style le moins noble a pourtant sa noblesse! *)

Какъ заботится о гармоніи стиховъ! Какъ искусно выражается онъ объ этой условной трудности во французской поэзіи, объ роковомъ hiatus [зіяніи], который въ другихъ языкахъ, болѣе гармоническихъ, напр., въ итальянскихъ, напротивъ, считается украшеніемъ!

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée **).

До того простираетъ Буало свою заботливость о звучности стиха, что самую мысль ставитъ ниже звука, форму ниже идеи.

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée ***).

*) Словами подлыми не оскверняй творенье:
И низкій слогъ свое имѣетъ возвышенье.

Пер. гр. Хвостова, II, I, 79—80.

**) Смотри, чтобъ гласная, спѣша, не спотыкнулась,
И съ гласною другой въ дорогѣ не столкнулась.

Его же, II, I, 107—108.

***) Хотя твой складень стихъ, имѣетъ много духа,—
Не милъ онъ разуму, когда жестокъ для уха.

Его же, II, I, 111—112.

Въ этихъ двухъ стихахъ заключается разгадка одной характеристической черты французской литературы, этой безконечной стилистики, которая поглотила почти всю ея критику. Ни одинъ народъ столько не заботился о словахъ въ литературѣ, не показывалъ такой разборчивости и щекотливости въ выраженіи, какъ французы: въ этомъ отражались условныя формы ихъ общежитія. Буало, совѣтникъ Людовика XIV въ дѣлѣ стиля, былъ первымъ родоначальникомъ этого многочисленнаго племени французскихъ стилистовъ, которыхъ послѣднимъ важѣйшимъ представителемъ былъ Лагарпъ. Это имя имѣло свои вѣтви и во всѣхъ литературахъ.

Итакъ, вотъ три главныя черты, составляющія характеръ кодекса Буало, а съ нимъ вмѣстѣ и классической поэзіи Франціи: 1) господство здраваго смысла надъ фантазіей, смысла, который необходимъ всюду, но не составляетъ сущности искусства, и правила котораго суть только отрицательныя; 2) отчужденіе отъ новаго міра и пристрастіе къ древнимъ, убивающее жизнь новую, и 3) стилистика, или критика стиля въ утонченныхъ и болѣею частью условныхъ подробностяхъ. Мы видѣли, какъ сѣи три главныя черты въ кодексѣ Буало, который нельзя назвать теоріею, объясняются мѣстными условіями литературнаго развитія во Франціи.

Шевыревъ.

(Теорія поэзіи въ историч. развитіи etc.)

12. О трагедіи,

изъ *L'art poétique* Буало.

Такого страшнаго на свѣтѣ нѣтъ предмета,
Который бы не сталъ намъ милъ въ стихахъ поэта:

Искусство дивное, волшебною рукой,
Ужаснѣйшую вещь исполнить красотою.

6. Такъ, насъ трагедія злодѣйствомъ умиляетъ,
Когда преступнаго Эдипа выставяетъ
Или когда Орестъ, свою убившій мать,
Мученьями души заставитъ всѣхъ рыдать.

О вы, наперсники высокой Мельпомены!
Стремясь властвовать надъ публикой со сцены, 10.
Хотите-ль, чтобъ толпа пѣсой восторгалась,
И чтобъ она потомъ лѣтъ двадцать намъ давалась?
Хотите?!.. Такъ пускай въ твореньяхъ вашихъ страсть 15.
Сумѣетъ тронуть насъ, надъ сердцемъ взявши власть!
Когда порывъ страстей въ возвышенномъ движеньѣ
Насъ страхомъ сладостнымъ не приведетъ въ волненье
И состраданія въ сердцахъ не возбудитъ,
Ученый вашъ трактатъ насъ вовсе не плѣнитъ! 20.
Плоды риторики прослушавъ добрый часъ,
Толпа или заснетъ, или освищеть васъ!
Трагедія должна, смягчая насъ, плѣнять:
Владѣйте тайною, какъ сердцемъ управлять! 25.
Пусть съ первыхъ-же стиховъ задуманный сюжетъ
Во всей прозрачности является на свѣтъ!
Сознайтесь, что актеръ на сценѣ намъ смѣшонъ,
Пока онъ зрителю не дастъ понять, кто онъ, 30.
И, долго путаясь въ порывахъ измышленья,
Всю душу вытянетъ, не давши развлеченья.
Нѣтъ! я люблю, чтобъ мнѣ сказали напрямикъ,
Кто здѣсь передо мной: Орестъ или Андроникъ.
Вѣдь путаница тутъ нисколько не плѣняетъ: 35.
Неясная уму, она лишь слухъ терзаетъ.
Сюжетъ скорѣй всего намъ должно изложить
И мѣсто дѣйствія точнѣй опредѣлить.
За Пиренеями не такъ ведется дѣло:
Тамъ цѣлый рядъ годовъ рюмачъ отхватить смѣло 40.
И втиснуть въ день одинъ... Герой у нихъ растетъ:
Ребенкомъ выступить, брадатымъ же сойти.
Но мы, принявшіе искусство съ размышленьемъ,
Ходъ дѣйствія ведемъ всегда съ ограниченьемъ,
Чтобъ тамъ же, въ тотъ же день и лишь одно дѣянье 45.
Могло приковывать къ герою все вниманье.
Невѣроятное должно быть чуждо вамъ:
Мы часто истину относимъ къ чудесамъ,

А вздорныхъ выдумокъ нашъ умъ не постигаетъ:

50. Во что не вѣримъ мы, насъ то и не прельщаетъ.
Что выставить нельзя, изложить пусть рассказъ!
Хоть, правда, зрѣлище сильнѣй волнуетъ насъ,
Однако жъ сцены есть, которыя искусство
Должно скрывать отъ насъ, жалѣя наше чувство.
55. Пускай интриги ходъ съ движеньемъ все растетъ
И быстро наконецъ къ развязкѣ подойдетъ!
Ничто вѣдь сильно такъ нашъ умъ не поражаетъ,
Какъ то, когда отъ насъ интрига все скрывается,
И вдругъ одинъ толчекъ, одинъ лишь новый ходъ,
60. Сюжету сообщить нежданный оборотъ.

Трагедія низка своимъ происхожденьемъ:

- Сначала былъ лишь хоръ, гдѣ съ пляскою и пѣньемъ,
Подножья алтарей священныхъ окружая,
Молили Бахуса о новомъ урожаѣ.
65. Веселье и вино являлись всѣмъ отрадой,
А лучшему пѣвцу козелъ служилъ наградой.
Потомъ Эсхилъ лицо дрожжами сталъ марать
И этой выдумкой согражданъ потѣшать,
И, развоза съ собой оборвышей—актеровъ,
70. Измыслилъ зрѣлище, пріятное для взоровъ.
Акторовъ въ хоръ впервые ввелъ Эсхиль,
Ихъ лица маскою прилично прикрылъ
И, высоко помость поднявши театральнѣй,
Надѣлъ котурны имъ въ трагедіи печальной.
75. Высокимъ гениемъ Софокль все довершилъ:
Далъ сдѣнѣ новый блескъ, гармоніей плѣнилъ,
Назначилъ хору роль почти во всѣхъ явленьяхъ;
Старинный грубый стихъ смягчился въ выраженьяхъ,
И греческій театръ сталъ такъ высоко чтимъ,
80. Что съ нимъ соперничать не могъ и славный Римъ.

Но въ средніе вѣка театръ пришелъ въ забвенье;
Народъ совсѣмъ не зналъ объ этомъ развлеченьѣ,
Пока паломниковъ какихъ-то грубѣй цехъ
Въ Парижѣ, говорятъ, на площади, для всѣхъ,

Не сталъ изображать святыхъ изъ благочестья, 85.
Но, въ простотѣ души, самъ сѣялъ лишь нечестье.

Наука наконецъ, вставъ противъ заблужденій,
Разоблачила фальшь библейскихъ представлений:
Прогнали всѣхъ такихъ непрошенныхъ актеровъ,—
И Троя славная воскресла вновь для взоровъ... 90.

И, маску древнюю покинувъ съ этихъ поръ,
Театръ завелъ оркестръ, смѣнившій прежній хоръ.

Тутъ скоро, щедрая на нѣжные обманы,
Любовь наполнила и сцену, какъ романы;
Чувствительный поэтъ, рисуя эту страсть, 95.
Всего скорѣе могъ на славный путь попасть.

Ну, чтожь?—согласенъ я: влюбленныхъ выставляйте,
Но сладкимъ пастушкомъ героя не являйте!
Пусть любить Ахиллесъ иначе, чѣмъ Филень,
А Киръ является инымъ, чѣмъ Артамень,— 100.

Но представляйте намъ любовь съ ея мученьемъ
Не добродѣтелю, а просто заблужденьемъ!

Герой не долженъ быть всѣхъ слабостей лишень:
Вѣдь часто лучший мужъ порокомъ надѣленъ.
Мнѣ меньше нравится Ахиллъ безъ вспышекъ гнѣва, 105.
Чѣмъ—если онъ порою слезы льетъ, какъ дѣва.

Въ героѣ слабости пріятно видѣть мнѣ:
Здѣсь все, съ природою согласное вполне.
Пусть дышетъ истиной написанное вами:
Тамъ—скупъ Агамемнонъ, за то великъ дѣлами; 110.

А здѣсь—Эней своихъ боговъ со страхомъ чтить!
Путь каждый свой особенный характеръ сохранить!
Племень, вѣковъ и странъ характеръ изучите,—
Нерѣдко въ климатѣ основъ его ищите.

Страшитесь выставлять, совсѣмъ ужъ невпопадъ, 115.
Жизнь Рима древняго на современный ладъ!
Подъ кличкой римскою нашъ быть изображая,
Мы Брута превратимъ, пожалуй, въ шелопаю.

Въ романахъ многое возможно извинить:
Тамъ вся задача въ томъ, чтобъ вымысломъ лѣпить, 120.

- Тамъ строгость лишняя—ненужное стѣсненіе;
Но сцена требуетъ ума и размышленія:
Въ ней духъ приличія быть долженъ соблюденъ,
И если новый типъ у васъ изображенъ,
125. То вѣрнымъ будетъ пусть онъ снимкомъ съ идеала
И до конца такимъ, какъ выведенъ сначала!
Какъ часто драматургъ, лишь свой портретъ любя,
Героевъ драмъ своихъ рисуетъ самъ съ себя;
Такъ у гасконца все идетъ, какъ въ ихъ Наваррѣ,
130. А Юба и Кальпрендъ подобны дружной парѣ *).
Но вѣдь природа въ насъ—по своему умна,
И каждой страсти рѣчь особая дана:
Такъ гнѣвъ безмѣрно гордъ и мечетъ въ насъ громами,
Тогда какъ летятъ грусть смиренными словами.
135. Пускай предъ Троею Гекуба, со слезами,
Не поражаетъ насъ надутыми рѣчами
И не рисуетъ намъ нехстати ужасъ края,
«Гдѣ пьютъ Эвксинскій Понтъ семь рукавовъ Дуная.» **)
Въ трескучей болтовнѣ, въ наборѣ громкихъ фразъ,
140. Лишь видѣнъ говорунъ, не трогающій насъ.
Нѣтъ! горе скажется сильнѣй простымъ молчаньемъ...
Чтобъ зритель слезы лилъ, начните вы рыданьемъ!
Потокъ трескучихъ фразъ хотя игриво вьется,
Бѣжить не изъ души и въ сердце не волеется.
145. Театръ, наполненный придиричвой толпою,
Для многихъ авторовъ сталъ трудною стезею.
На сценѣ не легко побѣду одержать:
Всегда охотники найдутся освистать
И автора признать за дурака и фата
150. (Вѣдь право порицать—даетъ входная плата).
И вотъ, чтобъ похвалу въ театрѣ заслужить,
Самъ авторъ принужденъ предъ публикой хитрить

*) Кальпрендъ, бездарный писатель, авторъ трагедіи «Клеопатра», гдѣ героемъ является Юба.

**) «Троада»—трагедія Сенеки.

І, развивая страсть по замысламъ широкимъ,
Обязанъ пылкимъ быть, пріятнымъ и глубокимъ;
Эффектами толпу будить онъ долженъ самъ 155.
І увлекать въ стихахъ отъ чуда къ чудесамъ,
Однако такъ, чтобъ все легко запоминалось
І въ памяти у всѣхъ надолго оставалось!
Вотъ какъ трагедія въ развитіи идетъ,
То пальму первенства поэмѣ отдасть... 160.

Пер. *А. П. Михневичъ.*

(Oeuvres de-Boileau Despréaux, 1769, ch. III, v. 1—160).

Глава IV.

Критика ложно-классицизма и начала эстетической теории.

13. Лаокоонъ

или

о границах живописи и поэзии.

Блестящая антитеза греческаго Вольтера, который назвалъ живопись нѣмою поэзію, а поэзію говорящею живописью, не была, конечно, помѣщена ни въ одномъ учебникѣ. Это было просто остроумное выраженіе, какихъ у Симонида можно встрѣтить много, и которыхъ справедливая часть такъ блистательна, что все неопредѣленное и ложное, въ нихъ заключающееся, обыкновенно считаютъ нужнымъ оставлять безъ вниманія.

Древніе однако не дѣлали этого пропуска, и, признавая мѣткость выраженія Симонида въ отношеніи сходства дѣйствія на человѣка обоихъ искусствъ, они не забывали замѣтить, что оба искусства были въ то же время весьма различны какъ предметами, такъ и способомъ подражанія.

Напротивъ, упустивъ совершенно изъ виду это различіе, новѣйшіе критики сдѣлали изъ сходства живописи съ поэзію самые странные выводы. То стараются они втѣснить поэзію въ узкую сферу живописи, то даютъ живописи право занять всю обширную область поэзіи. Все, что справедливо въ одномъ изъ этихъ искусствъ, позволительно, по ихъ мнѣнію, и въ другомъ, все что нравится или не нравится въ одномъ, должно также нравиться или не нравиться въ другомъ. Полные этой идеей, они произносятъ самоувѣреннымъ тономъ самые грубые приговоры, считая главными недостатками въ произведеніяхъ художниковъ и поэтовъ уклоненія этихъ двухъ родовъ искусства другъ отъ друга и ставя въ вину поэтамъ или художникамъ ихъ большую природную склонность и вкусъ къ живописи или къ поэзіи.

Эта ложная критика успѣла уже сбить съ толку даже многихъ истин-

ныхъ художниковъ. Она породила въ поэзіи стремленіе въ описаніямъ, а въ живописи внесла аллегорію, ибо первая старалась сдѣлаться говорящею картиною, не зная въ точности, что она могла и должна была изображать, а вторая—нѣмою поэзією, не размысливъ хорошенько о томъ, насколько она способна выразить общія идеи, не удаляясь отъ своего истиннаго назначенія и не дѣлаясь добровольно лишь извѣстнымъ родомъ литературы.

Противодѣйствовать этому ложному вкусу и этимъ неосновательнымъ сужденіямъ—вотъ главнѣйшая задача предлагаемыхъ разсужденій.

I.

Предметъ живописи вообще.—Предметъ древне-греческой живописи.—Красота—предметъ изобразительныхъ искусствъ.

Справедливо или нѣтъ преданіе о томъ, будто любовь была первою изобрѣтательницею образовательныхъ искусствъ; но несомнѣнно, что она не уставала водить рукой лучшихъ древнихъ художниковъ. Ибо хотя теперь *живопись* и понимается вообще, какъ *искусство, изображающее тѣла на поверхности*, мудрый грекъ давалъ ей болѣе тѣсныя границы и дѣлалъ задачей ея лишь *изображеніе прекрасныхъ тѣлъ*. Греческій художникъ не изображалъ ничего кромѣ красоты; даже обыкновенная красота, красота низшаго рода, дѣлалась только случайно его задачей, его упражненіемъ, его отдыхомъ.

Совершенство самаго предмета должно было восхищать въ его работахъ; онъ ставилъ себя слишкомъ высоко, чтобы поставить себя задачей удовлетвореніе зрителя холоднымъ наслажденіемъ сходства предмета, или своимъ умѣньемъ; въ его искусствѣ не было ему ничего дороже, ничто не казалось ему благороднѣй конечной цѣли искусства.

«Кто захочетъ рисовать тебя, когда никто не хочетъ тебя видѣть», говоритъ одинъ древній эпиграмматистъ про человѣка весьма дурной наружности. Многіе новѣйшіе художники связали бы напротивъ: «Будь дурень до послѣдней крайности, я все-таки напишу тебя. Пусть никому нѣтъ охоты смотрѣть на тебя: по крайней мѣрѣ мою картину посмотреть съ удовольствіемъ,—не за то, что она изображаетъ тебя, но потому, что она послужитъ доказательствомъ моего искусства, умѣющаго вѣрно представить такое страшилище».

У древнихъ красота была высшимъ закономъ образовательныхъ искусствъ. Отсюда необходимо слѣдуетъ, что все другое, что могло еще входить въ область образовательныхъ искусствъ, или уступало свое мѣсто началу красоты, или по крайней мѣрѣ подчинялось ей законамъ.

Такъ, напримѣръ, въ выраженіи. — Есть страсти и такія степени страстей, которыя выражаются въ лицѣ самыми отвратительными чертами и все тѣло ставятъ въ насильственное положеніе, при которомъ изящныя линіи, обрисовывающія его въ спокойномъ состояніи, совершенно исчезаютъ. Изображенія такихъ страстей избѣгали древніе художники или изображали ихъ въ той мѣрѣ, въ которой они допускали известную степень красоты.

Ярость и отчаяніе не безобразяютъ ни одного изъ ихъ произведеній. Я даже осмѣливаюсь утверждать, что они вовсе не изображали фурій. Гнѣвъ ослабляли они до строгости. У поэта Юпитеръ, мечущій молніи, гнѣвенъ; у художника — онъ представляется только строгимъ.

Отчаяніе также смягчали они и изводили на степень простой скорби. А гдѣ такое ослабленіе не могло имѣть мѣста, но гдѣ отчаяніе было бы столько же унижительно, какъ и противно благообразію, что сдѣлалъ тамъ, напримѣръ, Тимантъ? Известна его картина, представлявшая принесеніе въ жертву Ифигеніи, гдѣ онъ далъ всѣмъ предстоящимъ приличную степень горести и закрылъ лицо отца, котораго горестъ была выше всѣхъ. Множество остроумныхъ вещей высказано было по поводу ея. Художникъ до такой степени изчерпалъ себя въ изображеніи горестныхъ лицъ, говорить одинъ *), что уже отчаялся дать лицу отца еще высшее выраженіе этого чувства. Онъ сознался этимъ, говорить другой **), что горестъ отца въ подобномъ положеніи выше всякаго описанія. Съ своей стороны я не вижу здѣсь ни ограниченности художника, ни ограниченности средствъ искусства. По мѣрѣ возрастанія степени какаго-либо нравственнаго потрясенія, усиливается и соответствующее ей выраженіе лица; высочайшая степень представляетъ самыя рѣзкія черты, и нѣтъ ничего легче для искусства, какъ изобразить эти послѣднія. Но Тимантъ зналъ предѣлы, которыя Граціи предписываютъ его искусству. Онъ зналъ, что горестъ, приличная Агамемнону, какъ отцу, должна бы была выразиться въ такихъ

*) Plinius, lib. XXXV, sect. 35.

**) Valerius Maximus, lib. VIII, cap. II.

чертахъ, которыя всегда отвратительны. Насколько позволяли ему красота и достоинство, онъ выражалъ эту горестъ. Отвратительнаго онъ, конечно, желалъ избѣжать совсѣмъ или ослабить его силу, но такъ какъ избранное содержаніе не дозволяло ему ни того, ни другаго, — что оставалось ему, какъ не скрыть его отъ глазъ? Чего не осмѣлился изобразить, то оставилъ угадывать. Короче — этотъ покровъ есть жертва, которую художникъ принесъ красотѣ. Онъ представляетъ прекрасный примѣръ не того, какъ выраженіе можетъ переходить за предѣлы искусства, но какъ должно подчинять его первому закону искусства — требованію красоты.

II.

Какое мѣсто занимаетъ красота въ современномъ искусствѣ? — Законы искусства. — Въ чемъ заключается плодотворность избраннаго художникомъ момента? — Примѣры (Лаокоонъ). — Какой моментъ долженъ быть избранъ художникомъ? — Примѣры (Ламетри; Лаокоонъ; картины Тимохаха).

Искусство расширило въ новѣйшее время несравненно болѣе свои границы. Оно подражаетъ, какъ обыкновенно говорится, всей видимой природѣ, въ которой красота составляетъ лишь малую часть. Истина и выраженіе составляютъ его главный законъ; и какъ сама природа часто приноситъ красоту въ жертву высшимъ цѣлямъ, такъ и художникъ долженъ подчинять ее своему главному дѣлу и не искать ея болѣе того, сколько позволяютъ истина и выраженіе. Однимъ словомъ — истиною и выраженіемъ самое отвратительное въ природѣ превращается въ изящное въ искусствѣ.

Я полагаю, что простой взглядъ на матеріальныя средства искусства, ограничивающія его дѣятельность, приведетъ насъ къ этимъ соображеніямъ.

Если съ одной стороны художникъ изъ вѣчно измѣняющейся дѣйствительности можетъ брать только одинъ моментъ, а живописецъ даже этотъ одинъ моментъ лишь съ одной точки зрѣнія; а съ другой стороны произведенія ихъ назначаются не для одного только мимолетнаго взгляда, но для внимательнаго и неоднократнаго разсматриванья: то очевидно, что этотъ единственный моментъ и эта единственная точка зрѣнія на этотъ моментъ должны быть сколько можно плодотворнѣе. Но плодотворно только то, что оставляетъ воображенію свободное поле. Чѣмъ болѣе мы глядимъ, тѣмъ болѣе мысль наша добавляетъ къ видимому, и чѣмъ сильнѣе работаетъ

мысль, тѣмъ болѣе возбуждается наше воображеніе. Но въ цѣломъ развитіи какого-либо нравственнаго потрясенія всего менѣе имѣетъ это свойство его высшій моментъ. За нимъ уже не остается ничего болѣе; а показывать глазу этотъ конечный предѣлъ значитъ связывать крылья фантазіи и принуждать ее (такъ какъ она не можетъ перейти за предѣлы даннаго чувственнаго впечатлѣнія) заниматься низшими противъ него, слабѣйшими образами, надъ которыми господствуетъ и стѣсняетъ свободу фантазіи данная полнота выраженія.

Поэтому, когда Лаокоонъ только стонетъ, воображенію легко представить себѣ его кричащимъ; если же бы онъ кричалъ, фантазія не могла бы подняться ни одною ступенью выше, ни спуститься однимъ шагомъ ниже даннаго представленія безъ того, чтобы Лаокоонъ не представлялся ей въ чисто страдательномъ, слѣдовательно, не интересномъ положеніи. Зрителю оставалось бы двѣ крайности—воображать себѣ Лаокоона или при его первомъ стонѣ, или уже мертвымъ.

Далѣе, такъ какъ это одно мгновеніе дѣлается посредствомъ искусства неизмѣннымъ и какъ бы увѣковѣчивается, то оно не должно выражать ничего такого, что мыслимо не иначе, какъ переходное. Всѣ такія явленія, которыя по существу своему представляются намъ скоротечными и быстро уничтожающимися, которыя могутъ быть тѣмъ, что они есть, только одно мгновеніе, всѣ такія явленія, повторяю, пріятны они или ужасны по своему содержанію, получаютъ чрезъ продолженіе ихъ бытія въ искусствѣ такой противоестественный видъ, что съ каждымъ новымъ взглядомъ впечатлѣніе отъ нихъ ослабляется и наконецъ весь предметъ наводитъ на насъ отвращеніе или страхъ. Ламетри, который велѣлъ нарисовать и выгравировать себя подобно Демокриту, смѣется лишь въ первый разъ, какъ смотришь на него. Если глядѣть на него чаще, онъ превращается изъ философа въ шута, и изъ его улыбки дѣлается гримаса. Точно то же и съ крикомъ. Страшная боль, выражаемая крикомъ, должна или прекратиться, или уничтожить свою жертву. Но хотя бы былъ принужденъ кричать даже самый терпѣливый и сильный человѣкъ, онъ не можетъ же кричать безостановочно. И именно эта-то кажущаяся непрерывность въ произведеніи искусства и превратила бы его крикъ въ женственное безсиліе, въ дѣтское нетерпѣніе. Одно это должно уже было остановить творца Лаокоонова, хотя бы даже крикъ не повредилъ красотѣ, и хотя бы его искусству было дозволено изображать страданіе, лишенное красоты.

Между древними Тимомахъ, кажется, любилъ избирать сюжетами для своихъ произведеній самыя сильныя проявленія страстей. Его неистовствующій Аяксъ, его дѣтоубійца Медея были знаменитыми картинами. Но изъ описаній, которыя мы имѣемъ о нихъ, видно, что онъ отлично умѣлъ выбирать тотъ пунктъ, съ котораго зритель не столько видитъ наглядно, сколько воображаетъ высшую силу страсти, и то положеніе, съ которымъ идея переходнаго не соединена до такой степени, чтобы продолженіе ихъ въ искусствѣ намъ не нравилось. Медею взялъ онъ не въ ту минуту, когда она совершаетъ самое убійство дѣтей; но за нѣсколько минутъ прежде, когда материнская любовь еще борется въ ней со злобою. Мы предвидимъ уже исходъ этой борьбы. Мы содрагаемся уже впередъ при одномъ видѣ суровой Медеи, и наше воображеніе далеко опережаетъ все, что живописецъ могъ бы изобразить намъ въ эту страшную минуту. Но именно потому не оскорбляетъ насъ продолжающаяся въ искусствѣ нерѣшительность Медеи, что мы скорѣе желаемъ, чтобы въ самой дѣйствительности на этомъ и остановилось дѣло, чтобы борьба страстей осталась навсегда нерѣшенной или по крайней мѣрѣ длилась бы на столько, пока время и разсудокъ ослабятъ ярость страсти и дадутъ побѣду материнскимъ чувствамъ.

Аяксъ представленъ у него не въ то время, когда онъ свирѣпствуетъ между стадами и побиваетъ и вяжетъ быковъ и овецъ вмѣсто людей; но художникъ благоразумно выбралъ ту минуту, когда онъ сидитъ, измученный этими неистовыми геройскими подвигами, и замышляетъ убійство. И передъ зрителемъ дѣйствительно бѣшенный Аяксъ, не потому, чтобы онъ неистовствовалъ передъ нашими глазами, но потому, что яркіе слѣды этого неистовства видны во всемъ его положеніи: вся сила его недавняго бѣшенства ярко отражается въ полномъ отчаяніи стыдѣ, имъ ощущаемомъ; прошедшую бурю видишь по обломкамъ и трупамъ, которые онъ разбросалъ по полю.

III.

Роль красоты въ дѣлѣ возбужденія интереса къ дѣйствующимъ лицамъ поэтическаго произведенія.—Безобразное—въ картинѣ и въ поэтическомъ произведеніи.—Безобразное на сценѣ (въ драматич. произведеніи).

Не изслѣдуя здѣсь вопроса о томъ, на сколько вообще поэтъ можетъ достигнуть изображенія тѣлесной красоты, можно считать однако за неоспоримую истину слѣдующее положеніе. Такъ какъ поэту отерпѣта для под-

ражанія вся безграничная область совершенства, то видимая, наружная форма, въ которой совершенство выражается красотой, можетъ быть раз- въ однимъ изъ ничтожнѣйшихъ средствъ его возбуждать въ насъ интересъ къ своимъ лицамъ. Часто даже поэтъ совсѣмъ оставляетъ это средство, увѣренный, что, когда его герой успѣлъ привлечь наше расположеніе, его благородныя свойства столько занимаютъ насъ, что мы даже и не думаемъ о его внѣшнемъ видѣ или сами придаемъ ему невольно если не красивую, то по крайней мѣрѣ не противную наружность. Всего менѣе будетъ онъ прибѣгать къ помощи чувства зрѣнія во всѣхъ тѣхъ чертахъ своего описанія, которыя не назначаются прямо для глазъ. Когда кричить у Виргилія Лаокоонъ, кому придетъ въ голову, что для крика нужно широкое раскрытіе рта, и что такое раскрытіе имѣетъ дурной видъ? Достаточно, что выраженіе *clamores horrendos ad sidera tollit* *) есть возвышенное впечатлѣніе для слуха, чѣмъ бы оно ни было для зрѣнія. Кто требуетъ здѣсь красиваго образа, на того поэтъ не произвелъ никакого впечатлѣнія.

Ничто также не принуждаетъ поэта сосредоточивать свою картину въ одинъ моментъ. Онъ беретъ, если захочетъ, каждое дѣйствіе въ самомъ его началѣ и доводитъ его черезъ возможныя видоизмѣненія до конца. Каждое изъ этихъ видоизмѣненій, которое отъ художника потребовало бы особаго произведенія, стоитъ ему лишь одной черты, и, если бы даже эта черта сама по себѣ способна была оскорбить воображеніе слушателя, она можетъ быть такъ подготовлена предшествующимъ или такъ ослаблена и украшена послѣдующимъ, что потеряетъ свое одиночное впечатлѣніе и въ сочетаніи съ прочимъ произведетъ наилучшее дѣйствіе. Такъ, если бы въ самомъ дѣлѣ было неприлично мужу кричать отъ боли, можетъ ли повредить въ нашемъ мнѣніи эта преходящая неловкость тому, кто уже привлечъ наше расположеніе другими своими доблестями? Виргиліевъ Лаокоонъ кричитъ, но этотъ кричащій Лаокоонъ тотъ же самый, котораго мы уже знаемъ и любимъ, какъ предусмотрительнаго патріота, какъ нѣжнѣйшаго отца. Мы приписываемъ его крикъ не характеру его, но невыносимымъ страданіямъ. Только это слышимъ мы въ его крикѣ, и только этимъ крикомъ могъ поэтъ наглядно представить намъ его страданія.

Кто же станетъ осуждать его за это? кто не сознается скорѣе, что,

*) «Испускаетъ ужасные вопли до сводовъ небесныхъ». Энеида, кн. II, ст. 224. Пер. Шершеневича.

если художникъ сдѣлалъ хорошо, не допустивъ кричать своего Лаокоона, такъ же хорошо сдѣлалъ и поэтъ, заставивъ его кричать?

Но Виргилій является здѣсь только повѣствовательнымъ поэтомъ: прилагается ли наше оправданіе въ равной мѣрѣ и къ поэту драматическому? Совсѣмъ иное впечатлѣніе производятъ разсказъ о чьемъ нибудь крикѣ и самый крикъ. Драма, которой назначеніе быть олицетворенной посредствомъ актера живописью, можетъ быть, поэту самому должна бы была ближе держаться законовъ живописи матеріальной. Въ ней мы не только воображаемъ видѣть и слышать кричащаго Филоктета, но дѣйствительно видимъ и слышимъ его *). И чѣмъ болѣе приближается здѣсь актеръ къ природѣ, тѣмъ чувствительнѣе будутъ оскорблены наше зрѣніе и слухъ; ибо неоспоримо, что они были бы оскорблены, если бы въ дѣйствительности тѣлесная боль обнаруживалась предъ нами столь громкимъ и сильнымъ образомъ. Къ тому же тѣлесная боль по природѣ своей не способна возбуждать состраданіе въ той степени, какая принадлежитъ страданіямъ другаго рода. Воображеніе наше различаетъ въ ней слишкомъ мало чертъ, чтобы отъ одного взгляда возбудить въ насъ нѣчто ей равносильное. Ко всему этому нужно присовокупить, что актеръ можетъ развѣ лишь съ большимъ трудомъ или даже и совсѣмъ не въ силахъ представить тѣлесныя страданія до поразительной вѣрности, до обмана; и кто знаетъ, не заслуживаютъ ли новѣйшіе драматурги болѣе похвалы, чѣмъ порицаній за то, что они совсѣмъ избѣгаютъ этой пропасти или же обходятъ ее легкою тропинкой.

Итакъ, нельзя не допустить нѣкотораго ограниченія въ томъ общемъ правилѣ, будто хорошее поэтическое изображеніе всегда можетъ послужить и сюжетомъ для хорошей картины, и что изображеніе, сдѣланное поэтомъ, хорошо лишь на столько, на сколько художникъ можетъ въ точности воспроизвести его. Необходимость этого ограниченія представляется, впрочемъ, сама собою, еще прежде, чѣмъ примѣры придуть на помощь соображенію. Стоитъ только подумать о болѣе широкой сферѣ поэзіи, о неограниченномъ полѣ дѣятельности нашего воображенія, о невещественности его образовъ, которые могутъ находиться одинъ подлѣ другаго въ чрезвычай-

*) Филоктетъ, герой Софокловой трагедіи того же имени, покнпуть былъ Атридами и Уллисомъ на островѣ Лемносѣ, гдѣ провелъ десять лѣтъ въ совершенномъ одиночествѣ и въ страшныхъ физическихъ мученіяхъ.

номъ количествѣ и разнообразіи, не закрывая себя взаимно и не вредя другъ другу, чего не можетъ быть съ дѣйствительными вещами или даже ихъ матеріальными изображеніями, заключенными въ тѣсныя границы пространства и времени. Но если меньшее не можетъ объять большаго, то наоборотъ — меньшее можетъ заключаться въ большемъ. Я хочу сказать: если не всякая черта, употребленная въ описаніи поэтомъ, можетъ съ такимъ же успѣхомъ быть воспроизведена на полотнѣ или въ мраморѣ, то, можетъ быть, всякая черта, годная художнику, произведетъ столь же хорошее дѣйствіе въ произведеніи поэта? Безъ сомнѣнія; ибо то, что находимъ мы прекраснымъ въ художественномъ произведеніи, находимъ прекраснымъ не только глазъ нашъ, но чрезъ его посредство и наше воображеніе. Поэтому, возбуждается ли одинъ и тотъ же образъ въ нашемъ воображеніи своими натуральными чертами, или знаками произвольными, во всякомъ случаѣ онъ долженъ производить въ насъ однородное удовольствіе, хотя и не въ равной степени.

IV.

Средства живописи и поэзіи и связь ихъ съ предметами этихъ искусствъ. — Предметъ живописи. — Предметъ поэзіи. — Какъ живопись можетъ изображать дѣйствіе? — Какъ поэзія можетъ изображать тѣла? — Плодотворный моментъ въ живописи. — Чѣмъ обуславливается единичность эпитетовъ и умѣренность въ описаніи тѣлесныхъ предметовъ. — Примѣры изъ Гомера (корабль, колесница, одежда Агамемнона). — Какой способъ употребляетъ Гомеръ при изображеніи предмета?

Если справедливо, что живопись въ своихъ подражаніяхъ употребляетъ орудія и средства, совершенно отличныя отъ орудій и средствъ поэзіи, именно, одна — тѣла и краски въ пространствѣ, другая — членораздѣльные звуки во времени; если безспорно, что знаки должны быть въ ближайшей связи съ тѣмъ, что выражаютъ; то отсюда необходимо слѣдуетъ, что знаки, располагаемые другъ подлѣ друга, должны представлять только такіе предметы или ихъ части, которыя въ дѣйствительности представляются расположенными другъ подлѣ друга; наоборотъ, знаки, другъ за другомъ слѣдующіе, могутъ выразить только такіе предметы или

ихъ части, которыя и въ дѣйствительности представляются намъ въ послѣдовательности времени.

Предметы, которые сами по себѣ или которыхъ части существуютъ другъ подле друга, называются тѣлами. Слѣдовательно тѣла съ ихъ видимыми свойствами составляютъ собственно предметъ живописи.

Предметы, которые сами по себѣ или которыхъ части слѣдуютъ одни за другими, называются вообще дѣйствіями. Итакъ дѣйствія составляютъ настоящій предметъ поэзіи.

Но всѣ тѣла существуютъ не только въ пространствѣ, но и во времени. Существованіе ихъ длится, и въ каждое мгновеніе своего бытія они могутъ являться въ другомъ видѣ и въ иныхъ сочетаніяхъ. Каждая изъ этихъ мгновенныхъ формъ и сочетаній есть слѣдствіе предшествующихъ и можетъ сдѣлаться, въ свою очередь, причиной послѣдующихъ перемѣнъ, а слѣдовательно и стать какъ бы центромъ дѣйствія. Слѣдовательно, живопись можетъ подражать также и дѣйствіямъ, но только посредствомъ, помощію тѣлъ.

Съ другой стороны дѣйствія не могутъ происходить сами собою, но должны принадлежать какимъ либо существамъ. Итакъ, по скольку эти существа суть дѣйствительныя тѣла или должны быть представляемы въ видѣ тѣлъ, поэзія необходимо должна изображать также и тѣла, но лишь посредственно, помощію дѣйствій.

Живопись въ своихъ произведеніяхъ, гдѣ все представляется лишь одновременно, можетъ изобразить только одинъ моментъ дѣйствія и должна поэтому выбирать самый плодотворный, изъ котораго бы становились наиболѣе понятными и предыдущіе и послѣдующіе.

Точно также поэзія, гдѣ все представляется лишь въ послѣдовательномъ развитіи, можетъ уловить только одно какое-либо свойство тѣла и потому должна избирать такое свойство, которое бы возбуждало самое живое представленіе о той сторонѣ каждаго тѣла, которая нужна для ея цѣли.

Отсюда вытекаетъ правило о единичности живописныхъ эпитетовъ и объ умѣренности въ описаніяхъ тѣлесныхъ предметовъ.

Но я бы не довѣрилъ слишкомъ этой сухой цѣли умозаключеній, если бы не находилъ въ самомъ Гомерѣ совершеннаго ихъ оправданія, или скорѣе, если бы не самъ Гомеръ навелъ меня на нихъ. Только изъ этихъ началъ можно понять вполне высочайшій художественный приѣмъ греческаго поэта, и только они же могутъ представить въ настоящемъ свѣтѣ критика-

положный приём многих новѣйшихъ поэтовъ, которые вступаютъ въ борьбу съ живописцами въ такихъ вещахъ, гдѣ послѣдніе неизбѣжно должны остаться побѣдителями.

Я нахожу, что Гомеръ не изображаетъ ничего, кромѣ послѣдовательныхъ дѣйствій, и всё тѣла, всё отдѣльные предметы онъ рисуетъ лишь по мѣрѣ участія ихъ въ дѣйствіи, притомъ обыкновенно не болѣе, какъ одною чертою. Что же удивительнаго, если живописецъ видитъ мало или совсѣмъ не видитъ для себя дѣла тамъ, гдѣ живописуетъ Гомеръ, и что обильное поле для жатвы представляется ему лишь въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ, по ходу разсказа, является множество прекрасныхъ фигуръ, въ прекрасныхъ положеніяхъ, наконецъ, въ обстановкѣ, благоприятной для живописи, хотя бы самъ поэтъ заботился чрезвычайно мало объ изображеніи этихъ фигуръ, этихъ положеній, этой обстановки?..

Для каждой вещи, сказалъ я, Гомеръ употребляетъ лишь одну черту. Корабль для него — или черный корабль, или пустой корабль, или быстрый корабль, по преимуществу, хорошо снабженный всѣмъ, многовесельный, черный корабль. Далѣе онъ не пускается въ изображеніи корабля. Напротивъ, самое плаваніе, отплытіе, приставаніе корабля составляютъ у него предметъ подробныхъ картинъ, такихъ картинъ, изъ которыхъ живописецъ могъ бы сдѣлать пять, шесть и болѣе, если бы захотѣлъ всѣ подробности Гомера перенести на свое полотно.

Если же особыя обстоятельства и побуждаютъ иногда Гомера остановить долѣе наше вниманіе на какомъ нибудь одномъ тѣлесномъ предметѣ, изъ этого еще не выходитъ картины, за которой живописецъ могъ бы слѣдовать своею кистью; напротивъ, посредствомъ безчисленныхъ искусныхъ приёмовъ, онъ умѣетъ показать этотъ предметъ въ цѣломъ ряду моментовъ, гдѣ въ каждомъ является онъ въ новомъ видѣ, а между тѣмъ живописецъ долженъ дожидаться послѣдняго изъ этихъ моментовъ, чтобы показать уже въ оконченномъ видѣ то, чего совершеніе видѣли мы у поэта. Такъ, наприм., хочеть ли Гомеръ показать намъ колесницу Юноны, онъ заставляетъ Гебу составлять ее по частямъ передъ нашими глазами. Мы видимъ колеса, оси, кузовъ, дышло и упряжь, не съ разу такъ, какъ они бывають соединены вмѣстѣ, но по мѣрѣ того, какъ они составляются въ рукахъ Гебы. Только на одни колеса употребляетъ поэтъ нѣсколько чертъ и указываетъ намъ на восемь мѣдныхъ спиць, золотыя ободья, мѣдныя *шины*, серебряныя ступицы, каждую вещь порознь. Можно бы сказать,

что такъ какъ колесо не одно, то и въ описаніи на нихъ употреблено во столько болѣе времени, сколько и въ самой дѣйствительности наложеніе ихъ потребовало болѣе времени.

Геба-жь съ боковъ колесницы набросила гнутыя круги
Мѣдныхъ колесъ осьмиспичныхъ, на оси желѣзной ходящихъ;
Ободы ихъ золотые, нетѣнные, сверху которыхъ
Мѣдныя шины положены плотныя, диво для взора!
Ступицы ихъ серебромъ, округленныя, окрестъ сіяли;
Кузовъ блестящими быстро серебромъ и златомъ ремнями
Былъ прикрѣпленъ, и на немъ возвышались дугою двѣ скобы;
Дышло серебряное изъ него выходило; на ономъ
Геба златое, прекрасное вяжетъ ярмо, продѣваетъ
Пышную упругую златую... *)

Хочетъ ли Гомеръ разсказать, какъ одѣтъ былъ Агамемнонъ, онъ за-
ставляетъ царя надѣвать передъ нашими глазами одну за другою части
одежды: мягкій хитонъ, широкую ризу, красивыя плесницы, мечъ. Явив-
шись такимъ образомъ одѣтымъ, онъ беретъ уже скипетръ. Мы видимъ
одежду въ то время, какъ поэтъ изображаетъ самое одѣванье. Другой
изобразилъ бы одежду до послѣдней складочки. и въ то же время мы не
видѣли бы никакого дѣйствія.

.... Возсѣлъ онъ и мягкимъ одѣлся хитономъ,
Новымъ, прекраснымъ, и сверху набросилъ широкую ризу;
Къ бѣлымъ ногамъ привязалъ прекраснаго виду плесницы;
Сверху рамень перекинулъ блистательный мечъ среброгвозднй,
Въ руки же взявши отцовскій, во вѣки не гибнущій скипетръ,
Съ нимъ отошелъ... **)

[Рисуя образъ, Гомеръ искусно разсѣваетъ этотъ образъ въ какомъ-
нибудь разсказѣ о предметѣ, и такимъ образомъ части этого послѣдняго,
которыя мы привыкли видѣть въ дѣйствительности соединенными вмѣстѣ,
одна подлѣ другой, также естественно въ его разсказѣ представляются на-
шему воображенію послѣдовательно, одна за другой, и цѣльный образъ сла-
гается вмѣстѣ съ теченіемъ рѣчи. Такъ, напр., онъ хочетъ изобразить
намъ лукъ Пандара: лукъ изъ рога, такой-то величины, гладко полиро-
ванный и съ обоихъ концовъ украшенный золотыми бляхами. Что же дѣ-

*) Илиада, V, 722—731.

***) Илиада, II, 43—47.

даетъ онъ? Изчисляеть ли онъ всё эти свойства лука одно за другимъ? Нисколько: такъ можно дать понятіе о лукѣ, показать его, но не изобразить. Онъ начинается съ охоты за серной, изъ роговъ которой сдѣланъ лукъ. Пандаръ встрѣтилъ ее въ скалахъ и низложилъ; рога были необыкновенной величины, поэтому онъ назначилъ ихъ для лука; далѣе мы видимъ ихъ уже въ отдѣлѣхъ: художникъ соединяетъ ихъ, полируетъ, обиваетъ. И такимъ образомъ, какъ уже сказано выше, поэтъ показываетъ намъ постепенное образованіе того, что у живописца мы могли бы увидѣть лишь въ готовомъ видѣ.

Лукъ обнажилъ онъ лоснистый, рога быстроскачущей серны,
Дикой, которую нѣкогда самъ онъ подъ перси умѣтилъ
Съ камня готовую прынуть: ее ожидавшій въ засадѣ,
Въ грудь онъ стрѣлой угодилъ и хребтомъ опрокинулъ на камень.
Роги ея отъ главы на шестнадцать ладоней воздымались.
Ихъ обработавъ искусно, сплотилъ рогодѣлъ знаменитый,
Вытощилъ ярко весь лукъ и покрылъ его златомъ поверхность *)

V.

Возраженіе противъ Лессинга.—Цѣль поэта.—На сколько пригодны для поэтической живописи тѣла въ ихъ пространственныхъ отношеніяхъ?—Процессъ чувственного воспріятія.—Какъ рисуетъ поэтъ предметы, одновременно существующіе въ пространствѣ, и что необходимо для приблизительнаго понятія о цѣлой картинѣ?—Чего недостаетъ картинѣ, нарисованной Галлеромъ?—Чѣмъ нарушается очарованіе?—Замѣна пространственныхъ отношеній послѣдовательными и слѣдствіе ея?—Въ какихъ случаяхъ писатель съ успѣхомъ можетъ пользоваться описаніемъ предметовъ или частей ихъ, одновременно существующихъ въ пространствѣ?—Примѣры изъ *Виргилія*.

Но, могутъ возразить мнѣ, конечно знаки, употребляемые поэзіею, могутъ быть сами излагаемы только въ послѣдовательности времени, одинъ за другимъ; но будучи кромѣ того знаками произвольными, они точно также не лишены возможности представлять тѣла и въ томъ видѣ, какъ они существуютъ въ пространствѣ. У самого Гомера встрѣчаются тому примѣры, и его описаніе щита Ахиллесова можетъ служить самымъ поразительнымъ доказательствомъ, какъ подробно и въ то же время поэтично

*) *Иліада*, IV, 105—111.

можно изобразить всѣ части какой-либо вещи въ томъ именно видѣ, какъ онѣ существуютъ въ дѣйствительности, т. е., въ ихъ совокупности въ пространствѣ.

Постараюсь отвѣчать на это двойное возраженіе. Я называю его двойнымъ потому, что во-первыхъ логическій выводъ имѣетъ цѣну даже и безъ примѣра, а во-вторыхъ примѣръ изъ Гомера уже самъ по себѣ представляетъ для меня значительную важность, хотя бы и не подтвержденный никакимъ теоретическимъ положеніемъ.

Дѣйствительно, такъ какъ знаки, употребляемые рѣчью, суть знаки произвольные, мы можемъ посредствомъ ихъ изчислить послѣдовательно всѣ части какаго либо предмета, въ дѣйствительности являющіяся намъ одновременно, въ пространствѣ. Но такое свойство есть только одно изъ свойствъ, принадлежащихъ вообще рѣчи и употребляемымъ ею знакамъ, изъ чего еще не слѣдуетъ, чтобы оно было наиболѣе выгоднымъ для особенныхъ цѣлей поэзіи. Поэтъ заботится не о томъ только, чтобы быть понятнымъ, изображенія его должны быть не только ясны и отчетливы, — этимъ удовлетворяется прозаикъ. Онъ хочетъ, напротивъ, сдѣлать идеи, возбуждаемыя имъ въ насъ, столь живыми, чтобы мы воображали, будто испытываемъ дѣйствительныя чувственныя представленія изображаемыхъ предметовъ и въ это время забывали совершенно объ употребленномъ для этого средствѣ — словѣ. Въ этомъ смыслѣ объяснили мы выше значеніе поэтической картины, и, такъ какъ поэтъ долженъ живописать постоянно, то посмотримъ, насколько годны для такой живописи тѣла въ ихъ пространственныхъ отношеніяхъ.

Какимъ образомъ достигаемъ мы яснаго представленія какой-либо вещи въ пространствѣ? Сначала разсматриваемъ мы порознь ея части, потомъ связь этихъ частей и наконецъ цѣлое. Чувства наши совершаютъ эти различныя операціи съ столь удивительной быстротой, что онѣ сливаются для насъ какъ бы въ одинъ приемъ, и эта быстрота безусловно необходима для того, чтобы мы могли составить себѣ понятіе о цѣломъ, которое есть не что иное, какъ результатъ {понятій} объ отдѣльныхъ частяхъ и ихъ связи. Положимъ, что поэтъ можетъ въ самомъ стройномъ порядкѣ вести насъ отъ одной части къ другой; положимъ, что онъ сумѣетъ съ возможною ясностью показать намъ связь этихъ частей: сколько времени потребуется для этого? То, что глазъ видитъ съ разу, поэтъ долженъ медленно показывать намъ по частямъ, и часто случается,

что при послѣдней чертѣ мы уже совершенно забыли о первой. А между тѣмъ мы должны составлять себѣ идею цѣлаго лишь изъ всѣхъ этихъ частей. Для глаза разсматриваемыя части остаются постоянно на виду; онъ можетъ не разъ обозрѣть ихъ снова; для слуха, напротивъ, слышанныя уже части исчезаютъ, если только не сохранятся памятью. Но положимъ даже, что память удержала ихъ вполне; какой трудъ, какое напряженіе нужны для того, чтобы всѣ впечатлѣнія, прошедшія чрезъ слухъ, вызвать снова воображеніемъ въ прежнемъ порядкѣ и живости, перечувствовать ихъ всѣ, хотя бы съ умѣренной быстротою, чтобы, наконецъ, достигнуть приближительнаго понятія о цѣломъ!

Пусть попробуетъ это всякій на слѣдующемъ примѣрѣ, который можетъ назваться образцовымъ въ своемъ родѣ *):

«Тамъ благородная энциана высоко поднимаетъ свою голову надъ пресмыкающеюся толпою низшихъ растений: цѣлый рой цвѣтовъ сталъ подъ ея знамя, и самъ голубой братъ ея склонился и какъ бы отдаетъ ей честь. Золотые цвѣты расположились лучами вокругъ стебля и вѣнчаютъ его сѣрую одежду; блестящая бѣлизна листьевъ, изборозжденныхъ темною зеленью, сверкаетъ разноцвѣтными огнями брилліанта. Справедливѣйшій законъ, что сила сочетается съ красотою и въ прекрасномъ тѣлѣ обитаетъ прекрасная душа».

«Здѣсь, подобно сѣрому туману, стелется по землѣ низкорастущій злакъ, на который природа наложила листы въ формѣ креста; прелестный цвѣтокъ выставилъ два золотистыхъ клюва, которые поддерживаются какъ бы изъ аметиста сдѣланною птичкой; тамъ блестящій листъ, какъ бы протягивающій свои пальцы, смотритъ на свое зеленое изображеніе въ свѣтломъ ручьѣ. Снѣговая бѣлизна листьевъ, покрашенныхъ нѣжнымъ пурпуромъ, окружаетъ разноцвѣтную звѣзду бѣлыми лучами. Изумрудъ и розы цвѣтутъ даже и на измятой травѣ, и самыя скалы покрыты пурпурною одеждой».

Здѣсь видимъ мы травы и цвѣты, которые ученый поэтъ изобразилъ съ большимъ стараніемъ и очевидно съ натуры, но изобразилъ безъ всякаго очарованія. Я не хочу сказать этимъ, чтобы тотъ, кто не видалъ прежде этихъ травъ и цвѣтовъ, не могъ составить себѣ о нихъ по этому

*) *S. des Herr. v. Hallers Alpen.*

описанію никакого понятія. Очень можетъ быть, что всякая поэтическая картина требуетъ отъ читателя предварительнаго знакомства съ описываемыми предметами. Я не стану также отрицать, чтобы тѣ, которые знакомы съ этими травами и цвѣтами, не получили отъ нѣкоторыхъ частей этого описанія весьма живыхъ представленій. Но что сказать о цѣломъ? Если и оно должно представлять живую картину, то ни одна часть его не должна выдаваться впередъ, но сильное освѣщеніе должно быть равномерно распредѣлено по всемъ частямъ; воображеніе наше съ одинакою скоростью должно обѣжать ихъ всѣ, для того, чтобы, наконецъ, соединить изъ нихъ въ одно цѣлое то, что въ природѣ обозрѣвается разомъ. Но такъ ли здѣсь? А если нѣтъ, то можно ли сказать про эту картину, что самое сходное изображеніе живописца показалось бы вреднымъ и туманнымъ передъ этою поэтическою картиною *). Она остается безконечно ниже того, что могли бы представить линіи и краски на полотнѣ, и критикъ, сказавшій ей столь преувеличенную похвалу, конечно, стотрѣлъ на нее съ совершенно ложной точки зрѣнія. Вѣроятно онъ обратилъ болѣе вниманія на постороннія украшенія, вилетенныя сюда поэтомъ: на возвышенную точку, съ которой онъ смотритъ на растительную жизнь, на развитіе въ растеніяхъ внутреннихъ совершенствъ, которымъ наружная красота служитъ лишь оболочкой, и т. п. А между тѣмъ, именно, на этой наружной красотѣ долженъ былъ онъ остановиться. Она здѣсь — главная цѣль. Дѣйствительно, о чемъ можетъ быть вопросъ при сравненіи произведеній живописца и поэта, какъ не о степени живости и сходства изображеній. Но кто же скажетъ, чтобы слѣдующія строки: «Золотые цвѣты расположились лучами вокругъ стебля и вѣнчаютъ его сѣрую одежду; блестящая бѣлизна листьевъ, изборожденныхъ темною зеленью, сверкаетъ разноцвѣтными огнями брилліанта», чтобы эти строки, относительно производимаго ими впечатлѣнія, могли соперничать съ живописнымъ изображеніемъ какого-нибудь Ван-Гейзума? Развѣ тотъ, кто или никогда не совѣтовался съ своими непосредственными чувствами, или кто намѣренно отказался отъ нихъ. Эти стихи могутъ быть прочтены съ большимъ успѣхомъ, когда держишь въ рукахъ описываемый цвѣтокъ; сами же по себѣ они не производятъ никакого или очень слабое впечатлѣніе. Въ каждомъ словѣ я слышу трудъ поэта, но самую вещь нисколько не вижу.

*) Брейтингера—Kritische Dichtkunst, т. II, стр. 807.

Повторяю еще разъ: я не отрицаю нисколько у рѣчи вообще способности изображать какое-либо тѣлесное цѣлое по частямъ; она имѣетъ къ тому возможность, ибо знаки ея, хотя и могутъ только быть передаваемы въ послѣдовательности времени, суть, однако, знаки условныя; но я отрицаю эту способность у рѣчи, какъ орудія поэзіи, ибо всякое изображеніе словомъ тѣлесныхъ предметовъ нарушаетъ то очарованіе, которое составляетъ одну изъ главныхъ задачъ поэзіи. Это очарованіе, повторяю, нарушается потому, что сопоставленіе въ пространствѣ тѣль сталкивается здѣсь съ послѣдовательностью рѣчи во времени. При этомъ, когда пространственныя отношенія замѣняются послѣдовательными, разложеніе цѣлаго на его составныя части, правда, облегчается для насъ, но окончательное возстановленіе изъ частей цѣлаго становится несравненно труднѣйшею и часто даже невыполнимою задачею.

Вообще, тамъ, гдѣ объ очарованіи поэтическомъ нѣтъ и рѣчи, гдѣ писатель имѣетъ дѣло лишь съ разсудкомъ своихъ читателей и старается лишь о сообщеніи имъ ясныхъ и, по возможности, полныхъ понятій, тамъ эти, исключаемыя изъ поэзіи, описанія тѣлесныхъ предметовъ могутъ имѣть мѣсто. ими можетъ пользоваться даже съ большимъ успѣхомъ не только прозаикъ, но и поэтъ догматическій (ибо тамъ, гдѣ онъ догматизируетъ, онъ уже не поэтъ).

Таеъ, наприм., *Виргилій* въ своихъ «*Георгикахъ*» изображаетъ корову, годную для приплоду:

Если по виду судить о коровѣ, то лучшей видъ—дикой,
Тотъ видъ, когда голова безобразна, шея огромна,
Космы висятъ изъ-подъ морды отъ шеи до голеней самыхъ.
Нѣтъ тогда мѣры долгому боку; все велико здѣсь:
Даже ступня, подъ кривыми рогами косматя уши.
Также не худо, какъ если разсыпаны бѣлыя пятна...
Иль изъ ярма она рвется, порою и рогомъ дохватить.
Мордой же ближе походить на тура, себя держать круто,
Нижнею частью хвоста замечаетъ слѣды, выступая *).

Или красиваго жеребенка:

Шея крута (у него), и востра голова, и коротокъ желудокъ;
Тучныя заднія части, груди отважной богаты
Мускулы... **)

*) *Georg. lib. III, v. 51.*

**) *Ib., 79.*

Бто не видить, что поэтъ заботится здѣсь болѣе объ изложеніи частей, нежели о цѣломъ впечатлѣніи? Онъ хочетъ изчислить намъ признаки хорошаго жеребенка или доброй коровы для того, чтобы дать намъ возможность самимъ судить о достоинствѣ этихъ животныхъ, еслибы пришлось дѣлать выборъ; но о томъ, слагаются ли легко всѣ эти признаки въ живое представленіе, до этого ему нѣтъ дѣла.

Исключая это употребленіе, во всѣхъ остальныхъ случаяхъ подробныя картины тѣлесныхъ предметовъ, если только не употреблять указанный выше приемъ Гомера, которымъ *вмѣсть-существующее* превращается въ *последовательно-образующееся*, считается лучшими знатоками всѣхъ временъ за пустую забаву, для которой очень мало или даже и совсѣмъ не нужно таланта.

«Когда плохой поэтъ, говоритъ Горацій, не въ силахъ ничего сдѣлать, онъ начинаетъ описывать рощу, жертвенникъ, ручей, вьющійся по значнымъ лугамъ, шумящій потокъ, радугу» *).

VI.

Область живописца и поэта.—Въ какой мѣрѣ и какъ живописецъ можетъ изображать на картинѣ различные моменты времени?—Въ какой мѣрѣ поэзіи доступно изображеніе предметовъ въ пространствѣ?—Примѣръ изъ Рафаэля.—Примѣры изъ Гомера.—Свойства языка, имѣющія отношеніе къ поэтической живописи.—Греческій языкъ.—Новѣйшіе языки—французскій и нѣмецкій.—Щитъ Ахиллеса.

Но, говорятъ, и самому Гомеру случалось впадать въ эти холодныя описанія тѣлесныхъ предметовъ...

Прежде всего я льщу себя надеждой, что у него найдется очень мало мѣстъ, на которыя можно бы сослаться въ этомъ случаѣ; но кромѣ того я увѣренъ, что даже эти немногія мѣста суть такого рода, что скорѣе подтверждаютъ общее правило, изъ котораго повидимому служатъ исключеніемъ.

Итакъ, остается неприкосновеннымъ слѣдующее положеніе: *последовательность времени есть область поэта, какъ пространство есть достояніе живописца.*

*) De Art. P., v. 16—18.

Изображать на одной картинѣ два необходимо-удаленные другъ отъ друга момента времени,—какъ, напр., Фр. Маццуоли, похищеніе сабинскихъ дѣвушекъ и примиреніе ихъ мужей съ ихъ родственниками, или, какъ Тиціанъ, цѣлую исторію блуднаго сына: его развратную жизнь, бѣдственное положеніе и раскаяніе, — значить живописцу вторгаться въ чуждую ему область поэзіи, чего здравый вкусъ не потерпитъ никогда.

Изчислять читателю одну за другой различныя части или вещи, которыя въ дѣйствительности я необходимо долженъ увидѣть разомъ для того, чтобы представить себѣ образъ цѣлаго; думать, что такимъ способомъ можно успѣть дать читателю полный и живой образъ описываемой вещи, значить поэту вторгаться въ область живописца, при чемъ поэтъ тратитъ понапрасну много воображенія.

Но какъ два добрые дружелюбные сосѣда, не позволяя себѣ неприличнаго самоуправства внутри владѣній другаго, въ то же время оказываютъ другъ другу на соприкасающихся предѣлахъ взаимное снисхожденіе и миролюбиво вознаграждаютъ одинъ другаго, если кому по обстоятельствамъ случится нарушить чуждое право владѣнія: также точно должны относиться другъ къ другу поэзіи и живописи.

Я не стану указывать въ этомъ случаѣ на большія историческія картины, въ которыхъ одинъ, законный для живописи, моментъ почти всегда нѣсколько распространяется. Извѣстно, что, можетъ быть, нѣтъ ни одной, обильной фигурами, картины, въ которой бы каждое лицо сохранило именно то положеніе и выраженіе, какое должно бы имѣть въ минуту совершенія главнаго дѣйствія: одной дано положеніе нѣсколько предшествующее, другая представлена въ мгновеніе уже послѣдующее. Это одна изъ тѣхъ вольностей, которыя художникъ легко можетъ оправдать нѣкоторыми тонкостями въ расположеніи фигуръ, размѣщая ихъ такъ, что участіе, принимаемое ими въ дѣйствіи, можетъ быть не совершенно одновременно. Я хочу только воспользоваться по этому случаю однимъ замѣчаніемъ, которое г. Менксъ дѣлаетъ о драпировкахъ Рафаэля *).

«Каждая складка, говоритъ онъ, имѣетъ у Рафаэля основаніемъ или собственную тяжесть, или движеніе членовъ, ею закрываемыхъ. Часто видишь въ нихъ, какое расположеніе имѣли эти члены въ моментъ предше-

*) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey. S. 69.

ствовавшей. Рафаэль умѣлъ дать смыслъ даже и этому. По складкамъ можно видѣть у него, была-ли рука или нога прежде настоящаго положенія впереди или сзади, переходитъ-ли какой-нибудь членъ, или перешелъ уже изъ изогнутаго положенія въ прямое, или сгибается, бывъ прежде протянутымъ. Здѣсь художникъ безспорно соединяетъ въ одно два отдѣльных мгновенія. Естественно, что драпировка должна необходимо повиноваться движенію членовъ, и если нога или рука двигается впередъ, непосредственно за ней слѣдуетъ и та часть матеріи, которая ее покрываетъ, развѣ только допустить слишкомъ жесткую матерію, что именно не годится въ живописи. Поэтому не можетъ быть ни одного мгновенія, когда какая-либо складка одежды лежитъ иначе, нежели того требуетъ настоящее положеніе члена. Если же допустить подобную разницу, то мы получимъ въ картинѣ два момента: одинъ, представляющій положеніе одежды въ предыдущій моментъ, другой—настоящее положеніе члена. Но кто же будетъ такъ строго придирчивъ къ живописцу, находящему свои выгоды въ томъ, чтобы представить намъ одновременно два разные момента? Кто, напротивъ, не похвалитъ его за умъ и вкусъ, давшіе ему смѣлость умышленно допустить эту небольшую погрѣшность, чрезъ которую такъ много выиграло выраженіе?»

Такого же снисхожденія требуетъ и поэтъ. Имѣя въ своей власти лишь преимущество времени, онъ, собственно говоря, можетъ показывать за одинъ разъ только одну сторону, одно качество изображаемыхъ имъ тѣлесныхъ предметовъ. Но если счастливое устройство его языка позволяетъ ему выразить это качество однимъ словомъ, почему не могъ бы онъ прибавить еще одного такого слова? Почему даже не прибавить три, если это стоять труда? Или, наконецъ, четыре? Я уже замѣтилъ выше, что для Гомера корабль есть или черный корабль, или полный корабль, или быстрый корабль; по большей части — доброснастный, черный корабль. Такова вообще манера. Но кое-гдѣ можно встрѣтить мѣста, гдѣ онъ прибавляетъ третій живописный эпитетъ: круглыя, мѣдныя, осмиспичныя колеса *). Иногда также четвертый: гладкій, прекрасный, мѣдный, кованный щить **). Кто же осудитъ его за это? Кто не поблагодаритъ его скорѣе

*) Илиада, п. V, ст. 722.

**) Илиада, п. XII, ст. 296.

за эту небольшую роскошь, чувствуя, какъ кстати она въ немногихъ приличныхъ мѣстахъ?

Настоящее оправданіе въ подобныхъ случаяхъ живописца, равно какъ и поэта, я вывожу впрочемъ не изъ приведеннаго выше сравненія ихъ съ двумя дружелюбными сосѣдними странами. Простое сравненіе ничего не доказываетъ и не оправдываетъ. Но вотъ въ чемъ настоящее ихъ оправданіе. Какъ въ приведенномъ выше примѣрѣ у живописца два различные момента слѣдуютъ такъ быстро и непосредственно одинъ за другимъ, что безъ натяжки могутъ быть приняты за одинъ, — такъ точно здѣсь у поэта многія черты, изображающія различныя части и качества въ пространствѣ, слѣдуютъ другъ за другомъ во времени въ такой тѣснящейся быстротѣ, что мы ихъ какъ будто слышимъ всѣ однимъ разомъ.

И здѣсь то, повторяю я, превосходный языкъ Гомера такъ удачно приходитъ ему на помощь. Онъ не только оставляетъ ему всевозможную свободу въ количествѣ и сочетаніи прилагательныхъ, но еще и располагаетъ эти скученныя прилагательныя такъ счастливо, что мы ни минуты не остаемся въ непріятной неизвѣстности о предметѣ, къ которому они относятся.

Новѣйшіе языки по большей части не имѣютъ совсѣмъ нѣкоторыхъ изъ этихъ преимуществъ. Такъ, напр., французскій языкъ для передачи греческаго выраженія — круглыя, мѣдныя, осмиспичныя колеса, долженъ употребить описательный оборотъ: круглыя колеса, которыя были изъ мѣди и имѣли восемь спиць. Но, выражая смыслъ оригинала, онъ совсѣмъ уничтожаетъ картину. А между тѣмъ именно смыслъ здѣсь не имѣетъ никакого значенія, а вся сила въ картинѣ, и смыслъ, переданный безъ живописной картины, дѣлаетъ самаго одушевленнаго поэта скучнымъ болтуномъ. Такой жалкой участи часто подвергался добрый Гомеръ подъ перомъ добросовѣстной г-жи Дасье. Напротивъ, нашъ нѣмецкій языкъ по большей части способенъ передать Гомеровы прилагательныя въ столь же краткихъ и равносильныхъ прилагательныхъ, но не можетъ подражать греческому въ необыкновенно выгодномъ ихъ распредѣленіи. Мы можемъ сказать также: «круглыя, мѣдныя, осмиспичныя...», но «колеса» тащатся у насъ сзади. А кто же не чувствуетъ, что три различныя прилагательныя представляютъ намъ, пока мы еще не видимъ подлежащаго, лишь смутный, шаткій образъ? Грекъ соединяетъ подлежащее съ первымъ прилагательнымъ, и потомъ уже слѣдуютъ у него остальные; онъ говоритъ: круглыя

колеса, мѣдныя, осмиспичныя. Такимъ образомъ знаемъ мы съ разу, о чемъ онъ говоритъ, и, согласно естественному ходу мышленія, знакомимся сначала съ самою вещью и потомъ уже съ случайными ея свойствами. Этого преимущества не имѣетъ нашъ, нѣмецкій, языкъ. Или, точнѣе сказать, имѣетъ, но рѣдко можетъ пользоваться имъ, не подвергаясь двусмысленности. Не все ли это равно? Ибо если мы хотимъ поставить прилагательныя послѣ, то должны употребить ихъ *in statu absoluto* [въ независимой формѣ], мы должны сказать: *gunde Räder ehern und achtspeichigt*. Но въ этой формѣ наши прилагательныя легко могутъ быть отнесены къ ближайшему глаголу, что нерѣдко представляетъ совершенно превратный и во всякомъ случаѣ не точный смыслъ.

[Лессингъ, далѣе, останавливается на щитѣ Ахиллеса и указываетъ, что «Гомеръ не описываетъ щитъ, какъ вещь уже совсѣмъ готовую, оконченную, но какъ вещь дѣляющуюся. Слѣдовательно, онъ и здѣсь... превращаетъ совмѣстно-данное въ послѣдовательно-являющееся и черезъ это дѣлаетъ изъ скучной рисовки тѣла оживленную картину дѣйствія»... «Нельзя того же сказать про щитъ Энеевъ у Виргилія». Венера передаетъ Энею приготовленное Вулканомъ вооруженіе. Герой налюбовался имъ. Затѣмъ «начинается описаніе, или картина, щита Энеева, которое съ своими вѣчными—здесь, тамъ, вблизи этого, недалеко оттуда видны—выходитъ такимъ холоднымъ и скучнымъ, что всѣ поэтическія украшенія, на какія только способенъ Виргилій, едва достигаютъ того, чтобъ сдѣлать его сноснымъ»].

VII.

Приложеніе общаго правила объ изображеніи тѣлесныхъ предметовъ къ изображенію прекрасныхъ тѣлесныхъ предметовъ.—Прекрасное у Гомера.—У Виргилія.—Какимъ образомъ поэтъ можетъ показать прекрасное?—Грація.—Примѣръ изъ Аріоста.—Елена—у Зевксиса и Гомера.

То, что сказано мной о тѣлесныхъ предметахъ вообще, прилагается еще въ большей степени къ прекраснымъ тѣлеснымъ предметамъ.

Тѣлесная красота есть стройное сочетаніе разнообразныхъ частей, которыя могутъ быть усмотрѣны однимъ взглядомъ. Она требуетъ, слѣдовательно, чтобы эти части были одна подлѣ другой; и такъ какъ предметы, которыхъ отдѣльныя части лежатъ одна подлѣ другой, составляютъ истинный

предметъ живописи, то именно она, и она только, можетъ изображать красоту.

Поэтъ, который можетъ представлять элементы красоты лишь одинъ за другимъ, долженъ, слѣдовательно, совершенно отказаться отъ изображенія красоты, какъ красоты. Онъ долженъ чувствовать, что эти элементы, изображенные въ послѣдовательности времени, никакъ не могутъ произвести того дѣйствія, какое производить, будучи представлены одновременно, одинъ возлѣ другаго; что сосредоточивающій взглядъ, который мы бы хотѣли обратить на нихъ назадъ, по ихъ изчисленіи, не соберетъ намъ стройнаго образа; что задача представить себѣ, какой бы эффектъ произвели такой-то ротъ, носъ и такіе-то глаза, соединенные вмѣстѣ, превосходятъ силы человѣческаго воображенія, развѣ только мы имѣемъ въ природѣ или въ произведеніи искусства готовое сочетаніе подобныхъ частей.

И въ этомъ отношеніи Гомеръ является мастеромъ первой руки. Онъ говоритъ: Нирей былъ прекрасенъ; Ахилъ былъ еще прекраснѣе; Елена обладала божественной красотой. Но нигдѣ не пускается онъ въ подробное описаніе красоты. А между тѣмъ содержаніемъ всей поэмы служатъ красота Елены. Какъ бы распространился по этому поводу новѣйшій поэтъ!...

Самъ Virgilій подражалъ довольно удачно Гомеру въ этомъ отношеніи, такъ какъ все подражаніе здѣсь заключалось въ воздержности. И у него Дидона не болѣе, какъ *pulcherrima Dido* (прекрасная Дидона). Когда же онъ начинаетъ описывать въ ней что либо обстоятельнѣе, это описаніе относится преимущественно къ ея богатому наряду, величественной поступи:

Вотъ наконецъ выходитъ царица съ блестящею святой;
Маятія ткани Сидонской на ней съ вырѣзной бахромою,
И золотой колчанъ на плечѣ и легкія стрѣлы,
Пышныя косы ея золотое колечко свиваетъ,
И золотая пряжка держитъ богатое платье *).

Если бы кто-либо вздумалъ по этому поводу примѣнить къ Virgilію извѣстныя слова древняго художника ученику: «ты не умѣлъ написать ее прекрасною, потому и написалъ ее богато наряженною», Virgilій съ своей стороны могъ бы совершенно справедливо отвѣтить: вина не моя, что я не

*) *Энеида*, кн. IV, стр. 136.

могъ изобразить ее прекрасною; она лежитъ въ ограниченности средствъ моего искусства; но мои заслуги состоятъ въ томъ, что я удержался въ этихъ границахъ».

Но не потеряетъ ли слишкомъ много поэзія, если мы исключимъ изъ ея области всякое изображеніе тѣлесной красоты? Никто и не покушается на это! — Если мы хотимъ загородить для нея одну дорогу, гдѣ она ищетъ образовъ, рабски слѣдуя по стопамъ родственнаго ей искусства, съ которыми никогда не можетъ сравниться въ этомъ отношеніи, — слѣдуетъ ли изъ этого, что мы думаемъ заслонить ей всѣ другія пути, на которыхъ, напротивъ, искусство [живописи] должно будетъ уступить ей?

Тотъ же Гомеръ, который такъ упорно избѣгаетъ всякаго подробнаго описанія тѣлесной красоты, который не болѣе одного раза, и то мимоходомъ, упоминаетъ, что у Елены были бѣлыя руки *) и прекрасные волосы **); тотъ же поэтъ умѣетъ однако дать намъ такое высокое понятіе о ея красотѣ, которое далеко превосходитъ все, что могло бы передать намъ объ этомъ искусство. Вспомнимъ только о томъ мѣстѣ, гдѣ Елена вступаетъ въ собраніе старѣйшинъ троянскаго народа. Увидѣвъ ее, почтенные старцы говорятъ одинъ другому:

Нѣтъ, осуждать невозможно, что Трои сыны и Ахейцы
Браня за такую жену и бѣды столь долгія терпятъ:
Истинно, вѣчнымъ богинямъ она красотою подобна ***).

Что можетъ дать болѣе живое понятіе объ этой чарующей красотѣ, какъ не сознаніе холодной старости, что она достойна войны, стоящей столько крови и слезъ?

То, чего нельзя описать по частямъ и въ подробностяхъ, Гомеръ умѣетъ показать намъ другимъ образомъ — именно дѣйствіемъ его на другихъ. Изображайте намъ, поэты, удовольствіе, влеченіе, любовь, восторгъ, возбуждаемые красотою, и тѣмъ самымъ вы уже изобразите намъ самую красоту. Кто въ состояніи представить себѣ отвратительнымъ возлюбленнаго Сафо при видѣ котораго она, по собственнымъ словамъ, теряла

*) Илиада, п. III, стр. 121.

***) ib, стр. 319.

***) Илиада, п. II, стр. 156—158.

чувства и сознание? Чьимъ глазамъ не представляется ясно привлекательный образъ, какъ только онъ сочувствуетъ тѣмъ ощущеніямъ, которыя возбуждаетъ этотъ образъ?..

Другое средство, которымъ поэзія можетъ сравниться съ «пластическими» искусствами въ изображеніи тѣлесной красоты, состоитъ въ томъ, что она превращаетъ красоту въ грацію. Грація есть красота въ движеніи, и потому она болѣе доступна поэту, чѣмъ живописцу. Живописецъ можетъ лишь заставить насъ угадывать движеніе, въ дѣйствительности же фигуры его остаются неподвижными. Отъ того граціозное вышло бы у него гримасою. Но въ поэзіи оно можетъ оставаться тѣмъ, что есть, т. е., переходною формою красоты, которой повторенія мы бы желали. Оно живетъ и движется передъ нами; и такъ какъ мы вообще способны легче и живѣе припоминать движеніе, нежели просто формы и краски; то понятно, что и граціозное должно дѣйствовать на насъ въ той же степени сильнѣе, чѣмъ неподвижная красота. Все, что еще и донынѣ нравится намъ и привлекаетъ насъ въ изображеніи Альцины *)), есть грація. Глаза ея производятъ на насъ впечатлѣніе не потому, что они черны и пламенны, но потому, что они кротки и медленны въ своихъ движеніяхъ, что амуръ порхаетъ около нихъ и разстрѣливаетъ оттуда весь свой колчанъ. Ротъ ея нравится не потому, что губы—цвѣта прекрасной киновари, закрываютъ два ряда изящныхъ перловъ, но потому, что здѣсь рождается та очаровательная улыбка, которая одна уже можетъ доставить райское блаженство,—ибо оттуда вылетаютъ тѣ сладкія рѣчи, которыя способны смягчить самыя жестокія сердца... Я увѣренъ, что подобныя черты прелестнаго, собранныя въ одинъ или два станса, производили бы гораздо большее дѣйствіе, нежели всѣ пять стансовъ, на которые Аріостъ растащилъ ихъ, перемѣшавъ съ холодными чертами красоты, слишкомъ учеными для нашего чувства.

Зевксисъ написалъ Елену и имѣлъ смѣлость поставить подъ ней тѣ знаменитыя строки Гомера, въ которыхъ очарованные старцы передаютъ другъ другу свои впечатлѣнія. Никогда поэзія и живопись не вступали въ болѣе равную борьбу. Побѣда осталась нерѣшенною, и обѣ заслужили быть увѣнчанными.

*) Аріостъ, Orlando Furioso, Canto VII, st. 11—15.

Какъ мудрый поэтъ, чувствуя, что онъ не въ силахъ описать красоту по частямъ, показалъ намъ ее лишь въ дѣйстви: такъ точно не менѣе мудрый живописецъ изобразилъ намъ только красоту и счелъ неприличнымъ для своего искусства прибѣгать къ какимъ либо постороннимъ пособиямъ. Картина его состояла изъ одной фигуры нагой Елены.

VIII.

Безобразное въ поэзи. — Возбужденіе смѣшанныхъ впечатлѣній. — Что такое смѣшное? — Страшное? — Примѣры изъ Гомера и Шекспира. — Безобразное въ живописи. — Неприятное и безобразное; ихъ различіе. — Можетъ ли живопись употреблять безобразное для возбужденія чувствъ смѣшнаго и страшнаго? — Различіе въ этомъ отношеніи между поэзіей и живописью.

Одна неловкая часть можетъ, конечно, разрушить цѣлость совокупнаго впечатлѣнія прекрасныхъ частей, но предметъ еще не дѣлается чрезъ это безобразнымъ. Для впечатлѣнія безобразнаго требуется много неловкихъ частей, которыя бы при томъ мы могли видѣть разомъ; только тогда получаемъ мы впечатлѣніе противоположное тому, какое производитъ на насъ прекрасное.

Поэтому безобразное, по существу своему, казалось бы, также не могло быть предметомъ поэзи; а между тѣмъ Гомеръ изобразилъ самую безобразную наружность въ лицѣ Терсита, и изобразилъ ее по частямъ, одну возлѣ другой. На какомъ же основаніи позволилъ онъ себѣ при описаніи безобразнаго то, чего такъ старательно избѣгалъ въ описаніи прекраснаго? Развѣ впечатлѣніе на насъ безобразнаго не ослабляется точно такъ-же чрезъ постепенное изчисленіе его частей, какъ и впечатлѣніе красоты?

Безъ сомнѣнія; но въ этомъ-то именно и заключается оправданіе Гомера. Именно потому, что безобразное ослабляется въ описаніи поэта и производитъ на насъ уже не столь противное впечатлѣніе тѣлесныхъ недостатковъ, можетъ оно быть употребляемо въ поэзи. И если поэтъ не можетъ пользоваться имъ для своихъ прямыхъ цѣлей, то, по крайней мѣрѣ, онъ можетъ вводить его для возбужденія и усиленія тѣхъ смѣшанныхъ впечатлѣній, которыми продолжаетъ онъ занимать насъ при недостаткѣ чисто пріятныхъ впечатлѣній.

Эти смѣшанныя впечатлѣнія суть смѣшное и страшное.

Гомеръ представляет Терсита безобразнымъ для того, чтобы сдѣлать его смѣшнымъ. Но онъ смѣшонъ не однимъ своимъ безобразіемъ; ибо уродство есть только недостатокъ, а для смѣшнаго требуется контрастъ между совершенствами и недостатками... Но если уродливость Терсита сама по себѣ не дѣлаетъ его смѣшнымъ, съ другой стороны онъ не могъ бы быть смѣшнымъ и безъ нея. Соответствіе этого уродства съ его характеромъ; противорѣчіе того и другаго его собственному высокому о себѣ мнѣнію; безвредное слѣдствіе его рѣчей, обратившееся лишь въ стыдъ ему, — все это совокупно производитъ дѣйствіе смѣшнаго.

Но предположимъ, что коварныя рѣчи Терсита возбудили бы бунтъ, что возмутившійся народъ ушелъ бы дѣйствительно къ судамъ, измѣннически покинувъ своихъ вождей, которые попались бы въ руки своимъ мстительнымъ врагамъ, и божественный приговоръ разразился бы гибелью надъ всѣмъ войскомъ и флотомъ: въ какомъ видѣ предстало бы намъ тогда безобразіе Терсита? Если безвредное безобразіе только смѣшно, то, конечно, безобразіе зловредное ужасно. Не могу пояснить этого лучше, какъ приведу два мѣста изъ Шекспира. Эдмундъ, незаконный сынъ герцога Глостера, въ „Королѣ Лирѣ“, конечно не меньше злодѣй, нежели Ричардъ, герцогъ Глостерскій, который ужасными преступленіями приготовилъ себѣ путь къ престолу. Но отчего же первый не возбуждаетъ такого же ужаса и отвращенія, какъ послѣдній? Когда незаконнорожденный сынъ говоритъ:

Природѣ повинуюсь я, какъ Богу!
Изъ всѣхъ законовъ лишь ея законы
Священны для меня. Изъ-за чего
Томиться мнѣ въ цѣпяхъ причудъ житейскихъ
И покоряться приговору свѣта,
И жить въ ничтожествѣ за то, что я
Родился въ свѣтъ немного позже брата.
Я не законный сынъ? Пусть будетъ такъ,
Я тварь презрѣнная. За чтожь я тварь?
Мои всѣ члены стройны и красивы,
Я смѣлъ умомъ и тѣломъ больше силенъ,
Чѣмъ многіе счастливыцы...

. . . для чего жь

Меня позорять именовъ позорнымъ? *)

*) «Король Лиръ», Дѣйств. 1-е, сц. VI, пер. А. Дружинина.

я слышу дьявола, который однако принимаетъ видъ свѣтлаго духа. Въ словахъ же графа Глостера:

И только я, къ игрушкамъ неспособный,
Не созданный для зеркала вполне;
Я, такъ топорно срубленный, лишенный
Любовныхъ чаръ, таинственныхъ и сильныхъ
Передъ вертлявостью кокетокъ нимфъ;
Я, въ красотѣ мужчины обдѣленный,
Физиономіи лишенный отъ природы,
Я, прежде времени и такъ несчастно
Изверженный къ дыханью,—вполовину
Едва поконченный, и то такой красивый,
Что нигомъ псы повсюду лаютъ, чуть
Предъ ними гдѣ заковыляю; только я—
Въ изнѣженно-пустое время это
Отрады жить совсѣмъ не нахожу,
За исключеніемъ конечно созерцаній
На солнцѣ тѣни собственной своей,
Да разсужденій о своемъ уродствѣ:
И вотъ, теперь, какъ я не въ силахъ быть
Любовникомъ,—любимцемъ моды, я
Преслѣдую отраду жизни смертныхъ *).

въ этихъ словахъ я вижу и слышу дьявола, и притомъ дьявола въ его настоящемъ видѣ.

Вотъ какимъ образомъ поэтъ можетъ употреблять для своихъ цѣлей безобразныя формы, но какое употребленіе позволительно дѣлать изъ нихъ живописцу? Живопись, какъ искусство подражательное, конечно, можетъ изображать безобразное; съ другой стороны живопись, какъ изящное искусство, не должно изображать его. Въ первомъ отношеніи области ея принадлежать всѣ видимые предметы; во второмъ—она должна ограничиться лишь такими видимыми предметами, которые возбуждаютъ пріятныя ощущенія.

Но не могутъ ли и непріятныя ощущенія нравиться въ подражаніи? По крайней мѣрѣ—не всѣ. Вотъ, напр., что говорить одинъ изъ остроумнѣйшихъ критиковъ объ отвратительномъ *). «Представленія страха,

*) «Ричардъ III», актъ I, сд. 1, пер. Гр. Данилевскаго.

**) Briefe die neueste Litteratur betreffend. Th. v. s. 102.

говорить онъ, печали, испуга, жалости, возбуждаютъ въ насъ неудовольствіе тогда только, какъ мы вѣримъ ихъ дѣйствительности: поэтому они могутъ разрѣшиться въ пріятныя ощущенія, когда вспомнимъ, что причина ихъ есть простой художественный вымысль. Совсѣмъ другое дѣло—отвращеніе. Чувство это образуется по законамъ воображенія единственно отъ представленія отвратительнаго предмета, независимо отъ того, вѣримъ мы его дѣйствительности или нѣтъ. Что-же пользы оскорбленному уже воображенію, если даже искусство и выдаетъ свой обманъ? Неудовольствіе въ душѣ нашей происходитъ не отъ предположенія, что предметъ дѣйствительно существуетъ, но отъ самаго представленія этого предмета: поэтому ощущенія отвратительнаго представляются намъ всегда дѣйствительностью, а не подражаніемъ».

То же самое можно сказать и о безобразіи формъ. Это безобразіе оскорбляетъ наше зрѣніе, противорѣчитъ требованіямъ нашего вкуса въ расположеніи и гармоніи частей и возбуждаетъ въ насъ отвращеніе, безъ всякаго отношенія къ дѣйствительному существованію предмета, въ которомъ мы видимъ это безобразіе. Мы не можемъ безъ неудовольствія видѣть Терсита ни въ дѣйствительности, ни въ изображеніи, и если въ изображеніи онъ производитъ на насъ не столь непріятное впечатлѣніе, разница эта происходитъ не оттого, что безобразіе его формъ перестаетъ быть безобразіемъ въ художественномъ подражаніи, но потому, что мы обладаемъ способностью забывать объ этомъ безобразіи, любясь искусствомъ художника. Но даже и это удовольствіе возмущается въ насъ безпрестанно мыслью, какъ дурно направлено здѣсь искусство, и эта мысль рѣдко не доведетъ насъ до того, что художникъ упадетъ въ нашемъ мнѣніи...

Итакъ внѣшнее безобразіе не можетъ быть само по себѣ предметомъ живописи, какъ изящнаго искусства, ибо чувство, возбуждаемое имъ, есть во первыхъ чувство непріятное и во вторыхъ не принадлежитъ къ тому роду непріятныхъ чувствъ, которыя разрѣшаются, при художественномъ подражаніи, въ ощущенія пріятныя. Но рождается еще вопросъ: не можетъ ли безобразное быть употреблено въ живописи, подобно тому какъ въ поэзіи, вводнымъ образомъ, для усиленія другихъ ощущеній?

Можетъ ли, однимъ словомъ, живопись употреблять безобразное для возбужденія чувствъ смѣшнаго и страшнаго?

Я не возьму на себя смѣлости прямо отвѣчать на этотъ вопросъ отрицательно. Не подлежитъ сомнѣнію, что безвредное уродство можетъ

быть смѣшнымъ и въ живописи, особенно когда съ нимъ соединена претензія на грацію и красоту. Также неоспоримо, что вредное безобразіе возбуждаетъ, какъ въ дѣйствительности, такъ и въ изображеніи, чувство ужаснаго, и что какъ смѣшное, такъ и ужасное, будучи уже сами по себѣ чувствами смѣшанными, смягчаются еще болѣе въ подражаніи и даже получаютъ способность нравиться.

Я долженъ однако напомнить при этомъ, что живопись и поэзія наносятся въ этомъ случаѣ не въ одинакихъ условіяхъ. Въ поэзіи, какъ я уже замѣтилъ, безобразіе формъ теряетъ почти совершенно свое непріятное дѣйствіе потому уже самому, что части его передаются поэзіею не въ ихъ совокупности, а въ преемственности времени: безобразіе, однимъ словомъ въ поэзіи перестаетъ съ извѣстной стороны быть безобразіемъ и въ слѣдствіе того становится способнымъ сливаться еще тѣснѣй съ явленіями другаго рода и производить виѣсть съ ними совершенно иное дѣйствіе. Напротивъ, въ живописи безобразіе сохраняетъ совокупность всѣхъ своихъ силъ и дѣйствуетъ на насъ почти точно такъ же, какъ и въ природѣ. Такимъ образомъ безвредное безобразіе не можетъ здѣсь долго оставаться смѣшнымъ; впечатлѣніе непріятное беретъ мало по малу перевѣсъ, и то, что въ первое мгновеніе казалось только смѣшнымъ, дѣлается современемъ просто отвратительнымъ. Тоже происходитъ и съ безобразіемъ вреднымъ: страшное исчезаетъ въ немъ мало по малу, и подъ конецъ остается одно впечатлѣніе отвратительнаго».

Лессингъ.

(*Лаокоонъ* или о границахъ живописи и поэзіи. Перев. Е. Эдельсонъ. Москва 1859).

14. Гамбургская Драматургія, Г. Э. Лессинга *).

О драмѣ.

I. ОБЪ ИСКУССТВѢ ВОООБЩЕ И О СЦЕНИЧЕСКОМЪ—ВЪ ОСОБЕННОСТИ.

§ 1. Задача искусства. Въ природѣ все тѣсно связано одно съ другимъ, все перекрещивается одно съ другимъ, чередуется, измѣняется одно въ другое. Но въ силу такого безконечнаго разнообразія она представляетъ картину, доступную лишь для безконечнаго духа. Чтобы существа ограниченныя принимали участіе въ наслажденіи ею, они должны обладать способностью—включать ее въ извѣстныя рамки, которыхъ она чужда, способность выдѣлять изъ ея области извѣстную долю и сосредоточивать свое вниманіе на чемъ угодно.

Этою способностью мы пользуемся во всѣ моменты нашей жизни; безъ нея наша жизнь была бы невысказанна; вслѣдствіе безконечнаго разнообразія ощущеній мы потерялись бы въ ихъ хаосѣ и не имѣли бы никакого опредѣленнаго ощущенія. Мы постоянно были бы жертвою минутныхъ впечатлѣній,—мы бы мечтали, не зная, о чемъ мечтать.

*) Г. Э. Лессингъ. Гамбургская Драматургія. Перевелъ съ нѣмецкаго И. П. Рассадина. Съ предисловіемъ, прилѣчаніями разныхъ комментаторовъ и алфавитнымъ указателемъ. М. 1883.

«Г. Драматургія»—сборникъ періодически выходившихъ, въ 1767—68 гг., статей, посвященныхъ критикѣ репертуара гамбургской сцены. «Въ этихъ листахъ», говоритъ Лессингъ въ одной изъ послѣднихъ статей, «вовсе не имѣлось въ виду излагать теорію драмы. Поэтому я не обѣщала разрѣшать всѣхъ тѣхъ затрудненій, какія встрѣчаю. Пусть мои мысли будутъ лишены систематичности, даже будутъ въ противорѣчіи между собою, лишь бы вызвали на размышленіе. Здѣсь я хочу только дать закваску мышленія (*fermenta cogitationis*)». Стр. 465. «У меня хватило бы тщеславія», говоритъ онъ далѣе, «заявить притязаніе на заслуги, оказанныя здѣшнему (гамбургскому) театру, еслибы я полагала, что открылъ вѣрное средство остановить [порожденную подражаніемъ] порчу вкуса. Могу по крайней мѣрѣ утѣшать себя тѣмъ, что трудился въ этомъ направленіи, считая для себя болѣе всего важнымъ разсвѣять заблужденія относительно правды французской драмы» 497.

Назначеніе искусства — помочь намъ ориентироваться въ области прекраснаго, дать возможность — легче сосредоточивать вниманіе на чемъ-либо. Все то, что мы въ области природы обособляемъ или желаемъ обособить въ нашемъ умѣ отъ предмета или отъ группы разныхъ предметовъ, въ отношеніи времени или пространства, искусство дѣйствительно обособляетъ и представляетъ намъ этотъ предметъ или сочетаніе предметовъ въ такой ясности и связи, какъ то допускаетъ впечатлѣніе, которое должно быть вызвано ими *). 345.

§ 2. Цѣль искусства. Дѣйствовать съ цѣлію — есть условіе, возвышающее человѣка надъ низшими существами; вымышлять съ цѣлію — это дѣятельность, отличающая талантъ отъ мелкихъ художниковъ, которые вымышляютъ лишь затѣмъ, чтобы вымышлять, подражаютъ затѣмъ, чтобы подражать. Они довольствуются скромнымъ наслажденіемъ, соответствующимъ ихъ средствамъ, ставятъ эти средства своею единственною цѣлію и желаютъ, чтобы и мы довольствовались столь-же скромнымъ наслажденіемъ, вытекающимъ изъ ихъ искусства, но безцѣльнаго пользованія своими средствами. Правда, что и генийъ начинаетъ свою дѣятельность съ такихъ же слабыхъ подражаній; это его подготовительныя упражненія; онъ прибѣгаетъ къ нимъ и въ болѣе крупныхъ произведеніяхъ, чтобы пополнить пробѣлы, дать намъ успокоиться отъ сильнаго внутренняго волненія. Но, когда создаетъ и изображаетъ свои главные характеры, то онъ при этомъ имѣетъ въ виду болѣе глубокія и возвышенныя цѣли: 1) научить насъ, что мы должны дѣлать и чего не дѣлать; 2) ознакомить насъ съ истинною сущностію добра и зла, приличнаго и смѣшнаго; 3) показать намъ красоту перваго во всѣхъ его сочетаніяхъ и слѣдствіяхъ и — какъ оно даетъ счастье даже въ несчастіи, и выяснитъ безобразіе послѣдняго [т. е. зла], которое бѣдственно даже и въ счастіи; 4) при такихъ сюжетахъ, гдѣ не можетъ имѣть мѣста прямое соревнованіе или отвращеніе, по крайней мѣрѣ упражнять наши способности къ симпатіи и отвращенію на такихъ предметахъ, которые достойны этого, и постоянно показывать эти предметы въ ихъ истинномъ свѣтѣ, чтобы мы не увлеклись ложнымъ

*) Трудно яснѣе опредѣлить искусство въ смыслѣ подражанія. Для Лессинга нѣтъ ни идеализма, ни реализма. Кто умѣетъ изображать сущность явленія, устранивъ все случайное и неважное, тотъ истинный художникъ.

блескомъ, не чуждались того, чего должны желать, и не желали того, чего должны чуждаться. 176—177.

Произведеніе смертнаго творца должно быть отраженіемъ цѣлаго, созданнаго вѣчнымъ Творцомъ, должно приучать насъ къ той мысли, что все кончится къ лучшему въ этомъ мірѣ, какъ и въ томъ. 388.

[Не слѣдуетъ однако заключать отсюда, что Лессингъ считаетъ мораль въ искусствѣ его существенною принадлежностью; напротивъ, — приписывая искусству великое значеніе въ дѣлѣ нравственнаго развитія человѣка, онъ иронически относился къ тѣмъ произведеніямъ, все достоинство которыхъ полагалось въ развиваемой ими морали, и которыя, во всѣхъ другихъ отношеніяхъ, не удовлетворяли его художественнымъ требованіямъ].

Я не хочу сказать, замѣчаетъ Лессингъ по поводу *Семирамиды*, Вольтера, что было бы ошибкою со стороны драматическаго поэта излагать свою фабулу такъ, чтобы она служила для разъясненія или подтвержденія какой-нибудь великой нравственной истины. Но я осмѣливаюсь сказать, что это вовсе не нужно, что могутъ быть весьма поучительныя и безукоризненныя піесы, не имѣющія въ виду подобнаго назиданія, что неосновательно считать послѣднее нравственное изреченіе, которое мы находимъ въ концѣ нѣкоторыхъ трагедій древнихъ, цѣлю, для которой только и написано все произведеніе. 59.

§ 3. Поэтическая истина. Поэтическая истина должна приближаться къ абсолютной [безусловной], и поэтъ никогда не долженъ разсуждать наперекоръ философіи. Онъ не долженъ допускать той мысли, что человѣкъ можетъ стремиться къ злу ради самаго зла, что онъ можетъ, дѣйствуя на основаніи порочныхъ принциповъ, сознавать ихъ порочность и все-таки хвастаться ими передъ самимъ собою и передъ другими. Такой человѣкъ — чудовище гнусное и вовсе не назидательное; мысль создать типъ его — не больше, какъ жалкая уловка человѣка пустаго, который считаетъ трескучія фразы высшими красотами трагедіи. 16.

§ 4. Отношеніе поэзіи къ дѣйствительности. «Дѣло поэта», говоритъ Аристотель *), «передавать не столько случающееся, сколько то, что могло бы случиться, т. е., возможное по вѣроятію или необходимости. Историкъ и поэтъ не тѣмъ различаются, что говоритъ — одинъ мѣрною рѣчью, другой — немѣрною: вѣдь сочиненіе Геродота можно было бы переложить въ метры, и

*) Arg роёт, с. IX, по перев. Лессинга.

все-таки въ метрахъ, какъ и безъ метровъ, это будетъ исторія. Различаются они тѣмъ, что одинъ передаетъ случившееся, а другой то, что можетъ случиться. По этому поэзія философичнѣе и важнѣе исторіи. Поэзія передаетъ болѣе общее, исторія частное. А общее есть то, что сталъ бы говорить такъ или иначе извѣстный человѣкъ по вѣроятности или необходимости. Къ этому стремится поэзія, давая имена своимъ героямъ *). Напротивъ, частное то, что сдѣлалъ Алкивиадъ или что съ нимъ случилось».

Аристотель давно уже рѣшилъ, насколько трагическій поэтъ долженъ заботиться объ исторической истинѣ, — именно лишь на столько, чтобъ она была похожа на удачно придуманную фавулу, соответствующую его цѣлямъ. Ему историческое событіе нужно не потому, что оно совершилось, но потому, что оно совершилось такъ, что лучше этого онъ едва ли могъ бы придумать для своей цѣли. Если онъ найдетъ это условіе въ какомъ-либо дѣйствительномъ происшествіи, то такое происшествіе для него очень пригодно; но долго искать его въ историческихъ сочиненіяхъ не стоитъ труда. И многіе ли знаютъ, что случилось? Если мы допускаемъ возможность случившагося только потому, что оно дѣйствительно случилось, то что мѣшаетъ намъ принимать просто придуманный рассказъ за дѣйствительно случившееся событіе, о которомъ мы никогда ничего не слыхали? Что прежде всего дѣлаетъ для насъ достовернымъ событіе? Не его ли внутренняя вѣроятность? И не все ли равно, будетъ ли эта вѣроятность не поддѣрена никакими свидѣтельствами и преданіями, или поддѣрена такими, которыя еще не дошли до нашего свѣдѣнія? Полагаютъ безъ всякаго основанія, что назначеніе театра между прочимъ — хранить воспоминаніе о великихъ людяхъ; но на это есть исторія, а не театръ. На театрѣ намъ слѣдуетъ узнавать не то, что сдѣлалъ тотъ или другой человѣкъ, но что сдѣлаетъ каждый человѣкъ съ извѣстнымъ характеромъ при данныхъ условіяхъ. Цѣль трагедіи гораздо болѣе философская, чѣмъ цѣль исторіи; и мы бы умалили ея истинное достоинство, если бы обратили ее просто въ панегирикъ знаменитыхъ мужей, или злоупотребляли бы ею для того, чтобы льстить національной гордости. 100—101.

Зачѣмъ трагическій поэтъ беретъ историческія имена? Изображаетъ ли онъ характеры по этимъ именамъ, или потому беретъ эти имена, что характеры, придаваемые носящимъ ихъ лицамъ въ исторіи, имѣютъ боль-

*) См. ниже, § 21-й: Объ именахъ.

шее или меньшее сходство съ тѣми, которые онъ намѣренъ изобразить въ драмѣ? Я говорю не о томъ, какъ создались большая часть трагедій, но о томъ, какъ онѣ должны создаваться. Или, выражаясь языкомъ, болѣе соотвѣтствующимъ обычнымъ приемамъ поэтовъ, — голые факты, обстоятельства времени и мѣста, или характеры дѣйствующихъ лицъ, благодаря которымъ факты осуществились, заставляютъ поэта избрать предпочтительнѣе то, а не другое событіе? Если характеры, то вмѣстѣ съ этимъ рѣшается вопросъ и о томъ, насколько поэтъ можетъ отступать отъ исторической истины. Во всемъ, что не относится до характеровъ, онъ можетъ отступать, насколько хочетъ. Только характеры священны для него; придать имъ больше силы, представить ихъ въ болѣе яркомъ свѣтѣ — вотъ все, что онъ можетъ прибавить отъ себя. Малѣйшая существенная перемѣна [въ изображеніи характера] устранить ту причину, по которой лицамъ даны тѣ, а не другія имена, — а нѣтъ ничего непріятнѣе того явленія, которому мы не можемъ указать причины. 123—124.

Сказать короче, — трагедія не исторія, изложенная въ формѣ разговоровъ; исторія для трагедіи есть не что иное, какъ хранилище именъ, съ которыми мы привыкли соединить извѣстные характеры. Если поэтъ находитъ въ исторіи достаточно условій для украшенія своего сюжета и индивидуализаціи, то пусть пользуется ими. Только не ставьте ему этого въ заслугу, какъ и противоположнаго качества въ упрекъ! 126.

§ 5. Характеръ — въ исторіи и поэзіи. — Характеры для поэта должны быть гораздо священнѣе фактовъ. Во-первыхъ, если характеры будутъ строго выдержаны, то поступки, по сколько они служатъ слѣдствіемъ ихъ, могутъ произойти почти только такъ, какъ произошли. Напротивъ, одинаковые поступки могутъ происходить изъ разныхъ характеровъ. Во-вторыхъ, назидательны не самые факты, а сознаніе той истины, что извѣстные характеры при извѣстныхъ условіяхъ обыкновенно ведутъ и должны вести къ извѣстнымъ поступкамъ или фактамъ... Мы смотримъ на факты, какъ на нѣчто случайное, какъ на нѣчто такое, что можетъ быть общимъ для нѣсколькихъ лицъ, — напротивъ, на характеры — какъ на нѣчто существенное и индивидуальное. Съ первыми мы позволяемъ поэту распорядиться, какъ ему угодно, лишь бы только они не были въ противорѣчіи съ характерами; напротивъ, послѣдніе онъ долженъ уяснять, но не измѣнять; малѣйшее измѣненіе [историческихъ] характеровъ, на нашъ взглядъ, уничтожаетъ индивидуальность, и вмѣсто настоящихъ личностей являются другія, лож-

ныя, посягающія на чужія имена, выдающія себя за то, чѣмъ онѣ не могутъ быть.

Но все-таки, по моему мнѣнію, если поэтъ приписываетъ лицамъ не тѣ характеры, съ какими изображаетъ ихъ исторія, то подобная ошибка гораздо простительнѣе, чѣмъ погрѣшность въ изображеніи самыхъ этихъ характеровъ, свободно избранныхъ, со стороны ли внутренняго правдопобія, или со стороны поучительности *). Первая ошибка возможна и для генія, послѣдняя—никогда. Генію позволительно не знать тысячи вещей, извѣстныхъ любому школьнику; богатство его состоитъ не въ накопленномъ запасѣ памяти, а въ томъ, что онъ въ состояніи создавать изъ своего собственнаго духовнаго міра. То, что онъ читалъ или слышалъ, онъ могъ забыть или припомнить лишь настолько, насколько это нужно для его цѣлей. Онъ ошибается или вслѣдствіе самоувѣренности, или по гордости, преднамѣренно или непреднамѣренно, и ошибается такъ часто и такъ грубо, что мы, добродушные люди, и надивиться этому не можемъ. Мы останавливаемся въ изумленіи и восклицаемъ, скрестивши руки: «Какъ могъ этого не знать такой великій человекъ! Какъ это не пришло ему на умъ!.. Стало быть онъ не подумалъ?..» Нѣтъ, лучше замолчимъ; думая порицать его, мы сами становимся смѣшны въ его глазахъ. Все, что мы лучше его знаемъ, дсказываетъ только, что мы старательнѣе его учились, и это, къ сожалѣнію, намъ было нужно, чтобы не остаться круглыми нѣвѣждами.

Если [представленные поэтомъ характеры] не принадлежатъ къ нашему дѣйствительному міру, то желательно бы было, чтобы они принадлежали къ другому міру, къ тому, въ которомъ явленія группируются въ иномъ порядкѣ, но находятся въ такой же тѣсной связи, какъ и въ нашемъ,—къ тому міру, въ которомъ причины и слѣдствія сочетаются иначе, но ведутъ къ одной цѣли—къ благу, чтобы они принадлежали однимъ словомъ къ міру генія. И этотъ геній, чтобы подражать въ маломъ видѣ высшему Генію—да позволено мнѣ будетъ назвать безыменнаго Творца именемъ благороднѣйшаго изъ его созданій!—перемѣщаетъ предметы дѣйствительнаго міра, видоизмѣняетъ ихъ, уменьшаетъ, увеличиваетъ ихъ

*) Поучительность, по Лессингу, какъ было сказано выше,—сознаніе той истины, что характеры «при извѣстныхъ условіяхъ обыкновенно ведутъ и должны вести къ извѣстнымъ фактамъ».

число, чтобы создать изъ нихъ новое цѣлое, въ которому онъ примѣняетъ свои цѣли.

На основаніи того понятія, какое мы должны имѣть о гевіи, мы въ правѣ требовать отъ поэта послѣдовательности и цѣлесообразности въ созидаіи или изображеніи всѣхъ характеровъ, если онъ желаетъ, чтобы мы признавали въ немъ талантъ.

Послѣдовательности!—Въ характерахъ не должно быть никакихъ внутреннихъ противорѣчій; они должны быть всегда вѣрны себѣ; они могутъ проявляться то сильнѣе, то слабѣе, смотря по тому, какъ дѣйствуютъ на нихъ внѣшнія условія; но ни одно изъ этихъ условій не должно вліять на столько сильно, чтобы дѣлать черное бѣлымъ. 172—175.

Мало ли людей, въ природѣ которыхъ [встрѣчаются] печальныя противорѣчія, — но именно потому то они и не могутъ быть предметами, достойными поэтическаго изображенія. Они не заслуживаютъ его, потому что въ нихъ нѣтъ ничего назидательнаго, если только не считать предметомъ назиданія самыя эти противорѣчія ихъ природы, ихъ смѣшную сторону или печальныя послѣдствія всего этого *)... Если въ характерѣ нѣтъ назидательности, то для поэта нѣтъ въ немъ и *цѣлесообразности*, [а безъ этого условія «произведеніе смертнаго творца» не можетъ быть отраженіемъ цѣлаго, созданнаго «вѣчнымъ Творцомъ», не можетъ приучить насъ въ той мысли, что все кончится въ лучшему въ этомъ мірѣ, какъ и въ томъ. 388]. 176.

§ 6. Обработка фабулы (сюжета). — [Положимъ], поэтъ находитъ въ исторіи женщину **, убившую мужа и сыновей; такое злодѣйство способно возбудить страхъ и состраданіе, и онъ рѣшается сдѣлать его сюжетомъ трагедіи. Но исторія не сообщаетъ ему ничего больше, кромѣ этого голаго факта, а послѣдній столько же возмутителенъ, сколько и необычаенъ. Тутъ выйдетъ много если три сцены, притомъ неправдоподобныхъ, такъ какъ главный фактъ не обставленъ никакими побочными обстоятельствами.

Что же дѣлаетъ поэтъ?

*) См. § 2-й. Цѣль искусства.

***) Нижеслѣдующія мысли высказаны по поводу трагедіи П. Корнея «Rodogune, princesse de Parthie» (1646 г.) Сирійская царица Клеопатра (II в. до Р. X.), главное дѣйствующее лицо въ «Родогюнѣ», убиваетъ мужа и одного изъ сыновей и покушается на жизнь другаго.

Смотря по тому, въ какой мѣрѣ онъ заслуживаетъ это имя, онъ можетъ усмотрѣть болѣе важный недостатокъ сюжета или въ его неправдоподобіи, или въ краткости и сухости содержанія.

Если онъ истинный поэтъ, то онъ прежде всего постарается придумать такой рядъ причинъ и слѣдствій, въ силу которыхъ эти невѣроятныя преступленія покажутся намъ дѣйствительно совершившимися. Онъ не ограничится тѣмъ, что будетъ основывать возможность ихъ просто на исторической достовѣрности. Онъ постарается такъ задумать характеры дѣйствующихъ лицъ, чтобы тѣ происшествія, которыя вызываютъ его героевъ къ дѣятельности, вытекали одни изъ другихъ съ такою необходимою, а страсти такъ строго гармонировали съ характерами и развивались съ такою постепенностью, чтобы мы всюду видѣли только естественный, правильный ходъ вещей. При каждомъ шагѣ, который дѣлаютъ его герои, мы должны будемъ сознаться, что и мы поступили бы точно такъ же при подобномъ развитіи страсти, при томъ же порядкѣ вещей, — что насъ при этомъ только поражаетъ незамѣтное приближеніе къ цѣли, которую наше воображеніе страшится представить себѣ. Но мы приходимъ, наконецъ, къ ней, проникнутые самымъ глубокимъ состраданіемъ къ тѣмъ личностямъ, которыхъ увлекаетъ такой роковой ходъ событій, полные ужаса *) при мысли о томъ, что и насъ можетъ увлечь подобный же потокъ, и мы совершимъ такіе поступки, на которые въ хладнокровномъ состояніи считаемъ себя неспособными. Если поэтъ пойдетъ по этому пути, если талантъ его скажетъ ему, что онъ не изнеможетъ позорно на немъ, то вмѣстѣ съ тѣмъ исчезнутъ и сухость и безсодержательность его фабулы. Его не будетъ уже заботить мысль о томъ, какъ наполнить пять дѣйствій столь немногими событіями. Онъ напротивъ будетъ бояться, что въ рамкѣ этихъ пяти дѣйствій не умѣстится весь тотъ матеріалъ, который при его обработкѣ будетъ постоянно разрастаться самъ собою, если только онъ сумѣетъ понять сокровенную тайну творчества и разработать сюжетъ.

Напротивъ тотъ поэтъ, который въ меньшей мѣрѣ заслуживаетъ это имя, который просто умный человѣкъ и хорошій версификаторъ, тотъ, говорю я, не будетъ пораженъ невѣроятностью сюжета. Онъ въ ней будетъ скорѣе видѣть источникъ удивительныхъ эффектовъ, дѣйствія которыхъ

*) О *состраданіи* и *ужасѣ* (страхѣ), какъ цѣляхъ трагедіи, см. § 11-й.

онъ никоимъ образомъ не долженъ ослаблять, чтобы не лишить себя самаго вѣрнаго средства—возбудить ужасъ и состраданіе. Вѣдь онъ плохо понимаетъ, въ чемъ собственно состоитъ этотъ ужасъ и это состраданіе. Поэтому, чтобы вызвать первый, поэтъ будетъ стараться придумать какъ можно больше странныхъ, невѣроятныхъ, неожиданныхъ, чудовищныхъ происшествій. А чтобы возбудить послѣднее чувство, онъ сочтетъ необходимымъ прибѣгнуть къ измышленію самыхъ необычайныхъ и самыхъ возмутительныхъ злодѣйствъ и бѣдствій. Поэтому, какъ только онъ подыщетъ въ исторіи какую-нибудь Клеопатру, убійцу своего мужа и сыновей, то, чтобы обработать этотъ сюжетъ въ трагедію, онъ сочтетъ своею задачей только пополнить промежутки между двумя преступленіями и пополнить ихъ такими вымыслами, которые по малой мѣрѣ на столько же невѣроятны, какъ и самыя эти преступленія. Все это,—и собственные вымыслы поэта, и историческій матеріалъ,—онъ мѣшаетъ вмѣстѣ, какъ тѣсто, и дѣлаетъ изъ этого длинный романъ, весьма трудный для пониманія. Когда тѣсто хорошо смѣсилось, насколько можно смѣсить муку съ яицами, онъ раскладываетъ его на проволочный остовъ дѣйствій и сценъ. Онъ заставляетъ своихъ героевъ рассказывать и рассказывать, бѣсноваться и говорить речюванныя стихи. И вотъ въ мѣсяцъ или полтора, смотря по тому, легко или съ трудомъ подбираются речюмы, чудо готово. Его называютъ трагедіею, печатаютъ и ставятъ на сцену, читаютъ и смотрятъ, награждаютъ похвалами или освистываютъ,—оно удерживается на сценѣ или забывается, смотря по тому, какъ судьба рѣшитъ. Вѣдь и *у книгъ есть своя судьба* *). 164—166.

Конечно, небольшого труда стоитъ придумать новую интригу и отдѣльные моменты страсти развить въ цѣлыя сцены. Но для этого требуется обработать все такъ, чтобы эти новыя подробности не ослабили занимательности содержанія и не нанесли ущерба правдоподобію его. Слѣдуетъ поставить себя, съ точки зрѣнія рассказчика, въ истинное положеніе каждаго лица, не описывать страстей, а показать зрителю на дѣлѣ развитіе ихъ, такъ чтобы это развитіе совершалось безъ скачковъ, съ естественною постепенностію, доходящею до иллюзіи, и онъ даже невольно сочувствовалъ бы героямъ. Нужно тутъ то, что талантъ творить, самъ

*) Латинское изреченіе изъ дидактич. поэмы Теренціана Мавра (III в. послѣ Р. X.): *habent sua fata libelli.* *Прим. перев.*

того не сознавая, не прибѣгая къ скучнымъ объясненіямъ, и чему напрасно силится подражать обыкновенный умный человѣкъ. 7.

Мы донускаемъ чудеса на сценѣ только въ области физическихъ явленій, а въ нравственномъ мірѣ все должно идти своимъ обыкновеннымъ порядкомъ, потому что театръ долженъ быть школою нравственности. Побудительныя причины всякаго рѣшенія, всякой малѣйшей перемѣны въ мысляхъ и взглядахъ должны быть въ точности взвѣшены между собою по отношенію къ разъ задуманнымъ характерамъ, и они должны производить только то впечатлѣніе, какое могутъ по самой строгой справедливости. Нѣкоторыя несообразности въ этомъ отношеніи поэтъ можетъ искусно скрыть отъ насъ художественною отдѣлкою частностей; но онъ только разъ обманетъ насъ, а какъ скоро мы снова будемъ въ спокойномъ состояніи, то возьмемъ назадъ тотъ лестный приговоръ, который у насъ вырвался невольно. 11.

§ 7. О сценическомъ искусствѣ. [Кромѣ твердаго знанія роли, свободнаго, легкаго и плавнаго ея произношенія, для актера] необходимо и то условіе, чтобы фальшивая дикція не внушала намъ подозрѣнія, что онъ не понимаетъ того, что говоритъ. Безукоризненная вѣрность и твердость его тона должны убѣдить насъ, что онъ вполне проникся смысломъ собственныхъ словъ.

Но вѣрному произношенію, въ случаѣ нужды, можно научить и попугая. Какъ еще далекъ актеръ, только понимающій извѣстную мысль, отъ того, кто въ то-же время прочувствовалъ ее. Можно весьма вѣрно передать слова, смыслъ которыхъ мы поняли, и которыя разъ запечатлѣлись въ памяти, даже если нашъ умъ занятъ посторонними предметами. Но въ такомъ случаѣ истинное чувство немислимо; вся душа должна принимать участіе въ томъ, что говорится; говорящій долженъ исключительно сосредоточить все свое вниманіе на рѣчи и тогда...

Но и тогда можетъ случиться, что актеръ дѣйствительно проникнутъ чувствомъ, а между тѣмъ намъ кажется, будто его нѣтъ у него. Чувство вообще всегда составляетъ одну изъ самыхъ спорныхъ сторонъ въ дарованіи актера. Оно можетъ быть тамъ, гдѣ его не замѣчаютъ; его могутъ находить тамъ, гдѣ вовсе нѣтъ. Вѣдь чувство есть нѣчто внутреннее, о чемъ мы можемъ судить только по внѣшнимъ проявленіямъ. Можетъ случиться, что какія-нибудь особенности въ устройствѣ организма совсѣмъ не

допускаютъ этихъ проявленій или парализуютъ ихъ и дѣлаютъ ненормальными. Актеръ имѣетъ такія черты лица, такое выраженіе и тонъ голоса, съ которыми мы привыкли соединять совершенно иной образъ мыслей, совершенно иное настроеніе, инныя страсти, не тѣ, какія онъ долженъ обнаруживать и выражать въ данную минуту. Въ этомъ случаѣ, какъ бы ни были сильны чувства, имъ овладѣвшія, мы ему не повѣримъ, потому-что, на нашъ взглядъ, онъ противорѣчитъ самому себѣ. Напротивъ другой актеръ одаренъ счастливою организаціей; фізіономія у него выразительная, всѣ мускулы легко и быстро повинуются ему, голосъ его способенъ передавать самыя тонкіе и разнообразныя оттѣнки, короче, онъ въ высшей степени надѣленъ всѣми средствами, нужными для пантомимы *). Поэтому въ такихъ роляхъ, которыя онъ играетъ не самобытно, но подражая какому-либо хорошему образцу, намъ кажется, что онъ проникаетъ самыми глубокими чувствами, а между тѣмъ все, что онъ говоритъ и дѣлаетъ, есть не больше, какъ механическое передразниваніе.

Нѣтъ сомнѣнія, послѣдній актеръ, не смотря на отсутствіе чувства и холодность, все-таки для сцены гораздо полезнѣе перваго. Если онъ довольно долгое время только подражалъ другимъ, то наконецъ у него образовался извѣстный запасъ небольшихъ правилъ, по которымъ онъ начинаетъ дѣйствовать; при помощи ихъ онъ вырабатываетъ себѣ какъ бы самобытное чувство въ силу того закона, по которому извѣстное душевное настроеніе, вызывающее измѣненіе въ положеніи организма, съ своей стороны обусловливается этими измѣненіями. Конечно, это чувство не можетъ быть такъ продолжительно и пылко, какъ то, источникъ котораго кроется въ душѣ, но все-таки оно настолько сильно въ моментъ игры, что можетъ вызвать нѣкоторыя невольныя движенія. А мы почти только по нимъ и судимъ о внутреннемъ чувствѣ. Положимъ, что такой актеръ долженъ изобразить самый сильный гнѣвъ. Допустимъ, что онъ не вполнѣ понимаетъ свою роль, что онъ не можетъ достаточно уяснить причинъ этого чувства и живо представить ихъ себѣ, чтобы самому придти въ такое-же состояніе. Но я говорю, положимъ, онъ только подиѣтилъ самыя грубыя

*) Пантомима — слово, взятое съ греческаго языка; впервые оно стало употребляться въ Италіи въ вѣкъ Августа. Это собственно шуточное изображеніе лицъ и дѣйствій безъ словъ, одними жестаи.

проявленія гнѣва у актѣра, проникнутаго истиннымъ чувствомъ, и вѣрно умѣетъ подражать имъ. Эти проявленія: быстрая походка, топанье ногами, суровый тонъ голоса, то крикливый, то сдержанный, движеніе бровей, дрожаніе губъ, скрежетаніе зубами и пр. Если онъ, повторяю, хорошо подражаетъ только этимъ внѣшнимъ проявленіямъ, которыя можно перенять при желаніи, то черезъ это душа его придетъ непременно въ то смутное состояніе гнѣва, которое съ своей стороны подѣйствуетъ на организмъ и вызоветъ въ немъ тѣ самыя измѣненія, которыя не зависятъ вполне отъ нашей воли. Лицо у него запыхаетъ, глаза заблестятъ, мускулы напрягутся, — однимъ словомъ онъ будетъ намъ казаться въ самомъ дѣлѣ гнѣвающимся, хотя на дѣлѣ этого нѣтъ, да онъ и не понимаетъ, зачѣмъ это нужно. 16—19.

§ 8. Музыка въ драмѣ. Такъ какъ оркестръ въ нашихъ пьесахъ нѣкоторымъ образомъ замѣняетъ античный хоръ, то знатоки давно уже выражали желаніе, чтобы характеръ музыки, предшествующій пьесамъ, — играющей также въ антрактахъ и по окончаніи ея, болѣе соответствовалъ содержанію этихъ пьесъ. Изъ музыкантовъ Шейбе [Іоаннъ Адольфъ, 1708—1776] первый указалъ на этой почвѣ новые пути для искусства. Онъ понялъ, что если впечатлѣніе зрителя будетъ ослабляться и нарушаться, то это произведетъ непріятное дѣйствіе. Слѣдовательно, для каждой пьесы долженъ быть особый музыкальный аккомпаниментъ.

«Всѣ симфоніи *), говоритъ онъ, сочиняемыя для пьесы, должны сообразоваться съ ея содержаніемъ и характеромъ. Слѣдовательно, для трагедій требуется иной родъ симфоній, чѣмъ для комедій. Насколько различаются между собою трагедіи и комедіи, настолько-же должны между собою различаться и относящіяся къ нимъ музыкальныя пьесы. Кромѣ того, смотря по разнымъ отдѣламъ музыки, назначаемой для пьесъ, должно также въ особенности имѣть въ виду и характеръ тѣхъ частей, къ которымъ пишется извѣстный отдѣлъ. Увертюра **) должна сообразоваться съ

*) Терминъ *симфонія* Лессингъ употребляетъ, согласно обычаю своего времени, совсѣмъ не въ томъ значеніи, въ какомъ онъ употребляется теперь.

Пр. перев.

**) У Шейбе—*Anfangssymphonie*; она нѣсколько отличается отъ нашей увертюры. Увертюра не достаетъ *проведенія* главнаго мотива, характеризующаго симфонію.

Пр. перев.

первымъ дѣйствиемъ пьесы; а симфоніи, которыя назначаются для антрактовъ, должны отчасти согласоваться съ окончаніемъ предыдущаго дѣйствія, а отчасти съ началомъ слѣдующаго *), равно какъ и послѣдняя симфонія—соотвѣтствовать окончанію послѣдней сцены.

«Все симфоніи, назначаемыя для трагедій, должны быть величавы, проникнуты огнемъ и одушевленіемъ. При этомъ въ особенности должно имѣть въ виду характеръ главнаго лица и основную идею и ими руководиться при изобрѣтеніи. Это ведетъ къ немаловажнымъ послѣдствіямъ.

«Трагедія, въ которой герой или героиня всюду руководятся религіей и страхомъ Божиимъ, требуетъ такихъ симфоній, которыя до извѣстной степени проникнуты величіемъ и строгимъ характеромъ церковной музыки. Но если въ трагедіи выражается великодушіе, храбрость или стойкость среди всѣхъ бѣдствій, то и музыка должна быть гораздо одушевленнѣе и энергичнѣе. Въ такомъ родѣ трагедіи *Катонъ* **), *Брутъ* и *Митридатъ*. Напротивъ для *Альзиры* и *Заиры* требуется музыка нѣсколько въ иномъ духѣ, потому что событія и характеры дѣйствующихъ лицъ въ этихъ пьесахъ другіе и страсти гораздо разнообразнѣе по своимъ проявленіямъ.

«Такъ же точно симфоніи, назначаемыя для комедій, должны быть вообще легки, плавны, мѣстами даже игривы, а главное должны сообразоваться съ характеромъ содержанія каждой изъ нихъ. Комедія бываетъ то серьезна, то сентиментальна, то шутлива,—такова же должна быть и симфонія.

«Что можетъ быть смѣшнѣе того, когда по ходу пьесы герой бѣдственнымъ образомъ лишился жизни, а между тѣмъ за этимъ слѣдуетъ веселая и игривая симфонія? Что можетъ быть нелѣпнѣе того, когда печальная и монотонная симфонія играется вслѣдъ за веселымъ концомъ комедіи?

«Между прочимъ, такъ какъ театральнй оркестръ состоитъ исключительно изъ инструментовъ, то ихъ непременно нужно перемѣнять, чтобы поддерживать интересъ зрителей. Послѣдній легко можетъ ослабѣть, если они постоянно будутъ слышать игру однихъ и тѣхъ же инструментовъ. Но

*) Лессингъ, согласный съ Шейбе въ главныхъ основаніяхъ, не одобряетъ для симфоній второй темы: относясь къ слѣдующему дѣйствию, послѣдняя отняла бы у драматическаго поэта возможность произвести на зрителей неожиданное и дѣльное впечатлѣніе.

**) *Катонъ*, траг. Аддисона, *Митридатъ*—Расина, *Брутъ*, *Альзира* и *Заира*—*Вольтера*.

почти необходимо, чтобъ увертюра была весьма сильна и полна для того, чтобы могла произвести глубокое впечатлѣніе на слушателей. Перемѣнять инструменты лучше всего въ антрактахъ. Но слѣдуетъ строго обдумать, какіе инструменты въ какомъ случаѣ болѣе идутъ къ дѣлу, и какими можно скорѣе выразить то, что требуется. Поэтому и здѣсь слѣдуетъ дѣлать разумный выборъ, чтобы вѣрнѣе достигъ цѣли. Поэтому, напримеръ, неудобно дѣлать одинаковую перемѣну инструментовъ въ двухъ антрактахъ, слѣдующихъ одинъ за другимъ. Во всякомъ случаѣ совѣтуемъ избѣгать этого». 133—137.

§ 9. Сцена и сценическая обстановка. [Вольтеръ указываетъ на тѣсноту сцены и бѣдность сценической обстановки, какъ на причины, почему французскій театръ лишился «возвышеннаго патетическаго элемента», и изображаемыя въ трагедіи дѣйствія не могли имѣть трагическаго характера].

Правда ли, что всякое трагическое дѣйствіе требуетъ для своего изображенія пышной обстановки и искусственныхъ приспособленій? Не слѣдуетъ ли, напротивъ, поэту сообщить своей піесѣ такой характеръ, чтобъ она производила сильное впечатлѣніе и безъ этихъ вспомогательныхъ средствъ?

По мнѣнію Аристотеля, она должна сама по себѣ производить подобное впечатлѣніе. «Страхъ и состраданіе», говоритъ философъ *), «могутъ быть возбуждены внѣшностью; но они могутъ производиться и сцѣпленіемъ самыхъ событій, что гораздо выше, и къ чему стремятся лучшіе поэты. Фабула должна быть изложена такъ, чтобы и помимо ея изображенія на сценѣ она возбуждала страхъ и состраданіе къ событіямъ въ томъ, кто только слышитъ рассказъ о нихъ. Такова напримѣръ фабула *Эдина*, которую стоитъ только слышать, чтобъ проникнуться этими чувствами. Но, чтобы достигъ этой цѣли игрою на сценѣ, требуется меньше искусства, и это дѣло тѣхъ, которые взяли на себя представленіе піесы».

Піесы Шекспира дали на опытѣ любопытное доказательство того, насколько вообще можно обойтись безъ декораций при представленіи піесъ. Повидимому, какія піесы, благодаря постояннымъ перерывамъ и перемѣнѣ мѣста, требовали большаго пособія обстановки и искусства декоратора, если не эти? Однако было время, когда украшенія театральныхъ

*) Гл. XIII, § 2.

сценъ, на которыхъ онѣ давались, состояли только изъ занавѣса простой грубой матеріи, а когда его поднимали, то зрители видѣли голыя стѣны, много если увѣшанныя цыновками или коврами. Только воображеніе могло пособить пониманію зрителя и игрѣ актера. И несмотря на это, говорятъ, піесы Шекспира безо всякихъ декорацій были понятнѣе, чѣмъ впоследствии съ ними. 394—395.

§ 10. Какую публику долженъ имѣть въ виду писатель?—Хорошій писатель, въ какомъ бы родѣ онъ ни писалъ, если пишетъ не для того только, чтобы блеснуть своимъ остроуміемъ и ученостью, всегда имѣетъ въ виду самыхъ просвѣщенныхъ и лучшихъ людей своего времени и своей страны и считаетъ достойнымъ писать только то, что имъ нравится, что ихъ можетъ трогать. Даже драматическій поэтъ, если онъ нисходитъ до простаго народа, то принижается до него лишь затѣмъ, чтобы просвѣтить и исправить его, а не затѣмъ, чтобы укрѣплять въ немъ его суевѣріе, его неблагородный образъ мыслей *). 10.

II. Т Р А Г Е Д І Я .

Трагедія есть подражаніе дѣйствию важному и законченному, имѣющему [опредѣленную] величину; подражаніе украшенной рѣчью (разными видами сей рѣчи въ разныхъ частяхъ); подражаніе дѣйствующимъ, а не въ разсказѣ, совершающее посредствомъ состраданія и страха очищеніе такихъ страстей.

Аристотель, Поэтика, гл. VI.

§ 11. Анализъ Аристотелева опредѣленія трагедіи.—Трагедія, говоритъ Аристотель, должна возбуждать состраданіе и страхъ (φόβος), а не состраданіе и ужасъ. Правда, ужасъ есть родъ страха: это внезапный, невольный испугъ. Но именно эта внезапность, эта нечаянность, заключающая въ себѣ идею его, ясно показываетъ, что тѣ, которые ввели слово *ужасъ* вмѣсто слова *страхъ*, не поняли, какой страхъ разумѣтъ Аристотель.—Такъ какъ я не могу объяснить этого въ двухъ-трехъ словахъ, то позволю себѣ маленькое отступленіе.

«Состраданіе», говоритъ Аристотель, «долженъ возбуждать такой чело-

*) См. выше: § 2, Цѣль искусства.

вѣкъ, который страдает безвинно, а страхъ — равный намъ. Злодѣи — ни то, ни другое, слѣдовательно и несчастье его не можетъ возбуждать ни того, ни другаго чувства».

«Состраданіе», говоритъ авторъ *Писемъ объ ощущеніяхъ* *), «есть смѣшанное чувство, состоящее изъ любви къ предмету и скорби объ его несчастіи. Тѣ проявленія, которыми выражается состраданіе, отличаются отъ простыхъ признаковъ какъ любви, такъ и скорби, потому что состраданіе есть нравственное явленіе. Но какъ разнообразно можетъ быть это явленіе! Стоять только въ оплакиваемомъ несчастіи переимѣнить опредѣленіе времени, и состраданіе обнаружится совсѣмъ иными признаками. Выбѣствъ съ Электрою, **) плачущей надъ урною своего брата, мы чувствуемъ сострадательную печаль, потому что она считаетъ несчастье совершившимся и оплакиваетъ понесенную ею утрату. То, что мы чувствуемъ при видѣ страданій Филоктета, тоже состраданіе, но нѣсколько иного свойства, потому что тѣ мученія, которыя переносятъ этотъ добродѣтельный человѣкъ, испытываются имъ на нашихъ глазахъ. А когда Эдипъ приходитъ въ ужасъ оттого, что вдругъ разоблачается великая тайна, .. когда чувствуетъ боязнь добродѣтельная Дездемона, потому что ея обыкновенно столь нѣжный Отелло начинаетъ говорить съ нею грознымъ тономъ, — что мы чувствуемъ при этомъ? Опять состраданіе! Но сострадательный страхъ, сострадательный ужасъ! Душевныя движенія различны, но сущность чувствованій во всѣхъ этихъ случаяхъ одна и та-же. Такъ какъ всякая любовь сопряжена съ готовностью стать на мѣсто любимаго человѣка, то мы должны дѣлать съ любимою особою всякаго рода страданія, что и называется весьма выразительно состраданіемъ. Почему-же страхъ, ужасъ, гнѣвъ, радость, жажда мести и вообще всѣ непріятныя чувства не могутъ также проистекать изъ состраданія? — Изъ этого видно, какъ неосновательно большая часть цѣнителей искусства дѣлаетъ трагическія чувства на ужасъ и состраданіе. Ужасъ и состраданіе! Развѣ спенической ужасъ не то же состраданіе? За кого ужасается зритель, когда Меропа ***)) поднимаетъ

*) Philosophische Schriften des Hrn Moses Mendelssohn, zweiter Theil, s 4.

Прим. автора.

**) Въ траг. Софокла, озаглавленной этимъ именемъ. Электра плачетъ, получивъ ложный слухъ о смерти отсутствующаго Ореста. *Пр. перев.*

***)) «Меропа» — двѣ трагедіи этого имени — Маффен (1675—1755) и Вольтера.

сѣкиру надъ своимъ сыномъ? Конечно, не за себя, а за Эгиста, спасеніе жизни котораго такъ желательно, и за обманутую царицу, которая считаетъ его убійцею своего сына. Если мы назовемъ состраданіемъ скорбь, причиняемую намъ совершающимся несчастіемъ другаго лица, то должны отличать отъ состраданія въ собственномъ смыслѣ не только ужасъ, но и всѣ другія чувства, внушаемыя намъ другимъ человѣкомъ“.

Эти мысли такъ вѣрны, такъ ясны, такъ просты, что, казалось-бы, могли и должны были придти въ голову каждому. Однако я не хочу приписывать древнему философу остроумныхъ замѣчаній новаго философа; я очень хорошо знаю заслуги послѣдняго по отношенію къ ученію о смѣшанныхъ чувствахъ: только ему мы и обязаны истинною теоріею ихъ. Но то, что онъ такъ превосходно изложилъ, могъ въ общихъ чертахъ понимать и Аристотель. По крайней мѣрѣ несомнѣнно то, что Аристотель или думалъ такъ, что трагедія не можетъ и не должна возбуждать ничего иного, кромѣ состраданія въ собственномъ смыслѣ, ничего, кромѣ скорби о несчастіи другаго лица, — что едва-ли можно допустить, — или подъ словомъ состраданіе онъ разумѣлъ вообще всѣ чувства, внушаемыя намъ другимъ лицомъ.

Разумѣется, не Аристотель сочинилъ дѣленіе трагическихъ чувствъ на состраданіе и ужасъ, справедливо порицаемое. Его невѣрно поняли, невѣрно перевели. Онъ говоритъ о состраданіи и страхѣ, а не о состраданіи и ужасѣ; и его страхъ вовсе не тотъ, который возбуждается въ насъ несчастіемъ, предстоящимъ другому лицу, именно за это лицо, а тотъ, который является у насъ за самихъ себя, вслѣдствіе нашего сходства съ личностью страдающею; это страхъ за то, что бѣдствія, постигшія ее, могутъ постичь и насъ самихъ; это страхъ передъ тѣмъ, что мы сами можемъ сдѣлаться предметомъ состраданія. Однимъ словомъ, этотъ страхъ есть состраданіе, отнесенное къ намъ самимъ.

Подлинное объясненіе этого страха, который Аристотель соединяетъ въ трагедіи съ состраданіемъ, находится въ главахъ *пятой* и *восьмой* второй книги его *«Реторики»*.

[Аристотель] думалъ, что то бѣдствіе, которому предстоитъ вызвать наше состраданіе, должно непременно имѣть такое свойство, чтобы мы страшились его и за насъ самихъ или за одного изъ близкихъ намъ. Гдѣ нѣтъ этого страха, тамъ не можетъ быть мѣста и состраданію. Ибо ни тотъ, кого несчастіе такъ сильно поразило, что ему уже нечего больше

бояться за самого себя, ни тотъ, который считаетъ себя вполне счастливымъ, такъ что рѣшительно не понимаетъ, откуда можетъ разразиться надъ нимъ бѣда, стало быть ни отчаявшійся, ни надменный обыкновенно не чувствуютъ состраданія къ другимъ. Поэтому онъ объясняетъ также «страшное» и «заслуживающее состраданіе» — одно другимъ. „Для насъ страшно все то, говоритъ онъ, что возбудило-бы наше состраданіе“), еслибъ оно случилось или должно было случиться съ другимъ; а заслуживающимъ состраданія мы признаемъ все то, чего-бы мы боялись, еслибъ оно угрожало намъ самимъ“. Стало быть, мало того, что несчастный, къ которому мы должны имѣть состраданіе, не заслуживаетъ своего несчастія, хотя онъ навлекъ его на себя какою-нибудь слабостію: его страдающая невинность или, на-оборотъ, подвергшаяся слишкомъ сильной карѣ вина, не имѣетъ для насъ значенія, не въ состояніи возбудить наше состраданіе, если мы не видимъ, что его страданіе можетъ поразить и насъ. Но эта возможность есть, и она можетъ возрасти до степени сильной вѣроятности, если поэтъ изобразить своего героя не хуже того, чѣмъ мы обыкновенно бываемъ, если онъ заставитъ его думать и дѣйствовать такъ, какъ мы-бы думали и дѣйствовали въ его положеніи, или по крайней мѣрѣ полагаемъ, что мы должны-бы были думать и дѣйствовать. Однимъ словомъ, если онъ изобразитъ его человѣкомъ такого-же пошиба, какъ и мы. Въ силу этого сходства возникаетъ страхъ, что наша судьба легко можетъ быть такъ-же точно похожа на его судьбу, какъ мы сознаемъ себя похожими на него, и этотъ страхъ порождаетъ въ насъ состраданіе.

Такъ думалъ Аристотель о состраданіи, и только этимъ объясняется настоящая причина, почему онъ при толкованіи трагедіи рядомъ съ состраданіемъ назвалъ только страхъ. Это не потому, конечно, что страхъ составляетъ здѣсь особый аффектъ, независимый отъ состраданія, который можетъ возбуждаться то вмѣстѣ съ состраданіемъ, то безъ него, равно какъ и состраданіе — то съ нимъ, то безъ него, какъ ложно толковалъ Корнель, но потому, что, по его толкованію состраданія, послѣднее необходимо заключаетъ въ себѣ страхъ. Только то вызываетъ наше состраданіе, что вмѣстѣ съ тѣмъ можетъ возбуждать въ насъ и страхъ. 364—370.

*) Переводъ не совсѣмъ точенъ; у Аристотеля сказано: «возбуждаетъ», а не «возбудило-бы».

Корнель выводилъ на сцену мучениковъ и изображалъ ихъ, какъ личности вполне безукоризненные; онъ выводилъ и гнуснѣйшихъ негодяевъ въ лицѣ Прузія, Фоки, Клеопатры. Относительно обоихъ этихъ родовъ личностей Аристотель утверждаетъ, что онѣ не годятся для трагедіи, потому что не могутъ возбуждать ни состраданія, ни страха. 371.

Если Аристотель имѣлъ такое понятіе объ аффектѣ состраданія, что онъ необходимо долженъ соединяться со страхомъ за насъ самихъ, то какая была нужда еще особо упоминать о страхѣ? Онъ уже содержится въ понятіи о состраданіи, и достаточно было бы сказать, что трагедія должна очищать наши страсти, возбуждая состраданіе. Прибавка слова *страхъ* не даетъ ничего новаго и вноситъ въ слова Аристотеля путаницу и неопредѣленность *).

Отвѣчаю: если бы Аристотель хотѣлъ только показать намъ, какія страсти можетъ и должна возбуждать трагедія, то онъ, конечно, могъ бы не прибавлять слова *страхъ* и безъ сомнѣнія не прибавилъ бы его: не было философа скупѣе его на слова. Но онъ вмѣстѣ съ тѣмъ хотѣлъ показать намъ, какія страсти должны очищаться въ насъ страстями, вызываемыми трагедіею; съ этою цѣлью онъ и долженъ былъ упомянуть о страхѣ особо. Хотя, по его ученію, аффектъ состраданія вообще — и въ жизни, и въ театрѣ — не можетъ быть безъ страха за насъ самихъ, хотя онъ и считаетъ его необходимымъ ингредиентомъ состраданія, однако, обратное не имѣетъ мѣста, и состраданіе къ другимъ не составляетъ

*) Дѣрингъ (см. Philologus, Bd. XXI s. 506 ff. и Bd. XXVII s. 702 ff., также его Kunstlehre des Ar's s. 306—318) указываетъ на то, что Лессингъ не вполне ясно отличаетъ собственно страхъ, какъ онъ опредѣляется въ указанномъ (гл. 5 и 8 книги 2-й) мѣстѣ *Реторики*, отъ трагическаго страха, мыслимаго въ связи съ состраданіемъ. О первомъ Аристотель прямо говоритъ, что онъ съ одной стороны вызывается несчастіями, грозящими намъ, которыхъ трагедія не имѣетъ задачи указывать, а съ другой дѣлаетъ человѣка неспособнымъ къ состраданію, указывая ему на собственное его положеніе. Напротивъ, трагическій страхъ, возбуждаемый въ насъ не мыслью о нашемъ положеніи, а объ участи людей вообще, есть «смутное сознаніе вообще возможности несчастія и непрочности нашего счастья». Изъ этого инстинктивнаго опасенія человѣка предъ ударами судьбы, которые могутъ постигнуть его самого или близкихъ ему, какъ изъ общаго корня, при представленіи трагедіи возникаютъ два аффекта: съ одной стороны трагическій страхъ возрастаетъ до степени аффекта (πάθος), а съ другой является состраданіе. Въ логическомъ смыслѣ страхъ есть чувство первичное, а состраданіе вторичное, на дѣлѣ же оба они возникаютъ одновременно.

ингредиента страха за насъ самихъ. Какъ только кончается представленіе рагедіи, наше состраданіе проходитъ, и изъ всѣхъ испытанныхъ нами щущеній у насъ остается лишь соединенный съ вѣроятностью бѣдствія страхъ, внушенный намъ относительно насъ самихъ тѣми бѣдствіями, которыми мы соболѣзновали. Его мы выносимъ изъ театра, а такъ какъ онъ, въ качествѣ ингредиента состраданія, способствуетъ очищенію страданія, то, какъ чувство сохранившееся, способствуетъ и своему собственному очищенію. Поэтому Аристотель и счелъ нужнымъ упомянуть о немъ тоже, чтобы показать, что онъ можетъ это дѣлать и дѣйствительно дѣлаетъ. 377—378.

§ 12. Филантропія (человѣколюбіе). — А что, если объясненіе, даваемое Аристотелемъ, не вѣрно? Что, если мы можемъ чувствовать состраданіе къ такимъ бѣдствіямъ и несчастіямъ, которыхъ никоимъ образомъ не можемъ бояться за самихъ себя?

Правда, не нужно страха, чтобы испытывать скорбь при видѣ физическихъ страданій того лица, которое мы любимъ. Эта скорбь возникаетъ прямо изъ представленія о несовершенствѣ его, равно какъ наша любовь изъ представленія о совершенствахъ, и изъ сочетанія этихъ чувствъ, рѣзкаго и непріятнаго, произтекаетъ чувство смѣшанное, которое мы называемъ состраданіемъ.

Если мы и безъ страха за насъ самихъ можемъ чувствовать состраданіе къ другимъ, то все-таки, безспорно, наше состраданіе, коли къ нему присоединяется тотъ страхъ, будетъ гораздо живѣе, сильнѣе и глубже, чѣмъ безъ него. А что мѣшаетъ намъ допустить, что смѣшанное чувство, вызываемое физическимъ страданіемъ любимаго лица, только благодаря присоединяющемуся къ нему страху за насъ усиливается до того, что служиваетъ названіе аффекта?

Аристотель дѣйствительно допустилъ это. Онъ разсматриваетъ состраданіе не съ точки зрѣнія его первоначальныхъ проявленій, а просто какъ аффектъ. Не отрицая первыхъ, онъ только не согласенъ называть кру пламенемъ. Сострадательныя чувствованія безъ страха за насъ самихъ онъ называетъ филантропією, и только болѣе сильныя чувствованія этого рода, которыя соединены со страхомъ за насъ самихъ, называетъ съ состраданіемъ. Стало быть, хотя онъ и утверждаетъ, что несчастія одѣя не возбуждаютъ ни нашего состраданія, ни страха, но не отказываютъ ему совершенно въ способности тронуть насъ. И злодѣй все-таки

человѣкъ, такое существо, которое при всѣхъ своихъ нравственныхъ недостаткахъ имѣетъ настолькоъ еще хорошихъ качествъ, что мы не желаемъ его гибели и уничтоженія и испытываемъ нѣчто похожее на состраданіе, нѣкоторымъ образомъ задатки состраданія. Но, какъ уже сказано выше, Аристотель называетъ это чувство, похожее на состраданіе, не состраданіемъ а филантропією. «Не слѣдуетъ, говоритъ онъ, изображать злодѣя переходящимъ отъ бѣдственнаго положенія къ благополучному, потому что оно—самое нетрагичное, какое только можетъ быть, и въ немъ нѣтъ ничего такого, что должно быть: оно не возбуждаетъ ни чувства человѣколюбія, ни состраданія и страха. Это не долженъ быть и совершеннѣйшій злодѣй, переходящій изъ блестящаго положенія въ бѣдственное, потому что подобное событіе можетъ, конечно, возбуждать чувство филантропіи, но не можетъ возбуждать ни состраданія, ни страха». 172—175.

§ 13. Объ очищеніи страстей.—Состраданіе и страхъ, возбужденные трагедією, должны очищать наше состраданіе и нашъ страхъ, и только ихъ одни, а не другія какія-либо страсти. Конечно, въ трагедіи могутъ встрѣтиться поученія и примѣры, полезные для очищенія другихъ страстей, но это не составляетъ ея цѣли. Онѣ у нея общія съ поэмой и комедіей, поскольку трагедія есть поэтическое произведеніе, вообще подражаніе дѣйствию, а не поскольку она есть трагедія, т. е., преимущественно подражаніе дѣйствию, заслуживающему состраданія. Всѣ виды поэзіи должны исправлять насъ. Прискорбно, если это приходится еще доказывать, а еще прискорбнѣе, если есть поэты, сомнѣвающіеся даже въ этомъ. Но не всѣ виды поэзіи въ состояніи исправлять все, по крайней мѣрѣ не каждый можетъ такъ радикально исправлять извѣстныя качества, какъ другой. Но значеніе cadaго вида опредѣляется тѣмъ, что онъ можетъ исправить всего удовлетворительнѣе, такъ что другіе виды не могутъ равняться съ нимъ въ этомъ отношеніи.

«Какимъ образомъ трагедія возбуждаетъ состраданіе и страхъ», говоритъ Дасье *), «чтобъ очистить состраданіе и страхъ, это не трудно понять. Она возбуждаетъ ихъ, изображая передъ нами несчастье, въ которое повергнуты подобныя намъ люди вслѣдствіе непредназначенныхъ ошибокъ. И она очищаетъ ихъ, ознакомляя съ этимъ самымъ несчастьемъ

*) Андре Дасье (1651—1722), французск. ученый переводчикъ «Поэтики» Аристотеля.

и этимъ научая не слишкомъ бояться его и не слишкомъ удручаться горемъ въ томъ случаѣ, еслибы бѣдствіе дѣйствительно постигло насъ самихъ. — Она prepares людей мужественно переносить самые бѣдственные случаи и вселяетъ въ самыхъ несчастныхъ готовность считать себя счастливыми, сравнивая собственные несчастія съ гораздо болѣе ужасными, какія изображаетъ имъ трагедія. Въ какомъ положеніи долженъ находиться человѣкъ, чтобы при видѣ Эдипа, Филоклетта, Ореста не сознавать, что всѣ бѣдствія, которыя могутъ его постичь, далеко не могутъ идти въ сравненіе съ тѣми, какія приходится испытывать этимъ людямъ?»

[Лессингъ находитъ, что Дасье не вполне изчерпалъ понятіе объ Аристотелевомъ «очищеніи страстей»; но, не соглашаясь съ прежними комментаторами, и самъ оставляетъ вопросъ объ «очищеніи» открытымъ, ограничиваясь только общимъ замѣчаніемъ, что «трагическое состраданіе должно не только по отношенію къ состраданію очищать душу того, кто чувствуетъ сильное состраданіе, но и того, кто чувствуетъ его слишкомъ слабо. Трагическій страхъ долженъ въ отношеніи страха не только очищать душу того, кто не боится совсѣмъ никакого несчастія, но и того, кого приводитъ въ опасеніе всякое несчастіе, даже самое отдаленное, самое невѣроятное. Равнымъ образомъ трагическое состраданіе относительно страха и трагическій страхъ относительно состраданія должны проявляться въ мѣру, не допуская излишка или недостатка». Такимъ образомъ Лессингъ смотритъ на «очищеніе страстей», какъ на «количественное измѣненіе аффектовъ, какъ на переработку изъ нихъ умѣренного положенія»; но справедливости своего взгляда нигдѣ, въ дальнѣйшемъ, не доказываетъ].
382—387.

§ 14. Фабула и составъ трагедіи. — Аристотель въ особенности совѣтуетъ трагическому поэту искусно задумывать и сочинять фабулу и именно хочетъ облегчить для него этотъ трудъ нѣкоторыми дѣльными замѣчаніями. Въдѣ главнымъ образомъ хорошая фабула составляетъ отличительное достоинство поэта: изображеніе нравовъ, душевнаго настроенія и выраженіе удадутся десятерымъ противъ одного, безукоризненно составляющаго фабулу. А фабулу онъ опредѣляетъ, какъ подражаніе дѣйствию (*πράξις*); дѣйствіе же, по его ученію, есть сплеленіе событій (*συνθεσις πραγμάτων*). Дѣйствіе — это цѣлое, а событіе — отдѣльныя части этого цѣлаго; а такъ какъ достоинство всякаго цѣлаго зависитъ отъ достоинства его

частей и их сочетанія, то и трагическое дѣйствіе представляется болѣе или менѣе совершеннымъ, смотря потому, въ какой мѣрѣ событія, входящія въ его составъ, каждое въ отдѣльности и всё вмѣстѣ, соотвѣтствуютъ цѣлямъ трагедіи. Далѣе, всё событія, составляющія трагическія дѣйствія, онъ дѣлитъ на три главныя категоріи: переворотъ судьбы (*περὴταια*), узнаваніе (*ἀναγνώρισμος*) и страданіе (*πάθος*). Что онъ понимаетъ подъ двумя первыми терминами, ясно показываютъ самыя названія; подъ третьимъ онъ разумѣетъ все то, что можетъ случиться бѣдственнаго и ведущаго къ гибели съ дѣйствующимъ лицами, т. е., смерть, раны, мученіе и т. п. Первые двѣ категоріи, переворотъ судьбы и узнаваніе, составляютъ тѣ признаки, которыми сложная фабула (*μῦθος πεπλεγμένους*) отличается отъ простой (*ἀπλοῦς*). Слѣдовательно, онѣ не составляютъ существенныхъ ея принадлежностей, а только придаютъ дѣйствію болѣе разнообразія, а стало быть и болѣе прелести и интереса. Но дѣйствіе и безъ нихъ можетъ представлять единство, величіе и округленность. Напротивъ безъ третьей категоріи немислимо никакое дѣйствіе: въ каждой трагедіи долженъ быть изображенъ какой-нибудь видъ страданій (*πάθη*), будетъ-ли фабула ея простая, или сложная; только благодаря имъ достигается цѣль трагедіи, состоящая въ томъ, чтобы возбудить ужасъ и состраданіе *). Между тѣмъ не всякій переворотъ въ судьбѣ, не всякое узнаваніе, а лишь извѣстные виды ихъ способствуютъ достиженію этой цѣли и значительно облегчаютъ ея осуществленіе, другіе же виды скорѣе мѣшаютъ ей, чѣмъ содѣйствуютъ.

Съ этой точки зрѣнія Аристотель разсматриваетъ разные элементы трагическаго дѣйствія, подведенные имъ подъ три категоріи, каждый въ отдѣльности, и изслѣдуетъ, какой переворотъ въ судьбѣ, какое узнаваніе, какое изображеніе страданія всѣхъ лучше. Въ первомъ отношеніи онъ находитъ, что самый лучшій переворотъ судьбы, т. е., наиболѣе способный возбудить и усилить ужасъ и состраданіе, тотъ, когда дѣйствующее лицо переходитъ изъ лучшаго состоянія въ худшее. Въ послѣднемъ отношеніи самое лучшее изображеніе страданія то, когда лица, среди которыхъ оно готовится, не знаютъ другъ друга, но узнаютъ въ тотъ самый моментъ,

*) Лессингъ нѣкоторое время употреблялъ слово *ужасъ* вмѣсто *страхъ*. См. выше.

когда роковой ударъ готовъ разразиться, такъ-что этимъ онъ устраняется.
196—197. *Ne se.*

§ 15. Слогъ трагедіи. — «Мы употребили всё средства», говоритъ Дидро *) (замѣтите, что онъ говоритъ преимущественно о своихъ соотечественникахъ), «для того, чтобъ испортить драму. Мы заимствовали у древнихъ высокопарный стихъ, который годенъ лишь для языковъ, обладающихъ количествомъ слоговъ и рѣзкими акцентами, для просторныхъ театральнхъ сценъ, для декламаціи, положенной на ноты и сопровождаемой инструментальною музыкою; но мы отказались отъ простоты завязки и разговора, и отъ правдивости изображеній».

Дидро могъ бы указать еще на одну причину, по которой мы не можемъ всюду принять за образецъ слогъ древнихъ трагедій. Тамъ всѣ дѣйствующія лица ведутъ бесѣду на открытомъ, публичномъ мѣстѣ, въ присутствіи толпы любопытнаго народа. Поэтому, они почти всегда должны говорить сдержанно, сохраняя свое достоинство; они не могутъ выражать свои мысли и ощущенія первыми попавшимися словами, а принуждены ихъ выбирать и взвѣшивать. Но мы, новѣйшіе писатели, отмѣнившіе хоръ, большею частію заставляемъ бесѣдовать нашихъ героевъ въ четырехъ стѣнахъ; какое у насъ есть основаніе постоянно заставлять ихъ выражаться такимъ же красивымъ, изысканнымъ, риторическимъ языкомъ? Ихъ никто не слышитъ, кромѣ тѣхъ, кому они позволяютъ слушать себя; съ ними говорятъ только люди, участвующіе въ дѣйствіи вмѣстѣ съ ними, которые, слѣдовательно, находятся подъ вліяніемъ аффекта, а потому у нихъ нѣтъ ни охоты, ни времени взвѣшивать выраженія. Этого можно бы было ожидать только отъ хора, который хотя и участвовалъ въ ходѣ пьесы, однако никогда не дѣйствовалъ и больше высказывалъ сужденія о дѣйствующихъ лицахъ, чѣмъ принималъ истинное участіе въ ихъ судьбѣ. Напрасно въ этомъ случаѣ ссылаются на высокое положеніе этихъ лицъ. Знатныя особы научились выражаться лучше простаго человѣка, но не хлопчуть постоянно о томъ, чтобы выражаться лучше его, а особенно въ минуты возбужденія страстей, изъ которыхъ у каждой есть своего рода краснорѣчіе, внушаемое лишь природою, какого не преподается ни въ одной

*) Второй разговоръ въ приложеніи къ *Fils naturel*.

Прим. Лессима.

школъ, и какое доступно одинаково какъ самому необразованному чловѣку, такъ и весьма образованному.

Изысканная, напыщенная, чопорная рѣчь несомѣстна съ чувствомъ. Она не служитъ истиннымъ выраженіемъ ему и не можетъ его вызвать. Но чувство вполне мирится съ самыми простыми, обыкновенными, даже грубыми словами и выраженіями. 292—293.

§ 16. Возбужденіе интереса къ дѣйствию трагедіи.—«Въ піесахъ съ запутанной интригой», говоритъ Дидро *), «интересъ есть слѣдствіе скорѣе плана піесы, чѣмъ рѣчей героевъ, — наоборотъ, въ піесахъ простыхъ интересъ бываетъ слѣдствіемъ больше рѣчей, чѣмъ плана. Но отъ кого долженъ зависѣть интересъ? Отъ дѣйствующихъ лицъ? или отъ зрителей? Зрители—больше ничего, какъ очевидцы событія, о которыхъ мы ничего не знаемъ. Слѣдовательно, надобно обратить вниманіе на дѣйствующія лица. Безспорно! Пусть они завязываютъ узелъ, сами того не замѣчая, пусть для нихъ все будетъ непроницаемо, пусть они приближаются постоянно къ развязкѣ, не предвидя ея. Если они въ волненіи, то и мы, зрители, должны сочувствовать имъ и ощущать тоже волненіе.

«Я далеко не думаю, вмѣстѣ съ большинствомъ писателей, разсуждавшихъ о драматическомъ искусствѣ, что развязку слѣдуетъ скрывать отъ зрителя, и полагаю, что взялся бы за трудъ, не превышавшій моихъ силъ, если бы задумалъ написать такую драму, въ которой развязка разоблачалась бы въ первой же сценѣ, такъ что я заинтересовалъ бы зрителя всего болѣе этимъ самымъ приѣмомъ.

«Для зрителя все должно быть ясно. Онъ долженъ быть повѣреннымъ каждому дѣйствующаго лица, знать все, что произошло раньше, и что теперь происходитъ, и найдется сотня моментовъ, когда нельзя ничего лучше сдѣлать, какъ прямо объяснить ему напередъ, что еще произойдетъ. О вы, составители общихъ правилъ! какъ мало вы понимаете искусство и какъ мало обладаете гениемъ, создавшимъ тѣ образцы, на которыхъ вы ихъ основываете,—правилъ, которыя онъ можетъ нарушать, сколько ему угодно!

«Принимайте мои мысли за какіе угодно парадоксы; я твердо убѣжденъ въ томъ, что на одинъ случай, когда отъ зрителя слѣдуетъ скры-

*) Въ своей „Теоріи драматической поэзіи“, составляющей приложеніе къ *Отцу Семейства* (ed. Amsterdam, 1759 г., том. II, р. 249). *Примѣч. Лессинга.*

вать важное событіе до тѣхъ поръ, пока оно совершится, приходится десятокъ и даже болѣе такихъ, когда интересъ требуетъ обратнаго приѣма. Поэтъ своею таинственностью готовить мнѣ моментальное изумленіе; а въ какое продолжительное безпокойство онъ повергъ бы меня своею общительностью. Я лишь на одинъ моментъ буду сожалѣть о томъ, кто моментально сраженъ и удрученъ. Но что будетъ происходить во мнѣ во все то время, когда я ожидаю удара, когда я вижу, какъ гроза собирается надъ моею головою или надъ головою другаго и долгое время виситъ надъ нею?..

«Пусть всѣ дѣйствующія лица не знаютъ другъ друга, если вы хотите, но зритель долженъ знать всѣхъ ихъ. Я даже почти готовъ утверждать, что такой сюжетъ, въ которомъ умолчанія необходимы, есть сюжетъ неблагодарный, что такой планъ пьесы, въ которомъ къ нимъ прибѣгаютъ, не такъ хорошъ, какъ тотъ, въ которомъ обходятся безъ нихъ. Въ немъ никогда не найдется повода къ сильнымъ впечатлѣніямъ; мы постоянно будемъ заняты подготовленіями, которыя или слишкомъ темны, или слишкомъ ясны. Все произведеніе будетъ сплѣченіемъ мелкихъ искусственныхъ приѣмовъ, при помощи которыхъ можно достигъ лишь ничтожныхъ сюрпризовъ. Напротивъ, если зрителю будетъ извѣстно все, касающееся дѣйствующихъ лицъ, то такое условіе будетъ, какъ я предвижу, источникомъ самыхъ сильныхъ душевныхъ волненій..

«Почему нѣкоторые монологи производятъ такое могучее дѣйствіе? Потому, что они знакомятъ съ тайными замыслами дѣйствующаго лица, и такая откровенность тотчасъ же порождаетъ во мнѣ страхъ или надежду. Если настроеніе духа дѣйствующихъ лицъ неизвѣстно, то зритель не можетъ интересоваться дѣйствіемъ больше, чѣмъ сами эти лица; но интересъ его удваивается, если это ему хорошо извѣстно, и онъ чувствуетъ, что и дѣйствія и рѣчи героевъ были бы совершенно иныя, еслибъ они знали другъ друга. Тогда только вы заставите меня съ нетерпѣніемъ ждать, что съ ними будетъ, когда они въ состояніи сопоставить то, что они есть, съ тѣмъ, что они сдѣлали или хотѣли сдѣлать». 242—244.

§ 17. Привидѣнія въ трагедіи. — Появленіе духа было смѣлымъ нововведеніемъ во французской трагедіи, и поэтъ *), рѣшившійся на него,

*) Вольтеръ, въ *Семирамидѣ* (траг. въ 5 д.) котораго появляется духъ Нина.

оправдываетъ его такими своеобразными доводами, что слѣдуетъ нѣсколько остановиться на этомъ вопросѣ.

«И кричали, и писали повсюду», говоритъ Вольтеръ: «что уже больше не вѣрятъ въ привидѣнія, и что появленіе умершихъ въ глазахъ просвѣщенной націи представляется престо ребячествомъ.—Какъ?» — выражаетъ онъ на это: «вся древность вѣрила въ подобное чудо, а намъ нельзя въ этомъ отношеніи слѣдовать древности? Какъ! наша религія освятила подобныя необычайныя устроенія мудраго провидѣнія, а намъ будетъ казаться смѣшнымъ, когда ихъ возобновляютъ!» *)

Мнѣ кажется, что въ этихъ возгласахъ больше реторики, чѣмъ основательности. Прежде всего я желалъ бы, чтобы религія оставалась въ этомъ случаѣ въ сторонѣ. Въ вопросахъ изящнаго и критики, заимствованными изъ нея доводами легко можно заставить противника замолчать, но убѣдить его ими нельзя.

Совершенно справедливо! Вся древность вѣрила въ привидѣнія. Поэтому драматическіе поэты древности имѣли право пользоваться этою вѣрой; если у кого нибудь изъ нихъ являются пришлецы съ того свѣта **), то не слѣдуетъ вооружаться противъ этого на основаніи нашихъ болѣе просвѣщенныхъ взглядовъ. Но имѣетъ ли тоже самое право новѣйшій поэтъ, который раздѣляетъ наши болѣе просвѣщенные взгляды? Разумѣется, нѣтъ. Но если дѣйствіе его драмы относится къ той болѣе легковѣрной эпохѣ? И въ этомъ случаѣ тоже не имѣетъ права. Вѣдь драматическій поэтъ не историкъ; онъ не рассказываетъ, чему вѣрили въ старину, какъ случившемуся, а еще разъ воспроизводитъ событіе передъ нашими глазами,—и воспроизводитъ не ради одной исторической истины, а съ другою, высшею цѣлью. Историческая истина для него не цѣль, а лишь средство, ведущее къ цѣли. Онъ хочетъ произвести иллюзію и этою иллюзію растрогать насъ. Поэтому, если справедливо, что мы теперь больше не вѣримъ ни въ какія привидѣнія, если это невѣріе неизбѣжно нарушаетъ иллюзію, если безъ иллюзіи мы не можемъ сочувствовать тому, что поэтъ изображаетъ, то онъ будетъ поступать въ ущербъ себѣ, рассказывая намъ такія небылицы, и все искусство, какое онъ употребитъ на нихъ, будетъ потрачено даромъ.

*) Въ *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, предпосланной имъ трагедіи.

**) Наприм., тѣнь Дарія въ *Персахъ* Эсхила.

Слѣдовательно? Слѣдовательно никоимъ образомъ не дозволяется выводить на сценѣ привидѣній и духовъ?

Стало бытъ, для насъ этотъ источникъ ужаснаго и патетическаго изсякъ? Нѣтъ, это была бы слишкомъ большая потеря для поэзіи, и развѣ нѣтъ примѣровъ, что гений смѣется надъ всякою философіею и умѣетъ представить страшными для нашего воображенія такія вещи, которыя холодному разсудку кажутся весьма смѣшными? Слѣдовательно: выводъ будетъ совершенно иной... Мы больше не вѣримъ въ привидѣнія. Что это значить? Значить ли это, что мы, наконецъ, такъ далеко подвинулись впередъ въ нашихъ взглядахъ, что можемъ доказать невозможность привидѣній? Нѣкоторыя неопровержимыя истины, противорѣчація вѣрѣ въ привидѣнія, настолько ли общеизвѣстны, что постоянно присущи сознанію даже простаго человѣка, такъ что все, что не согласно съ ними, должно казаться ему смѣшнымъ и нелѣпнымъ? Такого значенія эта фраза не можетъ имѣть. Мы не вѣримъ въ привидѣнія. Это можетъ только значить, что въ этомъ вопросѣ, относительно котораго можно сказать почти столько же за, сколько и противъ, который не рѣшенъ и не можетъ быть рѣшенъ, господствующее воззрѣніе больше склоняется на сторону отрицательныхъ доводовъ. Немногіе держатся этого образа мыслей, а большинство лишь показываетъ видъ, что держится его. Послѣдніе много кричатъ и даютъ тонъ. Громадная масса людей молчитъ, относится къ дѣлу равнодушно и думаетъ то такъ, то иначе, среди бѣлаго дня съ удовольствіемъ слушаютъ насмѣшки надъ привидѣніями, а во тьмѣ ночи дрожатъ отъ разсказовъ про нихъ.

Но невѣріе въ привидѣнія въ этомъ смыслѣ несколько не можетъ и не должно помѣшать драматическому поэту прибѣгать къ нимъ. Зародышъ вѣры въ нихъ кроется въ душѣ у всѣхъ насъ, а чаще всего у тѣхъ, для кого поэтъ главнымъ образомъ творить. Отъ его искусства зависитъ — дать развиться этому зародышу; извѣстными приѣмами онъ можетъ дать вѣсъ доводамъ въ пользу ихъ существованія. Если онъ располагаетъ ими, то чему бы мы ни вѣрили въ обыденной жизни, на сценѣ онъ можетъ заставить насъ вѣрить, во что ему угодно.

Таковъ именно Шекспиръ, какъ поэтъ, но онъ почти единственный. При появленіи его привидѣнія въ *Гамлетѣ* волосы встаютъ дыбомъ на головѣ, все равно—принадлежитъ ли она человѣку, вѣрующему въ духовъ, или—невѣрующему.

Вольтеръ напрасно сослался на это привидѣніе: оно дѣлаетъ и его и его духъ Нина—просто смѣшными.

Привидѣніе Шекспира, дѣйствительно, пришло съ того свѣта: такъ это мы представляемъ себѣ. Оно является въ торжественный часъ, въ тишинѣ ночи, внушающей страхъ, окруженное всею тою мрачною и таинственною обстановкою, въ какой мы привыкли ожидать и воображать его по рассказамъ няньки. Но духъ Вольтера не годится и на то, чтобы имъ пугать дѣтей; это просто переодѣтый комедіантъ, который не говоритъ и не дѣлаетъ ничего такого, что бы онъ долженъ говорить и дѣлать, дабы заставить вѣрить насъ, что онъ именно то, за что выдаетъ себя. Напротивъ, всѣ тѣ условія, при которыхъ онъ является, нарушаютъ иллюзію и показываютъ, что это выдумка холоднаго поэта. Онъ хотѣлъ бы и обмануть, и устрашить насъ, но не знаетъ, какъ это сдѣлать. Примите во вниманіе только это одно: духъ Вольтера выходитъ изъ своей могилы среди бѣлаго дня, является въ собраніе государственныхъ сановниковъ, и о появленіи его возвѣщаетъ ударъ грома. Гдѣ это слышалъ Вольтеръ, что привидѣнія бываютъ такъ дерзки? Любая старуха могла бы сказать ему, что они боятся дневнаго свѣта и не любятъ являться въ многочисленное общество. Но Вольтеръ, безъ сомнѣнія, самъ зналъ это; но онъ настолько изысканъ, настолько щепетилень, что не хочетъ прибѣгать къ этой обычной обстановкѣ. Ему хотѣлось вывести на сцену привидѣніе болѣе благороднаго тона, и этимъ онъ испортилъ все дѣло. Такое привидѣніе, которое выбираетъ для себя обстановку и идетъ противъ всякаго преданія, противъ всего того, что считается приличнымъ между привидѣніями, по моему—не настоящее привидѣніе,—и все то, что въ этомъ случаѣ не поддерживаетъ иллюзію, разрушаетъ ее.

Привидѣніе у Вольтера—не что иное, какъ поэтическая пружина, которая нужна только для связи дѣйствія; само по себѣ оно ни мало не интересуетъ насъ. Напротивъ, привидѣніе Шекспира есть лицо по истинѣ дѣйствующее, въ судьбѣ котораго мы принимаемъ участіе; оно внушаетъ намъ не только ужасъ, но и состраданіе.

Эта разница, безъ сомнѣнія, произошла отъ разныхъ взглядовъ обоихъ поэтовъ на привидѣнія. Вольтеръ смотритъ на появленіе умершаго, какъ на чудо, а Шекспиръ—какъ на явленіе совершенно естественное. О томъ, кто изъ нихъ мыслить болѣе философски, не можетъ быть и рѣчи; но Шекспиръ болѣе мыслилъ въ духъ поэзіи. Духъ Нина явился у Воль-

тера, какъ такое существо, которое за гробомъ уже недоступно чувствамъ радости и горя, къ которому, слѣдовательно, мы не можемъ чувствовать состраданія. Поэтъ просто хотѣлъ показать намъ, что высшее существо можетъ допустить и исключеніе изъ своихъ вѣчныхъ законовъ, чтобы разоблачать и покарать тайныя преступленія.

Я не хочу сказать, что было ошибкою со стороны драматическаго поэта излагать свою фабулу такъ, чтобы она служила для разъясненія или подтвержденія какой нибудь великой нравственной истины. Но я осмѣливаюсь сказать, что это вовсе не нужно, что могутъ быть весьма поучительныя и безукоризненныя піесы, не имѣющія въ виду подобнаго назиданія, что неосновательно считать послѣднее нравственное изреченіе, которое мы находимъ въ концѣ нѣкоторыхъ трагедій древнихъ, цѣлью, для которой только и написано все произведеніе.

Поэту, еслибы *Семирамида* Вольтера не отличалась никакими другими заслугами, кромѣ этой, которую онъ такъ превозноситъ, именно, что изъ нея можно научиться чтить верховное правосудіе, которое избираетъ необычайныя средства, чтобы покарать за необычайныя злодѣянія, то въ моихъ глазахъ эта піеса была бы только посредственною, тѣмъ болѣе, что и самая мораль не особенно назидательна. Безспорно, гораздо достойнѣе высшей мудрости — совсѣмъ не прибѣгать къ этимъ необычайнымъ средствамъ и воздаяніе за добро и зло подчинить общему порядку вещей. 54—59.

III. КОМЕДИЯ.

§ 18. Предметъ комедіи. — «Въ комедіи», говоритъ Дидро *), «изображается родъ, а въ трагедіи отдѣльная личность. Объяснюсь. Героемъ трагедіи бываетъ человѣкъ съ тѣми или другими качествами: это непременно Регулъ, или Брутъ, или Катонъ, и никто иной ихъ замѣнить не можетъ. Напротивъ, главное лицо въ комедіи должно представлять собою множество людей. Если ему придать такую своеобразную фізіономію,

*) Въ «Теоріи драмат. поэзіи», приложенной къ его комедіи «Отецъ семейства».
ПОЭТИКА 24

что на него будетъ походить только одна личность, то комедія воротится ко времени своего дѣтства и перейдетъ въ сатиру *) . 429.

Прежде всего я долженъ замѣтить, что Дидро ничѣмъ не доказываетъ своего положенія. Вѣроятно, онъ считаетъ его такою истиною, въ которой никто не будетъ и не можетъ сомнѣваться: стоять только подумать о ней, и ея основательность будетъ очевидна. Не опирается-ли онъ на истинныя имена трагическихъ героевъ? Такъ какъ имена ихъ — Ахиллесъ, Александръ, Катонъ и Августъ, а Ахиллесъ, Александръ, Катонъ и Августъ были, дѣйствительно, отдѣльныя личности, то онъ на этомъ основаніи заключилъ, что и все то, что поэтъ заставляетъ ихъ говорить и дѣлать въ трагедіи, можетъ быть прилично только этимъ, такъ названнымъ, отдѣльнымъ лицамъ и больше никому на свѣтѣ? Повидимому, такъ.

Но Аристотель уже двѣ тысячи лѣтъ тому назадъ опровергъ это ошибочное мнѣніе и основалъ на противоположной истинѣ коренную разницу между исторіею и поэзіею, равно какъ и высшее благотворное дѣйствіе послѣдней въ сравненіи съ первою.

Въ отношеніи общности (типичности) Аристотель прямо не признаетъ никакого различія между дѣйствующими лицами трагедіи и комедіи. Какъ тѣ, такъ и другія, и даже герои эпоса, однимъ словомъ — всѣ лица, являющіяся въ поэтическомъ подражаніи, должны, безъ различія, говорить и дѣйствовать не такъ, какъ могло бы быть свойственно только имъ, но какъ говорилъ бы и дѣйствовалъ каждый, имѣющій ихъ свойства, при тѣхъ же самыхъ обстоятельствахъ. Въ этой общности (*καθόλου*—типичности) кроется причина, почему поэзія философичнѣе, слѣдовательно и назидательнѣе исторіи. Положимъ, справедливо, что комическій поэтъ, желающій дать своимъ лицамъ такія своеобразныя фізіономіи, что на нихъ походило бы только одно лицо въ цѣломъ свѣтѣ, возвратилъ бы комедію, какъ говоритъ Дидро, въ ея дѣтскому состоянію и превратилъ бы ее въ сатиру. Въ такомъ случаѣ столь же справедливо и то, что трагическій

*) Ямбическая (сатирическая) поэзія развилась у грековъ въ VII в. до Р. Х. изъ эпической. Первымъ, самымъ виднымъ, ея представителемъ былъ Архилохъ: (жилъ ок. 700 года). Онъ рѣзко осмѣивалъ пороки и вѣдлости современниковъ, не щадя именъ и лицъ. Онъ писалъ свои стихотворенія ямбами, откуда и самая поэзія получила названіе ямбической. Его послѣдователи, Симонидъ и др., остались вѣрны этому направленію, и личные ожесточенныя нападки нѣкоторое время были характеристическими признаками этого рода поэзіи. *Пр. Пер.*

поэтъ, желающій изобразить только извѣстныхъ людей, только Цезаря и Катона, со всѣми тѣми свойствами, какія признаются за ними, не показывая, какъ связаны эти свойства съ характерами Катона и Цезаря, которые могутъ быть у нихъ общи со многими, лишитъ трагедію ея достоинства и низведетъ ее на степень исторіи. 437—439.

§ 19. Смѣхъ и насмѣшка.—Цѣль комедіи.—Всякая несообразность, всякое противорѣчіе заблужденія съ дѣйствительностью—смѣшны. Но смѣхъ и насмѣшка—двѣ вещи совершенно различныя. Мы можемъ смѣяться надъ человѣкомъ, смѣяться на его счетъ, нисколько не насмѣхаясь надъ нимъ. Это различіе неоспоримо и хорошо извѣстно; однако всѣ возраженія противъ благотворнаго дѣйствія комедіи, высказанныя въ послѣднее время Руссо *), объясняются только тѣмъ, что онъ недостаточно уяснилъ себѣ это различіе. Онъ, наиримѣръ, говоритъ, что «Мольеръ заставляетъ насъ смѣяться надъ мизантропомъ, тогда какъ мизантропъ—честный человѣкъ въ піесѣ. Стало-быть Мольеръ оказывается врагомъ добродѣтели, относясь презрительно къ добродѣтельному». Нисколько; мизантропъ вовсе не дѣлается человѣкомъ, достойнымъ презрѣнія, а остается такимъ, какимъ былъ, и смѣхъ, вызываемый тѣми забавными положеніями, въ какія его ставитъ поэтъ, нисколько не уменьшаетъ нашего уваженія къ нему.

Комедія старается исправить людей смѣхомъ, а не насмѣшкою; и она не ограничивается исправленіемъ именно только тѣхъ пороковъ, надъ которыми смѣется, и только тѣхъ людей, которые заражены этими смѣшными слабостями. Ея истинная польза, общая для всѣхъ, заключается въ самомъ смѣхѣ, въ упражненіи нашей способности подмѣчать смѣшное, легко и быстро раскрывать его подъ разными масками страсти и моды, во всѣхъ его сечетаніяхъ съ другими еще худшими качествами, а также съ хорошими, даже подъ морщинами строгой серьезности. Если мы допустимъ, что *Скупой* Мольера не исправилъ ни одного скупаго, а *Ирокъ* Реньяра ни одного игрока,—если согласимся, что смѣхъ никоимъ образомъ не можетъ исправить этихъ безумцевъ, тѣмъ хуже для нихъ, а не для комедіи. Если она не можетъ врачевать неизлѣчимо больныхъ, то съ нею достаточно и того, коли она будетъ укрѣплять силы здоровыхъ. Комедія *Ску-*

*) Руссо писалъ (Д'Аламберу), что театръ есть необходимое зло для испорченныхъ большихъ городовъ, а для маленькихъ онъ вреденъ, потому что отучаетъ отъ труда, усиливаетъ лютость и портитъ нравы. *Прим. перса.*

и ой назидательна и для щедрого, а *Иироки*—и для того, кто совсѣмъ не играетъ; тѣ слабости, которыхъ они чужды, есть у другихъ, съ которыми имъ приходится жить; полезно знать тѣхъ, съ кѣмъ легко можно встрѣтиться въ обществѣ, полезно предохранять себя отъ неблагопріятныхъ впечатлѣній, производимыхъ примѣромъ. Предохранительная мѣра есть тоже отличное лѣкарство, и въ цѣлой морали нѣтъ средства болѣе сильнаго и дѣйствительнаго, какъ смѣхъ. 148—149.

IV. ТРАГЕДІЯ И КОМЕДИЯ,—ИХЪ СХОДСТВО И РАЗЛИЧІЕ.

§ 20. О характерахъ въ трагедіи и комедіи.— [Ричардъ Гёрдъ, показавъ], что трагедіи болѣе свойственно изображать дѣйствительныя событія, а комедіи—вымышленныя, продолжаетъ: «Въ томъ же духѣ изображаютъ оба вида драмы и свои характеры. Комедія придаетъ своимъ характерамъ значеніе общихъ типовъ, трагедія—частностей. *Скупой* Мольера есть не столько изображеніе скарднаго человѣка, сколько самой скардности. Напротивъ, *Неронъ* Расина есть не изображеніе жестокости, а жестокаго человѣка».

Гёрдъ, повидимому, разсуждаетъ такъ: если для трагедіи требуется истинное событіе, то и характеры ея должны быть истинны, т. е., таковы, какъ обнаруживаются въ дѣйствительности. Если напротивъ комедія можетъ довольствоваться вымышленными событіями, если для нея лучше вѣроятныя событія во всемъ ихъ объемѣ, чѣмъ истинныя, то и ея характеры должны быть болѣе общи (типичны), чѣмъ въ природѣ, такъ какъ наше воображеніе приписываетъ типу извѣстнаго рода бытіе, которое относится къ дѣйствительному бытію отдѣльной единицы такъ же, какъ вѣроятность къ реальности.

«Но, продолжаетъ онъ, здѣсь слѣдуетъ избѣгать двухъ ошибокъ, которыми, повидимому, благоприятствуется указанный принципъ.

«Первая касается трагедіи, которая, какъ я сказалъ, изображаетъ индивидуальныя характеры. Я полагаю, что ея характеры индивидуальнѣе характеровъ комедіи. Это значитъ: цѣль трагедіи не требуетъ и не допускаетъ того, чтобы поэтъ сгруппировывалъ столько чертъ, изображающихъ нравы, какъ то допускается въ комедіи. Въ первой характеръ обна-

руживается лишь настолько, насколько этого непременно требует ходъ дѣйствія. Напротивъ, въ послѣдней тщательно подыскиваются и изображаются всѣ черты, которыми онъ обыкновенно отличается.

«Если я называю трагическій характеръ индивидуальнымъ, то хочу этимъ сказать только то, что онъ меньше комическаго можетъ представлять тотъ родъ, къ которому принадлежитъ, а не то, что несообразно съ общимъ должно быть изображено то, что считаютъ нужнымъ изображать въ отношеніи характера.

«Во-вторыхъ, что касается комедіи, то я сказалъ, что она должна изображать общіе (типическіе) характеры, и привелъ въ примѣръ скупаго у Мольера, который больше соответствуетъ идеѣ *скупости*, чѣмъ личности дѣйствительнаго *скупца*. Но и здѣсь не слѣдуетъ принимать моихъ словъ въ смыслъ слишкомъ тѣсномъ. Я нахожу, что Мольеръ въ этомъ случаѣ сдѣлалъ ошибку, но думаю, что при помощи удачныхъ толкованій и этотъ примѣръ разъяснить мою мысль.

«Такъ какъ комедія имѣетъ цѣлью изображать характеры, то я полагаю, что она всего вѣрнѣе достигнетъ своей цѣли, изображая эти характеры какъ можно общѣе (типичнѣе). Такимъ образомъ выведенное на сцену лицо будетъ представителемъ всѣхъ характеровъ этого рода. Поэтому чувство, ищущее вѣрности изображенія, можетъ найти для себя возможно большее удовлетвореніе. Но эта общность (типичность) не можетъ въ такомъ случаѣ распространяться на наши представленія о возможныхъ впечатлѣніяхъ характера, понимаемаго отвлеченно, но лишь на дѣйствительныя проявленія его сущности, насколько они подтверждаются опытомъ и могутъ имѣть мѣсто въ обыкновенной жизни. Въ этомъ отношеніи Мольеръ, а раньше его Плавтъ *) ошиблись: вмѣсто портрета скупаго человѣка они дали намъ химерическое и несимпатичное изображеніе скупости, какъ страсти. Я называю химерическимъ изображеніемъ, потому что подлинника для него нѣтъ въ природѣ. Я называю это неприятнымъ изображеніемъ: такъ какъ это изображеніе простой, несмѣшанной, страсти, то ему недостаетъ того свѣта и тѣхъ тѣней, благодаря сочетанію которыхъ онъ

*) Въ своей комедіи «Aulularia» (Сосудъ скупаго), піесѣ очень хорошей, конецъ которой, къ несчастію, потерянь. Тамъ изображенъ скряга Эвкліонъ, который держитъ подъ очагомъ сосудъ съ деньгами, найденный имъ въ землѣ.

только и получает силу и жизнь. Этотъ свѣтъ и тѣни проистекаютъ отъ сочетанія разныхъ страстей, которыя вмѣстѣ съ главною или господствующею страстью составляютъ основу человѣческаго характера. Вѣдь признано, что драма должна изображать преимущественно человѣческую жизнь. Но господствующая страсть должна быть очерчена настолько общими (типичными) чертами, насколько то допускаетъ борьба ея въ природѣ съ другими страстями, чтобы тѣмъ рельефнѣе вышло изображеніе характера». 450—453.

§ 21. Имена, какъ выраженіе общности въ комедіи и трагедіи *).

Комики давали своимъ дѣйствующимъ лицамъ такія имена, которыя, по своему грамматическому составу, или производству, или иному значенію выражали свойства этихъ лицъ. Однимъ словомъ, они давали имъ имена со значеніемъ, какъ бы говорящія, которыя стоитъ только услышать, чтобы тотчасъ же знать, каковы будутъ тѣ лица, которымъ они даются. Я приведу относящееся сюда мѣсто Доната **): «Имена лицъ въ комедіяхъ должны имѣть значеніе и толкованіе по производству. Вѣдь было бы нелѣпно, если бы комикъ, явно вымышляя сюжетъ, давалъ лицамъ неподходящія имена, или занятія, несоотвѣтствующія именамъ. Поэтому вѣрный рабъ—Парменонъ [съ греч.—остающійся вѣрнымъ], невѣрный—или Сириецъ или Геть [какъ азіатцы], воинъ—Тразонъ [муже-

*) Аристотель, *Агс* роеъ., с. IX, 1—7, по перев. Лессинга: «Общее есть то, что сталъ бы говорить такъ или иначе извѣстный человѣкъ, судя по вѣроятности или необходимости. Къ этому стремится поэзія, давая имена своимъ героямъ. Напротивъ, частное то, что сдѣлалъ Алкивиадъ или что съ нимъ случилось. Въ комедіи это очевидно, потому что, если фабула составлена по вѣроятности, то лицамъ даютъ произвольныя имена, а не поступаютъ такъ, какъ ямбическіе поэты, которые ограничиваются частностями. Въ трагедіи оставляютъ историческія имена по той причинѣ, что возможное — достоверно, а мы не вполне увѣрены въ возможности того, чего никогда не случилось; напротивъ, то, что случилось, очевидно должно быть возможнымъ, потому что будь оно невозможно, оно бы и не случилось. Однако и въ нѣкоторыхъ трагедіяхъ извѣстныхъ именъ только одно или два, а остальные вымышленныя; въ нѣкоторыхъ же нѣтъ и ни одного историческаго имени, какъ напр. въ *Цеттхъ* Агатона [Агатонъ (458—401)—современникъ и соперникъ Эврипида; трагедіи его не дошли до насъ]. Въ этой піесѣ и дѣйствіе, и имена дѣйствующихъ лицъ—все вымышленное, и однако она намъ нравится». 438—439.

**) *Элій Донатъ* (IV в. до Р. X.)—знаменитый римск. грамматикъ и риторъ.

ственный] или Полемонъ [воинственный], юноша — Памфилъ [всѣми любимый] и т. п. При этомъ поэтъ, напротивъ, дѣлаетъ грубую ошибку, давая имя, противорѣчащее характеру и неподходящее къ нему, развѣ толькоумышленно выбираетъ противорѣчивое имя въ шутку, какъ, напр., мѣнялъ у Плавта дано имя Мизаргиридъ [ненавидящій деньги]». Кто хочет убѣдиться въ этомъ на большемъ количествѣ примѣровъ, тотъ пусть разсмотритъ имена у Плавта и Теренція. Такъ какъ всѣ ихъ пьесы заимствованы съ греческаго, то и имена ихъ дѣйствующихъ лицъ греческія и по словопроизводству имѣютъ отношенія къ тому сословію, образу мыслей или иному чему, что эти лица могутъ имѣть общаго съ другими, хотя мы не всегда точно и съ увѣренностью можемъ объяснить это производство.

Можно прибавить, что даже и имена лицъ дѣйствительныхъ скорѣе обозначали собою типы, чѣмъ отдѣльныя лица. Подъ именемъ Сократа Аристофанъ хотѣлъ осмѣять и выставить опаснымъ человѣкомъ не одного Сократа, а всѣхъ софистовъ, занимавшихся воспитаніемъ молодыхъ людей. Его героемъ былъ вообще опасный софистъ, и онъ назвалъ его Сократомъ только потому, что такимъ провозгласила Сократа молва. Поэтому многія черты не шли къ историческому Сократу, такъ что послѣдній могъ смѣло встать съ своего мѣста и предложить сравнить себя съ изображеніемъ. Но какъ влохо поймемъ мы сущность комедіи, если будемъ считать эти неподходящія черты просто произвольною клеветою, а не тѣмъ, чѣмъ онѣ были на самомъ дѣлѣ, обобщеніемъ отдѣльной личности, возведеніемъ частнаго явленія въ общій типъ. 439—447.

Я хочу примѣнить сказанное къ употребленію въ трагедіи именъ дѣйствительныхъ лицъ. Сократъ Аристофана не представлялъ собою дѣйствительную личность, носившую это имя, да и не долженъ былъ представлять ее; этотъ олицетворенный идеаль суетной и опасной школьной мудрости названъ былъ Сократомъ только потому, что Сократъ былъ отчасти извѣстенъ за подобнаго обманщика и соблазнителя, а отчасти долженъ былъ сдѣлаться еще извѣстнѣе съ этой стороны. Самое понятіе объ общественномъ положеніи и характерѣ, которое должно было соединяться съ именемъ Сократа, руководило поэтомъ при выборѣ имени. Такъ и представленіе о характерѣ, обыкновенно соединяемое нами съ именами Регула, Катона и Брута служитъ причиною, почему трагическій поэтъ даетъ своимъ героямъ эти имена. Онъ выводитъ на сцену Регула, Брута не съ тѣмъ, чтобы ознакомить насъ съ дѣйствительною жизнію этихъ людей и освѣ-

жить ее въ нашей памяти, но чтобы завлечь насъ изображеніемъ такихъ событій, которыя вообще могутъ и должны случиться съ людьми, имѣющими ихъ характеры.

Характеры въ трагедіи должны быть такими же общими типами, какъ и характеры въ комедіи. 448—450.

§ 22. Характеры и положеніе (ситуація) въ трагедіи и комедіи. — [По одинаковости положеній, въ которыхъ стоятъ герои двухъ комедій, можно-ли заключать, что одна изъ нихъ — оригиналъ, а другая — копія?]

Въ одинаковыхъ положеніяхъ могутъ быть лица съ самыми различными характерами, — а такъ какъ въ комедіи характеры — главное дѣло, а положенія служатъ только средствомъ для того, чтобы дать имъ возможность обнаружиться, то надобно обращать вниманіе не на положенія, а на характеры, чтобы рѣшить, слѣдуетъ ли считать піесу копіею, или оригиналомъ. Обратное этому слѣдуетъ поступать въ трагедіи, гдѣ характеры менѣе существенны, и страхъ и состраданіе преимущественно вызываются положеніями. Слѣдовательно, сходныя положенія дадутъ сходныя трагедіи, а не комедіи; напротивъ, сходные характеры дадутъ сходныя комедіи, тогда какъ въ трагедіяхъ они въ этомъ случаѣ вовсе не принимаются въ расчетъ. 259.

V. СМѢШАННАЯ ДРАМА (трагикомедія; слезливая, трогательная, комедія; мѣщанская трагедія).

§ 23. Мнѣніе Виланда объ основахъ трагикомедіи. — «Порицаютъ у Шекспира», говоритъ Виландъ, «у того единственнаго изъ всѣхъ поэтовъ со времени Гомера, который отлично зналъ людей отъ короля до нищаго, отъ Юлія Цезаря до Джева Фальстафа, и провидѣлъ насквозь при помощи непонятнаго намъ ясновидѣнія, — порицаютъ то, что въ его піесахъ нѣтъ никакого плана или есть весьма неудовлетворительный, неправильный и плохо придуманный. Комическое и трагическое у него странно перемѣшаны, и часто одно и то же лицо, которое вызвало на глаза наши слезы трогательнымъ языкомъ самой природы, черезъ нѣсколько мгновеній какою-нибудь странною выходкою или смѣшною фразою если не заставитъ васъ смѣяться,

то такъ охлаждаетъ, что послѣ этого ему трудно привести насъ опять въ желаемое для него настроеніе. Въ этомъ его упрекаютъ, не сообразивъ того, что именно въ такомъ смыслѣ его піесы и представляютъ вѣрную картину человѣческой жизни.

«Жизнь большей части людей и (если можно такъ выразиться) бытіе великихъ государственныхъ организмовъ, какъ скоро мы будемъ смотрѣть на нихъ, какъ на существа нравственныя, похожи во многихъ отношеніяхъ на *великія—и—политическія драмы* *) въ старинномъ готическомъ **) вкусѣ. Поэтому весьма легко сдѣлать тотъ выводъ, что изобрѣтатели послѣднихъ были гораздо умнѣе, чѣмъ вообще думаютъ, и нисколько не имѣли тайнаго намѣренія выставить въ смѣшномъ видѣ человѣческую жизнь, — желали, по крайней мѣрѣ, настолько вѣрно подражать природѣ, насколько греки стремились украшать ее. Теперь мы ничего не будемъ говорить о случайномъ сродствѣ: въ этихъ піесахъ [*великихъ—и—политическихъ драмахъ*], какъ и въ жизни, часто самыя главныя роли выполняются именно самыми плохими актерами. Что можетъ быть поразительнѣе того сходства, какое есть между обоими родами ***) главныхъ и политическихъ драмъ относительно плана, раздѣленія и расположенія сценъ, завязки и развязки? Какъ рѣдко авторы ихъ спрашиваютъ самихъ себя: почему они то или другое обработали такъ, а не иначе? Какъ часто они поражаютъ насъ изображеніемъ такихъ событій, къ которымъ мы ни мало не подготовлены! Какъ часто видимъ мы, что дѣйствующія лица приходятъ и уходятъ, а между тѣмъ для насъ не понятно, зачѣмъ они пришли и зачѣмъ снова скрываются. Какъ много въ обоихъ родахъ предоставлено случаю! Какъ часто весьма важныя дѣйствія происходятъ отъ самыхъ ничтожныхъ причинъ! Какъ часто къ вопросамъ серьезнымъ и важнымъ авторъ относится легкомысленно, а къ мелочнымъ — съ забавною серьезностью! И если, наконецъ, въ обоюродныхъ драмахъ все было такъ ужасно перепутано и переплетено одно съ другимъ, что можно бы отчаиваться въ возможности развязки, то какъ счастливо какой набудь

*) Подъ именемъ *Haupt-und Staats-actionen* разумѣлись кровавыя драматическія представленія историческаго содержанія, написанныя напыщеннымъ языкомъ и переполненныя шутовскими сценами. *Прим. пер.*

**) Въ смыслѣ грубаго, необработаннаго вкуса. *Прим. пер.*

***) Между жизнью и поэзіей.

богъ, явившійся изъ бумажныхъ облаковъ при ударахъ грома и блескъ молніи, или сильный ударъ меча разомъ не развязывалъ, а разсѣкалъ узелъ. Это въ сущности одно и то же, потому что пѣса такъ или иначе кончается, и зрители могутъ хлопать или шикать, какъ имъ угодно. Между прочимъ, мы знаемъ, какую важную роль игралъ благородный арлекинъ (Hanswurst) въ трагикомедіяхъ, о которыхъ мы говоримъ. О, еслибъ онъ игралъ свою роль только на сценѣ! Но какъ много великихъ событій на всемірной сценѣ во всѣ времена совершились съ участіемъ арлекина и — что еще досаднѣе — именно имъ! Какъ часто великіе люди, призваніемъ которыхъ было — служить геніями-охранителями трона, благодѣтелями цѣлыхъ народовъ и вѣковъ, видѣли, что вся ихъ мудрость и храбрость обращались ни во что, благодаря шутовской продѣлкѣ арлекина или таковыхъ людей, которые вполне соответствовали ему по характеру, хотя и не носили его куртки и его желтыхъ штановъ. Какъ часто въ обоихъ родахъ трагикомедій завязка устраивается просто благодаря тому, что арлекинъ какою-нибудь глупою или шутовскою выходкою портитъ дѣло скромнымъ людямъ раньше, чѣмъ они могутъ остережеться!»

[Лессингъ не вполне раздѣляетъ взглядъ Виланда на смѣшанную драму]. Что трагикомедія вѣрно подражаетъ природѣ [говоритъ онъ], это — и правда, и неправда; она вѣрно подражаетъ ей только на половину, а въ остальномъ совершенно независима отъ нея: она подражаетъ природѣ въ ея явленіяхъ, но не обращаетъ вниманія на сферу нашихъ впечатлѣній и душевныхъ силъ.

[Высказавъ затѣмъ взглядъ на искусство (см. § 1-й), какъ на такое изображеніе сущности явленій, въ которомъ должно быть устранено все случайное и неважное, Лессингъ продолжаетъ]:

Если мы являемся свидѣтелями важнаго и трогательнаго событія, тѣсно связаннаго съ другимъ, менѣе важнымъ, то мы стараемся по возможности избѣгнуть разбросанности нашихъ представленій, которою намъ угрожаетъ послѣднее. Мы мысленно исключаемъ его, и поэтому намъ неприятно снова встрѣтить въ искусствѣ то, чего мы избѣгаемъ въ дѣйствительности.

Только тогда именно, когда подобное событіе въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи сосредоточиваетъ на себѣ весь нашъ интересъ, и когда одно звено его не только слѣдуетъ за другимъ, но необходимо вытекаетъ изъ него, когда серьезность порождаетъ смѣхъ, печаль — радость, или наоборотъ,

такъ что намъ невозможно устранить того или другаго, только тогда мы не требуемъ устраненія его въ искусствѣ, и само искусство умѣетъ извлечь выгоду изъ этой неизбежности. 339—346.

VI. ЛОЖНО-КЛАССИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ПОЭЗИИ.

§ 24. Аристотель, по толкованію П. Корнеля *).—Все правила Аристотеля рассчитаны на то, чтобы при помощи ихъ трагедія могла произвести самое сильное впечатлѣніе. Что же дѣлаетъ съ ними Корнель? Онъ передаетъ ихъ въ искаженномъ видѣ и довольно плохо, а такъ-какъ онъ все-таки и при этомъ находилъ ихъ еще очень строгими, то для каждого приписываетъ какое-нибудь *смягченіе*, *благоприятное толкованіе*, лишаетъ ихъ силы и коверкаетъ, хитро перетолковываетъ и сводитъ ихъ къ чему. А для чего? — «Для того, чтобы не отвергнуть многихъ произведеній, которыя имѣли успѣхъ на нашихъ сценахъ». Уважительная причина!

Я вкратцѣ коснусь главныхъ пунктовъ его теоріи.

1. Аристотель говоритъ: „трагедія должна возбуждать состраданіе и страхъ“. А Корнель говоритъ: — о, да! но какъ случится; не всегда нужно то и другое вмѣстѣ. Мы довольствуемся и однимъ — теперь состраданіемъ безъ страха, а въ другой разъ страхомъ безъ состраданія. А иначе въ какомъ бы положеніи считался я, великій Корнель, съ моимъ Родригомъ и моею Хименою? **). Эти добрыя дѣти возбуждаютъ состраданіе и — въ сильной степени, но страхъ — едвали. А съ другой стороны, что будетъ съ моею Клеопатрою, съ моимъ Прюзіемъ, съ моимъ Фокою? ***). Кто можетъ чувствовать состраданіе къ этимъ негодяямъ? Однако страхъ они возбуждаютъ. — Такъ думалъ Корнель, и французы были согласны съ нимъ.

2. Аристотель говоритъ: „трагедія должна возбуждать состраданіе и страхъ“, понятное дѣло, при посредствѣ одного и того же лица. Кор-

*) См. выше: «О драмѣ», изъ разсужденій П. Корнеля.

***) Герой и героиня трагедіи *Сидъ*.

****) Дѣйствующія лица изъ пьесъ Корнеля — *Родоюна*, *Никомедъ*, *Гераклій*.

нель говорить: „если такъ случится, то отлично; но въ этомъ крайней нужды нѣтъ: можно прибѣгать къ помощи разныхъ лицъ, чтобы возбудить два эти чувства, какъ я это сдѣлалъ въ моей *Родоюнтъ*“. Такъ поступилъ Корнель, и французы поступаютъ по его образцу.

3. Аристотель говорить: „состраданіемъ и страхомъ, которые возбуждаетъ трагедія, должны очищаться наше состраданіе и нашъ страхъ и все, относящееся къ нимъ“. Корнель объ этомъ ничего не знаетъ и воображаетъ, будто Аристотель хочетъ сказать: трагедія возбуждаетъ наше состраданіе для того, чтобы возбудить страхъ и этимъ страхомъ очистить въ насъ страсти, которыми навлекло на себя бѣдствіе лицо, вызвавшее сожалѣніе. Не буду говорить о достоинствѣ этой цѣли. Достаточно сказать, что это не цѣль Аристотеля; и что такъ какъ Корнель придавалъ совершенно иную цѣль своимъ трагедіямъ, то самыя трагедіи его должны были сдѣлаться совсѣмъ другими произведеніями, чѣмъ тѣ, на основаніи которыхъ Аристотель говорить о своей цѣли. Трагедіи его должны были сдѣлаться не настоящими трагедіями. Но такими сдѣлались не только его творенія, но и всѣ французскія трагедіи, потому что авторы ихъ задавались цѣлью не Аристотеля, а Корнеля... Я знаю разныя французскія піесы, въ которыхъ очень хорошо изображаются печальныя послѣдствія извѣстной страсти. Изъ нихъ можно извлечь много хорошихъ уроковъ относительно этой страсти. Но я не знаю ни одной піесы, которая возбуждала бы мое состраданіе въ такой степени, въ какой должна его возбуждать трагедія, а я знаю положительно изъ разныхъ греческихъ и англійскихъ піесъ, что она можетъ его возбуждать въ этой степени. Французскія трагедіи—это піесы весьма изящныя, весьма поучительныя, это произведенія, по моему мнѣнію, достойныя всякой похвалы, только это—не трагедіи. Авторы ихъ были люди, несомнѣнно, даровитые, и иные изъ нихъ занимаютъ видное мѣсто въ ряду поэтовъ. Но они не трагическіе поэты; и ихъ Корнель, Расинъ, Кребийонъ и Вольтеръ имѣютъ очень мало или вовсе не имѣютъ тѣхъ качествъ, которыя Софокла сдѣлала Софокломъ, Эврипида—Эврипидомъ, а Шекспира—Шекспиromъ.

4. Аристотель говорить: «не слѣдуетъ въ трагедіи изображать несчастнымъ вполнѣ добродѣтельнаго человѣка безъ всякой вины со стороны его, потому что это возмутительно». «Совершенно справедливо», говорить Корнель: «такой исходъ возбуждаетъ скорѣе негодованіе и ненависть къ тому, кто является виновникомъ страданія, чѣмъ сочувствіе къ тому,

кого оно постигло. Поэтому первое чувство, которое собственно не должно вызываться трагедіею, при не особенно искусной обработкѣ, заглушило бы второе, которое по настоящему должно быть возбуждено. Зритель ушелъ бы съ представленія недовольный, потому что слишкомъ много гнѣвнаго чувства примѣшалось бы къ состраданію, которое оставило бы пріятное впечатлѣніе, будь оно одно. Но», прибавляетъ онъ, „если причина устранится, если поэтъ поведетъ дѣло такъ, что добродѣтельный, переносящій страданія, возбуждаетъ больше состраданія къ себѣ, чѣмъ досады на того, кто его заставляетъ страдать,—что тогда?»—«О, въ такомъ случаѣ», говоритъ Корнель, «я полагаю, что не слѣдуетъ стѣсняться изображать на сценѣ и самыхъ добродѣтельныхъ людей въ бѣдственномъ положеніи». Я не понимаю, какъ можно говорить такія очевидныя нелѣпости, возражая философу, какъ можно дѣлать видъ, будто его понимаешь, заставляя его говорить такія вещи, о которыхъ онъ никогда и не думалъ.

Ровно ничѣмъ незаслуженное несчастье хорошаго человѣка, говоритъ Аристотель, не можетъ быть сюжетомъ для трагедіи, потому что оно возмутительно. Это *потому-что*, эту причину, Корнель превращаетъ въ простое условіе, при которомъ событіе перестаетъ быть трагичнымъ. Аристотель говоритъ: это безусловно-возмутительно, а потому и не трагично; а Корнель говоритъ: это не трагично постольку, поскольку возмутительно. Этотъ возмутительный характеръ Аристотель видитъ въ самомъ родѣ бѣдствія, а Корнель полагаетъ его въ томъ негодованіи, которое возбуждается имъ противъ виновника его. Онъ не видитъ или не хочетъ видѣть, что тѣ возмутительное есть нѣчто совершенно иное, чѣмъ это негодованіе, что если послѣдняго даже и совсѣмъ не будетъ, то первое можетъ обнаруживаться въ полной мѣрѣ. Достаточно того, что благодаря этому *quid pro quo*, повидимому, получается оправданіе для нѣкоторыхъ его піесъ, въ которыхъ онъ такимъ образомъ не видитъ погрѣшностей противъ правилъ Аристотеля. Напротивъ, онъ на столько высокоумѣренъ, что воображаетъ, будто у Аристотеля былъ просто недостатокъ въ подобныхъ піесахъ, чтобы на основаніи ихъ еще болѣе ограничить свое ученіе и вывести изъ нихъ разные способы,—какъ, не смотря на все это, несчастье человѣка вполне достойнаго можетъ быть сюжетомъ трагедіи. „Вотъ“, говоритъ онъ, «два или три способа, которыхъ Аристотель, можетъ быть, не былъ въ состояніи принять въ соображеніе, потому что

примѣровъ имъ еще не было на сценѣ въ его время“. И у кого беретъ онъ эти примѣры? У кого же, какъ не у себя самого? И какіе эти два или три способа? Мы сейчас увидимъ. — „Первый способъ тотъ, когда человѣкъ вполне добродѣтельный терпитъ гоненія отъ человѣка вполне порочнаго, но избѣгаетъ опасности, такъ что человѣкъ порочный самъ запутывается въ собственныхъ сѣтяхъ, какъ это мы видимъ въ *Родоюнь* и *Геракліи*. Было бы совѣмъ изъ рукъ вонъ, еслибы въ первой пьесѣ погибли Антиохъ и Родоюня, во второй Гераклій, Пульхерій и Маркіанъ, а Клеопатра [въ *Родоюнь*] и Фока [въ *Геракліи*] восторжествовали. Несчастіе первыхъ возбуждаетъ наше состраданіе, не заглушаемое тѣмъ отвращеніемъ, какое мы чувствуемъ къ ихъ гонителю; мы постоянно надѣемся, что произойдетъ какая-нибудь счастливая случайность, которая не дастъ имъ погибнуть“ ... Въ сущности этотъ способъ вовсе не подходитъ къ тому случаю, о которомъ идетъ рѣчь. Вѣдь согласно съ нимъ добродѣтельный человѣкъ не дѣлается несчастнымъ, а несчастіе еще только предстоитъ ему. Это можетъ вызвать сочувственное опасеніе за него, нисколько не возмущая насъ. — А теперь перейдемъ ко второму способу. «Можетъ случиться также», говоритъ Корнель, «что весьма добродѣтельный человѣкъ терпитъ преслѣдованіе и гибнетъ по волѣ другаго человѣка, не на столько порочнаго, чтобы возбуждать въ насъ сильное негодованіе: преслѣдуя добродѣтельнаго, онъ дѣлаетъ это больше по слабости характера, чѣмъ по злобѣ. Если Феликсъ допускаетъ погибнуть зятя своего Полиевета *), то дѣлаетъ это не по непримиримой злобѣ къ христіанамъ, которая могла бы намъ внушать презрѣніе къ нему, а просто по раболѣпной трусости. Онъ боится пощадить его въ присутствіи Севера, потому что страшится его ненависти и мести. Мы, конечно, чувствуемъ нѣкоторое негодованіе противъ него и порицаемъ его поступокъ; но это негодованіе не пересиливаетъ нашего состраданія и нисколько не мѣшаетъ зрителямъ вполне примириться съ нимъ въ концѣ пьесы, послѣ его обращенія въ христіанство...» Личности съ характеромъ робкихъ, колеблющихся, нерѣшительныхъ, какъ Феликсъ, было бы неумѣстно выводить въ подобныхъ пьесахъ. Сверхъ того онъ и сами по себѣ дѣлаютъ пьесу холодной и непріятною, нисколько не смягчая ея возмутительнаго характера.

*) Траг. Полиеветъ.

Возмутительное, какъ уже сказано, заключается не въ томъ негодованіи или отвращеніи, которое онѣ возбуждаютъ, а въ томъ, что несчастіе поражаетъ лицъ безвинныхъ. Какъ скоро оно поражаетъ ихъ безвинно, то намъ все равно, жестоки ли ихъ преслѣдователи, или слабохарактерны, поступаютъ ли они съ ними жестоко предумышленно, или безъ предвзятой цѣли. Возмутительна сама по себѣ та мысль, что могутъ быть люди, терпящіе бѣдствіе безъ всякой вины съ своей стороны. Язычники старались по возможности отдалить отъ себя эту возмутительную мысль, а мы будемъ развивать ее? Довольно съ насъ и такихъ зрѣлищъ, которыя ее поддерживаютъ! И религія и разумъ не должны ли убѣждать насъ въ томъ, что она столько же ложна, сколько и богохульна?

5. Корнель высказываетъ свои возраженія и противъ того, что Аристотель говоритъ о непригодности для трагедіи совершенно порочнаго героя, такъ какъ его несчастіе не можетъ возбудить въ насъ ни состраданія, ни страха. Впрочемъ и онъ согласенъ, что состраданія онъ возбудить не можетъ, но страхъ, по его мнѣнію, можетъ. Хотя ни одинъ изъ зрителей не считаетъ себя способнымъ къ такимъ преступленіямъ, слѣдовательно и не страшится въ полной мѣрѣ такого же несчастія, однако каждый можетъ имѣть въ себѣ какой нибудь недостатокъ, близкій къ этимъ порокамъ, и научиться быть на сторожѣ вслѣдствіе страха хотя передъ менѣе тяжелыми, но все таки печальными его послѣдствіями. Но этотъ выводъ основанъ на ложномъ понятіи, какое имѣлъ Корнель о страхѣ и объ очищеніи страстей, которыя должны возбуждать трагедіи, и тутъ онъ противорѣчитъ самъ себѣ. Я уже доказалъ, что возбужденіе состраданія не мыслимо безъ возбужденія страха, и если бы злодѣй могъ возбудить въ насъ страхъ, то непременно возбудилъ бы и состраданіе. А такъ какъ онъ не въ состояніи сдѣлать послѣдняго, съ чѣмъ согласенъ и Корнель, то для него невозможно и первое, а потому онъ и не можетъ способствовать достиженію цѣли трагедіи. Аристотель считаетъ его къ этому еще болѣе неспособнымъ, чѣмъ человѣка вполне добродѣтельнаго; онъ положительно требуетъ, чтобы въ томъ случаѣ, если нельзя взять героя среднихъ качествъ, выбирали скорѣе хорошаго, чѣмъ дурнаго. Причина ясна! человѣкъ можетъ быть очень хорошимъ и все-таки имѣть не одну слабость, сдѣлать не одинъ проступокъ, которымъ онъ навлекаетъ на себя тяжкое бѣдствіе, внушающее намъ состраданіе и огор-

ченіе, ни мало не возмущая насъ, потому что это—естественное слѣдствіе его проступка.

6. Наконецъ, какъ превратно истолковано первое и самое существенное качество, котораго Аристотель требуетъ относительно характеровъ трагическихъ героевъ! Характеры должны быть честны. Честны? говорить Корнель. «Если здѣсь *честны* употреблено въ смыслъ добродѣтельныхъ качествъ, то получится плохой выводъ относительно многихъ древнихъ и новыхъ трагедій, въ которыхъ встрѣчается довольно много личностей дурныхъ и порочныхъ или по крайней мѣрѣ съ такими слабостями, которыя совсѣмъ не уживаются съ *добродѣтелью*». Онъ особенно боится за свою Клеопатру въ *Родоюнтъ*. Поэтому честности, которой требуетъ Аристотель, онъ не хочетъ принимать въ смыслъ нравственной безукоризненности; это, вѣроятно, другаго рода хорошее качество, которое—какъ сомѣстимо съ нравственнымъ зломъ, такъ и съ нравственнымъ благомъ. Однако, Аристотель прямо говоритъ о нравственномъ качествѣ, только, по его понятіямъ, лица добродѣтельныя и лица, при извѣстныхъ условіяхъ обнаруживающія добродѣтельныя качества,—не одно и тоже. Корнель связываетъ совершенно ложное понятіе со словомъ *характеры*, и онъ не понималъ, что такое цѣль (*Προαίρεσις*—у Аристотеля, собственно преднамѣренность), въ силу которой свободныя дѣйствія человека, по ученію нашего міроваго мудреца, доказываютъ хорошую или дурную нравственность.

Я не могу здѣсь вдаваться въ подробныя разъясненія. Здѣсь важно только показать, какую неудачную уловку придумалъ Корнель, сбившись съ вѣрнаго пути. Уловка его клонилась къ тому, чтобы показать, что Аристотель подъ хорошими правами разумѣетъ блестящій или возвышенный характеръ какой-либо добродѣтельной или порочной склонности, какая или свойственна изображенному лицу, или удобно можетъ быть ему приписана: «Клеопатра, въ *Родоюнтъ*»,—говоритъ онъ: «до крайности зла; нѣтъ такого убійства, котораго бы она погнушалась, лишь бы только съ его помощью удержаться на престолѣ, который ставитъ выше всего на свѣтѣ,—такъ сильно въ ней властолюбіе. Но всѣ ея преступленія сопряжены съ нѣкоторымъ величіемъ души, и въ ней есть нѣчто столь возвышенное, что, осуждая ея поступки, мы все-таки должны удивляться тому источнику, изъ котораго они истекаютъ. Тоже самое позволю себѣ сказать и

о *Лжецъ* *). Безспорно, лганье — привычка дурная; но Дорантъ лжетъ съ такимъ присутвіемъ духа, съ такимъ одушевленіемъ, что этотъ недостатокъ какъ-то хорошо идетъ къ нему, и зрители невольно сознаются, что талантъ такъ лгать есть такой порокъ, къ которому не способенъ ни одинъ глупецъ». Трудно было, поистинѣ, напасть Корнелю на сюжетъ болѣе пагубный! Приведите эту мысль въ исполненіе, и трагедія утратитъ всякую правду, всякое очарованіе, всякое нравственное значеніе! Добродѣтель, всегда простая и скромная, благодаря этой блестящей личности, сдѣлается суетною и романтичною, а порокъ покроется такимъ лоскомъ, который ослѣпитъ насъ, съ какою бы точки зрѣнія мы ни смотрѣли на него. Неразумно стараться отелонить отъ порока, лишь указывая на его печальныя послѣдствія и скрывая при этомъ его внутреннее безобразіе. Послѣдствія случайны, и опытъ показываетъ, что они столь же часто могутъ быть благопріятными, какъ и печальными. Это относится къ очищенію страстей, какъ его разумѣлъ Корнель. Но какъ я его себѣ представляю, и какъ училъ Аристотель, оно рѣшительно несовмѣстно съ этимъ обманчивымъ блескомъ. Фальшивый лоскъ, придаваемый такимъ образомъ пороку, заставляетъ меня видѣть достоинства тамъ, гдѣ ихъ нѣтъ, чувствовать состраданіе къ тому, что его не заслуживаетъ. 400—410.

7. Три единства **). Единство дѣйствія было у древнихъ первымъ закономъ драмы; единства времени и мѣста были, такъ сказать, только слѣдствіями его, которыя они едвали соблюдали бы такъ же строго, какъ того необходимо требовало первое условіе, если бы хоръ не являлся связующимъ началомъ. Представленія должны были непременно совершаться въ присутствіи массы народа, и эта масса постоянно была одна и та же, которая не могла уходить на большое разстояніе отъ своихъ жилищъ и на болѣе долгое время, чѣмъ это обыкновенно дѣлается изъ простаго любопытства. Поэтому они и должны были довольствоваться для мѣста одною и тою же

*) *Le menteur*, комедія Корнеля, въ 5 д., въ стихахъ.

***) Аристотель требуетъ въ своей «Наукѣ о поэзи», чтобы «дѣйствіе было вполнѣ замкнуто въ самомъ себѣ и составляло цѣлое опредѣленнаго размѣра» (VI, 2), чтобы части «фабулы такъ слагались изъ событій, что еслибъ одна изъ частей была переставлена или отнята, то и цѣлое бы распалось» (VIII, 4), наконецъ, «чтобы дѣйствіе закончилось отъ восхода до захода солнца, или продолжалось немногимъ дольше этого срока» (V, 4). На этомъ ученіи французы и основали свои знаменитыя правила о трехъ единствахъ.

Пр. пер.

площадью, а время ограничивать однимъ и тѣмъ же днемъ. Они подчинялись этому требованію *bona fide* (добросовѣстно), но съ такою свободою и съ такимъ умомъ, что на семь разъ изъ девяти гораздо больше выигрывали отъ этого, чѣмъ теряли. Этою необходимостью они воспользовались, какъ поводомъ, — до такой степени упростить самое дѣйствіе, такъ тщательно отдѣлать отъ него все лишнее, что оно, ограниченное самыми существенными составными частями, было не чѣмъ инымъ, какъ идеаломъ этого дѣйствія, развившагося всего свободнѣе въ той именно формѣ, которая весьма легко могла обойтись безъ прибавочныхъ условій времени и мѣста.

Напротивъ, французы, не находившіе никакой прелести въ истинномъ единствѣ дѣйствія, избалованные бессмысленными интригами испанскихъ пьесъ *) раньше, чѣмъ ознакомились съ греческою простотою, смотрѣли на единства времени и мѣста не какъ на слѣдствія перваго единства, но какъ на самостоятельныя требованія при изображеніи дѣйствія, которыя они должны примѣнять къ болѣе обширнымъ и запутаннымъ дѣйствіямъ съ такою строгостью, какъ того могло бы требовать участіе хора, отъ котораго они, однако, совсѣмъ отrekliсь. Но такъ какъ они видѣли, какъ это трудно, часто даже невозможно, то вошли въ сдѣлку съ тиранскими правилами, отъ которыхъ не имѣли мужества отказаться. Въмѣсто одного мѣста они придумали неопредѣленную мѣстность, подъ которою можно было разумѣть то ту, то другую. Довольно было и того, чтобы эти мѣстности отстояли не слишкомъ далеко одна отъ другой, и чтобы ни одна не требовала особаго убранства, но чтобы одно и то же украшеніе могло приблизительно служить какъ для одной, такъ и для другой. Въмѣсто единства дня **) они ввели единство неопредѣленнаго времени и признавали за

*) Испанскій языкъ раньше французскаго достигъ своего совершенства, и цвѣтущая пора наступила для драмы въ Испаніи раньше, чѣмъ во Франціи. Испанская драма выработалась изъ мистеріи, и ея блестящее развитіе уже завершилось, когда оно только что началось во Франціи. Лопе-де-Вега (род. въ Мадридѣ, 1562—1635) и Кальдеронъ де-ла-Барка (род. въ Мадридѣ, 1601—1681) дали превосходные образцы. Сюжеты испанскихъ пьесъ очень разнообразны, но поэты постоянно пзумляли зрителей неожиданностью положеній, запутанностью интриги, разнаго рода эффектами и пр. Рѣзко очерченныхъ характеровъ мало, и странное смѣшеніе трагическаго съ комическимъ нарушаетъ единство впечатлѣнія.

Пр. пер.

**) Одною физическою единства времени недостаточно: нужно, чтобы къ нему присоединялось и единство нравственное, нарушеніе котораго замѣтно

сутки известную часть ихъ, въ теченіе которой не было и рѣчи о восходѣ и закатѣ солнца, никто не ложился спать или, по крайней мѣрѣ, ложился не больше одного раза, какія бы разнообразныя событія въ это время ни совершались.

За это никто и не посѣтовалъ бы на нихъ: при такомъ условіи можно, конечно, создавать превосходныя пьесы; . . . однако, всѣ французскіе дѣйствители искусства кричатъ [противъ нарушенія правилъ], особенно когда касаются драматическихъ піесъ англичанъ. Какой шумъ поднимаютъ они изъ-за правильности, которую такъ безгранично облегчили для себя! 232—234.

15. Театръ—какъ нравственное учрежденіе.

Потребности, вызвавшія театр.—Вліяніе театра на нравственное и умственное развитіе человѣка;—на духъ народа.—Театръ, какъ источникъ удовольствій, связанныхъ съ назиданіемъ.—Заключеніе.

Всеобщая и непреодолимая склонность къ новому и необычному, по замѣчанію Сульцера, положила основаніе театру. Утомленный однообразными, изнурительными занятіями, пресыщенный чувственными удовольствіями, человѣкъ долженъ былъ ощутить пустоту, которая противна его вѣчному стремленію къ дѣятельности. Наша природа, равно неспособная и долго оставаться въ состояніи животной дѣятельности и безпрестанно

для всѣхъ и каждого, тогда какъ нарушеніе перваго, хотя оно большею частію и приводитъ къ невозможности, все-таки не бросается такъ всѣмъ въ глаза, потому что эта невозможность можетъ для многихъ остаться незамѣченною. Если, напримѣръ, въ піесѣ дѣйствующее лицо переѣзжаетъ съ мѣста на мѣсто и на этотъ переѣздъ потребуется больше сутокъ, то ошибка будетъ замѣтна лишь для тѣхъ, кто знаетъ разстояніе отъ одного мѣста до другаго. Вѣдь не всѣмъ известны географическія разстоянія; но всѣ люди по самимъ себѣ могутъ судить, какія дѣла можно исполнить въ одинъ день и на какія требуется нѣсколько дней. Если поэтъ умѣетъ соблюдать физическое единство времени не иначе, какъ съ нарушеніемъ нравственнаго, и не колеблется пожертвовать послѣднимъ первому, то онъ плохо понимаетъ свои интересы и жертвуетъ существеннымъ случайному. 229.

заниматься утонченными трудами разума, пожелала средняго состоянія, въ которомъ могли бы соединиться эти противорѣчащія крайности и, обратясь изъ сурового напряженія въ пріятную гармонію, облегчили бы постепенный переходъ нашъ отъ одного состоянія къ другому. Эту услугу можетъ оказать намъ только эстетическое наслажденіе, или, иначе, чувство прекраснаго. Мудрый законодатель въ своихъ стремленіяхъ всегда домогается лучшаго и не довольствуется тѣмъ, чтобы только обезоруживать наклонности своего народа. Напротивъ, онъ старается даже пользоваться ими, какъ орудіями, для высшихъ цѣлей и обратить ихъ въ источники счастья. Для этого онъ предпочтительно избираетъ сцену, которая открываетъ безпредѣльное поприще для духа человѣческаго, жаждущаго дѣятельности, даетъ пищу каждой душевной силѣ, не усиливая исключительно ни одной изъ нихъ, и соединяетъ образованіе разсудка и сердца съ благороднѣйшею забавою.

Какое сильное подкрѣпленіе находятъ убѣжденія и законы, когда они вступаютъ въ союзъ со сценой, гдѣ получаютъ силу наглядности и воплощенія, гдѣ порокъ и добродѣтель, счастье и бѣдствіе, безуміе и мудрость, въ тысячѣ ясныхъ и вѣрныхъ изображеній, проходятъ мимо человѣка, гдѣ судьба разрѣшаетъ свои загадки, развязываетъ свой узелъ предъ его глазами, гдѣ человѣческое сердце, въ пыткахъ страданія, бьется въ самыхъ незамѣтнѣйшихъ своихъ движеніяхъ, гдѣ спадаютъ все личины, исчезаютъ румяна — и истина стоитъ непоколебимая, какъ судъ Радаманта!

Судъ театра начинается тамъ, гдѣ оканчивается сила свѣтскихъ законовъ. Если правосудіе ослѣпляется золотомъ и утопаетъ въ морѣ порока, если дерзость сильныхъ смѣется надъ его безсиліемъ, а страхъ связываетъ людямъ руки и языки — театръ беретъ мечъ и вѣсы и поражаетъ порокъ передъ своимъ страшнымъ судилищемъ. Все царство фантазіи и исторіи, прошедшее и будущее, повинуются его мановенію. Смѣлые злодѣи, которые уже давно истлѣли въ землѣ, вызваны изъ гробовъ всемогущимъ словомъ поэзіи, и, къ страшному назиданію потомства, повторяютъ свою позорную жизнь. Безсильные, подобно отраженіямъ въ выпукломъ зеркалѣ, ужасы ихъ столѣтія проходятъ передъ нашими глазами, и мы, съ сладостнымъ трепетомъ, провливаемъ ихъ память. Когда люди не внемлютъ болѣе никакому правоученію, когда ни одно убѣжденіе не находитъ болѣе вѣры въ сердцахъ ихъ, когда нѣтъ для нихъ болѣе закона,

достойнаго уваженія, имъ остается еще взглянуть на Медею въ минуту, когда она безсознательно бѣжитъ по лѣстницѣ дворца, совершивъ дѣтубійство. Спасительный ужасъ обнимаетъ душу, и каждый въ глубинѣ сердца благословитъ свою добрую совѣсть, когда леди Макбетъ, страшная сомнамбулистка, моетъ руки во всѣхъ благоуханіяхъ Аравіи, чтобы истребить ненавистный запахъ крови. Какъ несомнѣнно — видимое представленіе дѣйствуетъ сильнѣе, чѣмъ мертвая буква и холодный рассказъ, такъ же несомнѣнно и театръ дѣйствуетъ глубже и продолжительнѣе, чѣмъ сухое правоученіе.

Но не одному свѣтскому правосудію помогаетъ сцена: для нея открыта еще другая, гораздо обширнѣйшая, сфера. Тысячи пороковъ, которые оставляетъ не наказанными свѣтское правосудіе, наказываетъ театръ; тысячи добродѣтелей, о которыхъ свѣтъ молчитъ, превозноситъ на театрѣ. Здѣсь онъ беретъ въ руководители религію и мудрость. Изъ этого чистаго источника заимствуетъ онъ свои уроки и образы, а суровый долгъ облекаетъ ихъ въ пріятную и привлекательную одежду. Какими возвышенными чувствами, какими доблестями и сильными движеніями наполняетъ онъ нашу душу! Какіе превосходные идеалы выставляетъ онъ намъ для соревнованія! Когда Августъ, всемогущій и великій, какъ древніе боги, стоитъ предъ измѣнникомъ Цинною, который готовъ уже прочесть на устахъ его свой смертный приговоръ, и протягиваетъ ему руку съ словами: «ну, будемъ друзьями, Цинна!» — скажите, кто въ публикѣ не захочетъ въ это великое мгновеніе пожать руку смертельному врагу своему, чтобы уподобиться прекрасному римлянину? Когда я вижу, что Францъ Сякингенскій, отправляясь наказать непокорнаго вассала и сразиться за чужія права, взглянувъ нечаянно назадъ, видитъ замокъ свой объятый пламенемъ — замокъ, въ которомъ жена и сынъ его остаются безъ помощи, и, не смотря на это, не останавливается, чтобы не измѣнить данному слову, — какъ великъ тогда для меня человекъ, какъ ничтожна и презрѣнна непобѣдимая судьба!

Но театръ не одну добродѣтель представляетъ въ обольстительныхъ образахъ, — и порокъ отражается въ его правдивомъ зеркалѣ во всей своей гнусности. Когда безпомощный, безумный Лиръ, въ бурную и холодную ночь, напрасно стучится въ дверь своей дочери, когда онъ отдаетъ вѣтрамъ свои серебрястыя сѣдины и рассказываетъ стихіямъ о безчеловѣчии своей Реганы, когда бѣшеное страданіе наконецъ раздражается словами:

«Я все вамъ отдалъ! все!» — въ какомъ ужасномъ видѣ представляется тогда неблагодарность! Съ какимъ святымъ чувствомъ даемъ мы, въ эту минуту, объѣтъ дѣтской любви и почтенія!

Но кругъ дѣйствія сцены не довольствуется этимъ. Даже тамъ, гдѣ законы считаютъ низкимъ для своего достоинства слѣдить за чувствами человѣка, сцена заботится о нашемъ образованіи. Счастье общества такъ же сильно возмущается глупостью, какъ преступленіемъ и порокомъ. Современный міру опытъ показываетъ, что въ ткани дѣлъ человѣческихъ часто величайшія тяжести висятъ на самыхъ короткихъ и нѣжныхъ нитяхъ, и если мы будемъ слѣдить за каждымъ дѣйствіемъ до его источника, то тысячу разъ должны будемъ разсмѣяться прежде, чѣмъ одинъ разъ содрогнемся. Мой списокъ злодѣевъ, съ каждымъ днемъ, по мѣрѣ того, какъ я становлюсь старше, дѣлается короче, а списокъ глупцовъ — полнѣе и безконечнѣе. Если вся нравственная вина одного поколѣнія истекаетъ изъ одного и того же источника; если всѣ необузданныя крайности пороковъ, которыя когда либо запятнали его, только измѣненія одной и той же формы, только высшія развитія одного и того же направленія, которое, наконецъ, мы всѣ осмѣиваемъ или любимъ, то почему же не допустить, что и въ другомъ поколѣніи природа можетъ идти тѣмъ же самымъ путемъ? Я знаю одну только тайну предохранить человѣка отъ порчи — именно: защитить его сердце противъ слабостей.

Большую часть такого дѣйствія мы можемъ ожидать отъ театра. Онъ представляетъ зеркало для обширнаго класса глупцовъ и спасительными насмѣшками пристыжаетъ всѣ ихъ разнообразныя виды. Что выше произвѣдиль онъ посредствомъ умиленія и ужаса, того достигаетъ теперь посредствомъ насмѣшекъ и сатиры, еще скорѣе, можетъ быть, даже непогрѣшимѣе. Если бы мы стали комедію и трагедію цѣнить по мѣрѣ достигаемаго ими дѣйствія, то, вѣроятно, опытъ отдалъ бы преимущество первой. Насмѣшка и презрѣніе чувствительнѣе уязвляютъ гордость человѣка, чѣмъ омерзеніе мучитъ его совѣсть. Отъ ужаснаго прячется наше малодушіе, но то же самое малодушіе дѣлаетъ насъ доступными для колкой сатиры. Законы и совѣсть ограждаютъ насъ отъ преступленій и пороковъ; смѣшное пробуждаетъ въ насъ тонкое чутье, которое нигдѣ такъ не изощряется, какъ въ театрѣ. Мы сами часто уполномочиваемъ друга нападать на нашъ характеръ, на наше сердце, но едва ли мы простимъ ему *насмѣшку*. Наши проступки выносятъ еще надзирателя и судію; но наша

глупость не терпитъ свидѣтели. Одинъ театръ можетъ осмѣивать наши слабости, потому что щадитъ нашу чувствительность и не указываетъ на виновнаго. Не краснѣя, мы смотримъ на наши маски, спадающія съ насъ въ его зеркалѣ, и втайнѣ благодаримъ его за кроткое назиданіе.

Но обширный кругъ дѣйствія театра далеко еще не оконченъ. Онъ, болѣе чѣмъ всякое другое публичное учрежденіе, можетъ служить училищемъ практической жизни, вѣрнымъ ключемъ къ тайникамъ души человѣческой. Я согласенъ, что самолюбіе и упорство совѣсти нерѣдко уничтожаютъ лучшее его вліяніе, что тысячи пороковъ съ поднятымъ дерзко челомъ являются предъ его зеркаломъ, тысячи прекрасныхъ чувствъ безплодно отражаются отъ холоднаго сердца зрителей; я допускаю, что, можетъ быть, Гарпагонъ Мольера не исправилъ еще ни одного скрагу, что самоубійца Беверлей немногихъ изъ своихъ братій отвлекъ отъ ужасной страсти къ игрѣ, что злополучныя разбойническія похиженія Карла Моора не сдѣлаютъ большихъ дорогъ безопасными; но если мы даже ограничимъ обширное вліяніе сцены, если мы несправедливо захотимъ даже вовсе не допустить его, то и тогда останется еще для театра безконечно многое. Если театръ не уменьшаетъ суммы пороковъ, то не сдѣлалъ ли онъ ихъ видными для насъ? Съ этими порочными, съ этими глупцами мы должны жить. Мы должны убѣгать отъ нихъ или встрѣчаться съ ними; должны или одолѣть ихъ, или имъ покориться. Теперь они, по крайней мѣрѣ, не застанутъ насъ врасплохъ: мы приготовлены къ ихъ нападенію. Театръ открылъ намъ тайну узнавать ихъ и обезоруживать. Онъ сорвалъ съ льстеца искусственную маску и открылъ сѣть, которою опутываютъ насъ коварство и хитрость. Обманъ и ложь вывелъ онъ наружу изъ извилистыхъ лабиринтовъ и выставилъ ихъ свѣту на лицо. Можетъ быть, умирающая Сара не ужаснетъ развратника, и всѣ картины наказаннаго обольщенія не охладятъ его пламени; можетъ быть, дерзкая обольстительница, серьезно обдумавъ это дѣйствіе, сумѣетъ скрыть его; но мы должны быть счастливы и тѣмъ, что безхитростная невинность знакома теперь съ сѣтями обольщенія и научена сценою не довѣрять лживымъ вѣтвямъ и страшиться предательскаго поклоненія.

Театръ дѣлаетъ насъ внимательными не только къ человѣку и его характеру, но даже къ судьбѣ, и научаетъ великому искусству ей покоряться. Въ ходѣ жизни нашей расчетъ и случай играютъ равно великую роль; первымъ мы управляемъ, послѣднему должны сами покоряться. До-

волью выигрыша и въ томъ, если неизбѣжныя несчастія застаютъ насъ не вовсе безъ твердости; наше мужество, наше благоразуміе уже были искушены подобными явленіями на сценѣ, и сердце наше приобрѣло больше крѣпости для перенесенія удара. Театръ представляетъ передъ нами разнообразную картину человѣческихъ страстей. Онъ вводитъ насъ искусственно въ чужія скорби и за мгновенное страданіе платитъ сладчайшими слезами и умноженіемъ въ насъ мужества и опытности. Съ ними спускаемся мы въ башню голода, къ Уголино, восходимъ на страшные эшафоты и смотримъ въ лицо торжественной минутѣ, смерти. Здѣсь мы слышимъ, какъ природа громко и утвердительно подкрѣпляетъ то, что еще прежде душа наша ощущала въ тихихъ предчувствіяхъ. Подъ мрачнымъ сводомъ Тоуэра королева лишаетъ своихъ милостей обманутаго временщика. Въ минуту смерти, и Моора покидаетъ его вѣроломная софистическая мудрость. Вѣчность выпускаетъ мертвеца для того, чтобы отереть тайны, которыхъ не можетъ знать никто изъ живыхъ, и злодѣй, считающій себя безопаснымъ, лишается послѣдняго прибѣжища, потому что даже гробы могутъ измѣнять тайнамъ...

Но мало того, что сцена знакомитъ съ судьбами человѣчества: она учитъ насъ быть справедливымъ къ несчастному и снисходительнымъ судить о немъ. Измѣривъ только всю глубину его страданій, мы можемъ провозносить сужденіе о немъ. Нѣтъ порока постыдливѣ воровства; но каждый изъ насъ примѣшиваетъ слезу сожалѣнія къ приговору, когда вникнетъ въ бездну скорби и страданій, среди которыхъ Эдуардъ Рубергъ совершаетъ свое воровство. Къ самоубійству всѣ чувствуютъ отвращеніе, какъ къ злодѣйству; но когда, мучимая угрозами свирѣпаго отца, мучимая любовью, представленіемъ ужасныхъ сценъ, Маріанна выпиваетъ ядъ, кто изъ насъ первый захочетъ сокрушить жезлъ надъ главою этой жертвы безчестныхъ правилъ? Человѣколюбіе и терпимость составляютъ господствующія стихіи духа нашего времени, ихъ лучи проникаютъ въ судебныя палаты и еще далѣе — въ сердца самихъ государей. Какое великое участіе въ этомъ прекрасномъ дѣлѣ принадлежитъ театрамъ! Не они ли познакомили человѣка съ человѣкомъ и показали ему тотъ таинственный механизмъ жизни, по которому онъ дѣйствуетъ? Высшій классъ имѣетъ причину быть еще благодарнымъ театру, чѣмъ всѣ прочіе. Только здѣсь сильные земли слышатъ, что они нигдѣ не могли бы услышать — истину;

здѣсь только узнаютъ они и видятъ то, чего нигдѣ не могли видѣть и узнать—человѣка.

Вотъ какъ велика и разнообразна заслуга хорошаго театра для нравственнаго образованія; не меньшую пользу оказываетъ онъ въ отношеніи къ умственному развитію. Лишь здѣсь, въ этой высшей сферѣ, высокой умъ и пламенный патріотизмъ находятъ для себя обильную пищу.

Здѣсь онъ проходитъ взоромъ по всему роду человѣческому, сравниваетъ народы съ народами, вѣка съ вѣками—и видитъ, какими рабскими цѣпями предрасудковъ и мнѣній окована большая часть человѣческаго рода, вѣчно трудящаяся надъ разрушеніемъ своего счастія; онъ видитъ, что чистые лучи истины освѣщаютъ лишь не многія головы, которыя приобрѣли это ничтожное преимущество, можетъ быть, цѣною цѣлой жизни. А чѣмъ, какими средствами, можетъ даже самый мудрый законодатель доставить народу своему тѣ-же выгоды?

Театръ есть общественный каналъ, который, принимая лучи свѣта отъ лучшей, мыслящей части народа, проливаетъ ихъ благотворный блескъ въ нѣдра всего государства. Правильныя понятія, ясныя идеи, чистыя чувства текутъ отсюда по всѣмъ жиламъ народа; туманъ невѣжества и мрачнаго суевѣрія исчезаетъ, и ночь уступаетъ мѣсто всепросвѣтляющему дню. Изъ столь многихъ, важныхъ плодовъ сцены, я хочу указать только на одинъ—главнѣйшій. Отчего только съ недавнихъ временъ сдѣлалась всеобщю терпимостью вѣръ и сектъ? Еще прежде, чѣмъ жидъ Натанъ и мусульманинъ Саладинъ заставили насъ устыдиться, проповѣдуя намъ божественный урокъ покорности Богу, независимой отъ нашихъ мнѣній о Немъ, еще прежде, чѣмъ Іосифъ Второй побѣдилъ страшную гидру религіозной ненависти, театръ уже посѣялъ въ наши сердца сѣмена чело-вѣчности и нѣжности; отвратительныя изображенія неистовствъ языческихъ жрецовъ научили насъ избѣгать религіозной ненависти; въ этомъ страшномъ зеркалѣ Христіанство омыло свои пятна! Съ такимъ же счастливымъ успѣхомъ, при помощи театра, можно бы побѣдить и заблужденія воспитанія. Нѣтъ дѣла болѣе важнаго для общества, по своимъ слѣдствіямъ, какъ воспитаніе: не смотря на то, на него обращено такъ мало вниманія, и оно вполне отдано на произволъ прихоти и легкомыслію гражданина. Только театръ могъ бы представлять ему несчастныя жертвы пре-небреженнаго воспитанія въ умилительныхъ, потрясающихъ картинахъ. Здѣсь наши отцы могли бы отказаться отъ своекорыстныхъ кравиль, наши

матери — научиться любить благоразуміе. Ложныя понятія вводятъ въ заблужденіе сердце самаго лучшаго воспитателя: тѣмъ хуже, если эти понятія величаются еще наименованіемъ метода и губятъ нѣжный цвѣтокъ систематически въ расадникахъ и школахъ. Даже промышленность и духъ изобрѣтательности стали бы воспламеняться предъ сценою; если бы поэты почли достойнымъ труда — быть патріотами, а общество рѣшилось бы ихъ выслушивать.

Я не могу пропустить здѣсь еще огромнаго вліянія, которое производилъ бы благоустроенный театръ на духъ народа. Духомъ я называю сходство и согласіе его мнѣній и наклонностей касательно предметовъ, въ отношеніи къ которымъ другіе народы и думаютъ и чувствуютъ иначе. Только для театра возможно произвести это согласіе въ высшей степени, потому что онъ проходитъ чрезъ всю область человѣческаго знанія, изчерпываетъ всѣ положенія жизни, заглядываетъ во всѣ изгибы сердца, потому что онъ соединяетъ въ себѣ всѣ состоянія и классы и пролагаетъ себѣ широкій путь къ разсудку и сердцу. Если бы во всѣхъ нашихъ піесахъ господствовала одна главная черта, если бы наши писатели согласились между собою и составили крѣпкій союзъ для этой цѣли, если бы строгій выборъ руководилъ ихъ трудами, если бы кисть ихъ посвящалась только предметамъ народнымъ — словомъ, если бы мы дожили до того, чтобы имѣть народный театръ — мы слились бы въ одну германскую націю. Что связывало грековъ такъ тѣсно между собою? Что привлекало, въ древности, народъ въ его театры? Не иное что, какъ отечественное содержаніе піесъ, греческій духъ и обширный, преобладающій интересъ общества, одушевлявшій ихъ піесы. Есть еще одно важное достоинство, которымъ можетъ похвалиться театръ. Въ томъ, что доселѣ было предпринято, чтобы доказать, что театръ имѣетъ существенное вліяніе на нравы и просвѣщеніе, все еще сомнѣвались; но что между всѣми изобрѣтеніями роскоши, между всѣми учрежденіями общественнаго увеселенія онъ заслуживаетъ предпочтеніе, это признано даже заклятыми врагами его. Но вліяніе его въ этомъ случаѣ гораздо важнѣе, чѣмъ о немъ обыкновенно думаютъ.

Природа человѣческая не можетъ безпрерывно и вѣчно страдать отъ заботъ и занятій: раздражительность чувствъ умираетъ съ ихъ удовлетвореніемъ. Человѣкъ, пресыщенный животнымъ наслажденіемъ, усталый отъ долгаго напряженія, мучимый вѣчнымъ стремленіемъ къ дѣятельности — *жаждетъ лучшихъ, благороднѣйшихъ удовольствій, или необузданно*

бросается въ дикія развлеченія, которыя ускоряютъ его паденіе и нарушаютъ покой общества. Вакхическія радости, преступныя игры, тысяча неистовствъ, порождаемыхъ праздностію, становятся неизбѣжными, если законодатель не съумѣлъ дать склонностямъ своего народа лучшаго направленія. Дѣловой человѣкъ въ опасности привести въ жертву убійственной хандрѣ свою жизнь, которую онъ такъ великодушно пожертвовалъ обществу, ученый — ниспастъ до смѣшнаго педантизма, простолюдинъ — до животнаго. Театръ есть такое учрежденіе, въ которомъ удовольствіе соединяется съ назиданіемъ, забава — съ образованіемъ, въ которомъ ни одна сила души не возвышается во вреду другой, ни одно наслажденіе не ощущается на счетъ цѣлой жизни. Если грусть томитъ сердце, если мрачное расположеніе духа отравляетъ часы уединенія, если тысячи заботъ давятъ душу — насъ приметъ театръ; въ этомъ искусственномъ мірѣ мы забудемъ дѣйствительный, возвратимся опять сами къ себѣ; наша чувствительность пробудится; цѣлительныя душевныя потрясенія заставятъ воспрянуть нашу дремлющую природу и приведутъ кровь въ спасительное волненіе. Несчастливецъ можетъ оплакивать надъ чужимъ несчастіемъ свое собственное горе, счастливый — сдѣлаться воздержнымъ, безопасный — заботливымъ. Чувствительная изнѣженность окрѣпнетъ здѣсь до мужества; суровое звѣрство впервые начнетъ чувствовать. И какое торжество для природы, такъ часто падающей и такъ часто опять возстающей, когда люди изъ всѣхъ круговъ, званій и состояній, отбросивъ всѣ узы искусственности и моды, освободившись изъ-подъ гнета судьбы, какъ братья, породнятся одною, всесоединяющею симпатіею, составятъ одинъ кругъ, забудутъ себя и міръ и приблизятся къ своему небесному источнику. Каждый порознь насладится восхищеніемъ всѣхъ, и всѣ, подкрѣпленные сотнею другихъ глазъ, почувствуютъ, что грудь ихъ полна однимъ только чувствомъ, громко говорящимъ: я человѣкъ!

Шиллеръ.

(Полн. собр. соч. II, 1875, 626—630).

Глава V.

Новоромаантизмъ.

16. Русскіе романтики *).

Черты романтика.—Романтизмъ, какъ историческое явленіе.—Характеръ общества до Петра Великаго.—Характеръ литературы XVIII в.—Карамзинъ и сентиментальное направленіе.—Жуковскій и романтизмъ.—Романтизмъ и Пушкинъ.—Элементы романтизма.—Отрицательное значеніе русскаго романтизма.—Переворотъ, произведенный въ литературѣ Гоголемъ.—Отрицательныя достоинства новаго направленія.

I.

Что же это за люди [русскіе романтики], что за типы? — Это высокія натуры, презирающія толпу: вотъ общее ихъ опредѣленіе, довольно полное и вѣрное. Что же касается до отдѣльныхъ, начнемъ съ перваго.

Онъ слезы лгль, добросердечно
Бранилъ толпу
И проклиналъ безчеловѣчно
Свою судьбу.
Являлся горестнымъ страдальцемъ,
Писалъ стихи,
И не дерзнулъ коснуться пальцемъ
Ея руки.

Никакой натуралистъ такъ хорошо и полно не составлялъ исторіи ка-кого-нибудь genus или species животнаго царства, какъ хорошо и полно рассказана въ этихъ восьми стихахъ исторія человѣческой породы, о которой говоримъ мы. Недовольство судьбою, брань на толпу, вѣчное страда-

*) Писано въ 1846 г.

ніе, почти всегда кропаніе стихковъ и идеальное обожаніе неземной дѣвы — вотъ родовые признаки этихъ «романтиковъ» жизни. Первый разрядъ ихъ состоитъ больше изъ людей чувствующихъ, нежели умствующихъ. Ихъ призваніе — страдать, и они горды соимъ призваніемъ. Не спрашивайте ихъ, почему, отчего они страдаютъ: они презирають страданіе, которое можно объяснить какою-нибудь причиною. Они любятъ страданіе для страданія. Имъ стыдно минуты веселаго, беззаботнаго увлеченія, они боятся здоровья, хотять быть блѣдными, худыми, и ничѣмъ таѣмъ нельзя встревожить ихъ, какъ сказавъ, что они пополнили. Для чего все это? — Для того, что толпа любитъ ѣсть, пить, веселиться, смѣяться, а они, во что бы то ни стало, хотять быть выше толпы. Имъ пріятно увѣрять себя, что въ нихъ клокочуть неистовыя страсти, что ихъ юная грудь разбита несчастіемъ, свѣтлыя надежды на жизнь давно разлетѣлись, и на долю имъ осталось одно горькое разочарованіе. Имъ непремѣнно нужна душа, которая поняла бы ихъ, но они рѣшительно не знаютъ, что имъ дѣлать съ такою душою, когда имъ удастся найти ее, потому что ихъ страсти въ головѣ, а не въ сердцѣ, и счастливая любовь ставитъ ихъ въ тупикъ. Поэтому, они предпочитаютъ любовь непонятную, нераздѣленную — любви счастливой, и желаютъ встрѣчи или съ жестокою дѣвою, или съ измѣнницей... Во всемъ этомъ главную роль играетъ самолюбіе, и однакожь тутъ есть, или была когда-то, своя хорошая сторона; но мы объ этомъ скажемъ ниже, а теперь обратимся къ другому, высшему разряду «романтиковъ».

Между этими «романтиками» бывають люди умные, даже очень, хотя и бесплодно умные. Они толкують не о чувствахъ и не о себѣ только: они разсуждаютъ вообще о жизни. Стремленіе весьма похвальное, когда оно имѣетъ прочную основу, практической характеръ. Но романтики вообще враги всего практическаго, которое они съ презрѣніемъ отдали на долю «толпы», не понимая въ своемъ ослѣпленіи, что всякій геній, всякій великій дѣятель, есть человѣкъ практической, хотя бы онъ дѣйствовалъ даже въ сферѣ отвлеченнаго мышленія. Разладъ съ дѣйствительностью — болѣзнь этихъ людей. Въ дни кипучей, полной силами юности, когда надо жить, надо спѣшить жить, они, вмѣсто этого, только разсуждаютъ о жизни. Нѣкоторые изъ нихъ спохватываются, но поздно: именно въ то время, когда человѣкъ не годится уже ни на что лучшее, какъ только на то, чтобы разсуждать о жизни, которой онъ никогда не зналъ, никогда не извѣдалъ. Толпа живетъ, не мысля, и оттого живетъ пошло; но мыслить, не жкая —

развѣ это лучше? развѣ это не такая же или даже еще не большая уродливость?..

Но теперь всё заговорили о дѣйствительности. У всѣхъ на языкѣ одна и та же фраза:—«надо дѣлать!» И между тѣмъ, все-таки никто ничего не дѣлаетъ! Это показываетъ, что во что бы ни нарядился романтикъ, онъ все останется романтикомъ. Не понимая этого, романтики обѣими руками начали хвататься за маски и костюмы,— и вышелъ пестрый маскарадъ, гдѣ на одинъ вечеръ такъ легко быть, чѣмъ угодно — и туркомъ, и жидомъ, и рыцаремъ.

Во всемъ этомъ видно одно: стремленіе жить мимо жизни, глубокой внутренней разладъ съ дѣйствительностью. Сперва хотятъ составить программу жизни, хорошенько обдумать и обсудить ее, а потомъ уже и жить по этой программѣ. Удивительно-ли, что вся жизнь такихъ людей проходитъ въ составленіи программъ? Человѣкъ долженъ сознавать жизнь, и разумъ долженъ вести человѣка по пути жизни — тѣмъ и отличается человѣкъ отъ животныхъ бессловесныхъ; но основой жизни долженъ быть инстинктъ, непосредственное чувство. Безъ нихъ, жизнь есть пустое, холодное и, къ довершенію, преглутое умничанье; такъ же, какъ безъ мыслительности, непосредственное существованіе есть животное состояніе. Любовь къ женщинѣ—высокое чувство, но оно тогда только истинно, когда выходитъ изъ сердца, а не изъ головы. А между тѣмъ, романтики по преимуществу живутъ головными, а не сердечными страстями, и потому вся гамма жизни ихъ поется визгливою фистулою. Ихъ презрѣніе къ «толпѣ» такъ велико, что они не могутъ понять, какимъ образомъ самъ геній потому только и великъ, что служить толпѣ, даже борясь съ нею. Поэтому, они не хотятъ снизойти до ознакомленія себя съ толпою, до изученія ея характера, положенія, потребностей, нуждъ. Для обихода цѣлой ихъ жизни достаточно нѣсколькихъ мыслей, иногда нѣсколькихъ фразъ, вычитанныхъ въ книгѣ, поверхностно понятыхъ, не впопадъ приложенныхъ къ дѣйствительности. Они смотрятъ на толпу не какъ на силу, которая гнется и подается только отъ силы генія, а какъ на стадо, которое можетъ гнать передъ собою куда угодно первый умникъ, если вздумаетъ взяться за это дѣло. Ихъ любовь и довѣренность къ теоріямъ (разумѣется, преимущественно къ своимъ собственнымъ), такъ велика, что они скорѣе рѣшатся не признать существованія цѣлаго народа, который не подходитъ *подъ* ихъ теорію, нежели отказаться отъ нея. Имъ это такъ легко, а для

народа это такъ опасно! Пусть тѣшатся!.. Но вѣдь этимъ потѣхамъ долженъ же быть когда-нибудь конецъ: самъ донъ-Кихоть опомнился передъ смертью... Что-жь! когда горькій опытъ жизни разобьетъ мечты романтика, — у него не все еще будетъ отнято: у него останется великолѣпная мантія страданія, вслѣдствіе непризнанной геніальности...

И однако-жь, такіе романтики — не случайное явленіе. Они были необходимымъ результатомъ прививнаго образованія нашего общества; ихъ исторія тѣсно соединена съ исторіею нашей литературы, съ которою также тѣсно слита и исторія образованія нашего общества.

II.

До начала литературы [т. е. до Петра Великаго], дѣды и отцы наши жили просто, безъ претензій, безъ хитростей, безъ мудрованія, ѣли, пили, спали (и какъ еще ѣли, пили и спали! Намъ, ихъ внукамъ и дѣтямъ, увы! уже не ѣсть, не пить и не спать такъ!), женили дѣтей своихъ (тогда сыновья не могли сами жениться — ихъ женили отцы, такъ же, какъ теперь они выдаютъ дочерей замужъ), умнѣли лѣтъ въ сорокъ, старѣли лѣтъ въ семьдесятъ, умирали лѣтъ въ девяносто... Безъ сомнѣнія, это была жизнь весьма простая, но вмѣстѣ съ тѣмъ и грубо-простая. Вѣдь простота простотѣ — рознь, и для общества лучшая простота есть та, которая вырабаталась изъ затѣйливой вычурности, какъ, напримѣръ, простота обращенія въ современной Европѣ, вышедшая изъ изысканной хитрости обращенія XVIII вѣка. Въ этомъ чрезчуръ простомъ обществѣ не было жизни, разнообразія, потому что личность человека поглощалась этимъ обществомъ, и каждый долженъ, обязанъ былъ жить, какъ жили всѣ, а не какъ указывалъ ему его разумъ, его чувства, его наклонности.

Реформа Петра Великаго потрясла въ основаніи это оцѣпенѣлое общество; но она только разбудила, растревожила, взволновала его, и если перемѣнила, то извнѣ только. Внутреннее измѣненіе общества должно было быть дальнѣйшимъ результатомъ этой реформы. Явилась литература, сперва безъ читателей, безъ публики, литература громозвучная, торжественная, надутая, школьная, риторическая, педантическая, книжная, безъ всякаго живаго отношенія къ жизни и обществу. Въ блестящее царствованіе Екатерины II было положено основаніе знакомства русскаго общества съ европейскимъ: съ этого времени начало сильно распространяться въ

Россіи знаніе французскаго языка, а вмѣстѣ съ нимъ и изысканная вѣжливость обращенія и сентиментальный характеръ нравовъ.

Бѣдный молодой дворянинъ Карамзинъ объѣхалъ большую часть Европы и своими «Письмами Русскаго Путешественника», очаровавшими его современниковъ, прочитанными всею грамотною Россіею того времени, довершилъ и утвердилъ знакомство русскаго образованнаго общества съ Европою. Эта книга, которую теперь такъ скучно читать, — тѣмъ не менѣе великій фактъ въ исторіи нашей литературы и въ исторіи образованія нашего общества. Съ Карамзина, наше сочинительство и писательство уже начало становиться не просто книжничествомъ, а литературою, потому что талантъ Карамзина создалъ и образовалъ публику. Направленіе, данное Карамзинымъ нашей литературѣ, было по преимуществу сентиментальное. Такъ какъ оно было въ духѣ времени, то скоро проникло и въ нравы общества. *Чувствительныя души* толпами ходили гулять на Лизинъ прудъ; Эрасты, Леоны, Леониды, Мелодоры, Филалеты, Нины, Лилы, Эмилии, Юліи размножились до чрезвычайности, вздохи превращали самыя тихіе дни въ вѣтренныя, слезы потекли рѣками... Теперь это, конечно, смѣшно, но тогда имѣло свое глубокое значеніе. Литература въ первый разъ стала выраженіемъ общества, и потому начала оказывать на него сильное нравственное вліяніе. Чувствительныя души были тогда если не лучшія души въ обществѣ, то, безъ сомнѣнія, самыя образованныя. Онѣ рѣзко отдѣлились отъ *безчувственной* толпы; но онѣ гордились передъ нею только своею способностью чувствовать, умиляться до слезъ отъ всего прекраснаго и человѣческаго, а еще не тянулись въ герои и великіе люди. Но тѣмъ не менѣе раздѣленіе *избранныхъ* отъ *толпы* уже обнаружилось. Оно не могло остановиться на одномъ мѣстѣ, но должно было идти впередъ, развиваться.

Романтическая муза Жуковскаго, своими очаровательно-задумчивыми звуками, похожими на уныло-гармоническіе звуки золотой арфы, дала сентиментальному обществу болѣе истинный и болѣе поэтическій характеръ. Въ ней, не смотря на ея мечтательность, была сила, энергія, и она любила не одну слабую задумчивость, но и мрачныя картины фантастической дѣйствительности, наполненной гробами, скелетами, духами, злодѣйствами и преступленіями—темными преданіями среднихъ вѣковъ... Въ двадцатыхъ годахъ раздалось въ нашей литературѣ слово «романтизмъ». Всѣ *заговорили о Байронѣ*, и байронизмъ сдѣлался пунетомъ помѣшательства для

красныхъ душъ... Вотъ съ этого то времени и начали появляться у толпами маленькіе великіе люди съ печатью проклятiя на челѣ, съ явiемъ въ душѣ, съ разочарованiемъ въ сердцѣ, съ глубокимъ преиѣмъ къ «ничтожной толпѣ». Герои сдѣлались вдругъ очень дешевы. вiй мальчикъ, котораго учитель оставилъ безъ объѣда за незнанiе уро-утѣшалъ себя въ гдѣрѣ фразами о преслѣдующемъ его рокѣ и о непре-ности своей души, пораженной, но не побѣжденной. Эти господа про-пасили своимъ органомъ Пушкина, потому что не поняли его. Они ми руками ухватились за его молодыя произведенiя, — прекрасныя, но оже время и незрѣлыя; зато, когда Пушкинъ нашель путь, назначен-ему его натурою, когда онъ развился до всей высоты своего генiя и иался великимъ художникомъ, — они отступились отъ него, какъ отъ паго таланта. Истиннымъ выраженiемъ романтическаго направленiя и повѣсти Марлинскаго, съ дополненiемъ къ нимъ повѣстей въ родѣ вописца», «Блаженства безумiя», «Эммы» и т. п., и потомъ стихотво-я нѣкоторыхъ поэтовъ, явившихся вмѣстѣ съ Пушкинымъ и довед-ь это направленiе до послѣдней крайности. Въ немъ была и отчаян-фразеологiя ложныхъ, натянутыхъ страстей, и притязательная (ггѣ-ieuse) фразеологiя нѣмецко-бургеровской мечтательности, пополамъ съ о-понятнымъ нѣмецко-философскимъ мудрованiемъ, и наша, будто-народная удалъ чувствъ и выраженiй, сбивающаяся нѣсколько на ям-кое ухарство. Превосходнымъ образчикомъ послѣдняго можетъ слу-ь слѣдующее стихотворенiе, напечатанное въ «Эхо», альманахѣ на 1830 ., изданномъ въ Москвѣ:

Прочь съ *презрѣнною толпою,*
Цыцъ, схоластики, молчать!
Вамъ-ли черствою душою
Жаръ поэзи понять?
Дико, бѣшено стремленье,
Чѣмъ поэтъ одушевленъ:
Такъ въ безумномъ упоеньи
Богъ поэтовъ, Аполлонъ,
Съ Марсіаса содралъ кожу!
Берегись его дѣтей:
Эпиграмкой *глочнутъ въ розу,*
Ряемой *бѣшеной* своей
Въ *поэтическія* плети
Приударяютъ дураковъ,

И позоръ вамъ, мрака дѣти,
Отдадутъ на свистъ вѣбовъ!

Нельзя не согласиться, что это немножко пошло, немножко грязно, даже отчасти глуповато; но нельзя не согласиться и съ тѣмъ, что это только доведенная до послѣдней крайности та «мило-забубенная» поэзія, которая воспѣвала удалъ бурсацкой жизни и возвышенныя стремленія разума къ чашѣ съ пипучимъ, — та разудалая поэзія, которою мы съ вами, читатель, такъ восхищались во время оно, и которая и теперь еще имѣетъ простодушіе претендовать на вниманіе и на почетъ... Справедлива русская пословица: яблоко отъ яблони недалеко упало... Что-же касается до неистовой и глубокомысленной романтической фразеологіи въ стихахъ и прозѣ, мы не высказали бы ясно нашей мысли о романтическомъ направленіи, если-бы не привели здѣсь нѣсколько фразъ, болѣе или менѣе характеристическихъ.

Вотъ на выдержку нѣсколько мѣстъ изъ разныхъ романтическихъ авторовъ:

... Въ сердцѣ человѣческомъ *воздвигнутъ алтарь* святой Вѣры; *рядомъ съ нимъ поставленъ алтарь* Любви; и на обоихъ горитъ *одинакая жертва* вѣчной истинѣ — *пламень надежды!* Безъ этого пламени, *солнце наше давно погасло бы, и кометы праздновали бы только поребальную тризну на скелетъ земли, съ ужасомъ спѣша изъ мрачной пустоты, гдѣ тлѣетъ трупъ ея, спѣша — туда, выше, выше, гдѣ свѣтъ чище, ярче, болѣе въченъ...*

Чудная Вѣрияшка! скажи, кто ты: демонъ или ангелъ? Нѣтъ! ты *неземная*. Это я знаю лучше тебя самой.

Сказали бы мнѣ: *будь поэтомъ* — и черезъ годъ я склонилъ бы свою увѣнчанную голову передъ тою, которой обязанъ вдохновеніемъ *). Развѣ не поэзія — *высокая любовь моя!* Развѣ нѣтъ пылу въ моей душѣ! Я бы *разбилъ ее въ искры*, и звуки, и мысли — и свѣтъ отвѣчалъ бы мнѣ вздохами, и слезами, и рукоплесканіями.

*) Романтизмъ думаетъ, что стоитъ только влюбиться въ *дѣву неземную*, чтобъ сдѣлаться поэтомъ не хуже Байрона, не имѣя таланта ни на грошъ. Не знаемъ, думалъ ли романтизмъ, что если безталантный человѣкъ влюбится въ *дѣву неземную*, то сейчасъ же сдѣлается первымъ умникомъ въ свѣтъ...

Прим. Бѣлинскаго.

Отдайте Вѣриньку кому угодно, забросьте ее за моря, за непроходимые лѣса и горы, позвольте мнѣ *ползти на колымакахъ* по всему свѣту, искать ее...

Душа моя изъѣдена мученьемъ,
Какъ злой разбойникъ совѣстью и кровью!
За что, за что? за чистоту страстей,
За благородство сердца и души!!

Не понимай, не понимай, божественная дѣва,
Моихъ *пустыхъ рычей* не понимай!
Не слушай словъ *сердечнаго напѣва*,
Наслушавши *сожги душевный рай*;
О, удержи порывъ вѣмага гнѣва,
Не понимай меня, не понимай!

Уирехъ, моя мечта!.. Да и на что намъ жизнь?

Все это очень смѣшно, смѣшнѣе ничего нельзя выдумать; самая злая народія не могла бы такъ странно осмѣять этихъ выписокъ, какъ осмѣиваютъ онѣ сами себя; но это смѣшно теперь, а было время — что грѣха таить! — когда это всёхъ приводило въ восторгъ: явный знакъ, что все это было нужно и необходимо въ свое время, и даже имѣло свою хорошую сторону, принесло свои хорошіе результаты. Уже одно то, что благодаря этимъ туманнымъ, заоблачнымъ и разудалымъ фразерствамъ, мы навсегда какъ будто застрахованы въ будущемъ отъ опасности увидѣть нашу литературу на такой странной дорогѣ, — одно это уже большая заслуга. Что же касается до романтиковъ жизни, порожденныхъ и возлелѣянныхъ этою романтическою литературою, высокопарною безъ крыльевъ, глубокою безъ основанія, таинственною безъ смысла, разгульною безъ вдохновенія, смѣлою изъ бравуры, оригинальною изъ фанфаронства, тщеславною по ограниченности, странною по духу противорѣчія, — романтики жизни, какъ мы сказали выше, не перевелись и теперь; нѣкоторые изъ нихъ и остались такими, какими были — ихъ кругъ состоитъ или изъ людей уже слишкомъ пожилыхъ, или изъ дѣтей; другіе, прикинувшись учеными, облекли старыя претензіи въ новыя фразы. Твердя безпрестанно, что абстрактное мышленіе ни къ чему не ведетъ, что достоинство знанія повѣряется его отношеніями къ практикѣ, — они тѣмъ не менѣе продолжаютъ жить въ мечтѣ, съ тою только разницею, что сочиняютъ *мечтательныя*

теоріи не обь отвлеченныхъ предметахъ, а о дѣйствительности, которую схватываютъ въ своихъ опредѣленіяхъ такъ вѣрно, какъ вѣрно чудодѣйственная кисть Ефрема писала портреты, изображая Архипа Сидоромъ, а Луку Петромъ.

Стать смѣшнымъ—значить проиграть свое дѣло. Романтизмъ проигралъ его всячески — и въ литературѣ, и въ жизни. Онъ самъ это чувствуетъ. Что же было причиною его паденія?—Переворотъ въ литературѣ, новое направленіе, принятое ею. Этого переворота не могъ бы сдѣлать ни Пушкинъ, ни Лермонтовъ. Мы видѣли выше, какъ легко наши «романтики» всобразили себя Байронами, не будучи въ состояніи даже подозрѣвать, что такое была эта титаническая натура. Для всего ложнаго и смѣшнаго одинъ бичъ, мѣткій и страшный—юморъ. Только вооруженный этимъ сильнымъ орудіемъ писатель могъ дать новое направленіе литературѣ и убить романтизмъ. Нужно ли говорить, кто былъ этотъ писатель? Его давно уже знаетъ вся читающая Россія, теперь его знаетъ и Европа.

Если бы насъ спросили, въ чемъ состоитъ существенная заслуга новой литературной школы, —мы отвѣчали бы: въ томъ именно, за что нападаетъ на все близорукая посредственность или низкая зависть, —въ томъ, что отъ высшихъ идеаловъ человѣческой природы она обратилась къ такъ называемой «толпѣ», исключительно избрала ее своимъ героемъ, изучаетъ ее съ глубокимъ вниманіемъ и знакомитъ ее съ нею же самою. Это значило совершить окончательно стремленіе нашей литературы, желавшей сдѣлаться вполне національною, русскою, оригинальною и самобытною; это значило сдѣлать ее выраженіемъ и зеркаломъ русскаго общества, одушевить ее живымъ національнымъ интересомъ.

Уничтоженіе всего фальшиваго, ложнаго, неестественнаго, должноствовало быть необходимымъ результатомъ этого новаго направленія нашей литературы, которое вполне обнаружилось съ 1836 года, когда публика наша прочла «Миргородъ» и «Ревизора». Съ тѣхъ поръ весь ходъ нашей литературы, вся сущность ея развитія, весь интересъ ея исторіи заключились въ успѣхахъ новой школы.

В. Бѣлинскій.

Соч. т. X, стр. 266—279.

Глава VI.

Эстетическая теорія — Отношеніе эстетиковъ къ ложно-классицизму и ложно-романтизму.

16. Псевдо-классицизмъ и псевдо-романтизмъ.

Значеніе «народности» въ литературѣ. — Подражательность прежняго времени. — *Ars poëtica* и *L'art poétique*. — Черты ложнаго классицизма. — Лессингъ и борьба противъ ложно-классицизма. — Байронъ и Вальтеръ-Скоттъ. — Крайности романтизма. — Основа ложно-классицизма. — Принципъ, провозглашенный противниками ложно-классич. направленія. — Шекспиръ — въ шлеоги романтиковъ. — Преимущества романтизма предъ ложно-классическ. направленіемъ; причина его недолговѣчности; мѣсто его въ истинной поэзіи. — Заслуга Шлегелей.

«Народность» есть альфа и омега эстетики нашего *) времени, какъ «украшенное подражаніе природѣ» было альфою и омегою эстетики прошлаго вѣка. Высочайшая похвала, какой только можетъ, въ наши дни, удостоиться поэтъ, самый громкій титулъ, какимъ только могутъ его почтить его современники или потомки, состоитъ въ словѣ «народный поэтъ». Выраженія: «народная поэма», «народное произведеніе», часто употребляются теперь вмѣсто словъ: «превосходное, великое, вѣковое произведеніе». Волшебное слово, таинственный символъ, священный гіероглифъ какой-то глубоко-знаменательной, неизмѣримо-обширной идеи, — «народность» замѣнила собой и творчество, и вдохновеніе, и художественность, и классицизмъ, и романтизмъ, заключила въ одной себѣ и эстетику, и критику.

*) Писано въ 1841 г.

Короче: «народность» сдѣлалась высшимъ критеріумомъ, пробнымъ камнемъ достоинства всякаго поэтическаго произведенія и прочности всякой политической славы. Но всё ли, говоря о народности, говорятъ объ одномъ и томъ же предметѣ? не злоупотребляютъ ли это слово? Понимаютъ ли его истинное значеніе? Увы! съ «народностью» сдѣлалось то же, что нѣкогда произошло съ «романтизмомъ» и со многими другими словами, которыя потому именно и утратили всякое значеніе, что слишкомъ разширились въ значеніи, — которыя сдѣлались непонятны ни для кого потому именно, что казались всёми понятными! Чтобъ уяснить значеніе слова «народность», мы должны изяснить процессъ историческаго развитія идеи, заключающейся въ этомъ словѣ, должны показать, когда начали думать о «народности», что разумѣли подъ нею прежде, и что должно разумѣть подъ нею въ наше время.

Было время, когда всё литераторы изъ того и бились, чтобы не быть народными, но быть подражательными. Подражательность въ литературѣ рождена римлянами. Народъ практической, народъ меча и закона, римляне были обдѣлены отъ природы эстетическимъ чувствомъ. Республика по справедливости могла гордиться своимъ энергическимъ и благороднымъ краснорѣчіемъ, которое родилось, выросло и разцвѣло на республиканской почвѣ, вмѣстѣ съ гражданственностію, и которое, съ монархіею, переродилось въ риторику; но республика не имѣла поэзіи, какъ искусства: вся ея поэзія заключалась въ гражданской доблести, въ великихъ дѣлахъ и подвигахъ свободнаго и могучаго народа. О поэзіи, какъ искусствѣ, римляне узнали отъ грековъ, которые, умерши въ настоящемъ, жили своимъ великимъ прошедшимъ, въ настоящемъ безславіи утѣшались прошедшею славою, и, за неимѣніемъ всякаго другаго дѣла, изучали въ школахъ памятники поэзіи цвѣтущаго времени своей исторіи, которое навсегда прошло для нихъ. Завоевавъ трупъ нѣкогда столь прекрасной Эллады, варварь-римлянинъ впервые, такъ сказать, столкнулся съ гениемъ ея дивнаго искусства... Знаменитые люди Рима той эпохи воспитываются греческими выходцами; изученіе греческой литературы дѣлается необходимостію для образованнаго римлянина. Но римская поэзія началась не прежде, какъ когда Августъ затворилъ храмъ Януса, и мертвымъ, обманчивымъ покоемъ замѣнилъ кровавыя волненія республики... Впрочемъ, рабство римлянъ въ поэзіи не было результатомъ только политическаго униженія: національный духъ римлянъ всегда былъ чуждъ поэзіи, и истинная латин-

ская литература заключается въ памятникахъ краснорѣчія и историческихъ сочиненіяхъ, между которыми достаточно указать только на записки Юлія Цезаря и лѣтопись Тацита, чтобы увидѣть великое значеніе латинской литературы. Но тѣмъ не менѣе, подражательная латинская поэзія стала на ряду съ греческою въ глазахъ новѣйшей Европы. Послѣдній представитель французской критики, Лагарпъ, отдавая «Иліадъ» преимущество предъ «Энеидою», — преимущество въ силѣ, — «Энеиду» ставитъ несравненно выше со стороны изящества. Вѣроятно, первою причиною этого было, что новѣйшая Европа съ латинскою поэзіею познакомилась прежде, чѣмъ съ греческою. Изъ латинскаго языка образовались почти всѣ новоевропейскіе языки, кромѣ нѣмецкаго, и латинскій языкъ былъ богослужебнымъ языкомъ новѣйшей Европы, которая на немъ приняла книги священнаго писанія. Схоластическое направленіе европейской учености среднихъ вѣковъ также много способствовало преобладанію духа латинской поэзіи. Французы, гордые новымъ просвѣщеніемъ, основаннымъ на изученіи древности, отверглись отъ преданій среднихъ вѣковъ и всѣхъ романтическихъ элементовъ, столь родственныхъ ихъ національному духу, какъ и вообще духу всей новѣйшей Европы, возмечтали создать себѣ литературу, основанную на подражаніи греческой, которой они нисколько не понимали (потому-что не понимали никакой истинной поэзіи), и латинской, которая болѣе соответствовала ихъ практическому духу. «*Ars poetica*» Горация родила «*l'Art poétique*» Буало, которое и сдѣлалось съ того времени кодексомъ, алькораномъ ихъ эстетики. Но, думая подражать грекамъ въ трагедіи, французы и тутъ, на зло себѣ, остались французами: ихъ трагедія столько-же походила на драматическія поэмы Софокла и Эврипида, сколько придворные Людовика XIV походили на Агамемноновъ и Клитемнестръ героической Греціи. Чтобы сдѣлать подражаніе какъ можно ближе къ подлиннику, они не только навязали греческимъ и римскимъ героинямъ любезность и любезничанье, сантиментальность и надутость своихъ маркизовъ и маркизъ, но даже и одѣли ихъ въ огромные парики, шитые кафтаны и робы съ фижмами, а на лица налѣпили множество мушекъ. Въ подражаніи латинской поэзіи французамъ удалось лучше: если сантиментальныя эклоги ихъ идилликовъ — г-жи Дезульеръ Флоріана и другихъ, ужъ черезчуръ были пошлы даже въ сравненіи съ эклогами Виргилія, — за то «*l'Art poétique*» и сатиры Буало едва-ли были ниже «*Ars poetica*» и сатиръ Горация, а Вольтерова «Ген-

ріада» рѣшительно ничѣмъ не уступаетъ *Виргиліевой «Энеидѣ»*. Кромѣ многихъ другихъ причинъ, переходъ французовъ къ подражанію древнимъ былъ очень понятенъ еще и какъ противодѣйствіе сантиментально-аллегорическому направленію ихъ литературы, которымъ ознаменовалась эпоха, раздѣлявшая средніе вѣка отъ новѣйшей исторіи. Не удивительно, какъ вліянію французскаго вкуса покорились нѣмцы, которые совсѣмъ не имѣли литературы, когда у французовъ уже была литература; но удивительно, какъ покорились вліянію французскаго вкуса англичане, которые имѣли Шекспира, когда еще у французовъ не было даже и Корнеля, а были только Ронсары, Сюдери и подобные имъ. Конечно, причиною этого должно полагать общежительное вліяніе Франціи на Европу, которое и теперь продолжается, какъ и всегда будетъ продолжаться: въ дѣлѣ живой, общественной литературы, французы всегда были и всегда будутъ впереди всѣхъ. Даже въ рабской подражательности непонятымъ образцамъ древнихъ литературъ французы оставались вѣрны себѣ, были національны въ духѣ, будучи подражателями въ словахъ и внѣшнихъ формахъ; но англичане, въ лицѣ Драйдена и Попе, отказались сами отъ себя, и ихъ подражательная литература была пустоцвѣтомъ въ полномъ смыслѣ этого слова... Вдругъ все измѣнилось. Возсталъ отъ апатическаго усыпленія національный геній нѣмцевъ. Энергическій Лессингъ — этотъ литературный Лютеръ — мощно возсталъ противъ французскаго направленія и побѣдоносно низвергъ его. Самобытные геніи Гёте и Шиллера взошли на небосклонъ юной германской литературы блестящими солнцами, которыхъ живительные лучи оплодотворили почву національнаго генія. Романтическая школа Шлегелей явилась крестовымъ походомъ на классическій исламизмъ, — и одинъ *) изъ этихъ замѣчательныхъ поборниковъ романтизма сражался съ классицизмомъ въ самой столицѣ его — Парижѣ. Национальный геній Англіи также воспрянулъ снова, и, въ лицѣ Байрона, явился у ней новый титанъ поэзіи; Вальтеръ-Скоттъ создалъ совершенно новую поэзію, — поэзію прозы жизни, поэзію дѣйствительной жизни. Сама Франція отказалась отъ своихъ вѣбовыхъ предубѣжденій, измѣнила своей національной гордости и отреклась отъ боговъ своего Парнаса, которые доставили ей владычество надъ всею Европою. И все это было сдѣлано ею во имя «романтизма»! Представители ея новаго направленія назвались «романтиками» и для диваго

*) Гейне.

мрака средних вѣковъ навсегда разстались съ свѣтлымъ небомъ Эллады и Авзоніи *).

Что-же такое былъ этотъ романтизмъ? Въ какомъ отношеніи находился онъ къ классицизму? Какимъ образомъ одна крайность такъ быстро, безъ всякой постепенности, безъ всякаго посредствующаго перехода, могла замѣниться другою, враждебною и противоположною ей крайностію? Но точно-ли эти крайности такъ враждебны другъ другу, что между ними нѣтъ ничего общаго, нѣтъ никакой возможности примиренія?.. Или не встали-ли здѣсь вспомнить очень умную французскую поговорку: *les extrêmes se touchent*?.. Въ самомъ дѣлѣ, не охладѣли-ли мы теперь и къ самому романтизму, какъ еще недавно и такъ внезапно охладѣли къ классицизму? — Что ни говорите, но слово „романтизмъ“ ужъ рѣдко встрѣчается теперь въ нашихъ критикахъ и эстетикахъ; оно уже потеряло для насъ свое прежнее значеніе, ужъ не служитъ отвѣтомъ на всѣ вопросы...

Основаніе псевдо-классической французской теоріи заключалось въ понятіи, что искусство есть подражаніе природѣ, но что природа должна являться въ искусствѣ украшенною и облагороженною. Вслѣдствіе такого взгляда, изъ искусства были изгнаны естественность и свобода, а слѣдовательно истина и жизнь, которыя уступили мѣсто чудовищной искусственности, принужденности, лжи и мертвенности. Форма перестала быть явленіемъ духа, но сдѣлалась, такъ сказать, футляромъ отвлеченныхъ представленій, ошибочно принимаемыхъ за идеи. Солдаты заговорили однимъ языкомъ съ полководцами, земледѣльцы и поденщики — съ царями, слуги — съ господами; пастушки одѣлись въ фіжмы и испостирили свое лицо мушками; книжники, менуетная выступка, театральныя позы и надутая декламация сдѣлались вывѣскою и необходимымъ условіемъ «украшенной и облагороженной природы». Чтобъ не слишкомъ рѣзко противорѣчить себѣ, поэты и теоретики новаго классицизма исключили изъ поэзіи простолюдиновъ и мѣщанъ и дали въ ней мѣсто только царямъ, ихъ придворнымъ и героямъ благороднаго происхожденія. Такъ какъ современная жизнь не давала матеріаловъ для поэзіи, то всѣ бросились на грековъ и римлянъ, одѣтыхъ въ кафтаны и робы съ фіжмами маркизовъ и маркизъ. Не было оригинальности, не было «народности»; дѣйствительныя лица были замѣнены отвлеченными призраками, не принадлежащими ни къ какой странѣ,

*) Италія.

ни къ какому вѣку. Даже комедія, на долю которой оставили современность, даже и комедія не представляла дѣйствительныхъ лицъ, а выдумывала призраки, олицетворяя ими сентенціи мелкой ходячей морали о добродѣтеляхъ и порокахъ. Но вдругъ все измѣнилось, когда самостоятельный гений германской націи разбилъ оковы псевдо-классицизма и низложилъ во прахъ, съ алтарей храма искусства, миньютюрныя восковыя статуйки Корнелей, Расиновъ, Мольеровъ, Буало, Вольтеровъ, Дюссоновъ и Кребилльоновъ съ братією. Благодаря нѣмцамъ, вся Европа узнала Шекспира, котораго Вольтеръ заклеилъ прозвищемъ «пьянаго дикаря». Мало того, нѣмцы доказали, что древніе были оклеветаны, что Аристотель и во снѣ не думалъ утверждать нелѣпости, во имя его распространенныя французами; что поэзія грековъ запечатлѣна духомъ Греціи, что она — полное выраженіе ея народности, зеркало ея дѣйствительности. Вслѣдствіе этого, народность была провозглашена необходимымъ условіемъ всякой поэзіи. Въмѣсто грековъ, образцомъ сдѣлался Шекспиръ, какъ поэтъ новаго, нашего, христіанскаго міра. На искусство стали смотрѣть не какъ на подражаніе природѣ, но какъ на воспроизведеніе дѣйствительности, какъ на творчество новой, высшей дѣйствительности. Въ самой Франціи не замедлила возгорѣться отчаянная борьба между классиками и романтиками. Дружина молодыхъ и рыаныхъ талантовъ основала тамъ свою романтическую школу, которая, какъ реакція псевдо-классицизму, такъ же ложно поняла романтизмъ, какъ прежняя школа ложно понимала древнюю классическую поэзію. Въ новомъ французскомъ романтизмѣ, дѣйствительность не только сбросила съ себя парики, кафтаны, фижмы и мушки, но и всякое одѣяніе, явилась нагою и цинически естественною. Если классицизмъ французевъ походилъ на младенца въ англійской болѣзни или на восковую статую съ стеклянными глазами, то романтизмъ ихъ сталъ походить на буйную вакханку съ безстыднымъ упоеніемъ въ горящемъ взорѣ, съ растрепанными волосами, изступленными и дикими движеніями, или на австраійскаго дикаря, ширующаго на костяхъ съѣденыхъ имъ враговъ. Конечно, преимущество на той сторонѣ, гдѣ есть жизнь, и въ буйной вакханкѣ или въ опянѣломъ отъ вражеской крови дикарѣ болѣе поэзіи, нежели въ восковой статуѣ; но тѣмъ не менѣе, французскій романтизмъ можетъ имѣть значеніе больше какъ реакція ложному классицизму, нежели какъ истинная поэзія. Мало того: даже идеальный и возвышенный романтизмъ Шлегелей важнѣе больше какъ реакція псевдо-классицизму, нежели

какъ истинная поэзія, — и вотъ причина, почему братья Шлегели пережили сперва съ такимъ успѣхомъ и такъ энергически проповѣдываемый ими романтизмъ. Въ самомъ дѣлѣ, кому теперь прійдетъ охота, забывъ цѣлую исторію человѣчества и всю современность, искать поэзіи только въ католическихъ и рыцарскихъ преданіяхъ среднихъ вѣковъ?.. И потому, какъ быстро бросались на эти средніе вѣка, такъ скоро и догадались, что Востокъ, Греція, Римъ, протестантизмъ и вообще новѣйшая исторія и современность имѣютъ столько же правъ на вниманіе поэзіи, сколько и средніе вѣка, и что Шекспиръ, на котораго Шлегели, по странному противорѣчію съ самими собою, думали опираться, былъ не столько романтикомъ, сколько поэтомъ новѣйшаго времени, поэтомъ полной дѣйствительности, а не одного какого нибудь изъ ея моментовъ. А между тѣмъ, заслуга Шлегелей все-таки велика: еслибъ они не впали въ свою односторонность, — болѣе жалкая и болѣе ложная односторонность французскаго классицизма не была бы ниспровергнута.

В. Бѣлинскій.

Соч. Т. V, стр. 3—15.

17. Поэзія и наука.

(1843 г.).

Истина составляетъ такъ же содержаніе поэзіи, какъ и философіи, и, со стороны содержанія, поэтическое произведеніе—тѣже самое, что и философскій трактатъ; въ этомъ отношеніи нѣтъ никакой разницы между поэзією и мышленіемъ. И, однако же, поэзія и мышленіе далеко не одно и то же: онѣ рѣзко отдѣляются другъ отъ друга своею формою, которая и составляетъ существенное свойство каждаго. Философія, или (выразимъ это понятіе болѣе общимъ терминомъ) мышленіе, дѣйствуетъ прямо черезъ разумъ и на разумъ; и если мыслитель или ораторъ, проникаясь эадрнымъ пламенемъ изслѣдуемой имъ истины, иногда возвышается до паеоса, прибѣгаетъ къ посредству фантазіи и говоритъ огненнымъ языкомъ чувства и радужными образами фантазіи—у него, и въ такомъ случаѣ, чувство и фантазія являются второстепенными элементами,—первое, какъ результатъ глубокаго проникновенія въ истину, раскрытую путемъ анализа, а

вторая—какъ вспомогательное средство сдѣлать истину ощутительною и видимою. Въ мышленіи разумъ лицомъ къ лицу становится къ мысли, не нуждаясь въ посредствѣ чувства и фантазіи, но только допуская ихъ по собственной волѣ, какъ слѣдствіе мгновенно окхватившаго душу мыслителя увлеченія, надъ которымъ разумъ не перестаетъ, однако же, царить, и котораго обаятельной силы онъ уже не боится, какъ произведенія собственной своей діалектики. И подобное увлеченіе бываетъ не опасно только тѣмъ мыслителямъ, которые окрѣпли и закалялись гимнастикою строгой логической мысли, обнаженной отъ всѣхъ покрововъ непосредственнаго представленія, и которые уже не могутъ покоряться авторитету ощущеній, чувствъ и готовыхъ идей, но всегда повѣряютъ ихъ діалектикою разума. Въ поэзіи, напротивъ, фантазія является главною дѣйствующею силою, черезъ которую исключительно совершается процессъ творчества. Поэзія разсуждаетъ и мыслить—это правда, ибо ея содержанія есть такъ же истина, какъ и содержаніе мышленія; но поэзія разсуждаетъ и мыслить образами и картинами, а не силлогизмами и дилеммами. Всякое чувство и всякая мысль должны быть выражены образно, чтобъ быть поэтическими. Нѣкоторые аристархи, сами писавшіе нѣкогда стишонки, которые въ свое время считались недурными, думали уронить Пушкина, говоря, что его поэзія чисто земная, ибо «оземляетъ» безплотную чистоту идей: такой взглядъ на поэзію обнаруживаетъ въ этихъ аристархахъ рѣшительное отсутствіе эстетическаго чувства, натуру грубо прозаическую и чуждую всякаго предощущенія поэзіи. Нападать на поэзію за то, что она оземляетъ идеи,—все равно, что нападать на математику за то, что она все изчисляетъ и измѣряетъ. Въ томъ-то и состоитъ сущность поэзіи, что она безплотной идеѣ даетъ живой, чувственный и прекрасный образъ. Въ этомъ случаѣ, идея есть только морская пѣна, а поэтической образъ—богиня *) любви и красоты, родившаяся изъ морской пѣны. Кто не одаренъ творческою фантазією, способною превращать идеи въ образы, мыслить, разсуждать и чувствовать образами, тому не помогутъ сдѣлаться поэтомъ ни умъ, ни чувство, ни сила убѣжденій и вѣрованій, ни богатство разумно-историческаго и современнаго содержанія. И если бы не такъ, то всего легче было бы сдѣлаться поэтомъ: стоило бы только узнать правила вер-

*) Афродита (Венера), богиня красоты, родилась, по сказанію Гезіода, изъ морской пѣны.

сификаціи, да, благословясь, и начать писать диссертациі разбѣренными строчками, заостренными приемами.

Одно изъ главнѣйшихъ условій всякаго художественнаго произведенія есть гармоническая соотвѣтственность идеи съ формою и формы съ идею, и органическая цѣлостность его созданій. Поэтому, всякое художественное произведеніе прежде всего должно отличаться строгимъ единствомъ лежащаго въ его основаніи чувства, или мысли, а слѣдовательно и формы. Мысль въ піесѣ можетъ быть схвачена или въ одномъ своемъ моментѣ или развита во всѣхъ ея моментахъ, но она должна быть одна, и ея развитіе должно относиться къ ней самой, какъ относятся въ музыкальномъ произведеніи вариациі къ мотиву. Если мысль піесы переходитъ въ другую, хотя бы и имѣющую къ ней отношеніе мысль, — тогда нарушается единство художественнаго произведенія, а, слѣдовательно, единство и сила впечатлѣнія, производимаго имъ на читателя. Прочтя такое произведеніе, чувствуешь себя только обезпокоеннымъ, но неудовлетвореннымъ, — утомленіе и досада заступаютъ мѣсто наслажденія.

Если мысль поэтическаго произведенія истинна въ самой себѣ, ясна и опредѣленна для поэта, если произведеніе вѣрно концепировано и достаточно выношено въ душѣ поэта, — то въ немъ не можетъ быть ни уродливыхъ частностей, ни слабыхъ мѣстъ, ни темныхъ и непонятныхъ выраженій, ни недостатка въ внѣшней отдѣлкѣ. Произведеніе, въ такомъ случаѣ, органически цѣлостно: въ немъ нѣтъ ничего ни излишняго, ни недостающаго; оно округлено: его начало вводитъ читателя въ его смыслъ, послѣднее слово замыкаетъ собою все его содержаніе, такъ что читатель вполне удовлетворенъ и не можетъ спросить: «что-же дальше?»

В. Бѣлинскій.

Соч., т. VI, стр. 63—71.

18. Поэзія и художественность.

(1838 г.).

Есть два способа выразить внутренній міръ своихъ представленій: посредствомъ чистой мысли — логически, и непосредственно — въ образахъ. Каждый изъ этихъ способовъ имѣетъ свои подраздѣленія, и мы, оставляя въ сторонѣ первый, какъ не относящійся къ нашему предмету, будемъ гово-

рить о второмъ. Этотъ второй, или непосредственный, способъ выраженія идеи вообще называется поэтическимъ или художественнымъ. По нашему мнѣнію, это не вѣрно: поэтическое можетъ быть нехудожественнымъ, но художественное не можетъ быть непоэтическимъ. Не входя въ подробныя объясненія, которыя могли бы завести насъ далеко, постараемся примѣромъ объяснить нашу мысль. Въ [«Московскомъ Наблюдателѣ», 1838 г.] помѣщенъ переводъ «Идеаловъ» Шиллера, переводъ, по крайней мѣрѣ какъ кажется намъ, прекрасный, хотя, можетъ быть, еще и далеко не совершенный, но не въ этомъ дѣло, а въ томъ, что это произведеніе Шиллера поэтическое, но нисколько не художественное. Оно обнаруживаетъ въ Шиллерѣ душу пламенную, глубокую, великую, человѣка гениальнаго, но не художника; оно полно глубокихъ идей, отличается силою, энергіею и красотою выраженія, но не художественностью. Въ творчествѣ сила не въ идеѣ, а въ формѣ, которая, само собою разумѣется, необходимо предполагаетъ и условливаетъ идею, и эта форма должна быть проникнута кроткимъ, благолѣпнымъ сіяніемъ эстетической красоты. Величіе содержанія (идеи) не только не есть ручательство эстетической красоты, но еще часто оподозриваетъ ее.

Если бы васъ спросили, какую идею выражаютъ собою «Идеалы» Шиллера, вы, безъ сомнѣнія, не заиняясь отвѣтили бы: идею человѣка съ душою поэтическою, колоссальною, человѣка, который отзывался на всѣ явленія жизни, порывался выразить и въ звукѣ, и въ словѣ, и въ краскѣ внутренній міръ своихъ глубокихъ и могучихъ ощущеній, и который наконецъ увидѣлъ съ грустью, что для него міръ уже не то, чѣмъ онъ ему казался въ златые дни его юности, и что въ замѣну всѣхъ блестящихъ благъ своихъ жизнь дала ему только дружбу и трудъ... Не правда ли? Теперь, что бы вы отвѣтили, если бы васъ спросили, какую идею выражаетъ собою «Нереида» *) Пушкина? Трудный вопросъ—не правда ли?

Н е р е и д а

*) Среди зеленыхъ волнъ, лобзающихъ Тавриду,
 На утренней зарѣ я видѣлъ Нереиду.
 Скрытый межъ оливъ едва я смѣлъ дохнуть:
 Надъ ясной влагою полубогиня грудь
 Младую, бѣлую какъ лебедь, воздымала
 И плъну изъ власовъ струею выжимала.

Пушкинъ, соч. т. I, 304, Спб. 1882.

Можетъ быть, вы и отвѣтили бы на него, только подумавши, и не такъ скоро. И таково всегда истинно художественное произведеніе, что въ немъ идея, такъ сказать, поглощается формою, и вы больше видите ее, нежели понимаете. Въ этомъ-то и состоитъ непосредственность искусства. Въ «Нереидѣ» Пушкина есть идея; но она такъ конкретно слита съ формою, что вамъ, чтобы выговорить ее, надо оторвать ее отъ формы, а форма такъ прекрасна, что у васъ не подыметься рука на такую операцію. Спросите всѣхъ, что лучше «Идеалы» или «Нереида»: большинство станетъ за идеалы, но чьи глаза одарены ясновидѣніемъ вѣчной красоты, тѣ даже не станутъ и сравнивать этихъ двухъ произведеній...

Все, что вышло изъ души, изъ чувства, словомъ, изъ полноты жизни и выражено съ жаромъ, увлеченіемъ — во всемъ томъ есть поэзія, потому что есть непосредственность или образность.

Въ этомъ смыслѣ поэзія можетъ быть и въ рѣчи, и въ статьѣ журнальной. За примѣрами ходить не далеко: вспомните, что говоритъ Гегель *) о той части физическихъ наукъ, «которая подсматриваетъ тихую, таинственную производительность природы, проявляющуюся въ камнѣ и въ вѣдрахъ земли, скромно, безъ претензій слагающую этотъ языкъ молчанія, эти красивыя формы, радующія взоръ, раздражающія дѣятельность ума, побуждающія его нечувствительно возвышаться до понятія и представляющія ему образъ тихой, правильной, замкнутой въ себѣ красоты!» Неужели это не поэзія? — Но вѣрно никто не вздумаетъ назвать это художественностью.

Мы думаемъ, что это даже и не поэзія, хотя тутъ и есть поэзія какъ есть она во всемъ, въ чемъ есть душа, и чувство, и жизнь; но что это краснорѣчіе, или второй, низшій, способъ непосредственнаго выраженія истины. Первый же и высшій способъ непосредственнаго выраженія истины есть художественная поэзія, или поэзія формы; а поэзія содержанія, т.-е. такая поэзія, которой сила и могущество заключается въ глубокости и великости идеи, занимаетъ середину между этими двумя способами непосредственнаго выраженія истины. Она колеблется между краснорѣчіемъ и художественностью, безпрестанно переходя то въ краснорѣчіе, что вредитъ ей, то въ художественность, что возвышаетъ ее. Въ этомъ смыслѣ она есть какой-то недосокъ, и ея произведенія не могутъ надѣяться на долговѣчность. Шил-

*) «Наблюдатель». Гимназическія рѣчи Гегеля.

леръ, въ которомъ философскій элементъ безпрестанно боролся съ художественнымъ элементомъ и часто побѣждалъ его, Шиллеръ, едва ли не въ большей части своихъ произведеній, принадлежитъ къ числу этихъ полупоэтовъ. Гете и нашъ Пушкинъ — вотъ чисто поэтическія натуры: одному довольно сорваннаго цвѣтка, а другому завядшаго цвѣтка, нечаянно найденнаго имъ въ книгѣ, чтобы ринуть душу читателя въ міръ безконечнаго.

В. Бѣлинскій.

Соч., т. II, стр. 282—284.

19. Составные элементы искусства.

А. Народность въ поэзіи.

Обыкновенно, народность смѣшиваютъ съ естественностію, тогда какъ это два совершенно особенныя представленія: хотя истинно народное не можетъ не быть естественнымъ, но истинно естественное можетъ быть нисколько не народнымъ. Сверхъ того, нѣкоторые изъ нашихъ писателей, замѣтивъ, что европейское образованіе сглаживаетъ угловатости народности, и смѣшивая форму съ идеею, обратились преимущественно къ низшимъ классамъ народа. Истинный художникъ народенъ и націоналенъ безъ усилія; онъ чувствуетъ національность прежде всего въ самомъ себѣ и потому невольно налагаетъ ея печать на свои произведенія. Хотя Татьяна Пушкина и читаетъ французскія книжки и одѣвается по картинкамъ европейскихъ модъ, но она — лицо въ высшей степени русское — и тогда, когда мы ее видимъ «уѣздною барышнею», и въ то время, когда она является княгинею и свѣтскою дамою. Но для изображенія такихъ благородныхъ личностей нужна гениальность или великій талантъ; маленькимъ дарованіямъ, а особенно посредственности, сподручнѣе мужики, бабы, лакеи: стоитъ только заставить ихъ говорить ихъ языкомъ — и народность готова. За то, мужики и бабы гениальныхъ поэтовъ бываютъ благороднѣе господа и вельможи маленькихъ дарованій и посредственности: няня Татьяна Пушкина, при своей простотѣ и ограниченности, какъ изображеніе дышетъ художественною граціею и достолюбезностію: мы смѣемся надъ нею, но лю-

бимъ и уважаемъ ее; ея простодушная, безсознательная любовь къ Татьянѣ приводитъ насъ въ умиленіе,—и, вмѣстѣ съ Татьяною, мы вздыхаемъ надъ могилою ея бѣдной няни.

Гдѣ жизнь, тамъ и поэзія; но жизнь только тамъ, гдѣ идея,—и уловить играніе жизни—значить уловить невидимый и благоуханный эфиръ идеи. Для искусства нѣтъ болѣе благороднаго и высокаго предмета, какъ человѣкъ,—и чтобы имѣть право быть изображену искусствомъ; человѣку нужно быть человѣкомъ, а не чиновникомъ 14-го класса или дворяниномъ. И у мужика есть душа, сердце, есть желанія и страсти, есть любовь и ненависть, словомъ—есть жизнь. Но чтобы изобразить жизнь мужиковъ, надо уловить, какъ мы уже сказали, идею этой жизни,—и тогда въ ней не будетъ ничего грубаго, пошлаго, плоскаго, глупаго. Вотъ отчего «Вечера на Хуторѣ» Гоголя, посвященные изображенію простаго быта Малороссіи, дышатъ такою полнотою художественности, очаровываютъ такою неотразимою прелестію, такою дивною поэзію. Но, повторяемъ, для этого нуженъ геній и геній, талантъ и талантъ. Скажутъ: геній и талантъ еще нужнѣе въ изображеніи жизни высшихъ слоевъ общества. Нѣтъ: если для изображенія художественнаго, то нуженъ такой же талантъ, какъ и вездѣ; но не всякій талантъ есть художникъ, а литература состоитъ не изъ однихъ художественныхъ созданій, — и беллетристика — этотъ насущный хлѣбъ большинства общества, это практическое, житейское искусство толпы—также требуетъ талантовъ и даже большихъ талантовъ. Вотъ этимъ талантамъ всего опаснѣе спускаться въ низшіе слои общества, откуда, вмѣсто народности, они могутъ вынести только грубую простонародность; и имъ-то всего лучше браться за изображеніе среднихъ и даже высшихъ слоевъ общества, гдѣ жизнь разнообразнѣе, обширнѣе, отношенія человѣчнѣе, утонченнѣе, многосложнѣе, игривѣе, глубже. Въ беллетристикѣ, высшая цѣль можетъ имѣть и большую пользу и важное значеніе, тогда какъ въ искусствѣ одна цѣль—само искусство. Теперь, если беллетрической писатель, вывода на сцену чудаковъ, невѣждъ, даже самую чернь, имѣетъ въ виду дѣйствовать на образованіе общества, пускать въ оборотъ человѣческія понятія, новыя мысли, — я низко кланяюсь ему, если онъ дѣлаетъ это съ талантомъ: его мѣсто высоко, его призваніе священо, его имя честно и славно. Но когда онъ рисуетъ грязь общества, подонки народа, не для чего иного, какъ для того, чтобы самому насладиться и плѣнить меня этимъ зрѣлищемъ, — то чѣмъ естественнѣе,

чѣмъ правдоподобнѣе будутъ его изображенія, тѣмъ они для меня отвратительнѣе и бессмысленнѣе. Не должно забывать ни на минуту, что герой искусства и литературы есть *человѣкъ*, а не баринъ, и тѣмъ болѣе не *мужикъ*. Если Шекспиръ давалъ мѣсто въ своихъ драмахъ всѣмъ людямъ безъ разбора, — онъ это дѣлалъ потому, что видѣлъ въ нихъ людей, а не по пристрастію къ черни. Предпочитать мужиковъ потому только, что они мужики, что они грубы, неопытны, невѣжественны, предпочитать ихъ образованнымъ классамъ общества — странное и смѣшное заблужденіе! И самъ гений въ изображеніи жизни чернаго народа всегда найдетъ меньше элементовъ поэзіи, чѣмъ въ образованныхъ классахъ общества: беллетрической-же талантъ не найдетъ въ жизни черни никакой поэзіи. Впрочемъ, мы далеки отъ того, чтобы отнимать право у талантливаго литератора касаться жизни простаго народа, но мы требуемъ только, чтобы онъ это дѣлалъ не по любви къ мужицкому жаргону, не по склонности къ лохмотьямъ и грязи, но для какой-нибудь цѣли, въ которой была-бы видна человѣческая мысль. Объяснимъ это примѣромъ. Г. Погодинъ написалъ нѣкогда повѣсть „Черная Немочь“, которая въ свое время обращала на себя вниманіе публики, подобно многимъ теперь забытымъ произведеніямъ. Въ этой повѣсти дѣйствуютъ купцы, попадьи, батраки и подобный тому людъ; языкъ ея блещетъ всѣми красотами, свойственными языку подобнаго общества; но повѣсть всетаки заслуживаетъ похвалу по своему намѣренію. Главный герой ея — молодой человѣкъ, сынъ купца, томимый святою жаждою поэзіи, окруженный дѣйствительностью, отъ которой страдаетъ обоняніе, зрѣніе и человѣческое достоинство, и которая авторомъ скопирована во всей ея наготѣ и естественности, — онъ погибаетъ жертвою этой грязной дѣйствительности. Правда, герой изображенъ не совсѣмъ естественно, довольно слабо, безъ теплоты и увлекательности; но мы говоримъ не о талантѣ (а такимъ предметомъ не погнушался-бы и гений), но о добромъ намѣреніи сочинителя. По этому доброму намѣренію, повѣсть можетъ быть сочтена за заслугу со стороны г. Погодина русской литературѣ. То же можно сказать и о его маленькой повѣсти „Нищій“. Но когда г. Погодинъ сталъ рассказывать, какъ купеческая дочь задушила подъ подушкою парня; какъ баба, потчуж дьячка сивухой, сказала ему: „кушай на здорье“, а тотъ отвѣчалъ ей любезностью „маслецо коровье“; или пересказывать похождение на ярмаркѣ бабы-чиновницы и пересказывать ея языкомъ; а потомъ героиню повѣсти, порядочную женщину, изъ любви къ

мужу заставлятъ жить въ подвалѣ, въ сонмищѣ пьяницъ, воровъ и мошенниковъ; или изображать психологическія явленія мужиковъ, которые рѣжутъ другихъ и давятся сами: — признаемся, это верхъ романтизма, верхъ народности, которые хуже всякаго классицизма. Мы уважаемъ „Юрія Милославскаго“ г. Загоскина; но признаемся, рѣшительно не понимали въ его другихъ романахъ прелести армарочныхъ сценъ и языка героевъ этихъ сценъ. Мы отдаемъ полную справедливость юмористическому таланту, съ какимъ написанъ „Панъ Халявскій“, г. Основьяненка; еще выше цѣнимъ прекрасную цѣль, съ какою написана эта забавная сатира на доброе старое время, но не можемъ восхищаться многими изъ произведеній г. Основьяненка за то только, что въ нихъ мужики говорятъ чистымъ мужицкимъ языкомъ и никакъ не выходятъ изъ ограниченной сферы своихъ понятій. Напротивъ, намъ пріятнѣе было-бы въ подобныхъ произведеніяхъ встрѣчать такихъ мужиковъ, которые, благодаря своей натурѣ или случайнымъ обстоятельствамъ, нѣсколько возвышаются надъ ограниченной сферою мужицкой жизни...

Но, слава Богу, теперь *) начинаютъ понимать цѣну такой народности, и начинаютъ понимать ее потому именно, что теперь эта народность находится въ своей апогеѣ, дошла до послѣдней степени нелѣпости. Есть люди, которые приглашаютъ васъ учиться у черни не только литературѣ, но и нравамъ, и обычаямъ, и даже тому, что составляетъ внутреннюю жизнь и свободное убѣжденіе каждаго порядочнаго человѣка. Деревенскіе старосты и богомольныя старухи представляются у нихъ образцами нравственности, созерцательныхъ откровеній и даже образованности и просвѣщенія. Такъ-то справедливо, что ложь гораздо опаснѣе и страшнѣе, когда существуетъ невидимкою и призракомъ: чтобы уничтожить ее, должно не гнѣнать ей дойти до своей послѣдней крайности, впасть въ нелѣпость, сдѣлаться смѣшною, вполне проявиться, принять образъ и лицо, словомъ — соврѣтъ; тогда она прорвется и сама собою уничтожится. Когда преслѣдуешь зло, надо видѣть его передъ собою, чтобы можно было показать его другимъ. Вотъ почему тѣ, которые хлопочутъ въ его пользу, сражаютъ его скорѣе другихъ, ему противоборствующихъ. Это единственная и притомъ очень важная заслуга со стороны людей, которые всю жизнь свою бьются изъ разныхъ, полезныхъ ихъ благосостоянію, лжей.

*) Писано въ 1841 году.

Истина только въ началѣ встрѣчаетъ сильное сопротивленіе, но чѣмъ она больше выясняется, чѣмъ больше становится фактомъ, тѣмъ большее число пріобрѣтаетъ себѣ друзей и поборниковъ. Дождь идетъ обратнымъ ходомъ: сильная, пока не вполне проявится, она уничтожается сама собою, подобно призраку, исчезающему отъ лучей свѣта.

«Народность» — великое дѣло и въ политической жизни и въ литературѣ; только, подобно всякому истинному понятію, она сама по себѣ — односторонность, и является истинною только въ примиреніи съ противоположною ей стороною. Противоположная сторона «народности» есть «общее» въ смыслѣ «обще-человѣческаго». Какъ ни одинъ человѣкъ не долженъ существовать отдѣльно отъ общества, такъ ни одинъ народъ не долженъ существовать внѣ человѣчества. Человѣкъ, существующій внѣ народной стихіи, — призракъ; народъ, несознающій себя живымъ членомъ въ семействѣ человѣчества, — не нація, но племя, подобное калмыкамъ и черкесамъ, или живой трупъ, подобно китайцамъ, японцамъ, персіянамъ и туркамъ. Безъ народного характера, безъ національной фязіономіи, государство — не живое органическое тѣло, а механическій препаратъ. Но съ другой стороны и національнаго духа еще недостаточно для того, чтобъ народъ могъ считать себя чѣмъ-нибудь существеннымъ и дѣйствительнымъ въ общности мірозданія. Въ томъ и другомъ случаѣ — народъ есть односторонность и крайность, а слѣдовательно и призракъ. Чтобъ народъ былъ дѣйствительно историческимъ явленіемъ, его народность необходимо должна быть только формою, проявленіемъ идеи человѣчества, а не самою идеею. Все особенное и единичное, всякая индивидуальность дѣйствительно существуетъ только общимъ, которое есть его содержаніе, и котораго она только выраженіе и форма. Индивидуальность — призракъ безъ общаго; общее, въ свою очередь, призракъ безъ особнаго, индивидуальнаго проявленія. И потому, люди, которые требуютъ въ литературѣ одной «народности», требуютъ какого-то призрачнаго и пустаго «ничего»; съ другой стороны, люди, которые требуютъ въ литературѣ совершеннаго отсутствія народности, думая тѣмъ сдѣлать литературу всѣмъ равно доступною и общою, т. е. человѣческою, также требуютъ какого-то призрачнаго и пустаго «ничего». Первые хлопочуть о формѣ безъ содержанія; вторые — о содержаніи безъ формы. Тѣ и другіе не понимаютъ, что ни форма безъ содержанія, ни содержаніе безъ формы существовать не могутъ, а если и существуютъ, то въ первомъ случаѣ, какъ пустой сосудъ страннаго и нелѣпаго вида,

а во второмъ, какъ миражи, которые всѣмъ видны, но которые въ то же время почитаются несуществующими предметами. Очевидно, что только та литература истинно народна, которая, въ то же время, есть литература обще-человѣческая; и только та литература — истинно-человѣческая, которая, въ то же время, и народна. Одно безъ другаго существовать не должно и не можетъ. Намъ скажутъ въ опроверженіе, что нѣтъ племени на землѣ, которое бы, при всей своей ничтожности, не имѣло у себя поэзіи; а какъ всякая поэзія есть дѣйствительно существующій фактъ, то, слѣдовательно, можно имѣть народную поэзію и не принадлежа къ семейству человѣческаго рода. Возраженіе, только кажущееся основательнымъ! Нѣтъ на землѣ племени, которое не принадлежало бы къ семейству человѣческаго рода; но дѣло въ томъ, что одно племя меньше, а другое больше принадлежитъ человѣчеству, и что, въ этомъ отношеніи, всѣ племена и народы представляютъ собою цѣпь, которой звенья съ обонхъ концовъ постепенно увеличиваются къ центру. Египтяне такъ же историческій народъ, какъ и евреи; но важность ихъ для человѣчества далеко не одинакова: первые внесли особый элементъ въ многосложную жизнь Греціи и только этимъ упрочили свое существованіе въ исторіи; результатомъ же существованія евреевъ была божественная книга, покорившая теперь подъ свою спасительную власть лучшую часть человѣчества и готовая скоро покорить весь міръ. Потому, нѣтъ нужды говорить, который изъ этихъ двухъ народовъ болѣе принадлежитъ человѣчеству. Гдѣ только человѣкъ владѣетъ словомъ, любитъ и ненавидитъ, блаженствуетъ и страдаетъ, тамъ уже является и человѣчество, тамъ уже есть и жизнь и поэзія; но большая разница въ объемѣ слова, любви, ненависти, блаженства и страданія между дикимъ отаитяниномъ и образованнымъ европейцемъ, между финномъ, калмыкомъ, тунгузомъ — и французомъ, нѣмцемъ, англичаниномъ. Такая же разница и между литературами. Есть люди, которые посвящаютъ цѣлую жизнь изученію греческой литературы: но едва ли человѣкъ съ умомъ и душою посвятитъ всю жизнь свою на изученіе чухонской литературы!..

Важность и достоинство народовъ опредѣляется ихъ историческимъ значеніемъ. Народъ, не имѣющій исторіи, — ничто, хотя бы занималъ собою половину земнаго шара и считалъ свое народонаселеніе сотнями милліоновъ. Такъ кинѣшніе Персіяне хотя и составляютъ значительное го-

сударство въ Азіи, но не имѣютъ исторіи, потому что перемѣны диньстій и властителей еще не составляютъ исторіи.

Поэзія каждаго народа есть непосредственное выраженіе его сознанія; отъ этого, поэзія тѣсно слита съ жизнію народа. Вотъ причина, почему поэзія должна быть народною, и почему поэзія одного народа не похожа на поэзію всѣхъ другихъ народовъ. Для всякаго народа есть двѣ великія эпохи жизни: эпоха естественной непосредственности, или младенчества, и эпоха сознательнаго существованія. Въ первую эпоху жизни, національная особенность жизни каждаго народа выражается рѣзче, и тогда его поэзія бываетъ по преимуществу народною. Въ этомъ смыслѣ, народная поэзія отличается рѣзкою особенностію, и потому болѣе доступна уразумѣнію всей массы своего народа, и болѣе недоступна для другихъ народовъ. Русская пѣсня сильно дѣйствуетъ на русскую душу, но нѣма для иностранца и непереводима ни на какой другой языкъ. Во вторую эпоху существованія народа, поэзія его дѣлается менѣе доступною для массы народа и болѣе доступною для всѣхъ другихъ народовъ. Русскій мужикъ не пойметъ Пушкина, но за то Пушкинская поэзія доступна всякому образованному иностранцу и удобо-переводима на всѣ языки. Если народъ ничтоженъ въ историческомъ значеніи, его естественная (народная) поэзія всегда выше его художественной поэзіи, потому что послѣдняя болѣе требуетъ обще-человѣческихъ элементовъ и если не находитъ ихъ въ жизни своего народа, то дѣлается подражательною. Такъ, народная чешская поэзія и богата и сильна, а художественная не представляетъ ничего великаго.

Художественная поэзія [историческаго народа] всегда выше естественной, или собственно народной. Послѣдняя только младенческой лепетъ народа, міръ темныхъ предощущеній, смутныхъ предчувствій, часто она не находитъ слова для выраженія мысли и прибѣгаетъ къ условнымъ формамъ—къ аллегоріямъ и символамъ; художественная поэзія есть, напротивъ, опредѣленное слово мужественнаго сознанія, форма, равновѣсная заключающейся въ ней мысли, міръ положительной дѣйствительности; она всегда выражается образами опредѣленными и точными, прозрачными и ясными, равносильными идеѣ. Мы помнимъ, какъ въ разгарѣ романтическаго броженія, многіе утверждали у насъ, что народная пѣсня выше всякаго художественнаго произведенія, и что будто-бы какой-нибудь Пушкинъ за честь себѣ ставилъ поддѣлаться подъ простой и наивный складъ

народной пѣсни: смѣшное заблужденіе, впрочемъ, понятное въ эпоху односторонняго увлеченія! Нѣтъ, одно небольшое стихотвореніе истиннаго художника-поэта неизмѣримо выше всѣхъ произведеній народной поэзіи, вмѣстѣ взятыхъ! И если художникъ поэтъ настраиваетъ свою разнообразную, гармоническую лиру на монотонный ладъ народной мелодіи — онъ дѣлаетъ этимъ честь народной поэзіи и обнаруживаетъ могущество Протея, способнаго являться во всѣхъ формахъ. Его народная пѣснь выше всѣхъ собственно народныхъ пѣсней, вмѣстѣ взятыхъ: произведеніе, которое выходитъ изъ творческаго духа, обладающаго своимъ предметомъ, всегда выше того, которое выходитъ изъ духа, покореннаго своимъ предметомъ. И совсѣмъ тѣмъ въ народной, или естественной, поэзіи есть нѣчто такое, чего не можетъ замѣнить намъ художественная поэзія. Никто не будетъ спорить, что реквиемъ Моцарта или соната Бетховена неизмѣримо выше всякой народной музыки, — это доказывается даже и тѣмъ, что первая никогда не наскучаетъ, но всегда являются болѣе новыми, а вторая хороша въ время и изрѣдка; но тѣмъ не менѣе неоспоримо, что власть народной музыки безконечна надъ чувствомъ. Не диво, что русскій мужичекъ и плачетъ и пляшетъ отъ своей музыки; но то диво, что и образованный русскій, музыкантъ въ душѣ, поклонникъ Моцарта и Бетховена, не можетъ защититься отъ неотразимаго обаянія однообразнаго, заунывнаго и удалаго напѣва народной пѣсни... Возрастъ мужества выше младенчества — нѣтъ спора; но отчего же звуки нашего дѣтства, его воспоминанія даже и въ старости, потрясаютъ всѣ струны нашего сердца радостію и грустію, и вокругъ поникшей головы нашей вызываютъ свѣтлыхъ духовъ любви и блаженства?.. Оттого, что младенчество есть необходимый и разумный періодъ нашего существованія, который бываетъ только разъ въ жизни и больше не возвращается... Это время нашего единства съ природою, въ которомъ такъ много простодушной и невинной любви; время нашего непосредственнаго сознанія, въ которомъ все было ясно, безъ тяжелыхъ думъ и тревожныхъ вопросовъ, какъ будто бы сѣльфы и феи дружелюбно нашептывали сердцу священныя откровенія, и небесная манна сама падала на землю, неорошенную потокомъ труда и заботъ.

Да, мысль выше непосредственнаго чувства, пора мужества выше поры младенчества; но все же и въ непосредственномъ чувствѣ, и въ порѣ дѣтства, есть нѣчто такое, чего нѣтъ ни въ разумномъ сознаніи, ни въ гордой возмужалости, что бываетъ только разъ въ жизни и больше не возвра-

щается... Такъ и для народа: онъ все тотъ же и въ эпоху разумнаго сознанія, какъ и въ эпоху непосредственнаго чувства; но его непосредственное чувство было почвою, изъ которой возникъ и развился цвѣтъ и плодъ его разумнаго сознанія. Все послѣдующее есть результатъ предыдущаго: разумная мысль часто есть только сознанное преданіе темной старины, а знаніе есть только уясненное предчувствіе; а страна мифовъ и таинственныхъ предреченій есть страна, полная очарованія и чудесъ... Жизнь распадается на множество сторонъ и вновь совокупляется въ единое и цѣлое; единое выше множества, цѣлое выше частей, но и во всякой отдѣльности есть нѣчто свое, незамѣнимое цѣлымъ. Въ художественной поэзіи заключаются всѣ элементы народной, и сверхъ того есть еще нѣчто такое, чего нѣтъ въ народной поэзіи: однакожь, тѣмъ не менѣе народная поэзія имѣетъ для насъ свою цѣну такъ, какъ она есть, — въ ея чистотѣ, безпримѣсномъ элементѣ, въ ея простой, безыскусственной и часто грубой формѣ.

В. Бѣлинскій, V, 23—25.

Б. Обще-человѣческое въ поэзіи.

Что такое обще-человѣческое? Разумѣется, то, что составляетъ общій интересъ всѣхъ и каждаго, то, что всѣхъ волнуетъ, во всѣхъ находитъ отзывъ, служить невидимымъ рычагомъ дѣятельности всѣхъ и каждаго. «Стало-быть — деньги!» воскликнетъ иной читатель: «чему же другому и быть!» Не споримъ съ тѣми, кто уже такъ глубоко въ этомъ убѣжденіи, что его нельзя переспорить, но для многихъ другихъ, еще не слишкомъ крѣпкихъ въ подобномъ вѣрованіи, и для немногихъ, совершенно чуждыхъ ему, скажемъ нѣсколько словъ объ «общемъ» людей. Такъ какъ общее людей есть то, что связываетъ людей между собою, то не споримъ, что и взаимныя нужды и отношенія суть общее. Но это еще не то общее, о которомъ говоримъ мы: есть между людьми другое высшее, благороднѣйшее, достойнѣйшее ихъ общее: это — любовь. Но любовь есть только чувство, и потому что-то инстинктуальное, невольное и бессознательное. Любовь, какъ чувство, свойственна и животнымъ... Любовь человѣка должна быть выше, а для этого она должна быть сознательною, должна имѣть *разумное содержаніе*. Вы, читатель, имѣете друга; онъ погибаетъ, — и

вы спасаете его съ опасностію собственной жизни или съ пожертвованіемъ собственнаго благосостоянія. Это высокій и прекрасный подвигъ, но это еще не любовь, а только дѣйствіе любви; любви должно искать въ причинахъ вашей любви къ другу, въ томъ, что связываетъ васъ съ нимъ дружбою. Мы нисколько не отвергаемъ дѣйствительности факта, что и величайшіе злодѣи иногда погибають другъ за друга; но причина этого—привычка считать жизнь ни за что, и еще болѣе—взаимная нужда другъ въ другъ, т. е., сперва бессознательность ожесточенія, а потомъ эгоизмъ: слѣдственно, тутъ о любви нечего и говорить. Связываютъ людей еще и общія страсти, пристрастія, привычки, какъ-то: вино, карты, сплетни и проч.; но въ подобнаго рода связяхъ не бываетъ примѣровъ самоотверженія. Итакъ, ваша любовь къ другу, доказанная самопожертвованіемъ, должна же на чемъ нибудь основываться, вы за что же нибудь должны любить вашего друга, а онъ васъ, словомъ, между вами должно же быть что нибудь общее?.. Такъ,—и ужъ конечно это то, что составляетъ человѣческое достоинство, что дѣлаетъ человѣка человѣкомъ, что называется благомъ, истиною, красотой, долгомъ, обязанностію, знаніемъ и т. п. А благо, истина, красота, долгъ, честь, слава, доблесть, знаніе, все это — идеи, слѣдственно, все это „общее“. И потому, любя вашего друга, вы любите въ немъ не что нибудь частное, случайное, ему одному принадлежащее (какъ, наприимѣръ, цвѣтъ волосъ, голосъ, лицо); но тотъ Прометеевъ огонь, то божественное начало, которое есть общее наслѣдіе человѣческой природы, словомъ — идею. Вы скажете, что, не смотря на то, вы все-таки любите и лицо, и голосъ, и поступъ, и манеры, и всю непосредственность вашего друга: оно такъ и должно быть, и въ томъ-то и состоитъ взаимное отношеніе общаго къ особному и особнаго къ общему, что они въ человѣкѣ не приклеиваются другъ къ другу внѣшнимъ образомъ, такъ, что можно было бы сказать, что въ немъ общее и что особое, но взаимно проникають другъ друга, неразрывно, органически сливаются другъ съ другомъ. Человѣкъ состоитъ изъ тѣла и души, но вѣдь нельзя же сказать: вотъ въ немъ тѣло, а вотъ душа; доселѣ анатомія и физиологія не нашили (и никогда не найдуть) мѣста въ тѣлѣ, гдѣ живетъ душа, и какъ тѣло безъ души, такъ и душа безъ тѣла есть отвлеченное понятіе, а не дѣйствительное явленіе, не человѣкъ. Чѣмъ болѣе проникнуть человѣкъ общимъ, тѣмъ разительнѣе достоинство и прелесть его личности, тѣмъ онъ особнѣе, такъ сказать, и мы, думая любить его за черты лица

или голосъ, любимъ его за душу, а думая любить за душу, любимъ за лицо, рѣчь и манеры. Опредѣлительно можно сказать на этотъ счетъ только то, что особое получаетъ свое достоинство только отъ общаго, и что любить можно только идею. Намъ возразятъ, что есть люди, одаренные сильною способностію любить, и которые часто устремляютъ свою любовь на предметы, не совсѣмъ достойныя ея, или видя въ нихъ мнимыя достоинства, или просто по привычкѣ, или вслѣдствіе особенной обстановки обстоятельствъ. Это ничего не доказываетъ, кромѣ бессознательности. Позорно въ человѣкѣ отсутствіе всякаго чувства; но любовь всегда есть признакъ человѣческаго достоинства, на какой бы ступени ни стояла она; высшая же, дѣйствительная любовь есть любовь сознательная, разумная.

Каждый человѣкъ—самъ себѣ цѣль; назначеніе каждаго человѣка—развить въ себѣ все человѣческое, общее, и насладиться имъ. Всѣ люди имѣютъ равное право на дары духа,—разумѣется, въ той мѣрѣ, въ какой каждый изъ нихъ, по своей натурѣ, можетъ вмѣстить въ себѣ. Но есть особый родъ людей, которые по преимуществу могутъ назваться любимцами неба: это—великіе историческіе дѣйствователи. Они выражаютъ своею личностію все, что составляетъ сущность народа или человѣчества въ ихъ эпоху; они страдаютъ и блаженствуютъ за миллионы; они—олицетворенная идея, „личное—общее“ своего времени. И потому ихъ личности не что-нибудь преходящее, но вѣчное, никогда неумирающее. Онѣ представляютъ собою „общее“, и потому до нихъ всѣмъ и каждому дѣло, всякая живая душа откликнется на ихъ имя, все интересуется ихъ участію, даже малѣйшими подробностями ихъ частной жизни. Заговорите съ послѣднимъ безграмотнымъ русскимъ мужичкомъ въ глуши отдаленной провинціи, заговорите съ нимъ о Петрѣ Великомъ, о Наполеонѣ, — и онъ будетъ васъ слушать, будетъ съ участіемъ васъ расспрашивать. «Что-жъ ему Гекуба?» спрашиваете вы вопросомъ Гамлета... Общее, общее!—отвѣчаю я вамъ. Въ чемъ бы ни проявилось оно—въ исполинской ли мысли Петра преобразовать народъ; въ исполинской ли мысли Наполеона дать законы всему міру, въ исполинской ли художественной дѣятельности Шекспира,.. и какъ бы ни кончилось оно—полною ли побѣдою и полнымъ оправданіемъ при жизни, островомъ ли св. Елены, полнотою ли славы при жизни... — оно общее, всѣмъ равно принад-

лежащее, и потому каждый и знает о немъ, какъ о своихъ собственныхъ нуждахъ, хотя бы и вѣка отдѣляли его отъ него... V, 40—43.

В) Предметъ искусства.

Предметъ искусства есть общее, въ значеніи котораго мы условились *) съ читателями. Но въ искусствѣ, какъ и въ природѣ и въ исторіи, общее, чтобъ не оставаться отвлеченною идеею, должно обособляться въ отдѣльныя органическія явленія. Посему, всякое художественное произведеніе есть нѣчто отдѣльное, особенное, но проникнутое общимъ содержаніемъ — идеею. Въ художественномъ произведеніи идея съ формою должна быть органически слита, какъ душа съ тѣломъ, такъ что уничтожить форму — значитъ уничтожить идею, и наоборотъ. Сущность искусства — уравновѣшеніе общаго съ особнымъ, идеи съ формою. Въ искусствѣ, форма прежде всего, потому что все въ ней; она не должна быть внѣшнимъ средствомъ для выраженія идеи, но самую идею въ чувственномъ проявленіи. И посему, какъ трудно опредѣлить значеніе того или другаго человѣка, почти такъ же трудно и опредѣлить идею художественнаго произведенія. Единую сущность идеи съ формою такъ велика въ искусствѣ, что ни ложная идея не можетъ осуществиться въ прекрасной формѣ, ни прекрасная форма быть выраженіемъ ложной идеи. Если въ произведеніи искусства форма преобладаетъ надъ идеею, — это значитъ, что идея не довольно опредѣленна и ясна для созерцанія творящаго, и тогда форма не можетъ быть вполне прекрасна, и произведеніе можетъ быть даже уродливо, какъ неудачный порывъ къ творческому сознанію. Таковы грубо-изваянные или грубо вырѣзанные идола языческихъ племенъ, стоящихъ на низшей степени развитія. Причина ихъ безобразія не младенческое состояніе технической стороны искусства у племени, а бѣдность и, слѣдственно, неопредѣленность идеи, которая не можетъ подняться выше туманнаго предчувствія истины. Вообще, недозрѣвшая мысль если высказывается иногда удачно въ искусствѣ, то въ подробностяхъ, а не въ цѣломъ. Этимъ объясняется чудовищность символическихъ храмовъ и идоловъ Индіи, равно

*) См. выше: «Обще-человѣческое въ поэзи».

какъ и чудовищная огромность «Магабгараты» и «Рамайяны», въ которыхъ цѣлое поглощается длинными эпизодами, а высочія красоты поэзіи мѣняются съ дикими образами и случайностями. Египетскія статуи ужь ближе къ истинному искусству; онѣ отличаются даже изяществомъ внѣшней отдѣлки; но ихъ лица бѣдны выраженіемъ, позы принужденны и связаны. Въ греческой статуѣ жизнь и свобода сочетались съ красотой и граціею; это истинные боги, сошедшіе на землю. Вообще, въ греческомъ искусствѣ идея уравнилась съ формою, и потому искусство грековъ есть болѣе искусство, чѣмъ даже искусство новѣйшаго времени. Если въ искусствѣ преобладаетъ идея надъ формою, тогда искусство теряетъ свое чистое, первоначальное значеніе и, по степени преобладанія, соприкасается съ другими абсолютными сферами сознанія, дѣлаясь для нихъ какъ бы средствомъ и чрезъ то приобретаая не менѣе важное, но уже новое значеніе. V, 43—45.

Г) «Народность» въ искусствѣ, какъ слѣдствіе обособленія «общаго».

Идея народности въ искусствѣ вытекаетъ прямо изъ процесса обособленія общаго. Самое человѣчество, хотя и нѣтъ ничего выше его изъ существующаго вовнѣ, есть уже нѣчто особенное, — тѣмъ болѣе народъ. Если художникъ изображаетъ въ своемъ произведеніи людей, то, во-первыхъ, каждый изъ нихъ долженъ быть человѣкомъ, а не призракомъ, долженъ имѣть фізіономію, характеръ, нравъ, свои привычки, словомъ, всѣ индивидуальныя признаки, какими каждая личность отличается въ дѣйствительности отъ всякой другой личности. Потомъ, каждый изъ нихъ долженъ принадлежать къ извѣстной націи и къ извѣстной эпохѣ, потому что человѣкъ, внѣ національности, есть не дѣйствительное существо, а отвлеченное понятіе. Изъ этого ясно видно, что національность въ художественномъ произведеніи есть не заслуга, а только необходимая принадлежность творчества, являющаяся безъ всякаго усилія со стороны поэта. И потому, чѣмъ выше произведеніе въ художественномъ отношеніи, тѣмъ оно и національнѣе, и хвалить великаго художника за національность его творенія — все

равно, что хвалить великаго астронома за то, что при вычисленіяхъ своихъ онъ не ошибается въ таблицѣ умноженія. Въ самомъ дѣлѣ, что за заслуга со стороны русскаго, что его дѣти отличаются русскою фізіономіею? Конечно, чтобъ быть національнымъ поэтомъ, нужно сперва быть великимъ человекомъ, представителемъ духа своей націи; но изъ этого-то и слѣдуетъ, что великій талантъ дѣлаетъ поэта національнымъ, а не национальность дѣлаетъ его великимъ поэтомъ: послѣднее есть только необходимое слѣдствіе перваго. При извѣстіи о вновь родившемся человекѣ, никто не спрашиваетъ, есть ли у него глаза и руки, сколько ногъ и вѣтъ ли роговъ и хвоста: если онъ человекъ, такъ ужъ само собою разумѣется, что у него есть и глаза и руки, ногъ всего двѣ, а не четыре, а роговъ и хвоста нѣтъ. Такъ и въ искусствѣ: если произведеніе художественно, то само собою оно и національно; въ противномъ же случаѣ, оно не можетъ быть и художественнымъ произведеніемъ, а будетъ аллегоріею, символомъ, или просто надутымъ и холоднымъ призракомъ, гдѣ общее не обособилось органически, а только прикрылось доскутьями натянутого вымысла, который не вывелъ вовнѣ, а только закрылъ его смыслъ. Это относится не къ однимъ тѣмъ произведеніямъ, которыхъ содержаніе берется изъ дѣйствительной жизни, какъ въ романахъ, повѣсти, драмъ, комедіи, но и къ лирическимъ поэмамъ. «Фаустъ» Гёте—міровое, обще-человѣческое произведеніе; но тѣмъ не менѣе, читая его, вы видите, что оно могло родиться только въ фантазіи нѣмца, и Байроновъ «Манфредъ», явно навѣянный «Фаустомъ», уже нисколько не вѣетъ германскимъ духомъ. Хотя Шекспиръ, въ своихъ драмахъ, выводилъ и не однихъ англичанъ, но и французовъ, и нѣмцевъ, и итальянцевъ, и даже древнихъ римлянъ и грековъ, но, читая его, вы понимаете, что только въ Англіи могъ явиться такой драматургъ... Какъ ни разнообразенъ, какъ ни мірсобъемлющъ Гёте въ своихъ созданіяхъ, но каждое изъ нихъ вѣетъ нѣмецкимъ и, сверхъ того, еще «Гётевскимъ» духомъ. Хотя въ большей части лирическихъ піесъ Пушкина, и даже въ нѣкоторыхъ эпическихъ его произведеніяхъ, какъ въ «Донъ-Жуанъ», и содержаніе, и форма, повидимому, чисто европейскія; но и въ нихъ Пушкинъ является истиннымъ національнымъ русскимъ поэтомъ, уже по одному тому, что ихъ никогда нельзя смѣшать ни съ Байроновскими, ни съ Гётевскими, ни съ Шиллеровскими созданіями, и нельзя иначе назвать, какъ «Пушкинскими». Повторяемъ: это необходимо, это лежитъ въ сущности творчества: изъ какого бы міра ни брать

поэтъ содержаніе для своихъ созданій, къ какой бы націи ни принадлежали его герои, самъ онъ всегда остается представителемъ духа своей націи, смотритъ на предметъ ея глазами и владетъ на нихъ ея печать. И чѣмъ геніальнѣе поэтъ, тѣмъ общѣе его созданія, а чѣмъ они общѣе, тѣмъ національнѣе и оригинальнѣе. Чѣмъ отличается геній отъ таланта? Тѣмъ, что, будучи оригинальнымъ, онъ въ то же время и общѣе таланта. Гофманъ—великій талантъ; но онъ далеко низшее явленіе въ сравненіи съ Гёте и Шиллеромъ: онъ выразилъ только одну сторону германскаго духа, тогда какъ тѣ, каждый по своему, изчерпали всю глубину его, выразили всѣ стороны его. И потому оригинальность Гофмана для многихъ кажется странностію, и многіе люди съ эстетическимъ чувствомъ, понимая Шиллера и Гёте, не понимаютъ Гофмана. Причина этому не оригинальность Гофмана, а ея источникъ, не довольно общій, чтобъ могъ возвыситься ее до абсолютнаго; оригинальность все-таки остается необходимымъ условіемъ не только генія, но даже самаго незначительнаго таланта: только сфера бездарности отличается безличною общностію, для которой не существуетъ ни пространства, ни времени, ни націи, ни колорита, ни тона, — которая во всѣхъ странахъ и во всѣ времена, отъ начала міра до нашихъ дней, выражается однимъ языкомъ и одними и тѣми же словами. V, 45—47.

Д) Типъ, какъ сліяніе общаго и особнаго.

Условія обособленія общаго въ произведеніяхъ искусства не оканчиваются только національнію и оригинальнію *): безъ типизма нѣтъ ни той, ни другой.

Типъ (первообразъ) въ искусствѣ—то же, что родъ и видъ въ природѣ, что герой въ исторіи. Въ типѣ заключается торжество органическаго сліянія двухъ крайностей—общаго и особнаго. Типическое лицо есть представитель цѣлаго рода лицъ, нарицательное имя многихъ предметовъ, выражаемое, однако же, собственнымъ именемъ. Такъ, напримѣръ, Отел-

*) См. предыдущую главу.

— собственное имя, принадлежащее только одному лицу, изображенному Шекспиромъ; но, видя человѣка въ припадкѣ ревности, мы называемъ его Гелло, хотя бы этотъ человѣкъ назывался Иваномъ или Петромъ, и былъ русскій или нѣмецъ, а не мавръ.

Въ этомъ же смыслѣ, всѣ герои поэмъ, драмъ и повѣстей Пушкина, «Горя отъ ума» Грибоѣдова, повѣстей Гоголя—типы. Боже мой, если почитать, на сколькохъ людей приходится такъ ловко, какъ будто по нимъ что, достославное имя одного Ивана Александровича Хлестакова!.. Это электическое собраніе рѣзкихъ чертъ одной и той же идеи, а общая идея, обособившаяся въ художественно-созданномъ лицѣ, это лицо и вмѣстѣ—идея; а какъ одна и та же идея является въ дѣйствительности въ безконечномъ разнообразіи, то въ лицѣ, вполне выразившемъ ее собою, идетъ множество лицъ.

Но и здѣсь еще не конецъ условіямъ обособленія общаго въ искусствѣ. Художественное произведеніе должно быть цѣлымъ, единымъ, особнымъ и вмкнутымъ въ себѣ міромъ. Въ немъ общая идея, пріавъ плоть и образъ, какъ сказать, приковывается къ пространству и времени, и притомъ къ извѣстному пространству и къ извѣстному времени. Оно овеществляется, явившись въ формѣ; но, дѣлаясь матерію, оно не перестаетъ жить духомъ: принадлежа ничтожному клочку земли, на которомъ разыгралась драма, оно гражданинъ всего міра; принадлежа къ ничтожному мгновенію, въ которое совершилось событіе, оно достояніе вѣчности. И потому, художественное произведеніе и конечно и безконечно вмѣстѣ: конечно—потому что состоитъ въ кускѣ мрамора, въ доскутѣ полотна, въ книгѣ, можетъ быть взято руками, перенесено, истреблено, а главное потому, что выражаетъ одинъ извѣстный случай, небольшое число людей или мгновенное ощущеніе; оно безконечно, потому что выраженный имъ случай включаетъ въ себѣ возможность безчисленнаго множества подобныхъ случаевъ; изображенные имъ люди заключаютъ въ себѣ множество людей, которые были, есть и всегда могутъ быть, а мгновенное ощущеніе эта есть достояніе, собственность миллионѣвъ людей,—словомъ, потому что въ его конечной формѣ выразилось безконечное, общее, непреходящее—идея, духъ. Кто не умѣетъ въ своемъ разумѣннн примирить этихъ двухъ противоположныхъ понятій—конечнаго и безконечнаго, тотъ правъ въ пошеніи къ себѣ, хотя и виноватъ передъ истиною, думая, что «Иліада»—насъ—мертвая буква, ибо-де «мы не греки и не римляне».

Истинное и полное слияніе общаго съ особнымъ возможно только чрезъ уравниваніе идеи съ формою, слѣдственно только въ художественной поэзіи.

В. Бюлинскій.

Соч., V, 23—49.

20. Дѣленіе поэзіи.

(1840).

Поэзія есть истина въ формѣ созерцанія; ея созданія—воплотившіяся идеи, видимыя, созерцаемыя идеи. Слѣдовательно, поэзія есть та же философія, то же мышленіе, потому что имѣетъ то же содержаніе—абсолютную истину, но только не въ формѣ діалектическаго развитія идеи изъ самой себя, а въ формѣ непосредственнаго явленія идеи въ образѣ. Поэтъ мыслитъ образами, онъ не доказываетъ истины, а показываетъ ее. Но поэзія не имѣетъ цѣли внѣ себя—она сама себѣ цѣль; слѣдовательно, поэтическій образъ не есть что-нибудь внѣшнее для поэта или второстепенное, не есть средство, но есть цѣль: въ противномъ случаѣ онъ не былъ бы образомъ, а былъ бы символомъ. Поэту представляются образы, а не идея, которой онъ изъ-за образовъ не видитъ, и которая, когда сочиненіе готово, доступнѣе мыслителю, нежели самому творцу. Посему поэтъ никогда не предполагаетъ себѣ развить ту или другую идею, никогда не задаетъ себѣ задачи: безъ вѣдома и безъ воли его возникаютъ въ фантазіи его образы и, очарованный ихъ прелестью, онъ стремится изъ области идеаловъ и возможности перенести ихъ въ дѣйствительность, т. е. видимое одному ему сдѣлать видимымъ для всѣхъ. Высочайшая дѣйствительность есть истина; а какъ содержаніе поэзіи—истина, то и произведенія поэзіи суть высочайшая дѣйствительность. Поэтъ не украшаетъ дѣйствительности, не изображаетъ людей, какими они должны быть, но каковы они суть. III, 353—354.

Раздѣленіе поэзіи на три рода—лирическую, эпическую и драматическую, выходитъ изъ ея значенія, какъ сознанія истины и, слѣдовательно, изъ взаимныхъ отношеній сознающаго духа—субъекта, къ предмету сознанія—объекту. Лирическая поэзія выражаетъ субъективную сторону чловѣка, открываетъ нашему взору внутренняго чловѣка, и потому вся

она — ощущение, чувство, музыка. Эпическая поэзия есть объективное изображение совершившагося со времени события, картина, которую показывает вамъ художникъ, выбирая для васъ лучшія точки зрѣнія, указывая на всѣ ея стороны. Драматическая поэзия есть примиреніе этихъ двухъ сторонъ, субъективной, или лирической, и объективной, или эпической. Передъ вами не совершившееся, но совершающееся событіе; но поэтъ вамъ сообщаетъ его, но каждое дѣйствующее лицо выходитъ къ вамъ само, говорить вамъ за самого себя. Въ одно и то же время видите вы его съ двухъ точекъ зрѣнія: оно увлекается общимъ водоворотомъ драмы и дѣйствуетъ волю и неволю сообразно съ своими отношеніями къ прочимъ лицамъ и идеѣ цѣлаго созданія — вотъ его объективная сторона; оно раскрываетъ передъ вами свой внутренній міръ, обнажаетъ всѣ изгибы сердца своего, вы подслушиваете его нѣмую бесѣду съ самимъ собою — вотъ его субъективная сторона. Поэтому-то въ драмѣ всегда видите вы два элемента: эпическую объективность дѣйствія въ цѣломъ, и лирическія выходы и изліянія въ монологахъ, до того лирическія, что онѣ непременно должны быть писаны стихами, и переданныя прозою теряютъ свой поэтическій букетъ и переходятъ въ надутую прозу, чему доказательствомъ могутъ служить лучшія мѣста Шекспировыхъ драмъ, переведенныхъ прозою. Въ лирической поэзіи поэтъ является намъ субъектомъ, и потому-то въ ней такъ часто и такую важную роль играетъ его личность, его я, а ощущенія и чувства, о которыхъ онъ говоритъ, какъ о своихъ собственныхъ, будто бы одному ему принадлежащихъ, мы приписываемъ себѣ, узнаемъ въ нихъ моменты собственного духа. Эпическій поэтъ, скрываясь за событіями, которыя заставляютъ насъ созерцать, только подразумевается, какъ лицо, безъ котораго мы не знали бы о совершившемся событіи; онъ даже и не всегда бываетъ незримо-присутствующимъ лицомъ: онъ можетъ позволять себѣ обращенія и къ самому себѣ, говорить о себѣ или, по крайней мѣрѣ, подавать свой голосъ объ изображаемыхъ имъ событіяхъ. Въ драмѣ, напротивъ, личность поэта исчезаетъ совсѣмъ и какъ бы даже не предполагается существующею, потому что въ драмѣ и событіе говоритъ само за себя, современно представляясь совершающимся, и каждое изъ дѣйствующихъ лицъ говоритъ само за себя, современно развиваясь и съ внутренней и съ внешней стороны.

В. Бѣлинскій.

Т. III, 357—358.

Глава VII.

Историческое направление.

Чтенія объ искусствѣ, И. Тэна.

21. А. Методъ изученія художественныхъ произведеній и опредѣленіе ихъ сущности.

I.

Исходная точка историческаго метода.—Отысканіе тѣхъ неразрывныхъ цѣлыхъ (des ensembles), съ которыми связано художественное произведеніе.—Цѣль и методъ эстетики.—Противопоставленіе методовъ — догматическаго и историческаго.

Исходная точка [историческаго] метода заключается въ признаніи того, что художественное произведеніе не есть одинокое, особнякомъ стоящее явленіе, и въ отысканіи поэтому того цѣлаго, которымъ оно обусловливается и объясняется.

Первый шагъ не труденъ. Прежде всего, очевидно, художественное произведеніе, — картина, трагедія, статуя, составляютъ часть цѣлаго, — именно часть всей дѣятельности художника, творца ихъ. Это понятія элементарныя. Всякому извѣстно, что различныя произведенія одного художника всѣ родственны другъ другу, какъ дѣти одного и того же отца, т. е., всѣ имѣютъ между собою замѣтное сходство. Вы знаете, что у каждаго художника есть свой стиль, встрѣчаемый во всѣхъ его произведеніяхъ. Если это живописецъ, — у него есть свой колоритъ, роскошный или тусклый, свои любимыя типы, благородные или площадные, свои позы

свой образъ сочиненія, даже своя манера писать, своя грунтовка, своя лѣпка, своя накладка красокъ, своя отдѣлка. Если это писатель, — у него свои герои, пылкіе или нѣжные, свои завязки, запутанныя или простыя, свои развязки, трагическія или комическія, своя особенность въ стилѣ, свои періоды и даже свои любимыя слова и выраженія. Это до того справедливо, что если вы, не объявляя имени мастера, представите произведеніе одного изъ сколько-нибудь извѣстныхъ художниковъ знатоку, онъ почти несомнѣнно откроетъ, чье оно; даже болѣе: если знатокъ обладаетъ достаточной опытностью и достаточно тонкимъ тактомъ, онъ можетъ опредѣлить, къ какому именно времени изъ жизни художника и къ какому періоду его развитія относится предъявленное ему вами художественное произведеніе.

Вотъ первое цѣлое, съ которымъ связано художественное созданіе. Вотъ теперь другое.

Этотъ же самый художникъ, разсматриваемый въ связи со всѣмъ тѣмъ, что произвелъ онъ, не есть что либо одинокое. Здѣсь также есть цѣлое, въ которомъ совмѣщается и онъ; это цѣлое, болѣе обширное, чѣмъ вся собственная его дѣятельность, есть школа или семья художниковъ той страны и того времени, къ которымъ онъ принадлежитъ. Напр., вокругъ Шекспира, который, съ перваго взгляда, кажется какимъ-то чудомъ, свалившимся съ неба, аэролитомъ, упавшимъ изъ предѣловъ другаго міра, мы находимъ дюжину отличныхъ драматическихъ писателей: Вебстера, Форда, Массингера, Марло, Бенъ-Джонсона, Флетчера и Бомона, которые писали такимъ же стилемъ и въ томъ же духѣ, какъ и онъ. Ихъ драматическія произведенія носятъ на себѣ тѣ же характеристическія черты; вы найдете тамъ тѣ же дикія и ужасныя лица, тѣ же кровавыя и неожиданныя развязки, тѣ же быстрыя и необузданныя страсти, тотъ же безпорядочный, причудливый, рѣзкій и, въѣстъ, роскошный стиль, то же превосходное и поэтическое чутье сельской природы и пейзажа, тѣ же нѣжные и глубоко любящіе типы женщинъ. Равнымъ образомъ, Рубенсъ кажется лицомъ одинокимъ, безъ предшественниковъ и безъ послѣдователей. Но стоитъ лишь отправиться въ Бельгію и зайти тамъ въ церкви въ Гентъ, Брюссель, Брюгге и Антверпенъ, чтобы увидѣть цѣлую группу живописцевъ, схожихъ съ нимъ по таланту: во первыхъ — Крейцеръ, считавшійся, въ его время, соперникомъ его, Сегхерсъ, Ванъ-Остъ и другіе, наконецъ Йордансъ, Ванъ-Дейкъ, которые всѣ понимали живо-

пись въ его духѣ и всё, помимо иныхъ личныхъ особенностей, представляютъ явное между собою сродство. Подобно Рубенсу, они предпочли изображеніе цвѣтущаго, здороваго тѣла, роскошнаго, кипящаго жизнью движенія, рѣзкаго кроваваго румянца, этого признака жизни, — предпочли изображеніе дѣйствительныхъ, часто грубыхъ типовъ, порыва и увлеченія прихотливой страсти, пышныхъ, лоснящихся и пестрящихся тканей, блеска, пурпура и шелка, воанующейся и свивающейся драпировки. Теперь, славою ихъ великаго современника, они какъ будто совершенно уничтожены; но все-таки не менѣе достоверно то, что для пониманія Рубенса необходимо собрать вокругъ него этотъ снопъ талантовъ, въ которомъ онъ высится лишь самымъ виднымъ стеблемъ, — этотъ кружокъ художниковъ, въ которомъ онъ является самымъ знаменитымъ представителемъ.

Вотъ второй шагъ. Остается ступить третій. Эта же самая семья художниковъ совмѣщается въ болѣе обширномъ цѣломъ — въ окружающемъ ихъ мірѣ, вкусъ котораго сходенъ съ ихъ вкусомъ. Ибо нравственное и умственное состоянія одни и тѣ же какъ для общества, такъ и для артистовъ: они не стоятъ же вѣдь совершенно особнякомъ. Одинъ лишь ихъ голосъ слышимъ мы теперь, отдаленные отъ нихъ цѣлыми вѣками; но въ звукахъ этого гремящаго голоса, дрожанія котораго достигаютъ нашего слуха, мы распознаемъ словесный гулъ и какъ бы необъятное, глухое жужжаніе, — распознаемъ великій, безконечный, сложный говоръ народа, вторившаго имъ вокругъ. Они и великими-то сдѣлались только вслѣдствіе этой гармоніи. Да иначе и не могло быть. Фидій, Иктиній, люди, создавшіе Парфенона и Юпитера-Олимпійца, были, подобно другимъ афинянамъ, свободные граждане и язычники, воспитанные въ палестрѣ, которые боролись и упражнялись въ гимнастикѣ, раздѣвшись до-нага, привыкли къ рѣшенію дѣлъ и голосованію на общественной площади, имѣли однѣ и тѣ же привычки, интересы, идеи, вѣрованія, — люди одного и того же племени, одинаковаго воспитанія, говорившіе однимъ языкомъ, такъ что во всѣхъ главнѣйшихъ частяхъ своей жизни, они были совершенно схожи съ своими зрителями.

[Авторъ, далѣе, указываетъ на Испанію XVI и XVIII вѣка, какъ на примѣръ тѣсной связи искусства съ жизнью].

Итакъ, мы дошли до утвержденія слѣдующаго правила: чтобы понять какое-нибудь художественное произведеніе, художника или школу

художниковъ, необходимо въ точности представить себѣ общее состояніе умственнаго и нравственнаго развитія того времени, въ которому они принадлежатъ. Въ этомъ заключается послѣднее объясненіе, — здѣсь таятся первичная причина, опредѣляющая все остальное. Истина эта подтверждается опытомъ. Въ самомъ дѣлѣ, если мы пробѣжимъ главнѣйшія эпохи въ исторіи искусства, мы найдемъ, что искусства появляются и исчезаютъ одновременно съ появленіемъ и исчезновеніемъ извѣстныхъ умственныхъ и нравственныхъ состояній, съ которыми они связаны. Напр., греческая трагедія Эсхила, Софокла и Эврипида появляется во время торжества грековъ надъ персами, въ героическую эпоху небольшихъ республиканскихъ городовъ, въ моментъ величайшихъ усилій, благодаря которымъ они завоевали себѣ независимость и утвердили свое господство въ образованномъ мірѣ; трагедіи эти исчезаютъ съ уничтоженіемъ этой независимости и этой энергіи, въ то время, когда ослабленіе характеровъ и побѣда македонянъ повергаютъ Грецію во власть чужеземцевъ. Точно также, готическая архитектура развивается съ окончательнымъ утвержденіемъ феодальныхъ порядковъ въ полу-возрожденіи XI-го столѣтія, въ то время, когда общество, освободившись отъ нормановъ и разбойниковъ, начинаетъ устраиваться, — и она исчезаетъ, когда это военное владычество маленькихъ независимыхъ бароновъ, съ порожденнымъ имъ состояніемъ нравовъ, рушится въ концѣ XV-го вѣка, вслѣдствіе появленія новѣйшихъ монархій. Равнымъ образомъ, голландская живопись достигаетъ высшей точки своего развитія въ ту славную пору, когда Голландія, силою своей стойкости и храбрости, окончательно освобождается изъ подъ владычества испанцевъ, сражается съ Англійей совершенно равнымъ оружіемъ, становится самымъ богатымъ, самымъ свободнымъ, самымъ промышленнымъ, самымъ счастливымъ государствомъ въ Европѣ, и мы видимъ ея упадокъ въ началѣ XVIII-го столѣтія, когда, снизойдя до второстепенной роли, этотъ край уступаетъ первенствующее мѣсто Англии и становится лишь простымъ банкирскимъ и коммерческимъ домомъ, хорошо устроеннымъ, хорошо управляемымъ, уютнымъ, гдѣ человѣку можно привольно жить въ качествѣ благоразумнаго гражданина, безъ всякихъ честолюбивыхъ стремленій и особенно-сильныхъ душевныхъ тревогъ. Подобно этому, наконецъ, французская трагедія является въ то время, когда благочинная и благородная монархія при Людовикѣ XIV учреждаетъ господство приличій, придворную жизнь, великолѣпныя представленія, изыск-

ную аристократическую обстановку, — и она исчезает съ того времени, какъ дворянство и придворные нравы падаютъ подъ ударами революціи.

[Далѣе авторъ сравниваетъ вліяніе нравственной и умственной среды на художественное произведеніе съ вліяніемъ климата на растеніе].

Предположите теперь, что мы съ совершенной точностью опредѣлимъ себѣ различныя умственныя состоянія, изъ которыхъ возникли первые зачатки итальянской живописи, ея развитіе, ея процвѣтаніе, ея видоизмѣненіе и ея упадокъ. Представьте, что такое изслѣдованіе удастся и по отношенію къ другимъ вѣкамъ, другимъ странамъ, въ сферѣ различныхъ родовъ искусства, — архитектуры, живописи, скульптуры, поэзіи и музыки. Предположите, что, вслѣдствіе всѣхъ этихъ открытій, достаточно опредѣлится сущность и обозначатся условія процвѣтанія каждаго искусства. Мы получимъ тогда полное объясненіе художествъ и искусства вообще, т. е., получимъ философію искусства, а это-то и называется *эстетикой*... Наша эстетика — наука новая и отличается отъ старой своимъ историческимъ, а не догматическимъ характеромъ, т. е., тѣмъ, что она не предписываетъ правилъ, а только выясняетъ законы. Старая эстетика давала прежде всего опредѣленіе прекраснаго и говорила, напр., что прекрасное есть выраженіе нравственнаго идеала, или что оно есть выраженіе невидимаго, или же что оно есть выраженіе человѣческихъ страстей; затѣмъ, опираясь на это, какъ на статью изъ уложенія, она оправдывала, осуждала, предостерегала и руководила. Мнѣ не предстоитъ такой громадной работы: я не берусь руководить васъ, — это было бы для меня не по силамъ. Къ тому же относительно правилъ, — я скажу вамъ по секрету, что и открыто то ихъ доселѣ, въ сущности, всего лишь два: *первое* совѣтуетъ родиться гонимъ, *второе* совѣтуетъ много трудиться, чтобы вполне овладѣть своимъ искусствомъ.

Новый методъ, которому я стараюсь слѣдовать, и который начинаетъ входить во всѣ нравственныя науки, заключается въ томъ, чтобы смотрѣть на человѣческія произведенія и, въ частности, на произведенія художественныя, какъ на факты и явленія, которыхъ должно обозначить характеристическія черты и отыскать причины — и болѣе ничего. Наука, понимаемая такимъ образомъ, не осуждаетъ и не прощаетъ; она только указываетъ и объясняетъ. Она не говоритъ вамъ: «презирайте голландское искусство — оно слишкомъ грубо, восхищайтесь лишь итальянскимъ искусствомъ». Равнымъ образомъ не скажетъ она вамъ: «презирайте готическое

искусство—оно болѣзненно, восхищайтесь лишь греческимъ». Она предоставляет каждому полную свободу слѣдовать собственнымъ своимъ симпатіямъ, предпочитать то, что согласно съ его темпераментомъ, и изучать съ болѣе глубокимъ вниманіемъ то, что болѣе соотвѣтствуетъ развитію собственнаго его духа. Что касается до нея самой, то она относится сочувственно ко всѣмъ формамъ искусства и ко всѣмъ школамъ, даже къ тѣмъ, которыя кажутся наиболѣе противоположными; ихъ она считаетъ различными проявленіями человѣческаго духа; она полагаетъ, что чѣмъ многочисленнѣе онѣ, тѣмъ лучше раскрываютъ духъ человѣческой со многихъ новыхъ сторонъ; она поступаетъ подобно ботаникѣ, которая съ одинаковымъ интересомъ изучаетъ то апельсинное дерево и лавръ, то ель и березу; сама она нѣчто въ родѣ ботаники, изслѣдующей только не растенія, а человѣческія произведенія. Вотъ почему она слѣдуетъ общему движенію, которое, въ настоящее время, сближаетъ нравственныя науки съ науками естественными, и, сообщая первымъ принципы, благоразуміе и направленіе послѣднихъ, придаетъ имъ ту же прочность и обезпечиваетъ за ними такой же успѣхъ.

II.

Въ чемъ заключается предметъ искусства.—Раздѣленіе искусствъ на двѣ группы.—Предметъ искусства, повидимому, подражаніе.—Факты для вывода этого положенія.

Что такое искусство и въ чемъ заключается сущность его?—Изъ числа пяти великихъ искусствъ: скульптуры, поэзій, живописи, архитектуры и музыки, оставимъ пока два послѣднія, объясненіе которыхъ труднѣе—мы возвратимся къ нимъ впослѣдствіи, — и разсмотримъ сначала лишь первыя три. Всѣ они имѣютъ одинъ общій характеръ — всѣ они, болѣе или менѣе, искусства *подражательныя*.

Съ перваго взгляда кажется, что это-то и есть ихъ существенный характеръ, и что цѣль ихъ заключается въ возможно болѣе точномъ подражаніи. Ибо ясно, что статуя имѣетъ предметомъ своимъ самое близкое подражаніе дѣйствительно живому человѣку; картина имѣетъ цѣлью изображеніе настоящихъ лицъ въ дѣйствительныхъ позахъ, изображеніе внутренности дома, пейзажа—въ томъ видѣ, въ какомъ они являются въ природѣ. Не менѣе очевидно и то, что драма, романъ, пытаются точнымъ образомъ воспроизвести дѣйствительные характеры, поступки, слова, и

облечь ихъ въ возможно болѣе точную и возможно вѣрную форму. Въ самомъ дѣлѣ, если изображеніе не довольно точно, или не вѣрно, мы говоримъ скульптору: «не такъ должна быть грудь или не такъ дѣлаются ноги». Мы говоримъ живописцу: «лица втораго плана вашей картины слишкомъ велики, колоритъ вашихъ деревьевъ не вѣренъ». Писателю мы говоримъ: «никогда не чувствовалъ и не думалъ человѣкъ такъ, какъ вы предполагаете».

Всѣ школы (не думаю, чтобы тутъ могли быть исключенія) выражаются и погибаютъ именно потому, что передаютъ забвенію точное подражаніе и оставляютъ въ сторонѣ живой образецъ. Это случилось и въ живописи съ послѣдователями Микель-Анджело, рисовавшими мускулы и неестественныя позы, съ любителями театральныя декораціи и мясистыя округлости, которые наслѣдовали великимъ Венеціанцамъ, съ живописцами будуара и алькова, которыми закончилась французская живопись XVIII столѣтія.

Это было въ литературѣ съ версификаторами и риториками время римскаго упадка, съ полными чувственности и декламаціи драматургами, которыми заключилась англійская драма, съ фабрикантами сонетовъ, остроумъ и напыщенныя фразы времени упадка въ Италиі. Изъ всѣхъ этихъ примѣровъ я выберу лишь два особенно разительные случая. Первый — упадокъ скульптуры и живописи въ древности. Для того, чтобы получить живое впечатлѣніе этого упадка, достаточно посѣтить одну за другою Помпею и Равенну. Въ Помпеѣ живопись и скульптура относятся къ первому вѣку; въ Равеннѣ мозаики — шестаго вѣка и восходятъ ко временамъ императора Юстиніана. Въ промежутокъ этихъ пяти-сотъ лѣтъ, искусство безвозвратно исказилось, и весь этотъ упадокъ происходитъ единственно отъ забвенія живаго образца. Въ первомъ вѣкѣ существовали еще нравы палестры и языческіе вѣусы. Люди носили одежду просторную, охотно покидали ее, ходили въ купальни, боролись обнаженные, присутствовали при битвахъ въ циркѣ, разсматривали еще съ любовью и вниманіемъ волнныя движенія живаго тѣла; ихъ скульпторы, ихъ живописцы, ихъ художники, окруженные нагими или полунагими образцами, легко могли воспроизводить ихъ. Вотъ почему вы видите въ Помпеѣ, на стѣнахъ, въ маленькихъ молельняхъ, во внутреннихъ дворахъ, — прекрасныхъ танцующихъ женщинъ, молодыхъ, ловкихъ и горделивыхъ героевъ, сильныя груди, легкія ноги, всѣ жесты и всѣ формы тѣла, переданными съ такою

правдою и такъ свободно, какъ не сумѣютъ передать въ настоящее время при самомъ тщательномъ изученіи. Мало по малу, въ теченіе слѣдующихъ пяти вѣковъ, все измѣняется. Языческіе нравы, обычаи палестры, вкусъ къ совершенной наготѣ, исчезаютъ. Тѣло не выставляется ужъ болѣе наружу; оно скрыто подъ сложными одеждами, разряжено въ шитье, пурпуръ и восточныя драгоценности. Борецъ и отрокъ-юноша не цѣнятся ужъ болѣе; ихъ замѣнили евнухъ, книжникъ, женщина, монахъ; водворяется аскетизмъ и, вмѣстѣ съ нимъ, вкусъ къ туманной мечтательности, бессодержательному спору, бумагомаранію и словопреніямъ. Истертые болтуны восточной имперіи замѣняютъ собою мощныхъ атлетовъ греческихъ и стойкихъ воиновъ римскихъ. Знаніе и изученіе живаго образца постепенно воспрещаются. На нихъ перестали смотрѣть; передъ глазами нѣтъ уже болѣе твореній древнихъ мастеровъ, а ихъ между тѣмъ копируютъ. Скоро начинаютъ копировать лишь копія съ копій и такъ далѣе, и съ каждымъ поколѣніемъ все больше удаляются отъ оригинала. У артиста нѣтъ уже своей собственной мысли и своего собственнаго чувства; это машина для калькировки. Св. отцы прямо говорятъ, что художникъ ничего отъ себя не измышляетъ, а только списываетъ черты, указанныя преданіемъ и принятыя авторитетомъ. Это разъединеніе художника съ образцомъ приводитъ искусство къ тому состоянію, какое вы видите въ Равеннѣ. По прошествіи пяти столѣтій, человѣка умѣютъ изображать только въ сидячемъ или стоячемъ положеніи; другія позы слишкомъ трудны, художникъ не въ силахъ уже болѣе передать ихъ. Руки, ноги какъ будто переломаны, изгибы слишкомъ рѣзки, складки одеждъ какъ будто деревянные, — точно манекены; глаза занимаютъ чуть не всю голову. Искусство подобно больному въ страшномъ, смертельномъ истощеніи силъ; ему предстоитъ агонія и потомъ смерть.

Въ другомъ искусствѣ, у насъ и въ болѣе близкое къ намъ время, мы встрѣчаемъ подобный же упадокъ, порожденный подобными же причинами. Въ вѣкъ Людовика XIV, литературный слогъ достигъ совершенства, чистоты, правильности и простоты, рѣшительно безпримѣрныхъ; особенно сценическое искусство выработало себѣ языкъ и стихъ, показавшіеся цѣлой Европѣ образцовыми созданіями ума человѣческаго. Это произошло оттого, что писатели имѣли вокругъ себя живые образцы и не переставали въ нихъ всматриваться. Людовикъ XIV говорилъ великолѣпно, съ чистодарственнымъ достоинствомъ, краснорѣчіемъ и важною. Намъ извѣстно

изъ писемъ, депешъ и мемуаровъ придворныхъ, что аристократическій тонъ, выдержанное изящество, отборность выраженій, благородство манеръ, даръ слова встрѣчались и у царедворцевъ такъ же, какъ у короля; жившему съ ними писателю осталось лишь обратиться къ своей памяти и къ своей опытности, чтобы отыскать въ окружающемъ его мірѣ лучшіе матеріалы для своего искусства.

Черезъ сто лѣтъ, между Расиномъ и Дидлилемъ, совершилась громад-ная перемѣна. Эти рѣчи и эти стихи вызвали въ свое время такой восторгъ, что, вмѣсто того, чтобы продолжать смотрѣть на живыя лица, всѣ занялись изученіемъ трагедій, въ которыхъ они изображались. За образцы приняты были не люди, а писатели. Отсюда явился условный языкъ, академическій стиль, щегольство мнѳологіей, искусственная версификація, провѣренный и апробованный словарь, извлеченный изъ лучшихъ писателей. Вотъ тогда-то воцарился тотъ отвратительный стиль, державшійся съ конца прошлаго и въ началѣ настоящаго вѣка, нѣчто въ родѣ жаргона, на которомъ одна рѣча приклеивалась къ другой, неизбежно предвидѣнной; никто не смѣлъ назвать предметъ его именемъ, — пушка выражалась какимъ-то перифразомъ, море называлось Амфитритою, — скованная мысль не имѣла ни выразительности, ни правды, ни жизни, — стиль казался созданіемъ цѣлой академіи буквовѣдовъ, достойныхъ заправлять фабрикою латинскихъ виршей.

Итакъ, мы повидимому пришли къ заключенію, что слѣдуетъ не спускать глазъ съ природы, чтобы возможно ближе подражать ей, и что цѣль искусства — полнѣйшее и точнѣйшее подражаніе.

III.

Безусловно-точное подражаніе не составляетъ цѣли искусства. — Полтвержденіе этого на слѣпцахъ съ статуи, фотографіи и стенографіи. — Намѣренная неточность въ подражаніи принятымъ образцамъ. — Сравненіе античныхъ статуй съ разодѣтymi фигурами въ Неаполѣ и въ Испаніи. — Сравненіе прозы съ стихами (Ифигенія, Гѣте).

Вѣрно ли это во всѣхъ отношеніяхъ и слѣдуетъ ли заключить отсюда, что совершенно точное подражаніе есть цѣль искусства?

Если бы это было такъ, самое точное подражаніе пораждало бы самыя прекрасныя произведенія. Но на дѣлѣ оно выходитъ иначе. Такъ, напр., въ скульптурѣ, слѣпокъ доставляетъ самую точную копію съ об-

разца, однако же, безъ сомнѣнія, и самый превосходный слѣпокъ не стоитъ хорошо изваянной статуи. Съ другой стороны и въ другой области, фотографія есть искусство, воспроизводящее на плоскости, посредствомъ линій и тѣней, самымъ совершеннымъ образомъ и безъ возможной ошибки, контуръ и форму передаваемого ею предмета. Конечно, фотографія весьма полезное для живописи подспорье; ею мастерски владѣютъ иногда люди опытные въ ней и способные, но, при всемъ томъ, она и не помышляетъ сравняться съ живописью. Наконецъ, вотъ послѣдній примѣръ: если бы было справедливо, что точное подражаніе составляетъ высшую цѣль искусства, то знаете ли, что было бы лучшею трагедіей, лучшею комедіей, лучшею драмой? Стенографированные процессы въ уголовной палатѣ—тамъ вѣдь воспроизведены рѣшительно все слова. Ясно однакоже, что если вы и встрѣтите здѣсь иной разъ что нибудь естественное, какой-нибудь взрывъ душевный, то это будетъ только зерно хорошаго металла въ мутной и грубой оболочкѣ руды. Стенографія можетъ только доставить матеріалы писателю; но она вовсе не можетъ быть названа произведеніемъ искусства.

Другое, болѣе сильное доказательство тому, что точное подражаніе не есть цѣль искусства, заключается въ соображеніи, что нѣкоторые изъ искусствъ не точны даже съ умысломъ. Прежде всего—скульптура. Обыкновенно статуи бываютъ одного цвѣта, бронзоваго или мраморнаго; кромѣ того, глаза у нихъ безъ зрачковъ. И это именно однообразіе цвѣта, это смягченіе внутренняго душевнаго выраженія завершаютъ ихъ красоту.

Между тѣмъ, взгляните на соотвѣтственные произведенія, въ которыхъ подражаніе доведено до послѣдней крайности. Въ церквахъ Неаполя и Испаніи есть раскрашенные и одѣтыя статуи, изваяніе святыхъ, въ настоящемъ монашескомъ платьѣ, съ желтоватымъ землянистымъ цвѣтомъ кожи, какъ оно и слѣдуетъ у людей, проводившихъ аскетическую жизнь, съ окровавленными руками и прободеннымъ нѣдромъ, какъ подобаетъ мученикамъ. А рядомъ съ ними поставлены мадонны въ царственныхъ одеждахъ и праздничныхъ уборахъ, разряженные въ разноцвѣтные шелки, чудныя діадемы, драгоценныя ожерелья, самыя свѣжія ленты и великолѣпныя кружева, съ розовымъ цвѣтомъ кожи, съ блестящими глазами, съ зрачками изъ цѣльнаго карбункула. Такимъ избыткомъ черезчуръ ужъ точнаго подражанія художникъ вселяетъ не удовольствіе, но какое-то отталкивающее чувство, часто отвращеніе, а иногда прямо ужасъ. То же бываетъ и въ литературѣ. Большая часть драматической поэзій, весь греческій и француз-

скій классическій театр, большая часть испанских и английских драмъ не только не представляютъ точной передачи обыкновеннаго разговора, но нарочно измѣняютъ человѣческую рѣчь. Каждый изъ этихъ драматурговъ заставляетъ говорить своихъ дѣйствующихъ лицъ стихами, влагаетъ въ слова ихъ ритмъ, а часто и риему. Вредитъ ли искусству эта неестественность выраженія? Нисколько. Это всего поразительнѣе доказано было на одномъ изъ величайшихъ произведеній нашего времени — «Ифигеніи» Гёте, написанной сперва прозою и затѣмъ стихами. Она прекрасна въ прозѣ, но какая разница въ стихахъ! Здѣсь, видимо, это измѣненіе обыкновеннаго языка, это введеніе ритма и метра придаютъ шіесъ какой-то необыкновенный отпечатокъ, ясную возвышенность, широкое и выдержанное трагическое пѣніе, при звукахъ котораго духъ подымается надъ пошлостями обыденной жизни и видитъ передъ своими глазами героевъ древнихъ дней, забытое племя первобытныхъ атлетовъ, и между ними — царственную дѣву, истолковательницу воли боговъ, хранительницу законовъ, благотѣльницу человѣчества, въ которой сосредоточиваются вся доброта и все благородство человѣческой природы, чтобы прославить ими человѣчество и возвысить наше сердце.

IV.

Художественное произведеніе подражаетъ лишь взаимнымъ соотношеніямъ и зависимости частей въ предметахъ. — Примѣры на произведеніяхъ живописи. —
Примѣры изъ литературы.

Итакъ, въ избранномъ предметѣ необходимо весьма близко подражать кое-чему, но не всему. Остается открыть эту именно частицу, за которую должно гонаться подражаніе. Я заранѣе отвѣчаю: «это — взаимныя соотношенія и взаимная зависимость частей». Извините мнѣ абстрактное опредѣленіе; оно уяснится вамъ вскорѣ.

Передъ вами живой образецъ, мужчина или женщина, и, чтобы срисовать его, у васъ есть карандашъ и лоскутокъ бумаги величиною въ двѣ ладони. Конечно, нельзя требовать отъ васъ, чтобы вы воспроизвели величину членовъ — бумага ваша слишкомъ для того мала; нельзя, равнымъ образомъ, требовать отъ васъ, чтобы вы передали и краски, — въ вашемъ

распоряженіи только два цвѣта, черный и бѣлый. Вы должны лишь передать соотношенія и, прежде всего, пропорціи, т. е. соотношенія размѣровъ. Если голова имѣетъ такую-то длину, надо, чтобы и тѣло было во столько-то разъ длиннѣе головы, рука имѣла бы длину тоже зависящую отъ первой, нога и все остальное — равнымъ образомъ. Отъ васъ требуютъ еще передать формы или соотношенія положенія: извѣстный изгибъ, овалъ, уголъ въ образцѣ должны повториться въ копіи соотвѣтствующею линіей. Короче, дѣло заключается въ воспроизведеніи совокупности тѣхъ отношеній, посредствомъ которыхъ связаны части предмета, — и только. Вы должны передать не простую внѣшность тѣла, а его логику.

Подобно этому, вообразите себя передъ дѣйствительнымъ характеромъ, передъ сценой изъ жизни реальной, простонародной или свѣтской; васъ просятъ описать ее. Для этого у васъ есть глаза, уши, память, быть можетъ карандашъ, которымъ вы можете набросать пять-шесть замѣтокъ; этого не много, но совершенно достаточно, потому что васъ просятъ передать не всѣ слова, не всѣ жесты, не всѣ дѣйствія лица или пятнадцати—двадцати лицъ, вамъ представшихъ. Здѣсь, какъ и тамъ, васъ просятъ обозначить пропорціи, связь, соотношенія, т. е. прежде всего точно сохранить пропорціональность дѣйствій лица или, иначе сказать, придать первенство въ своемъ описаніи тщеславнымъ поступкамъ, если лицо тщеславно, скупости — если это скупой, жестокости — если оно жестоко; затѣмъ, сохранить взаимную связь между этими самыми дѣйствіями, т. е., чтобы каждое, напримѣръ, возраженіе вызывалось чѣмъ-нибудь подобнымъ, каждое чувство, идея, рѣшеніе, мотивировались бы предшествующимъ рѣшеніемъ, идеей, чувствомъ и, сверхъ того, настоящимъ положеніемъ лица, да еще и общимъ характеромъ, какой вы ему приписали. Короче, въ литературномъ произведеніи, какъ и въ произведеніи живописи, должно обрисовать не осязаемую внѣшность лицъ и событій, но совокупность отношеній ихъ и взаимную зависимость, т. е., ихъ логику. Итакъ, говоря вообще, все, что интересуетъ насъ въ существѣ реальномъ, и что мы просимъ художника извлечь и передать намъ, — это внутренняя или внѣшняя логика того существа, или, другими словами, его складъ, составъ, подборъ частей.

Вы видите, въ чемъ мы исправили первое найденное нами опредѣленіе; мы не уничтожили его, но лишь очистили. Мы открыли болѣе возвышен-

ный характеръ искусства, по которому оно становится теперь уже дѣломъ духа, ума, а не однѣхъ рукъ.

V.

Художественное созданіе не ограничивается воспроизведеніемъ отношеній между частями предмета.—Произвольныя измѣненія этихъ отношеній съ цѣлю выставить осязательнѣе существенный характеръ предмета.—Опредѣленіе существеннаго характера.—Онъ недостаточно выражается въ природѣ, отчего и возникаетъ искусство, имѣющее цѣлю пополнять недостатки въ природѣ.—Опредѣленіе художественнаго произведенія.

Достаточно-ли этого, и неужели художественныя созданія ограничиваются только воспроизведеніемъ отношеній между частями предмета? Вовсе нѣтъ,—потому что величайшія школы именно тѣ и есть, которыя всего болѣе измѣняютъ дѣйствительныя отношенія.

Обратите, напримѣръ, вниманіе на итальянскую школу въ ея величайшемъ художникѣ Микель-Анджело и, чтобы точнѣе опредѣлить ваши воззрѣнія, припомните лучшее изъ его произведеній, — четыре мраморныя статуи, поставленныя во Флоренці надъ гробницею Медичи. Тѣмъ изъ васъ, которые не видали оригинала, извѣстны по крайней мѣрѣ копія. Конечно, у этихъ людей, въ особенности у этихъ спящихъ или пробуждающихся женщинъ, пропорціональность частей вовсе не такова, какъ у дѣйствительныхъ личностей. Подобныхъ имъ вы не найдете нигдѣ, даже въ Италіи. Вы увидите тамъ хорошо одѣтыхъ молодыхъ красавцевъ, крестьянъ съ блестящими глазами и дикимъ выраженіемъ, увидите академическія модели съ крѣпкими мышцами и гордыми движеніями; но не въ деревнѣ, ни на праздникѣ, ни въ мастерскихъ — въ Италіи-ли, или въ какомъ бы то ни было другомъ краѣ, въ настоящее время или въ XVI вѣкѣ — ни одинъ дѣйствительный мужчина и ни одна дѣйствительная женщина отнюдь никогда не походили на негодующихъ героевъ, на колоссальныхъ, отчаивающихся дѣвъ, которыхъ великій человекъ выставилъ въ погребальной капеллѣ. Эти типы Микель-Анджело открылъ въ собственномъ своемъ геніи и въ собственномъ своемъ сердцѣ. Чтобы создать ихъ, нужна была душа отшельника, созерцателя, друга правосудія, праволюбца, душа пылкая и благородная, затерявшаяся посреди изнѣженныхъ и развращенныхъ душъ, посреди измѣнъ и угнетеній, предъ неостратимымъ торжествомъ тиранніи и несправедливости, подъ развалинами свободы и отечества; самому художнику над-

лежало стоять подъ грозою смерти, чувствовать, что если дарована жизнь, то лишь изъ милости, да и то, пожалуй, не на долго, быть неспособнымъ гнуться и подчиняться, а напротивъ — отдаться всецѣло искусству, которое одно еще, посреди рабскаго молчанія, давало возможность высказаться его великому сердцу и его отчаянію. Онъ написалъ на пьедесталѣ своей спящей статуи: «Сладко спать, а еще слаще окаменѣть въ часъ бѣдствія и позора. Не видѣть ничего, не чувствовать — вотъ мое блаженство; такъ же буди же меня. Ахъ, говори тише!». Вотъ чувство, открывшее ему подобныя формы.

Чтобы выразить его, онъ нарушилъ обыкновенныя размѣры, удлиннилъ туловище и члены, свернулъ торсъ на бедра, глубоко прорылъ глазныя впадины, изобразилъ лобъ морщинами, подобно сжатымъ бровямъ льва, поднялъ на плечѣ цѣлую гору мускуловъ, выдвинулъ на хребтѣ сухія жилы и такіе крѣпко сомкнутые позвонки, что они похожи на туго натянутую желѣзную цѣпь, готовую лопнуть...

Этотъ примѣръ показываетъ вамъ, что художникъ, измѣняя отношенія между частями, измѣняетъ ихъ въ одномъ и томъ же смыслѣ, съ цѣлью передать осязательнѣе извѣстный *существенный характеръ* предмета и, затѣмъ, главную идею, каковую онъ получилъ о немъ. Замѣтимъ это. Этотъ характеръ и есть именно то, что философы называютъ *сущностью* вещей; вотъ почему они говорятъ, что искусство имѣетъ цѣлью обнаружить эту сущность. Мы оставимъ въ сторонѣ это слово, сдѣлавшееся техническимъ, и скажемъ просто, что искусство имѣетъ цѣлью обнаружить главный характеръ, какое-нибудь важное и выдающееся качество, преобладающую точку зрѣнія, существенный образъ проявленія предмета.

Мы близимся здѣсь къ истинному опредѣленію искусства, и потому намъ нужна полная ясность; необходимо, стало-быть, обстоятельно и точно обозначить, что такое этотъ существенный характеръ. Я сейчасъ же отвѣчу, что это — *качество, изъ котораго путемъ неизмѣнной зависимости, истекаютъ всѣ или, по крайней мѣрѣ, многія другія качества*. Прошу извинить меня за это отвлеченное опять объясненіе, — оно станетъ вамъ понятно изъ примѣровъ.

Существенный характеръ льва, дающій ему мѣсто въ общей естественно-исторической классификаціи, заключается въ томъ, что онъ большое хищное животное. Вы сейчасъ увидите, что почти всѣ какъ физическія, такъ и нравственныя его черты вытекаютъ изъ этого характера,

какъ изъ источника. Прежде всего, съ физической стороны, — зубы на подобіе рѣзцовъ, пасть какъ нарочно устроенная для того, чтобы разрывать и разжевывать добычу, — органы, необходимые для хищника, питающагося живымъ мясомъ. Чтобы приводить въ движеніе двѣ громадныя челюсти, ему необходимы страшныя мышцы; и для помѣщенія этихъ мышцъ, нужны соразмѣрной величины височныя впадины. Прибавьте къ этому другія еще орудія: на ногахъ страшныя клещи—ужасныя выпускныя когти, быстрая на цыпкахъ походка, страшная упругость ладвей, подбрасывающая его какъ пружиною, глаза, ясно видящіе и ночью, потому что ночь — лучшее время для добычи. Натуралистъ, показывавшій мнѣ этотъ скелетъ, говорилъ: «это пасть, поднимавшаяся на четыре лапы». Кромѣ того, всѣ внутреннія свойства какъ нельзя болѣе гармонируютъ одно съ другимъ: прежде всего, инстинктъ кровожадности, потребность свѣжаго мяса, обращеніе ко всякой другой пищѣ; затѣмъ, сила и какая-то нервная горячность, благодаря которымъ онъ сосредоточиваетъ громадную массу силъ въ короткій моментъ нападенія или защиты, и, какъ бы въ противоположность этому, сонливыя привычки, спокойное и угрюмое бездѣйствіе въ минуты роздыха, долгіе зѣвки, послѣ рьяныхъ увлеченій охоты. Всѣ эти черты проистекають изъ его хищническаго характера, и вотъ потому-то мы и называемъ это послѣднее свойство его существеннымъ характеромъ.

Его-то именно искусство и хочетъ выставить въ полномъ свѣтѣ, и если искусство принимаетъ на себя это дѣло, то потому только, что природа оказывается для того недостаточною; ибо въ природѣ характеръ составляетъ только общую всему основу, искусству же предстоитъ сдѣлать его преобладающимъ, господствующимъ надъ всѣмъ. Характеръ этотъ, конечно, видообразуетъ дѣйствительные предметы, но видообразуетъ не вполне. Онъ стѣсненъ въ своемъ дѣйствіи, спутанъ вмѣшательствомъ другихъ причинъ. Онъ не могъ достаточно углубиться въ предметы, носящіе печать его, не могъ отразиться въ нихъ со всею ясностью. Человѣкъ чувствуетъ этотъ недостатокъ, и, чтобы восполнить его, онъ изобрѣтаетъ искусство.

Итакъ, все дѣло художественнаго произведенія—передать какъ можно рельефнѣе и осязательнѣе существенный характеръ или, по крайней мѣрѣ, характеръ, преобладающій въ предметѣ. А для этого, художникъ устраняетъ всѣ черты, закрывающія этотъ характеръ, избираетъ между остальными тѣ, которыя лучше обнаруживаютъ его, выправляетъ тѣ, въ кото-

рыхъ характеръ этотъ извращенъ, и восстанавливаетъ тѣ, въ которыхъ онъ почти уничтоженъ.

Такимъ образомъ, мы дошли до опредѣленія художественнаго созданія. Остановимся здѣсь на одну минуту и бросимъ бѣглый взглядъ на пройденный нами путь. Мы постепенно вырабатывали все болѣе и болѣе возвышенное и, вмѣстѣ съ тѣмъ, — болѣе точное понятіе объ искусствѣ. Мы полагали сперва, что цѣль его заключается въ *подражаніи осязательности* предмета. Затѣмъ, отдѣляя матеріальное подражаніе отъ подражанія умственнаго, духовнаго, мы открыли, что искусство стремится воспроизвести въ осязательной внѣшности предметовъ лишь *соотношенія между ихъ частями*. Наконецъ, замѣтивъ, что соотношенія могутъ и должны быть измѣняемы, съ тѣмъ, чтобы довести искусство до высшей степени совершенства, мы дошли до рѣшенія, что если и изучаются отношенія между частями, то для того лишь, чтобы *выдвинуть на первый планъ существенный характеръ*. Ни одно изъ этихъ опредѣленій не уничтожаетъ собою предыдущаго, но каждое изъ нихъ исправляетъ его и придаетъ ему болѣе точности, и мы можемъ, соединивъ ихъ все и подчинивъ менѣе важныя болѣе важнымъ, резюмировать весь трудъ нашъ до сихъ поръ такимъ образомъ: *художественное произведеніе имѣетъ цѣлью обнаружить какой-либо существенный или наиболее выдающійся характеръ, стало-быть какую-нибудь преобладающую идею, яснѣе и полнѣе, чѣмъ она проявляется въ действительныхъ предметахъ. Искусство достигаетъ этого, употребляя въ дѣло общую совокупность соединенныхъ частей, которыхъ отношенія измѣняются имъ систематически. Въ трехъ подражательныхъ искусствахъ: скульптурѣ, живописи и поэзи, эта совокупность частей всегда отвѣчаетъ действительнымъ предметамъ.*

VI.

Первая группа искусствъ (изобразительныя) копируетъ органическія и нравственныя соотношенія; вторая (архитектура и музыка) комбинируетъ отношенія математическія.—Принципъ архитектуры.—Принципъ музыки.—Данное опредѣленіе прамѣрно ко всемъ искусствамъ.

Въ каждомъ искусствѣ необходима совокупность слѣдующихъ воедино частей, которую художникъ видовзмѣняетъ настолько, чтобы обнаружить какой-нибудь существенный характеръ; но не во всякомъ искусствѣ на-

поэтика. 128

добно, чтобы эта совокупность соотвѣтствовала дѣйствительнымъ предметамъ: довольно того, что она существуетъ. Итакъ, если можно встрѣтить совокупность слитыхъ воедино частей, не заимствованную у дѣйствительныхъ предметовъ, то найдутся, конечно, и искусства, не имѣющія точкой отправленія своего подражанія. Это иногда бываетъ, и отсюда возникаютъ архитектура и музыка. Въ самомъ дѣлѣ, помимо отношеній, пропорцій и зависимостей органическихъ и нравственныхъ, которыя копируются тремя подражательными искусствами, есть еще математическія отношенія, комбинируемыя двумя другими искусствами, не подражающими ничему.

Разсмотримъ сперва математическія отношенія, доступныя зрѣнію. Различныя ощутительныя для глаза величины могутъ образовать между собою совокупности частей, соединенныхъ по закону математики. Вѣдь какой-нибудь кусокъ дерева или камня можетъ же имѣть геометрическую форму куба, конуса, цилиндра или шара, что и устанавливаетъ правильныя отношенія разстояній между различными точками его контура. Кромѣ того, размѣры его могутъ быть количествами, соединенными между собою въ простыхъ пропорціяхъ, очень легко доступныхъ глазу; высота можетъ быть въ два, три, четыре раза больше ширины или толщины, что составляетъ второй уже родъ математическихъ отношеній. Наконецъ, многіе изъ этихъ кусковъ камня или дерева могутъ быть наложены одинъ на другой или помѣщены одинъ возлѣ другаго симметрически, въ разстояніяхъ и подъ углами, поставленными въ зависимость отъ математическихъ соображеній.

На этой совокупности сопряженныхъ между собою частей основывается архитектура. Архитекторъ, напередъ задумавъ извѣстный преобладающій характеръ, напр., ясность, простоту, силу, изящество, какъ нѣкогда въ Греціи и Римѣ, или же причудливость, разнообразіе, колоссальность и фантастичность, какъ во времена господства готическаго стила, можетъ избирать и комбинировать связи, пропорціи, размѣры, формы, положенія, короче—всѣ отношенія между матеріалами, т. е., извѣстными видимыми величинами, такимъ образомъ, чтобы обнаружить задуманный имъ характеръ.

На ряду съ величинами, доступными зрѣнію, есть величины, доступныя слуху,—я разумѣю различныя скорости звуковыхъ колебаній. Эти колебанія будутъ, въ свою очередь, тоже извѣстными величинами, могутъ образовать также совокупности частей, соединенныхъ по законамъ математики. Во-первыхъ, какъ вамъ извѣстно, музыкальный звукъ состоитъ изъ

безпрерывныхъ, одинаковой скорости, колебаній, и эта одинаковость устанавливаетъ уже между ними математическое отношеніе. Во-вторыхъ, если вамъ даны два звука, то второй можетъ быть составленъ изъ колебаній въ два, три и четыре раза болѣе быстрыхъ, чѣмъ первый. Слѣдовательно, оба звука имѣютъ между собою математическое отношеніе, что и изображается въ нотной системѣ размѣщеніемъ ихъ на известномъ разстояніи другъ отъ друга. А потому, если, вмѣсто двухъ звуковъ, мы возьмемъ известное число ихъ, расположенныхъ на равныхъ разстояніяхъ, то у насъ образуется скала послѣдовательныхъ звуковъ; скала эта есть гамма, и такимъ образомъ всѣ звуки будутъ между собою въ связи, смотря по мѣсту ихъ гаммы. Вы можете теперь установить эту связь какъ между послѣдовательными звуками, такъ и между звуками, издаваемыми одновременно. Первый родъ связи составляетъ мелодію, второй—гармонію. Такимъ образомъ, и музыка, съ ея двумя существенными частями, основывается, подобно архитектурѣ, на математическихъ отношеніяхъ, которыя художникъ можетъ комбинировать и видоизмѣнять.

Но въ музыкѣ есть другой еще принципъ, и этотъ новый элементъ сообщаетъ ей совсѣмъ особенную и чрезвычайную притомъ силу. Помимо своихъ математическихъ свойствъ, звукъ подобенъ крику, и, вслѣдствіе этого, онъ прямо выражаетъ съ неподражаемою точностью, нѣжностью и силой—страданіе, радость, гнѣвъ, негодованіе, всѣ движенія, всѣ волненія живаго и чувствующаго существа съ ихъ мельчайшими оттѣнками и неизвѣданными тайнами. Съ этой стороны онъ похожъ на поэтическую декламацию и образовалъ цѣлую музыку, музыку экспрессіи, музыку Глюка и нѣмцевъ, названную такъ въ отличіе отъ пѣвучей музыки Россіи и итальянцевъ. Но какова бы ни была точка зрѣнія, предпочитаемая композиторомъ, оба элемента дѣйствуютъ въ музыкѣ за одно, сообща, и звуки образуютъ всегда совокупности частей, соединяющихся между собою вслѣдствіе математическихъ ихъ отношеній и, вмѣстѣ съ тѣмъ, силою того соотвѣтствія, какое имѣютъ они со страстями и различными внутренними состояніями нравственнаго существа, — такъ что музыкантъ, задумавъ выразить известныя преобладающій или выдающійся характеръ, печаль или радость, нѣжную любовь или сильный гнѣвъ, ту или другую мысль, то или другое чувство, каковы бы они ни были, можетъ избирать и комбинировать по своему произволу въ этихъ математическихъ отношеніяхъ и

въ этихъ отношеніяхъ нравственныхъ, какимъ образомъ лучше обнаружить задуманный имъ характеръ.

Итакъ, всё искусства подходятъ подъ наше опредѣленіе: въ архитектурѣ и музыкѣ, такъ же какъ и въ скульптурѣ, живописи и поэзіи, художественное произведеніе имѣетъ цѣлью обнаружить какой-нибудь существенный характеръ, и для этого употребляетъ совокупность сопряженныхъ воедино частей, которыхъ отношеніе художникъ комбинируетъ или видоизмѣняетъ по своему произволу.

VII.

Значеніе искусства въ жизни человѣческой.—Искусство и наука.

Во многихъ отношеніяхъ человѣкъ есть животное, старающееся защитить себя отъ вліянія природы или отъ другихъ людей. Ему нужно заботиться о пищѣ себѣ, объ одеждѣ, о жилищѣ, нужно защитить себя отъ ненастной погоды, неурожая и болѣзней. Для этого онъ обрабатываетъ землю, занимается мореплаваніемъ, различными родами промысловъ и торговь. Кроме того, онъ долженъ заботиться о продолженіи своего рода и предохранить себя отъ насилія другихъ людей. Съ этою цѣлью онъ образуетъ семьи и государства; заводитъ суды, чиновниковъ, учрежденія, законы и войско. Послѣ столькихъ изобрѣтеній и трудовъ, онъ все-таки не вышелъ изъ своей первичной сферы, онъ все еще животное, только лучше снабженное пищею и лучше защищенное отъ другихъ; но онъ все еще думаетъ о себѣ, да о подобныхъ себѣ. Въ это время раскрывается для него жизнь болѣе высокая, жизнь созерцанія; его интересуютъ вѣчныя, родовыя причины, отъ которыхъ зависитъ жизнь его и ему подобныхъ, интересуютъ преобладающіе, существенные характеры, управляющіе каждою совокупностью вещей и оставляющіе свой отпечатокъ на мельчайшихъ подробностяхъ. Для постиженія ихъ, передъ нимъ открыты два пути: первый—путь науки, съ помощью которой онъ открываетъ эти причины и эти основные законы и выражаетъ ихъ точными формулами или абстрактными терминами; второй—путь искусства, помощью котораго эти причины и эти основные законы онъ выражаетъ не въ сухихъ уже опредѣленіяхъ, недоступныхъ толпѣ и понятныхъ лишь для нѣсколькихъ специалистовъ, а въ формѣ осязательной, обращаясь не только къ уму, но и къ

чувствамъ, къ сердцу самаго простаго человѣка. Искусство имѣетъ ту особенность, что оно вмѣстѣ и *возвышенно* и *общенародно*, проявляетъ что ни есть высокаго, но проявляетъ это для всѣхъ.

Ипполитъ Тэнъ.

(Чтенія объ искусствѣ. Перев. А. Н. Чудинова. М. 1874)

22. Б. Объ идеалѣ въ искусствѣ.

1. Значеніе слова идеалъ.—Различные способы обработки одного и того же сюжета.

Слѣдуетъ уяснить себѣ, что такое *идеалъ*.

Грамматически объяснить слово не трудно. Припомнимъ себѣ опредѣленіе художественнаго произведенія, найденное нами [выше]. Мы сказали, что художественное произведеніе имѣетъ цѣлью обнаружить какой-либо существенный или болѣе выдающійся характеръ полнѣе и яснѣе, чѣмъ можетъ онъ быть видѣнъ въ дѣйствительныхъ предметахъ. Для этого художникъ составляетъ себѣ идею объ этомъ характерѣ и, согласно своей идеѣ, преобразуетъ дѣйствительный предметъ. Предметъ этотъ, преобразованный такимъ образомъ, *соотвѣтствуетъ его идеѣ*, или, другими словами, *идеалу*. Такъ предметы переходятъ отъ реального къ идеальному, когда художникъ воспроизводитъ ихъ, измѣняя по своей идеѣ, и преобразуетъ ихъ по своей идеѣ въ то время, когда самъ, постигнувъ и отдѣливъ въ нихъ какой-нибудь преобладающій характеръ, систематически измѣняетъ естественныя отношенія между частями предметовъ, чтобы сдѣлать этотъ характеръ болѣе виднымъ и болѣе господствующимъ. — Между идеями, влагаемыми художникомъ въ свои творенія, есть ли идеи высшія? Можно ли указать на характеръ, который былъ бы важнѣе другихъ? Существуетъ ли для каждаго предмета известная идеальная форма, видъ которой все становится уклоненіемъ или ошибкой? Можно ли раскрыть законъ подчиненія, который указывалъ бы мѣсто различнымъ художественнымъ произведеніямъ?

Съ перваго взгляда кажется — нѣтъ: найденное нами опредѣленіе,

повидимому, преграждаетъ путь къ подобнаго рода изслѣдованію; оно убѣждаетъ насъ, что всѣ художественныя произведенія стоятъ въ уровень другъ къ другу и поприще вполне открыто произволу. Въ самомъ дѣлѣ, коль скоро предметъ становится идеаломъ потому лишь одному, что онъ соотвѣтствуетъ извѣстной идеѣ, какова бы она ни была, — выборъ вполне зависитъ отъ художника: онъ изберетъ то или другое по своему вкусу, и намъ не къ чему являться тутъ съ своими требованіями. Одинъ и тотъ же сюжетъ можно обдѣлать такъ или совершенно иначе, или наконецъ на всѣ посредствующіе между этими двумя крайностями лады. Мало того: кажется, что въ этомъ отношеніи исторія согласна съ логикой, и теорія подтверждается фактами. Разсмотрите различные вѣка, различные народы и разныя племена. Художники, будучи не одинаковаго племени, съ разными умами и образованіемъ, получаютъ не одинаковыя впечатлѣнія отъ одного и того же предмета; каждый смотритъ на него съ своей точки зрѣнія; каждый, съ своей стороны, подмѣчаетъ въ немъ какой-либо выдающійся характеръ; каждый составляетъ себѣ о немъ своеобразное понятіе, и это понятіе, эта идея, воспроизведенная въ новомъ созданіи искусства, воздвигаетъ внезапно, въ ряду идеальныхъ формъ, новое художественное произведеніе, подобно явленію новаго бога на Олимпѣ, составъ котораго считали совершеннымъ. Плавтъ выводитъ на сцену Эвклиона, нищаго скупца; Мольеръ избираетъ тотъ же характеръ и создаетъ Гарпагона, богатаго скупца. Спустя два столѣтія, скупецъ, уже не глупый и не осмѣянный всѣми, какъ прежде, но грозный и торжествующій, превращается, въ рукахъ Бальзака, въ отца Грандѣ, а тотъ же скупой, перенесенный изъ своей провинціи въ столицу и сдѣлавшійся парижаниномъ, космополитомъ и домашнимъ поэтомъ, составляетъ тому же Бальзаку типъ ростовщика Гобзека. Одно и то же состояніе отца, оскорбленнаго своими неблагодарными дѣтьми, вызвало, послѣдовательно, произведенія: *Эдипъ въ Колоннѣ* — Софокла, *Король Лиръ* — Шекспира и *Отецъ Горько* — Бальзака. Всѣ романы и всѣ театральныя пьесы представляютъ молодаго человѣка и молодую женщину влюбленными и стремящимися къ браку; но въ какой безднѣ разнообразныхъ лицъ являлась эта чета, начиная отъ Шекспира до Диккенса и отъ г-жи де-Лафайетъ до Жоржъ-Занда! Итакъ, отецъ, влюбленные, скупецъ, всѣ вообще крупныя типы, постоянно могутъ быть возобновляемы; они непрерывно мѣнялись до сихъ поръ, да будутъ мѣняться и

въ будущемъ: изобрѣтать, выходя за черту условности и преданія, — именно и есть настоящій признакъ, единственная слава и какъ бы родовая обязанность истиннаго гонія.

2. Опредѣленіе художественнаго произведенія.—Условія, которымъ должно удовлетворять послѣднее.

Дать преобладаніе какому нибудь видному, значащему характеру, — вотъ цѣль художественнаго произведенія. Итакъ, чѣмъ ближе подойдетъ оно къ этой цѣли, тѣмъ конечно будетъ совершеннѣе; другими словами: чѣмъ точнѣе и полнѣе скажутся въ немъ названныя условія, тѣмъ высшее займетъ оно мѣсто въ общей скалѣ, или іерархіи, художественныхъ произведеній. Условій этихъ два: необходимо, чтобы характеръ былъ какъ можно болѣе преобладающимъ и какъ можно болѣе виднымъ. Рассмотримъ поближе эти два вмѣняемыя артисту обязательства. Для сокращенія труда я рассмотрю одни лишь подражательныя искусства — скульптуру, драматическую музыку, живопись и литературу, а главнымъ образомъ — два послѣднія. Этого довольно, такъ какъ вамъ извѣстна связь, соединяющая подражательныя искусства съ тѣми, которыя не подражаютъ. И тѣ и другія стараются выдвинуть преобладающимъ какой либо особенно замѣтный характеръ. Тѣ и другія достигаютъ этого, употребляя совокупность неразрывно-связанныхъ между собою частей, которыхъ взаимныя отношенія они комбинируютъ или видоизмѣняютъ. Единственное различіе то, что подражательныя искусства, живопись, скульптура и поэзія, воспроизводятъ формы органической и нравственной связи и создаютъ произведенія, соответственныя реальнымъ предметамъ; между тѣмъ какъ другія искусства, т. е. музыка въ тѣсномъ смыслѣ и архитектура, комбинируютъ математическія отношенія, чтобы создать произведенія, не отвѣчающія дѣйствительнымъ предметамъ. Но построенныя такимъ образомъ симфонія или храмъ — существа живыя, точно такъ же какъ написанная поэма или нарисованное лицо; потому что они тоже организованныя существа, которыхъ всѣ части зависятъ другъ отъ друга и управляются однимъ и тѣмъ же руководящимъ началомъ; они также имѣютъ свою фізіономію, также обнаруживаютъ извѣстное намѣреніе, также говорятъ своимъ особеннымъ выраженіемъ и также производятъ извѣстный эффектъ. По всему этому, они такія же точно идеальныя созданія, какъ

и другія, подчинены одинаковымъ законамъ образованія и одинаковымъ критическимъ правиламъ; они представляютъ лишь отдѣльную группу въ цѣломъ разрядѣ художественныхъ произведеній, и, съ нѣкоторыми заранѣе извѣстнымъ ограниченіемъ, истины, открываемыя помимо ихъ, примѣняются и къ нимъ.

I. СТЕПЕНЬ ВАЖНОСТИ ХАРАКТЕРА.

3. Въ чемъ заключается важность характера?—Принципъ подчиненія характеровъ.—Примѣры.

Что же такое выдающійся характеръ, и прежде всего, какъ узнать, дѣйствительно ли одинъ изъ двухъ данныхъ характеровъ важнѣе другого? Вопросъ этотъ переноситъ насъ прямо въ область наукъ; такъ какъ рѣчь здѣсь идетъ о существахъ самихъ въ себѣ — а оцѣнить характеры или признаки, изъ которыхъ состоятъ существа, и есть именно дѣло науки. Намъ надо заглянуть въ естественную исторію; я не извиняюсь въ этомъ передъ вами; если предметъ вамъ покажется сначала сухимъ и отвлеченнымъ — не бѣда и то. Родственная связь, соединяющая искусство съ наукой, — честь какъ для одного, такъ и для другой; слава наукъ, дающей красотѣ главнѣйшія свои опоры; слава искусству, въ самыхъ высокихъ своихъ построеніяхъ опирающемуся на истину.

Около ста лѣтъ тому назадъ, естественныя науки открыли то правило оцѣнки, которое мы сейчасъ позаимствуемъ у нихъ для себя; это *законъ подчиненія характеровъ*; всѣ классификаціи ботаники и зоологіи построены на основаніи этого закона, и важность его доказана вполне столь же неожиданными, какъ и глубокими открытіями. Въ растеніи и въ животномъ нѣкоторые характеры признаны болѣе важными, нежели другіе; это тѣ, что *наименѣе измѣнчивы*; на этомъ основаніи, они обладаютъ болѣею противъ другихъ силой, ибо лучше выдерживаютъ напоръ тѣхъ внутреннихъ или вѣшнихъ обстоятельствъ, которыя могли бы разложить или видоизмѣнить ихъ. — Въ растеніи, на примѣръ, ростъ и величина не такъ важны, какъ структура, строеніе, ибо нѣкоторыя побочныя черты внутри и нѣкоторыя побочныя же условія вовнѣ могутъ измѣнить величину и ростъ, ни мало не вліяя на строеніе. Горохъ, ползущій по землѣ, и *акація*, разрастающаяся въ вышину, — очень близкія другъ другу бобовныя;

тебель ржи, въ какіе нибудь три фута, и бамбукъ, въ нѣсколько десятковъ футовъ вышиной, — тоже родственные между собою злаки; одинъ и тотъ же папоротникъ, въ нашемъ климатѣ ничтожный по величинѣ, подъ тропиками разрастается въ громадное дерево. Точно также — у позвоночнаго животнаго число, расположеніе и употребленіе членовъ тѣла не такъ важны, какъ присутствіе или отсутствіе сосцовъ. Оно можетъ жить въ водѣ, на землѣ или въ воздухѣ; подвергнуться всѣмъ перемѣнамъ, неразлучнымъ съ перемѣной обиталища, и отъ этого всетаки не измѣнится и не уничтожится тѣлесный складъ, дающій ему способность кормить своимъ молокомъ дѣтенышей. Летучая мышь и китъ — млекопитающія точно такъ же, какъ и человекъ, собака, лошадь. Образовательныя силы, утонившія члены летучей мыши и измѣнившія руки ея въ крылья, сомкнувшія, оборотившія и почти сжикавшія задніе члены кита, ни у того, ни у другаго животнаго не имѣли вліянія на органъ, дающій дѣтенышу его пищу, и летучее млекопитающее такъ же, какъ и пловучее, остаются оба братьями кодычму. Тоже самое увидимъ мы во всей лѣстницѣ существъ и во всей гѣстницѣ характеровъ. Иное органическое расположеніе — такая вѣская тяжесть, что ни одна изъ силъ, способныхъ двигать меньшія тяжести, не въ состояніи тронуть ее съ мѣста.

Чѣмъ неизмѣннѣе и важнѣе какой-либо характеръ [признакъ], тѣмъ неизмѣннѣе и важнѣе будутъ приводимые и уводимые имъ съ собою характеры [признаки]. Напримѣръ, существованіе крыльевъ, будучи характеромъ [признакомъ] весьма второстепеннымъ, влечетъ за собой небольшія только видоизмѣненія и вовсе не вліяетъ на общій строй тѣла. Животныя различныхъ между собою классовъ одинаково могутъ имѣть крылья; рядомъ съ птицами стоятъ крылатыя млекопитающія, какъ, на примѣръ, летучая мышь, крылатыя ящерицы, какъ древній пальцекрыль, летучія рыбы, каковы долгоперы. Даже самое приспособленіе животнаго къ летанію до того здѣсь не значительно, что оно встрѣчается въ многообразнѣйшихъ отдѣлахъ; не только что иныя позвоночныя, но и многія суставчатыя обладаютъ крыльями; съ другой стороны, способность эта до того маловажна, что въ одномъ и томъ же классѣ она то появляется, то отсутствуетъ; пять семействъ насѣкомыхъ летаютъ, а послѣднее, безкрылыя, — нѣтъ. Напротивъ, присутствіе сосцовъ, будучи характеромъ [признакомъ] весьма важнымъ, влечетъ за собою значительныя видоизмѣненія и опредѣляетъ строй животнаго въ главныхъ его чертахъ. Въ мле-

копитающія принадлежатъ къ одному отдѣлу; всякое млекопитающее есть уже неминуемо и позвоночное. Мало того, присутствіе сосцовъ всегда ведетъ съ собой двойное кровообращеніе, способность родить живыхъ дѣтенышей, раздѣленіе легкихъ плеврой, отъ чего изъяты всѣ другія позвоночныя, птицы, пресмыкающіяся и рыбы.

Если теперь мы поищемъ причины, которая даетъ извѣстнымъ характерамъ особенную важность и прочтѣйшее постоянство, то почти всегда откроемъ ее путемъ слѣдующаго соображенія: всякое живое существо состоитъ изъ двухъ частей, — изъ элементовъ, или основъ, и взаимнаго ихъ прилада; приладъ является вполнѣ послѣдствіи, элементы первичны; можно повернуть вверхъ дномъ приладъ, не измѣнивъ ни въ чемъ элементовъ; нельзя измѣнить элементовъ безъ того, чтобы не перевернуть вверхъ дномъ прилада. Итакъ, должно различать два рода характеровъ: одни, глубокіе, завѣтные, изначальные, основные, — это элементы, или матеріалы; другіе, поверхностные, внѣшніе, производные, наносные, — это характеры, относящіеся къ приладу, или расположенію. Таковъ законъ самой плодотворной въ естественныхъ наукахъ теоріи аналогій, которую Жоффруа Сентъ-Илеръ объяснилъ строеніе животныхъ, а Гёте — строеніе растений. Въ костяхъ животнаго должно различать два слоя характерныхъ признаковъ: одинъ содержитъ въ себѣ анатомическія части и ихъ связи; другой — ихъ удлинненія, укорочья, спая и разныя приспособленія для той или другой потребности. Первый слой изначаленъ, второй — производный; одни и тѣ же суставы, при однихъ и тѣхъ же соотношеніяхъ, находятся въ рукѣ человѣка, въ крылѣ летучей мыши, въ передней ногѣ лошади, въ кошачьей лапкѣ, въ плавникѣ кита; у другихъ животныхъ, у мѣдианыцы, у боа, тѣ члены, которые стали бесполезными, существуютъ только уже въ видѣ слѣдовъ, и сохраненіе этихъ зародышныхъ частей, равно какъ и эта устойчивость въ единствѣ плана, свидѣтельствуетъ о могутѣ первичныхъ, элементарныхъ силъ, которой никакія дальнѣйшія превращенія не успѣли вполнѣ уничтожить. Такъ же точно дознано, что всѣ части цвѣтка, первоначально и въ основѣ своей, тѣ же листья, и это различеніе двухъ природъ, одной — существенной, другой — второстепенной, объяснило намъ происхожденіе пустоцвѣта, недоцвѣта, уродливостей, и разныя столько же многочисленныя, какъ и темныя аналогіи, противопоставляя изначальный сплетъ основы и утка всякой живой ткани тѣмъ *складамъ, швамъ и узорамъ*, которыя ее разнообразятъ и совершенно

перерываютъ. Изъ этихъ частныхъ открытій выведено общее правило: чтобы распознать самый важный характеръ, надобно разсматривать существо въ первомъ его началѣ, или въ его матеріалахъ, наблюдать его въ простѣйшей формѣ, какъ это дѣлается въ эмбриологiи, или подмѣчать общіе его элементамъ отличительные признаки, какъ дѣлается въ анатомiи и физиологiи... Выводъ, какой естественныя науки завѣщали послѣ всѣхъ своихъ работъ наукамъ нравственнымъ, окончательно состоитъ въ томъ, что характеры болѣе или менѣе важны, смотря по большей или меньшей силѣ, имъ свойственной, что мѣра этой силы дается степенью сопротивленія ихъ всякому напору, что, слѣдовательно, смотря по большей или меньшей ихъ неизмѣнности, имъ отводится въ общей іерархіи болѣе или менѣе высокое мѣсто, что, наконецъ, неизмѣнность ихъ тѣмъ устойчивѣе, надежнѣй, чѣмъ глубочайшимъ слоемъ легли они въ основу даннаго существа и составляютъ не внѣшній приладъ его, а самые элементы.

4. Примѣненіе того же начала къ нравственному человѣку.—Средство опредѣлить порядокъ соподчиненія характеровъ.—Степень ихъ измѣчивости, опредѣляемая исторiей.

Примѣнимъ это начало къ человѣку, прежде всего къ нравственному человѣку, и къ тѣмъ искусствамъ, которыя предметомъ своимъ берутъ именно его, т. е. — къ драматической музыкѣ, къ роману, театру, эпопѣи и къ литературѣ вообще. Какой здѣсь чинъ, какой порядокъ важности характеровъ, и какъ выяснитъ различныя степени ихъ перемѣнности? Исторiя даетъ намъ очень вѣрное и простое средство: событія, вліяя на человѣка, измѣняютъ далеко неравномѣрно различныя, замѣчаемыя въ немъ слои понятій и чувствъ. Время скребетъ, раскапываетъ насъ, какъ землекопъ почву, и обнажаетъ этимъ нашу нравственную геологію; подъ его усиленною работою исчезаютъ одинъ за другимъ наши земляные пласты, иные медленнѣй, иные скорѣе. Первые удары его заступа легко разгребаютъ рыхлую почву, нѣчто въ родѣ намывной земли, мягкой и нанесенной снаружы; затѣмъ идутъ болѣе вязкіе хрящи, пески, слежавшіеся отъ нагнета, и для срытія ихъ понадобится уже гораздо больше труда. Пониже простираются известняки, мраморы, многоярусныя сланцы, всѣ упорныя и плотныя; потребны цѣлыя вѣка неустанныхъ работъ, глубокія раскопки, многочисленныя взрывы, чтобы одолѣть ихъ. Еще ниже идетъ

въ безконечную глубь первобытной гранитъ, опора всего остального, и какъ бы ни были мощны усилія вѣковъ потрясти ее, имъ никогда не разрушить ее совершенно.

На поверхности человѣка мы видимъ нравы, понятія, извѣстный строй ума, продолжающіеся всего три или четыре года: это дѣло моды и минуты. Путешественникъ, пустившійся въ Америку или въ Китай, по возвращеніи не найдетъ уже Парижа такимъ, какимъ его оставилъ. Онъ чувствуетъ себя провинціаломъ, отчужденникомъ; тонъ шутокъ значительно измѣнился; словарь клубовъ и маленькихъ театровъ сталъ не тотъ; первенствующій вездѣ щеголь щеголяетъ уже иначе; онъ носитъ другіе жилеты, другіе галстуки; его скандалы и дурачества производятъ эффектъ въ иномъ уже смыслѣ; самое названіе дано ему новое; у насъ поочередно перебивали *petit-maitre*, *incroyable*, *mirliflor*, денди, левъ, *gandin*, *socodés* и *petit crené*. Достаточно нѣсколькихъ лѣтъ, чтобы смести и замѣнить имя и вещь новыми; такія умственные перемѣны измѣряются туалетными; изъ всѣхъ человѣческихъ характеровъ это — самый поверхностный и нестойкій.

Подъ нимъ простирается слой характеровъ, нѣсколько болѣе прочныхъ; онъ держится двадцать, тридцать, сорокъ лѣтъ, около половины какого-нибудь историческаго періода. Мы недавно видѣли окончаніе одного изъ нихъ, котораго центромъ былъ 1830-й годъ, говоря приблизительно. Господствующій типъ этого времени вы найдете въ Антоніи, Александра Дюма, въ жѣн-премьерахъ театра Виктора Гюго, въ воспоминаніяхъ и разсказахъ нашихъ отцовъ и дядюшекъ. Это — человѣкъ съ великими страстями и мрачными грѣзами, энтузіастъ и лирикъ, политикъ и бунтовщикъ, гуманистъ и новаторъ, болѣющий грудью по доброй волѣ, съ фатальной наружностью, съ трагическими жилетами и тою крайне-эффектною прической, которую можно видѣть на эстампахъ Деверіа; теперь онъ кажется намъ раздутымъ и вмѣстѣ наивнымъ, но мы не можемъ не признать въ немъ пылкости и великодушія. Коротче, это новой статьи плебей, богато одаренный способностями, который, въ первый разъ взобравшись на вершины свѣта, шумно выставляетъ на показъ смущеніе, овладѣвшее его сердцемъ и умомъ. Чувства и понятія его — принадлежность цѣлаго поколѣнія: вотъ почему надо, чтобы прошло это поколѣніе, — тогда исчезнуть и они. Таковъ второй, открытый нами, слой; время,

употребляемое исторіей для его сноса, показываетъ вамъ степень его важности, показывая степень его глубины.

Теперь мы подошли къ слоямъ третьяго порядка, слоямъ чрезвычайно обширнымъ и чрезвычайно плотнымъ. Составляющіе ихъ характеры делятъ цѣлый историческій періодъ, въ родѣ, наприм., среднихъ вѣковъ, Возрожденія или эпохи такъ называемаго классицизма. Одна и та же форма духа господствуетъ тогда въ теченіе одного или многихъ вѣковъ и противится глухимъ, незамѣтнымъ треніямъ, яростнымъ разгромамъ, всѣмъ подкопамъ и взрывамъ минъ, направленнымъ противъ нея во все это время. Наши дѣды видѣли исчезновеніе одной такой формы, т. е., классическаго періода, окончившагося [въ восьмидесятыхъ годахъ прошлаго столѣтія]. Она держалась около двухъ вѣковъ, и распознать ее можно по ощутительнымъ пригѣтамъ. Костюмъ кавалера и храбреца на словахъ, въ какомъ щеголяли франты поры Возрожденія, смѣнился тою въ самомъ дѣлѣ представительною одеждой, какая прилична въ гостиныхъ и при дворѣ: парижъ, широкіе штаны съ красивою окладкой пѣнизу (сапогъ), костюмъ, удобный вообще и какъ нельзя лучше подходящій къ развѣреннымъ и вмѣстѣ разнообразнымъ жестамъ свѣтскаго человѣка, — шелковыя ткани, шитыя, раззолоченыя, убранныя кружевомъ, пріятный и величавый нарядъ, какъ нарочно созданный для вельможъ, которые хотятъ блистать и не уронить при этомъ своего сана. Среди непрерывныхъ незначительныхъ измѣненій костюмъ этотъ держался вплоть до той поры, когда простыя брюки, республиканскій сапогъ и серьезный, черный, утилитарный фракъ замѣнили башмаки съ пряжками, гладко натянутые шелковые чулки, кружевные жабо, цвѣтистые жилеты и розовый, нѣжно-голубой или свѣтло-зеленый кафтанъ, бывшіе дотолѣ придворною модой. Во весь этотъ промежутокъ времени господствуетъ характеръ, приписываемый намъ *) Европой и теперь, — характеръ вѣжливаго, галантнаго француза, мастера въ умѣньѣ щадить самолюбіе другихъ, краснбая, который, какъ болѣе или менѣе отдаленный снимокъ съ версальскаго царедворца, остался вѣренъ благодетству стили и всѣмъ монархическимъ приличіямъ въ языкѣ и манерахъ. Къ этому присоединяется или отсюда вытекаетъ цѣлая группа доктринъ и чувствъ: религія, государство, философія, любовь, семейная жизнь

*) Французамъ.

принимаютъ тогда отпечатокъ господствующаго характера, и эта совокупность нравственныхъ наклонностей образуетъ одинъ изъ тѣхъ крупныхъ типовъ, которые навсегда сохраняются въ человѣческой памяти, потому что она признаетъ въ немъ одну изъ главныхъ формъ человѣческаго развитія.

Сколько бы ни были прочны и устойчивы эти типы, но умираютъ и они. Вотъ уже восемьдесятъ лѣтъ, какъ, отдавшись демократическимъ порядкамъ, французъ началъ отчасти терять свою вѣжливость и большую часть своего галантерейнаго лоска, сталъ горячить, разнообразить и измѣнять свой слогъ, понимать совершенно на новый ладъ все великіе интересы общества и духа. Любой народъ, въ теченіе своей долгой жизни, переходитъ много подобныхъ обновленій, и однакожь остается самимъ собой, не только въ силу преемственности составляющихъ его поколѣній, но и въ силу устойчивости основнаго его характера. Вотъ изъ чего состоитъ первичный пластъ; подъ могучими слоями, которые уносятся смѣнною чередой историческихъ періодовъ, идетъ въ глубь несравненно болѣе могучій кряжъ, котораго не одолѣть и самимъ историческимъ періодамъ...

Это и есть первобытный гранитъ; онъ длится во всю жизнь народа и служить основнымъ кряжемъ для всѣхъ позднѣйшихъ слоевъ, которые въ послѣдовательные періоды осадутъ на поверхность. Станете вы искать еще и того ниже, вы найдете еще болѣе глубокія основанія,—тѣ темныя, гигантскіе пласты, которые начинаетъ теперь освѣщать лингвистика. Подъ народными характерами лежатъ племенные. Нѣкоторыя общія черты выдаютъ исконное сродство между различными по генію или духу народами: латины, греки, германцы, славяне, кельты, персы, индусы, все это отпрыски одного и того же древнѣйшаго корня; ни переселенія, ни помѣси, ни переимѣны темперамента не могли нарушить въ нихъ нѣкоторыхъ философическихъ и общежительныхъ наклонностей, нѣкоторыхъ общихъ имъ пріемовъ въ постиженіи нравственности, въ пониманіи природы, въ способѣ выражать мысль. Съ другой стороны, эти основныя, общія имъ всѣмъ черты, не встрѣчаются ни у какаго другаго племени,—ни у семита, ни у китаеця; у тѣхъ есть опять особая своеобразности того же основнаго порядка. Различныя племена относятся между собою нравственно точно такъ же, какъ позвоночное, суставчатое, слизнякъ относятся другъ къ другу

изически; это существа, сложенные по разным планамъ и принадлежащія къ различнымъ вѣтвямъ.

Наконецъ, въ самомъ нижнемъ ярусѣ находятся характеры, свойственные всякой высшей породѣ, способной къ самобытной цивилизаціи, т. е. одѣленной даромъ общихъ идей, выпавшимъ на долю человѣку и ведущимъ его къ установленію обществъ, вѣрованій, наукъ и искусствъ; подобныя наклонности существуютъ независимо отъ всѣхъ племенныхъ различій, и фізіологическія разности, столь рѣшительно вліяющія на все тальное, безсильны и немощны противъ нихъ.

Вотъ въ какомъ порядкѣ ложатся одинъ на другой слои чувствъ, идей, способностей и инстинктовъ, составляющихъ человѣческую душу. Вы видите, какъ со спускомъ отъ верхнихъ къ нижнимъ они постепенно гонятся, и какъ относительная важность ихъ измѣняется ихъ устойчивостью. Законъ, взятый нами у естественныхъ наукъ, примѣнимъ здѣсь полнѣ и оправдывается во всѣхъ своихъ послѣдствіяхъ. Самые устойчивые характеры, какъ въ исторіи людскаго быта, такъ и въ исторіи естественной, всегда самые элементарныя, самые что ни есть присныя и самыя общія изъ всѣхъ. Въ любой психологической особи, какъ и въ чисто лишь органической, слѣдуетъ различать характеры [признаки] первичныя отъ издѣйшихъ и второстепенныхъ, изначальные элементы — отъ прилада, возникающаго потомъ. Итакъ, характеръ [признакъ] элементаренъ тогда, когда онъ общъ всѣмъ дѣйствіямъ человѣческаго разумѣнія: такова способность мыслить посредствомъ быстро возникающихъ (въ умѣ) образовъ или посредствомъ длинныхъ рядовъ идей, точно между собою сопряженныхъ; она сродна не нѣкоторымъ только частнымъ приемамъ разумѣнія, — она господствуетъ во всѣхъ областяхъ человѣческой мысли и оказываетъ свою дѣйственность во всѣхъ произведеніяхъ человѣческаго ума; какъ скоро человѣкъ судить, воображаетъ и говорить, способность эта непрерывно тутъ на лицо и притомъ какъ главный распорядитель, какъ хозяйка: она толкаетъ его въ одну какую-либо сторону и преграждаетъ ему вѣстные исходы. Тоже и съ другими способностями. Итакъ, чѣмъ элементарнѣе, первичнѣе характеръ, тѣмъ шире его вліяніе. А чѣмъ шире о вліяніе, тѣмъ онъ болѣе устойчивъ. Только уже весьма общія состоянія или положенія, а слѣдовательно и весьма общія только наклонности способны опредѣлять собой историческіе періоды и господствующій въ нихъ, руководный, типъ, — типъ сбитаго съ пути и неудовлетвореннаго племени

нашего времени, придворного вельможи и салонного господина время ново-классицизма, одинокого и независимого барона эпохи средних вѣковъ. Характеры [признаки] гораздо болѣе завѣтные и неразрывно связанные съ физическимъ темпераментомъ составляютъ то, что зовется народнымъ гениемъ или духомъ: въ Испаніи — потребность въ терпкомъ и прозвительномъ ощущеніи и страшный потомъ взрывъ возбужденнаго и сосредоточеннаго въ себѣ воображенія; во Франціи — потребность въ отчетливыхъ и связанныхъ между собой идеяхъ и свободный ходъ быстродвижнаго ума. Отличительный характеръ цѣлыхъ породъ, напримѣръ, китайской, арійской, семитской, складается изъ самыхъ элементарныхъ, первичныхъ наклонностей, каковы языкъ, надѣленный или ненадѣленный грамматикой, складъ предложеній, способный къ періодичности или нѣтъ, мысль, то ограниченная сухимъ алгебраическимъ обозначеніемъ, то гибкая, поэтическая и богатая отгѣнками, то страстная, терпкая и готовая къ неудержному взрыву. И тутъ, какъ въ естественной исторіи, необходимо всмотрѣться въ зародышъ едва начинающаго ума, чтобы распознать въ немъ отличительныя черты ума развитаго и полнаго; характеры первичнаго возраста знаменательнѣе всѣхъ другихъ; по строю языка и по роду мисіи можно прозрѣть будущую форму религіи, философіи, общества и искусства, какъ по присутствію, отсутствію или числу сѣменодоль угадываютъ, къ какому именно разряду принадлежитъ извѣстное растеніе, и главнѣйшія черты его типа. Вы видите, что въ царствѣ людей, точно такъ же какъ въ царствѣ животномъ и растительномъ, законъ соподчиненія характеровъ или признаковъ устанавливаетъ одну и ту же іерархію: высшее мѣсто и первенствующая важность принадлежатъ самымъ устойчивымъ характерамъ; а если они такъ устойчивы, то единственно потому, что, какъ элементарныя, характеры эти захватываютъ обширнѣйшую поверхность и слѣдовательно уносятся развѣ лишь переворотомъ соответственной тому величины.

5. Лѣстница, или скала, литературныхъ цѣнностей отвѣчаетъ скалѣ цѣнностей нравственныхъ.—Прихѣры.

Этой лѣстницѣ нравственныхъ цѣнностей отвѣчаетъ ступенью въ ступень лѣстница цѣнностей литературныхъ. При одинаковыхъ впрочемъ другихъ условіяхъ, смотря по тому, въ какой степени важенъ выводъ

мый книгою на первый планъ характеръ, то-есть, на сколько онъ элементаренъ и устойчивъ, сама эта книга выходитъ болѣе или менѣе прекрасною, и вы сейчасъ увидите, какъ пласты нравственной геологіи сообщаютъ выражающимъ ихъ литературнымъ произведеніямъ свою степень силы и долговѣчности.

Существуетъ во первыхъ литература моды, выражающая модный характеръ; подобно ему, она держится три-четыре года, иногда менѣе; обыкновенно она распускается и опадаетъ вмѣстѣ съ древесною листвою каждый годъ; сюда принадлежатъ романсы, фарсы, брошюра, ходячая повѣсть. Прочтите, если у васъ достанетъ храбрости, какой-нибудь водевилъ или шутку 1835 года,—книга выпадаетъ у васъ изъ рукъ. Часто пытаются снова поставить которую-либо изъ этихъ пьесъ на сцену; двадцать лѣтъ тому назадъ пьеса приводила въ восхищеніе; теперь зрители отъ нея зѣваютъ, и она какъ разъ исчезаетъ съ афишъ. Какой-нибудь романсъ, который распѣвался чуть не за каждымъ фортепианомъ, возбуждаетъ теперь общій смѣхъ,—его находятъ приторнымъ и нелѣпымъ; вы встрѣтите его развѣ только гдѣ-нибудь въ отсталомъ захолустьѣ; онъ выражалъ одно изъ тѣхъ эфемерныхъ чувствъ, для которыхъ достаточно самой слабой переменъ въ нравахъ, чтобы бесслѣдно исчезнуть; едва успѣлъ онъ выйти изъ моды, и мы невольно удивляемся, какъ это люди могли потѣшаться подобнымъ вздоромъ. Такъ-то время сортируетъ бездну появляющихся на свѣтъ произведеній: вмѣстѣ съ поверхностными и нестойкими характерами оно беспощадно уноситъ и выразившія ихъ сочиненія.

Другія произведенія отвѣчаютъ нѣсколько болѣе живучимъ характерамъ и кажутся чѣмъ то превосходнымъ читающему ихъ поколѣнію. Такова была пресловутая *Астрелъ*, написанная д'Юрфе въ началѣ XVII-го столѣтія,—пастушескій романъ, необычайно длинный, еще болѣе пустой, бесѣдка изъ зелени и цвѣтовъ, куда люди, утомленные душегубствомъ и разбоями религіозныхъ войнъ, сходились послушать вздоховъ и нѣжностей Селадона. Таковы были романы дѣвицы Скюдери—*Киръ Великій*, *Клемиа*, гдѣ преувеличенная, утонченная, накрахмаленная галантерейность, введенная во Францію королевами-испанками, краснобайство въ новыхъ оборотахъ языка, сердечныя тонкости, церемоніаль учтивства развернулись ни дать-ни взять какъ величественныя роботы и натянутые поклоны

отеля Рамбулье *)... Передъ пресловутой элегіей Милльвуа на *Паденіе древесной листвы* мы остаемся такъ же равнодушны, какъ и передъ *Мессеніянками* Казимира Делавина; это потому, что оба произведенія, полуклассическія и полуромантическія, своимъ смѣшаннымъ характеромъ отвѣчали поколѣнію, стоявшему на рубежѣ двухъ періодовъ, и успѣхъ ихъ длился именно такъ долго, какъ было свойственно проявившемуся въ нихъ нравственному характеру.

Многіе весьма замѣчательные случаи обнаруживаютъ до очевидности, какъ цѣнность всякаго произведенія возрастаетъ и умалется вмѣстѣ съ цѣнностью выраженнаго имъ характера. Природа какъ нарочно даетъ здѣсь на ряду съ опытомъ средство къ обратной его провѣркѣ. Можно указать писателей, которые при двадцати какихъ-нибудь второстепенныхъ сочиненіяхъ оставили по себѣ одно первостепенное. И въ томъ и въ другомъ случаѣ, талантъ, воспитаніе, подготовка, усилія были одинаковы; однакоже въ первомъ изъ плавильника вышло обыкновенное произведеніе, а во второмъ явилось на свѣтъ нѣчто гениальное. Дѣло въ томъ, что въ первомъ случаѣ писателемъ были выражены лишь поверхностные, эфемерные характеры, между тѣмъ какъ во второмъ онъ схватилъ характеры долговѣчные и глубокіе... Де-Фоэ написалъ двѣсти томовъ, а Сервантесъ—не знаю, сколько драмъ и повелль; одинъ — съ правдоподобіемъ въ подробностяхъ, съ мелочною, сухой точностью дѣловаго пуританина, другой—съ изобрѣтательностью, блескомъ, недочетами и великодушіемъ испанца, притомъ искателя приключеній и рыцаря; отъ одного уцѣлѣлъ *Робинзонъ Крузо*, отъ другаго—*Донъ-Кихотъ*. Это потому, что Робинзонъ прежде всего истый англичанинъ, весь пропитанный глубокими инстинктами своего племени, явными еще и теперь въ матросѣ и въ скваттерѣ **) родной его страны, неудержный и настойчивый въ своихъ рѣшеніяхъ, искренній протестантъ и библейскій начетчикъ, притомъ энергичный, упорный, терпѣливый, неутомимый, рожденный для труда, способный вновь распахать и заселить цѣлыя матеріи; потому, что тоже самое лицо, помимо своего національнаго характера, еще представляетъ собой образецъ величайшаго искуса людской жизни и какъ-бы перечень всей

*) Къ подобнымъ же скоропреходящимъ явленіемъ авторъ относитъ *Эеуиста* Лили, *Адои*, Марини, *Гудибраса*, Бетлера, пасторали Геснера, многіе типы *Г-жи* Сталь и Байрона.

**) Въ С.-Америкѣ—поселенецъ, временно водворяющійся на чужой землѣ.

людской изобрѣтательности, показывая человѣка, выхваченнаго изъ образованной среды и принужденнаго путемъ одиночныхъ своихъ усилій переоткрыть бездну искусствъ и промысловъ, которыхъ благотворная атмосфера окружала его прежде, какъ вода окружаетъ рыбу во всякое время и безъ ея вѣдома. Подобно этому, въ *Донъ-Кихотъ* вы видите прежде всего испанца-рыцаря и притомъ умственно-больнаго, какимъ сдѣлали его восемь вѣковъ крестовыхъ походовъ и преувеличенныхъ, распаленныхъ грезъ; но сверхъ этого вы видите въ немъ одинъ изъ бессмертныхъ типовъ человѣческой исторіи, героя-идеалиста, выпрениаго мечтателя, исхудалаго и избытаго, и тутъ же, лицомъ къ лицу съ нимъ, чтобы усилить впечатлѣніе, какъ нарочно стоитъ разсудительный пентюхъ, позитивистъ жирный и вульгарный *).

Но есть и обратная провѣрка, есть случай, когда геній нисходитъ на степень таланта, простаго дарованія... У Шекспира клоуны не забавляютъ ужъ больше никого, а молодые его джентльмены кажутся чуть не безумными; надо быть критикомъ и интересоваться этимъ по профессіи, чтобы взглянуть на нихъ съ соответственной точки зрѣнія; каламбуры ихъ претать, ихъ метафоры не вразумительны; ихъ раздутая галиматья — условный говоръ XVI столѣтія, точно такъ же какъ опрятная и вылощенная тирада была рѣчь; требуемая приличіемъ XVII-го. Это тоже модные типы, — не болѣе; выѣшность и минутный эффектъ до того преобладаютъ въ нихъ, что все остальное исчезаетъ. Вы видите изъ двойнаго этого опыта всю важность глубокихъ и долговѣчныхъ характеровъ; отсутствіе ихъ низводитъ съ высоты созданіе великаго художника, а присутствіе возводитъ на высшую степень произведеніе и меньшаго сравнительно таланта.

Поэтому, читая великія литературныя творенія, мы найдемъ, что всё они проявляютъ какой-нибудь глубокой и вѣковѣчный характеръ, и мѣсто, ими занимаемое, будетъ тѣмъ выше, чѣмъ характеръ этотъ глубже и долговѣчнѣе. Это, можно сказать, перечни, представляющіе уму въ осязательной формѣ то главнѣйшія черты какого-нибудь періода исторіи, то изначальные инстинкты и способности какого-нибудь племени, то извѣстные отрывки человѣка вообще и тѣ первичныя психическія силы, которыя являются послѣдними, крайними причинами [событій въ жизни человѣка].

*) Къ подобнымъ же долговѣчнымъ явленіямъ Тэнъ относитъ *Жиль-Блаза*, Лесажа, *Мамонъ-Леско*, аббата Прево, *Фиаро*, Бомарше.

Для убѣжденія себя въ этомъ намъ нѣтъ надобности обращаться къ пересмотру всѣхъ литературъ. Достаточно подмѣтить одно то, какъ употребляютъ теперь литературныя произведенія для пользы исторіи. Ими то именно восполняютъ пробѣлы и недостачи, встрѣчаемыя въ памятныхъ запискахъ, въ актахъ дипломатическихъ и законодательныхъ; съ необыкновенной точностью и ясностью показываютъ они намъ чувства различныхъ эпохъ, инстинкты и склонности различныхъ племенъ и народовъ, всѣ потаенныя, великія пружины, которыхъ равновѣсіемъ держатся общества, и которыхъ разладъ влечетъ за собой перевороты. Положительная исторія и хронологія древней Индіи почти совершенно ничтожны; но для насъ уцѣлѣли ея героическія и священныя поэмы, и въ нихъ обнажается передъ нами вся душа этой страны, т. е., складъ и состояніе ея фантазій, громадность и взаимная связь ея грезъ и думъ, глубина и муть ея философскихъ домысловъ, внутренній принципъ ея религіи и учреждений. — Взгляните на Испанію въ концѣ XVI-го и въ началѣ XVII-го вѣка: перечитавши разные плутовскіе романы, изучивши театръ Лопе, Кальдерона и другихъ драматурговъ, вы увидите передъ собой два живыхъ лица, нищаго и кавалера, которые раскроютъ вамъ всю дичь и грязь, все величіе и все безуміе этой странной цивилизаціи.

Двѣ великія эпопеи новаго времени, *Божественная Комедія* и *Фаустъ*, представляютъ вкратцѣ двѣ великія эпохи европейской исторіи. Одна показываетъ, какъ смотрѣли на жизнь Средніе вѣка, другая — какъ мы ее нынѣ понимаемъ. Та и другая выражаютъ самую высокую истину, до какой дошли два царственныхъ ума, каждый въ свою пору. Поэма Данта — картина человѣка, который, бывъ восхищенъ отъ предѣловъ этого бреннаго міра, обзрѣваетъ міръ сверхъестественный, единый вполнѣ завершенный и дѣйствительно сущій; онъ вступаетъ въ него, руководимый двумя силами, — восторженной любовью, которая была тогда царицей жизни человѣческой, и уставнымъ богословіемъ, царившимъ надъ спекулятивной (умерительной) мыслью; его греза, попеременно, то ужасная, то высpreнняя, есть та мистическая галлюцинація, которая представлялась въ то время совершеннѣйшимъ состояніемъ человѣческой души. Поэма Гёте — картина человѣка, пройдя всѣ мытарства науки и жизни, вышедъ изъязвленный, съ чувствомъ отвращенія; ему претятъ и та, и другая; онъ блуждаетъ, отыскиваетъ на-ошупъ какого-нибудь исхода, и наконецъ, покоряясь судьбѣ, останавливается на практической дѣятельности; но посреди этой

бездны скорбныхъ испытаній, среди бездны вопросовъ, по которымъ любознательность его осталась неудовлетворенною, онъ все-таки прозрѣваетъ мелькомъ, сквозь легендарную его завѣсу, то высшее царство идеальныхъ формъ и безплотныхъ силъ, на рубежѣ котораго останавливается мысль, и куда проникать дано по временамъ только сердечнымъ нашимъ чаяніямъ и гаданьямъ. — Между множествомъ превосходныхъ произведеній, обличающихъ существенный характеръ извѣстной эпохи или извѣстнаго племени, встрѣчаются такія, которыя, по рѣдкому стеченію обстоятельствъ, выражаютъ сверхъ того еще какое-нибудь чувство, какой-нибудь типъ, общіе почти всему людскому роду; таковы еврейскіе *Псалмы*, ставящіе единобожнаго человѣка лицомъ къ лицу передъ Всемогущимъ Богомъ, царемъ и судіей; таково *Подражаніе Христу*, излагающее бесѣду растроганной души съ Богомъ, полнымъ любви утѣшителемъ; таковы поэмы Гомера и *Разговоры Платона*, изображающіе, однѣ — героическую юность человѣка дѣла, другіе — очаровательное мужаніе человѣка мысли; такова почти вся греческая литература, которой выпалъ завидный удѣлъ живописать здоровыя и простиыя чувства; таковъ, наконецъ, Шекспиръ, величайшій психологъ и глубочайшій наблюдатель человѣка, яснѣе всѣхъ прозрѣвшій сложный механизмъ людскихъ страстей, глухія броженія и неудержныя вспышки фантазирующаго мозга, нежданнаго-негаданнаго порухи во внутреннемъ равновѣсіи, тиранніи плоти и крови, роковые толчки характера, и темныя, сокровенныя причины нашего безумства или нашего ума. — *Донъ-Кихотъ*, *Кандидъ*, *Робинзонъ Крузо* — книги подобнаго же значенія. Такого рода вещи переживаютъ и вѣкъ и народъ, создавшіе ихъ. Онѣ переступаютъ обычныя грани времени и пространства; ихъ поймутъ вездѣ, гдѣ только найдется мыслящій умъ; популярность ихъ неистребима, и живучести ихъ нѣтъ конца. Вотъ послѣднее доказательство соответствія, связывающаго нравственную цѣнность съ литературной, и начала, опредѣляющаго художественнымъ произведеніямъ ихъ высшее или низшее мѣсто, смотря по важности, устойчивости и глубинѣ выраженнаго въ нихъ историческаго или психическаго характера.

Во главѣ природы есть верховныя могуты, властвующія надъ всѣми остальными; во главѣ искусства есть такія художественныя произведенія, которыя также превосходятъ всѣ остальныя; обѣ эти вершины стоятъ другъ другу въ уровень, и самыя высшія могуты природы выражаются самими превосходными художественными произведеніями.

II. СТЕПЕНЬ БЛАГОТВОРНОСТИ ХАРАКТЕРА.

6. Важность и благотворности, какъ точки зрѣнія на характеръ.—Связь и различіе этихъ двухъ точекъ зрѣнія.—Въ чемъ состоитъ благотворность нравственнаго характера.

Характеры должно сравнивать между собою и съ другой еще точки зрѣнія. Какъ сила естественная, характеръ можетъ разсматриваться двоякимъ образомъ: во-первыхъ, по отношенію къ другимъ характерамъ, и во-вторыхъ—по отношенію къ самому себѣ. Разсматриваемый въ первомъ отношеніи, онъ, какъ мы видѣли выше, займетъ болѣе или менѣе высокое мѣсто въ зависимости отъ его важности, т. е., прочности, устойчивости, отъ силы его сопротивленія разрушительнымъ внѣшнимъ дѣйствіямъ. Исслѣдованіе характера въ другомъ отношеніи опредѣлитъ то болѣе или менѣе высокое мѣсто, какое достается въ удѣлъ характерамъ, смотря потому, насколько, предоставленные самимъ себѣ, они сами клонятся къ своему уничтоженію или же, напротивъ, къ собственному своему развитію, уничтожая или развивая ту особь или группу, въ которыхъ они совмѣщены. Въ первомъ случаѣ мы постепенно низшли къ тѣмъ стихійнымъ, элементарнымъ силамъ, которыя составляютъ основной корень природы, и вы видѣли, какая родственная связь соединяетъ искусство съ наукою. Во второмъ случаѣ мы станемъ постепенно восходить къ тѣмъ высшимъ формамъ, которыя составляютъ конечную цѣль природы, и вы увидите здѣсь родственную связь искусства съ нравственностью. Мы сначала разсмотрѣли характеры по болѣе или менѣе степени ихъ *важности*; теперь намъ предстоитъ разсмотрѣть ихъ по болѣе или менѣе степени *благотворности*.

Съ нравственной точки зрѣнія, характеры, свойства, какими они одарены, могутъ быть благотворны или злоторны, или, наконецъ, смѣшанны, разнородны, посредственны. Ежедневно мы видимъ такіа лица и цѣлыя общества, которыя благоденствуютъ, увеличиваютъ свою мощь, испытываютъ неудачи въ своихъ предпріятіяхъ, раззоряются, гибнутъ; и всякій разъ, какъ мы взглянемъ на ихъ жизнь въ цѣлой ея совокупности, мы найдемъ, что паденіе это объясняется какимъ-нибудь недостаткомъ общаго *строя, преувеличенностью извѣстнаго стремленія, несоразмѣрностью извѣст-*

наго положенія и извѣстной склонности, равно какъ причиною успѣха ихъ была стойкость внутренняго равновѣсія, власть умѣрить въ себѣ какое-нибудь страстное желаніе или особенная энергія той либо другой способности. [Отдѣльные характеры то облегчаютъ, то задерживаютъ стремленіе бурнаго потока жизни]. Такъ устанавливается вторая скála: характеры распределяются въ ней, смотря по бѣльшей или мѣньшей степени своей пользы или зловредности, по величинѣ того пособія или затрудненія, какое вводятъ они въ нашу жизнь, чтобы сохранить или чтобы загубить ее.

Итакъ, все дѣло здѣсь въ жизни, и для каждаго отдѣльнаго лица жизнь имѣетъ два главныхъ направленія: человѣкъ или познаетъ, или дѣйствуетъ; поэтому въ немъ можно различить двѣ главныя способности, — умъ и волю. Отсюда слѣдуетъ, что всѣ характеры, всѣ свойства воли и ума, помогающія человѣку въ знаніи и дѣятельности, благотворны, а всѣ противныя тому — вредны. Всѣ элементы ума — ясность, геніальность, находчивость, разсудительность, тактъ, утонченность, и всѣ элементы воли — храбрость, починливость, дѣятельность, твердость, хладнокровіе, — все это — составныя части идеальнаго человѣка, ибо всѣ эти качества — отдѣльныя черты благотворнаго характера, полезныя прежде всего для него самого.

При какомъ направленіи свойства эти приобретутъ благотворный характеръ? Гдѣ та внутренняя пружина, которая сдѣлаетъ отдѣльнаго человѣка полезнымъ для общества?

Есть одна лишь такая пружина, — способность любить; потому что любить значитъ ставить себѣ цѣлью счастье другаго, подчиниться ему, отдаться вполне заботамъ о его благѣ. Нельзя не признать въ этомъ характера, благотворнаго по преимуществу; очевидно, онъ долженъ быть первымъ въ составляемой нами скэлѣ благотворныхъ характеровъ. Насъ трогаетъ уже одинъ его видъ, въ какой-бы ни предсталъ онъ формѣ, — въ формѣ великодушія, человѣчности, кротости, нѣжности или врожденной доброты. Наша симпатія невольно возбуждается этимъ чувствомъ, каковы-бы ни былъ предметъ его, будетъ-ли оно любовью въ собственномъ смыслѣ слова, когда одна человѣческая личность всецѣло отдается личности другаго пола, и явится союзъ двухъ жизней, какъ-бы нераздѣльно слившихся въ одну, или будутъ то какія-либо семейныя привязанности, близкія отношенія между родителями и дѣтьми, между братомъ и сестрою, или же, наконецъ, раскроется оно въ крѣпкой дружбѣ, полномъ довѣрїи,

взаимной вѣрности двухъ лицъ, не соединенныхъ между собою узами крови. Чѣмъ обширнѣе предметъ любви, тѣмъ мы находимъ ее прекраснѣе, потому что благотворность ее расширяется вмѣстѣ съ объемомъ группы, на которую она дѣйствуетъ. Вотъ отчего въ исторіи, какъ и въ жизни, мы всего больше восхищаемся проявленіями преданности, посвященной на службу общимъ интересамъ, — восхищаемся патриотизмомъ, какой видимъ въ Римѣ во время Аннибала, въ Аѳинахъ — при Эмистоклѣ, во Франціи въ 1792 году и въ Германіи въ 1813 году; великимъ чувствомъ той всеобщей любви къ ближнему, которая вела буддистскихъ или христіанскихъ миссіонеровъ въ среду самыхъ варварскихъ племенъ, тѣмъ страстнымъ рвеніемъ, которое поддерживало въ трудахъ множество безкорыстныхъ изобрѣтателей и вызвало въ области искусства, науки, философіи и практической жизни массу прекрасныхъ и благодѣтельныхъ подвиговъ и учреждений.

7. Соответствующій порядокъ въ скалѣ литературныхъ цѣнностей.

Этой классификаціи нравственныхъ цѣнностей отвѣчаетъ степенью въ ступень классификація цѣнностей литературныхъ. При одинаковыхъ во всемъ остальномъ условіяхъ, произведеніе, выражающее благотворный характеръ, выше произведенія, выражающаго характеръ злоторный. Изъ двухъ данныхъ произведеній, если въ обоихъ, при одинаково талантливомъ исполненіи, выведены одинаково крупныя природныя силы, произведеніе, представляющее намъ героя, лучше того, въ которомъ изображенъ негодяй; и въ галлерей живучихъ созданій искусства, составляющихъ музей мысли человѣческой, мы попытаемся на основаніи нашего новаго начала установить новый порядокъ мѣстъ.

На самыхъ низшихъ ступеняхъ находятся типы, предпочитаемые реалистической литературой и комедіей, т. е., лица ограниченныя, плоскія, глупцы, эгоисты, безхарактерные и пошляки. Это именно тѣ типы, какіе даетъ намъ обиходная жизнь, или которые невольно вызываютъ насмѣшку. Нигдѣ вы не встрѣтите такой полной коллекціи подобныхъ типовъ, какъ въ *Сценахъ* изъ мѣщанской жизни Генриха Мопсэ. И почти во всѣхъ лучшихъ романахъ второстепенныя лица набираются такимъ образомъ: Санчо въ *Донъ-Кихотъ*; мошенники-обдергави испанскихъ плутовскихъ романовъ; мелкіе помѣщики, богословы и горничныя у Фильдинга; скупыя

сельскіе дворяне и злые на языкъ проповѣдники у Вальтеръ-Скотта; цѣлая бездна негодяевъ, вѣщающая въ *Людской Комедіи* у Бальзака и въ современномъ англійскомъ романѣ, — все это доставить намъ много новыхъ еще образчиковъ. [Комедіи же] вообще свойственно выставять на свѣтъ всѣ человѣческіе недостатки. Но великіе художники, которые, по требованіямъ избраннаго ими рода или по любви къ нагой истинѣ, взялись за изученіе этихъ жалкихъ типовъ, употребляютъ два различные приѣма для того, чтобы прикрыть посредственность и положительную невзрачность изображаемыхъ ими характеровъ. Или типы эти служатъ у нихъ только придаточнымъ и отгѣночнымъ средствомъ, чтобы тѣмъ легче выказать какое-нибудь главное дѣйствующее лицо, — такой приѣмъ чаще другихъ встрѣчается у романистовъ, и вы можете прослѣдить его въ *Донъ-Кихотъ* Сервантеса, въ *Евгеніи Гранде* Бальзака и др. [Или же они возбуждаютъ въ насъ антипатію] противъ подобнаго лица: ведутъ его отъ неудачи къ неудачѣ, вызываютъ противъ него осуждающій и вмѣстѣ казнящій смѣхъ, нарочно выдаютъ всѣ горькія послѣдствія его несостоятельности, уничтожаютъ и гонятъ съ свѣту преобладающій въ немъ недостатокъ. Возстановленный противъ него зритель очень доволенъ этимъ; видѣтъ уничтоженіе эгоизма и глупости такъ же для него пріятно, какъ видѣтъ полное развитіе силы и добра: кара злу стѣдитъ торжества блага. Это главный приѣмъ у всѣхъ комиковъ, но къ нему прибѣгаютъ и романисты [Фильдингъ въ *Томъ-Джонсъ*, Диккенсъ въ *Мартинъ Чоззельвиттъ* и др.]. Тѣмъ не менѣе видѣть этихъ умаленныхъ или искалѣченныхъ душъ не можетъ не оставить въ читателѣ смутнаго чувства какой-то истомы, противности, даже раздраженія и горечи; если ихъ ужъ очень много или они занимаютъ главное мѣсто, то васъ просто беретъ тошнота. Стернъ, Свифтъ, англійскіе комики времени реставраціи (возстановленія монархіи при Карлѣ II), многія изъ современныхъ комедій и романовъ, сцены Генриха Монье, подъ-конецъ отталкиваютъ читателя; удовольствіе или одобреніе смѣшивается у него съ невольнымъ отвращеньемъ: непріятно смотрѣть на какуюнибудь гадину даже [и тогда], когда ее давишь; намъ лучше хочется видѣть созданія по-крупнѣе и ростомъ и характеромъ.

Тутъ, на этой ступени лѣстницы, помѣщается цѣлая семья типовъ, пожалуй и могучихъ, но все-таки неполныхъ и вообще неуравновѣшенныхъ. Извѣстная страсть или способность, какое-нибудь предрасположеніе ума или характера развились въ нихъ черезъ мѣру, какъ иной гипертрофиче-

скій органъ въ ущербъ всему остальному [организму], среди всякаго рода болей и страданій. Такова обычная тема драматическихъ или философскихъ произведеній: лица этого разбора способны всѣхъ другихъ доставить писателю неистощимый запасъ трогательныхъ и ужасныхъ происшествій, случаевъ борьбы и перелома чувствъ, всякихъ вообще внутреннихъ терзаній, необходимыхъ ему для драмы; съ другой стороны, они болѣе всѣхъ способны обнаружить передъ глазами мыслителя различные механизмы ума, роковыя черты человѣческаго строя, всѣ темныя силы, дѣйствующія въ насъ мимо нашего сознанія и слѣпо властвующія надъ нами въ жизни. Такіе типы вы найдете у греческихъ, испанскихъ и французскихъ трагиковъ, у лорда Байрона и Виктора Гюго, у бѣльшой части великихъ романистовъ, начиная съ *Донъ-Кихота* [Сервантеса] до *Вертера* [Гѣте] и *Госпожи Бовари* [Густава Флобѣра]... Но ни у кого эта порода пылкихъ и страждущихъ душъ не расплодилось въ столь могучихъ, полныхъ и явственныхъ [образахъ], какъ у двухъ великихъ знатоковъ человѣка—Шекспира и Бальзака. Они всегда предпочтительно изображаютъ силу гигантскую, но зловредную для другихъ или для себя. Въ десяти случаяхъ изъ двѣнадцати главное дѣйствующее лицо у нихъ—мономанъ или злодѣй; онъ одаренъ самыми утонченными и мощными способностями, иногда чрезвычайнымъ великодушіемъ и нѣжностію чувствъ; но вслѣдствіе какой-нибудь погрѣшности внутреннего строя или неумѣнья владѣть собой, силы эти ведутъ его къ гибели или обрушиваются зловредно на другихъ: чудная машина разлетается на ходу сама или давить въ дребезги прохожихъ. Припомните шекспировскихъ героевъ—Коріолана, Готспера, Гамлета, Лира, Тимона, Леонта, Макбета, Отелло, Антонія, Клеопатру, Ромео, Юлію, Дездемону, Офелію,—самыхъ героическихъ и самыхъ чистыхъ: всѣ они увлечены пыломъ слѣпаго воображенія, судорожнымъ трепетомъ безумной чувствительности, тиранніей плоти и крови, галлюцинаціею идей, неудержимымъ приливомъ гнѣва или любовной страсти; присоедините къ нимъ чудовищныя, кровожадныя души, которыя, какъ львы, бросаются на стадо людей,—какого нибудь Яго, Ричарда III-го или леди Макбетъ, всѣхъ тѣхъ, что выдавливали изъ своихъ жилъ «последнюю каплю молока человѣческой природы». И у Бальзака вы встрѣтите двѣ группы соответственныхъ типовъ: съ одной стороны—мономановъ [Гюло, Клясса, Горіо и др.], страстныхъ собирателей, смертельно-влюбленныхъ, записныхъ художниковъ и отъявленныхъ скушцовъ; съ другой—просто хищныхъ звѣрей

[Нюсингена, Вотрена, дю-Тялье, Филиппа Бридо и др.], — ростовщиковъ, мошенниковъ, развратницъ, честолюбцевъ, дѣльцовъ: все это сильныя чудовищныя созданія, возникшія изъ того же замысла, что и Шекспира, но порожденныя съ гораздо большимъ уже трудомъ, въ атмосферѣ, которою передышало и которую заразило дыханіемъ несравненно большее число человѣческихъ поколѣній, съ не такой уже молодой кровью въ жилахъ и со всѣми безобразіями, всѣми болѣзнями, всею испорченностью старой цивилизаціи. Это самыя глубокія литературныя созданія; они проявляютъ лучше всѣхъ другихъ важнѣйшіе характеры, изначальныя силы, что ни есть основныя пласты человѣческой природы. Читая ихъ, испытываешь какое-то грандіозное волненіе, — волненіе человѣка, посвящаемого въ тайну вещей, допущеннаго къ созерцанію законовъ, управляющихъ душою, обществомъ и исторіей. Тѣмъ не менѣе, произведенное ими на насъ впечатлѣніе поистинѣ тяжко: мы видѣли слишкомъ уже много грязи и преступленій; непомерно-развитыя страсти, въ своихъ неудержимыхъ столкновеніяхъ, выставили уже слишкомъ много опустошеній и бѣдъ. Передъ тѣмъ, что читать книгу, мы смотрѣли на предметы съ наружной ихъ стороны, покойно, машинально, какъ любой мѣщанинъ глядитъ на обычныя, однообразныя движенія какого-нибудь военнаго развода. Писатель взялъ насъ за руку и повелъ вдругъ прямо на поле битвы; мы видимъ передъ собою яростную схватку цѣлыхъ армій подъ смертоноснымъ градомъ картечь, видимъ, какъ земля вокругъ устилается трупами.

Поднимемся еще ступенью выше, и мы встрѣтимъ уже типы совершенныя, типы настоящихъ героевъ. Ихъ много въ драматической и философской литературѣ. Шекспиръ и поэты его времени расплодили совершенныя образы невинности, благодушія, добродѣтели, женской нѣжности; въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ ихъ замыслы появлялись затѣмъ подъ различными формами въ англійскомъ романѣ или драмѣ; послѣднихъ дочерей Миранды и Имоджены вы найдете въ какой-нибудь Эссэри и Агнесъ Диккенса. У самого Бальзака попадаются благородныя и свѣтлыя характеры. Маргарита Блазсъ, Евгенія Гранде, маркизь д'Энаръ, Деревенскій лѣкарь — настоящіе образцы въ своемъ родѣ. На обширномъ поприщѣ литературѣ можно даже найти многихъ писателей, которые съ умысломъ выводили на сцену чувства самыя прекрасныя и души что ни есть высшаго разбора, — таковы Корнель, Ричардсонъ, Жоржъ-Сандъ. Одинъ въ *Поліевтѣ*, *Сидѣ* и *Горацияхъ* изображаетъ полный разсудливости герцогазмъ:

другой — въ *Памель*, *Кларисса* и *Грандиссонъ* выводитъ говорящую протестантскую добродѣтель; Жоржъ-Сандъ, въ романахъ *Мопра*, *Франсуа Найденышъ*, *Чертова мужа*, *Жанъ де-ла Рошъ* и многихъ еще новѣйшихъ, рисуеъ врожденное великодушіе. Наконецъ иногда высшаго разряда художникъ, напримѣръ, Гёте въ своей поэмѣ *Германъ и Доротея*, и особенно въ своей *Ифигеніи*, Теннисонъ въ *Королевскихъ идилліяхъ* и въ *Принцессѣ*, пытались подняться до самой вершины небесъ. Но мы вѣдь давно уже упали оттуда, и если они туда возвращались, то развѣ лишь увлеченные художнической пытливостью, своими отшельническими думами и любовью къ археологическимъ поискамъ. Что касается другихъ, то они выводятъ на сцену совершенныя личности или какъ моралисты, или какъ наблюдатели; въ первомъ случаѣ съ тѣмъ, чтобы отстоять какое нибудь положеніе, при чемъ у нихъ замѣтенъ отбѣнокъ холодности или рѣшительно предвзятой мысли; во второмъ случаѣ съ примѣсю разнообразныхъ чело-вѣческихъ чертъ, — коренныхъ погрѣшностей, мѣстныхъ предразсудковъ, старыхъ, [неизбѣжныхъ] или только возможныхъ заблужденій, которыя, правда, приближаютъ идеальное лицо къ лицамъ дѣйствительнымъ, реальнымъ, но за то и туманятъ блескъ его красы. Воздухъ зрѣлыхъ годамъ цивилизацій неблагопріятенъ для идеальной личности; она умѣстна въ эпическихъ и чисто-народныхъ литературахъ, когда неопытность и невѣжество еще представляютъ воображенію полную свободу... Творенія подлинно идеальныя появляются въ изобиліи только въ первобытныя, безъискусственныя, эпохи, и надо воротиться къ отдаленнымъ временамъ, къ начальному происхожденію народовъ, къ дѣтскимъ грѣзамъ чело-вѣчества, для того чтобы найти героевъ и боговъ. У каждаго народа есть свои; онъ извлекаетъ ихъ изъ своего сердца и вскармливаетъ ихъ своими сказаніями; постепенно подвигаясь въ невѣдомую даль новыхъ для него временъ и грядущей исторіи, онъ не сводитъ глазъ съ этихъ безсмертныхъ образовъ, сіяющихъ передъ нимъ, какъ благотворные геніи, которымъ суждено руководить его и охранять. Таковы герои настоящихъ эпопей, — Зигфридъ въ *Нибелунгахъ*, Роландъ въ древне-французскихъ былинахъ (*Chansons des gestes*), Сидъ въ *Романсеро*, Рустемъ въ *Книгѣ Царей*, Антаръ въ Аравіи, Улиссъ и Ахиллъ въ Греціи. Еще выше и уже въ верхней сферѣ неба помѣщаются вѣщчіе прорипатели, спасители и боги. Греція изобразила ихъ въ поэмахъ Гомера, Индія — въ ведійскихъ гимнахъ, въ древнихъ эпопеяхъ, въ буддистскихъ легендахъ... Преображенный и превозвышенный,

человѣкъ выступаетъ здѣсь въ совершенной полнотѣ и цѣлостности; въ немъ, обоготворенномъ или напрямикъ божественномъ, нѣтъ уже никакого недостатка; если его умъ, сила и доброта имѣютъ еще какіе-нибудь предѣлы, то это развѣ только въ нашихъ глазахъ и съ нашей точки зрѣнія. На взглядъ его времени и его вѣка предѣловъ этихъ нѣтъ; вѣрованіе придало ему все, что было тогда постижимо воображенію; онъ истинно на верху величія, и тутъ же, обожъ съ нимъ, во главѣ художественныхъ произведеній, стоятъ тѣ возвышенныя и вполне искреннія созданія, которыя несли въ себѣ его идею, не сгибаясь подъ ея тяжестью.

III. Степень цѣлостности впечатлѣнія.

8. Различные элементы литературнаго произведенія. — Характеръ. — Его элементы. — Дѣйствіе. — Его элементы. — Слогъ. — Его элементы. — Гармонія характера, дѣйствія и слога. — Примѣръ.

Мы разсмотрѣли характеры въ самихъ себѣ, — теперь намъ остается изслѣдовать ихъ еще при переносѣ въ художественное произведеніе. Необходимо, чтобы они были не только цѣнны сами по себѣ, но притомъ сдѣлались и какъ можно болѣе господствующими въ художественномъ произведеніи. Только тогда они получаютъ весь свой блескъ и всю свою рельефность, только такимъ образомъ могутъ они стать очевидны, нежели въ самой природѣ. Для этого, разумѣется, необходимо, чтобы всѣ части произведенія дружно помогали проявленію этихъ характеровъ. Ни одинъ элементъ не долженъ оставаться бездѣйственнымъ или отвлекать вниманье въ другую сторону; то будетъ сила, потерянная совсѣмъ или же направленная въ противоположномъ смыслѣ. Иными словами, въ картинѣ, статуѣ, поэмѣ, симфоніи, всѣ рѣшительно эффекты должны сходиться къ одной цѣли, *быть въ полномъ ладу*. Степень этого общаго ихъ лада указываетъ мѣсто любому произведенію, и вы сейчасъ увидите, что, для измѣренія цѣнности художественныхъ созданій, къ двумъ первымъ найденнымъ нами скѣламъ присоединится еще третья.

Возьмемъ сперва искусства, проявляющія человѣка нравственнаго, возьмемъ именно литературу. Сначала отличимъ разнообразныя элементы, изъ которыхъ состоятъ драма, эпопея, романъ, — короче, любое произведеніе, выводящее на сцену души въ ихъ дѣйствіи. Во-первыхъ тамъ есть

души, я хочу сказать—личности, всё надѣленные какимъ-нибудь особымъ характеромъ, а въ каждомъ характерѣ можно распознать нѣсколько составныхъ частей. Въ тотъ мигъ, когда новорожденное дитя, какъ говоритъ Гомеръ, «впервые упадетъ между колѣнъ женщины», оно уже обладаетъ, по крайней мѣрѣ въ зачатѣ, способностями и инстинктами известнаго рода и въ известной степени: у него есть кое-что отцовское, кое-что материнское, кое-что семейное и кое-что племенное; притомъ качества, переданныя ему съ кровью по наслѣдству, принимаютъ въ немъ такіе размѣры и пропорціи, которыми оно отличается отъ своихъ соотчичей, родителей и близкихъ. Эта прирожденная нравственная основа связана съ известнымъ физическимъ темпераментомъ, и общая совокупность всего вмѣстѣ образуетъ то первое достояніе человѣка, которое искажается или пополняется затѣмъ воспитаніемъ, примѣрами, обученіемъ, всѣми событіями и всѣми дальнѣйшими дѣйствіями его дѣтскаго и юношескаго возраста. Когда эти различныя силы, вмѣсто того чтобы взаимно уничтожаться, напротивъ тѣсно присоединятся другъ къ другу, то этотъ общій ихъ ладъ оставить въ человѣкѣ глубокіе слѣды, и вы увидите появленіе разительныхъ или сильныхъ характеровъ. Этого совокупнаго улада часто не достаетъ въ природѣ, но онъ всегда присущъ твореніямъ великихъ художниковъ: вотъ отчего создаваемые ими характеры, хотя и состоятъ изъ тѣхъ же элементовъ, что характеры реальные, однакожь гораздо могучѣ послѣднихъ. Великіе мастера готовятъ свой типъ издавѣка и какъ нельзя тщательнѣй; когда они намъ его представляютъ, мы чувствуемъ, что онъ собственно и не могъ быть инымъ. Онъ держится у нихъ на огромной подстройкѣ; его соорудила глубокая логика. Ни одинъ поэтъ не обладалъ этимъ даромъ въ такой степени, какъ Шекспиръ. Читая со вниманіемъ любую его роль, вы найдете тамъ на каждомъ шагѣ, въ какомъ-нибудь словѣ или жестѣ, въ какой-нибудь выходѣ воображенія, въ неясномъ сумбурѣ мыслей, въ особенномъ оборотѣ рѣчи, намекъ и указаніе, которые раскроютъ вамъ все нутро, все прошедшее и все будущее этой личности *). Это ея подкладка, ея исподъ. Тѣлесный темпераментъ, врожден-

*) У Отелло, въ послѣднія минуты, является воспоминаніе изъ его путешествій и его дѣтства,—явленіе частое у самоубійцъ:

. . . Какъ глупецъ-индіецъ, я отбросилъ
Жемчужину, дороже всѣхъ сокровищъ

ныя или пріобрѣтенныя наклонности и стремленія, многосложный ростъ идей и стародавнихъ или новыхъ-сравнительно привычекъ, всё соеи чело-вѣческой природы, безконечно измѣняющіеся отъ самыхъ первыхъ ея жорней и до послѣднихъ отпрысковъ, — все способствовало появленію тѣхъ рѣчей и дѣйствій, которыя вырвались у нея подъ конецъ теперь. Необходи-ма была бездна присущихъ силъ и эта общая гармонія сосредоточен-ныхъ эффектовъ, чтобы оживить такія фигуры, какъ Коріолянъ, Мак-бетъ, Гамлетъ, Отелло, и составить, вскормить и распалить ту господ-ствующую страсть, которая закалила бы ихъ на все и пустила какъ стрѣ-лу изъ лука. Обокъ съ Шекспиромъ, я позволю себѣ назвать одного изъ новыхъ, почти современнаго намъ Бальзака, самаго богатаго въ ряду тѣхъ, кто въ наши времена орудовалъ сокровищами нравственной приро-ды. Никто лучше его не показалъ постепенное сложеніе и образованіе че-ловѣка, послѣдовательную наслойку въ немъ разныхъ пластовъ, налегающія одно на другое и скрещивающіяся вліянія родственныхъ связей, первыхъ впечатлѣній дѣтства, разговоровъ, книгъ, дружескихъ отношеній, занятій, жительствова, тѣхъ безчисленныхъ отпечатковъ, которые каждый день ло-жатся намъ на душу, давая ей и матеріаль, и форму. Но онъ романистъ и ученый, а не драматургъ и поэтъ, какъ Шекспиръ; оттого, вовсе не пряча своихъ исподовъ, онъ напротивъ выставляетъ ихъ наружу; вы найдете длинный имъ перечень въ его описаніяхъ и безконечныхъ раз-сужденіяхъ, въ обстоятельныхъ изображеніяхъ какого-нибудь дома, лица или платья, въ предварительныхъ разсказахъ о дѣтствѣ и воспитаніи ге-роя, въ техническихъ объясненіяхъ какого-нибудь производства или от-

Его страны;... и изъ моихъ очей,
Къ слезливымъ ощущеньямъ непривычныхъ,
Теперь текутъ струей обильной слезы,
Какъ изъ деревъ Аравіи камедь.

Отелло, пер. П. Вейнберга.

У Макбета, съ перваго слова, быстрый наливъ честолюбивыхъ и душегуб-ственныхъ галлюцинацій,—явленіе частое у мономановъ:

Убіиство—мысль; оно еще въ умѣ;
Но эта мысль встревожила всю душу!
Вся сила органовъ подавлена,
Исчезла истина, и міръ видѣній
Меня объялъ.

Макбетъ, пер. А. Кронеберга.

крытія. Но въ дѣломъ его искусство одного съ шекспировскимъ разбора, когда онъ создаетъ какую-нибудь личность, — Гюлд, отца Гранде, Филиппа Бридо, старую дѣвушку, шпіона, придворную даму, великаго дѣльца, — талантъ его всегда состоитъ въ подборѣ громаднаго числа образовательныхъ элементовъ и нравственныхъ вліяній, которые онъ сводитъ въ одно русло, спускаетъ по одной покати, словно ручьи, бѣгущіе со всѣхъ сторонъ поднять и убыстрить воды одного какого-нибудь потока.

Второю группою элементовъ въ литературномъ произведеніи являются *положенія и событія*. Мы задумали характеръ; теперь надо, чтобы столкновенія, въ какія онъ будетъ поставленъ, обнаружили свойства его вполне. Въ этомъ искусство опять таки выше природы, потому что въ природѣ не всегда оно бываетъ такъ. Иной великій и могучій характеръ остается въ ней безвѣстнымъ и бездѣтельнымъ по недостатку удобнаго случая или вызова на починъ. Не попади Кромвель въ самый разгаръ англійской революціи, онъ, по всей вѣроятности, продолжалъ бы до гроба ту же жизнь, какую велъ вплоть до сорока лѣтъ среди своей семьи въ родномъ округѣ, былъ бы фермеромъ, собственникомъ, какимъ-нибудь выборнымъ отъ земства, строгимъ пуританиномъ, погруженнымъ въ заботы о навозѣ, о домашнемъ скотѣ, о дѣтяхъ и объ успокоеніи своей собственной совѣсти. Отложите французскую революцію на три только года, и Мирабо былъ бы не болѣе какъ изгойный дворянинъ, искатель приключеній и гуляка. Съ другой стороны, какой-нибудь посредственный или слабый характеръ, котораго отнюдь не хватило бы на трагическія событія, оказывается совершенно достаточнымъ для происшествій обыкновенныхъ. Вообразите себѣ Людовика XVI-го рожденнымъ въ мѣщанской семьѣ, съ ограниченными средствами, живущимъ службою или скромнымъ доходомъ съ капиталца: онъ прожилъ бы съ почетомъ въ тишинѣ; исполнялъ бы добросовѣстно урочное свое дѣло, усердно занимался бы какою-нибудь приказной службою, былъ бы кротокъ съ женой, отечески ласковъ къ дѣтямъ; по вечерамъ, при свѣтѣ лампы, онъ обучалъ бы ихъ, пожалуй, географіи, а въ воскресенье, послѣ обѣдни, самъ потѣшался бы своимъ слесарнымъ инструментомъ. Разъ сложившаяся личность, отдаваемая природой на произволъ житейской борьбы, подобна судну, спущенному съ верфи на море: ему нуженъ сильный или же небольшой вѣтеръ, смотря потому, челнокъ это или фрегатъ: вихрь, ускоряющій движеніе фрегата, совсѣмъ поглотитъ челнокъ, а слабое дуновеніе вѣтерка, несущее лодку,

оставить фрегат неподвижнымъ среди гавани. Итакъ, художнику необходимо пригонять положенія къ характерамъ. Вотъ второй совокупный уладъ, и едва ли мнѣ нужно говорить вамъ, что великіе художники никогда не упускаютъ его изъ виду. Такъ называемая у нихъ интрига или завязка дѣйствія есть именно рядъ происшествій и строй положеній, подобранныхъ, какъ нарочно, съ тѣмъ, чтобы проявить характеры, потрясти душу до глубины, обнаружить сокровенные инстинкты и невѣдомыя способности, которымъ однообразный ходъ привычекъ мѣшаетъ вынырнуть на божій свѣтъ, — чтобы, наконецъ, измѣрить, какъ дѣлаетъ Корнель, силу ихъ воли и степень героизма, чтобы выставить, какъ Шекспиръ, алчность, безуміе, бѣшенство и ярость тѣхъ кровожадныхъ и ревомъ ревушихъ чудовищъ, которыя запрятались въ нашемъ сердцѣ, слѣбно пресмыкаясь на самогъ его днѣ. Для одного и того же лица испытанія эти бываютъ весьма различны; ихъ, слѣдовательно, можно расположить такъ, чтобы они становились часъ отъ часу сильнѣе: — вотъ это-то и есть обычное у писателей *crescendo* (постепенное наращеніе); они употребляютъ этотъ приемъ и въ каждой части дѣйствія, и въ цѣломъ, и такимъ образомъ достигаютъ или какого-нибудь блестящаго окончательнаго взрыва, или страшнаго паденія. Ясно, что законъ этотъ примѣнимъ и къ подробностямъ, и къ массамъ. Въ виду извѣстнаго эффекта, каждая сцена группируется по своимъ частямъ; въ виду той либо другой развязки, группируются всѣ эффекты въ совокупности; вся исторія или фабула располагается такъ или иначе, смотря потому, какія именно души должны въ ней быть выведены на первый планъ: Взаимный уладъ качествъ однихъ съ другими составляетъ видимое и замѣтное притомъ лицо; взаимный уладъ характера съ послѣдовательными положеніями обнаруживаетъ до дна весь этотъ характеръ, направляя его къ окончательному торжеству или къ конечной гибели.

Остается еще одинъ элементъ, именно *слогъ*. Сказать правду, онъ только одинъ и видѣнъ, а другіе два составляютъ его исподъ, подкладку; онъ одѣваетъ ихъ съ ногъ до головы, и одинъ находится на поверхности. Книга не болѣе вѣдь какъ рядъ фразъ, которыя авторъ произноситъ отъ себя или заставляетъ произносить свои дѣйствующія лица; тѣлеснымъ глазамъ или ушамъ не уловить въ ней ничего болѣе; все, что можетъ быть сверхъ того подмѣчено внутреннимъ слухомъ и зрѣніемъ, откроется имъ только при посредствѣ тѣхъ же самыхъ фразъ. Итакъ, вотъ еще третій

очень важный элементъ, и эффектъ его долженъ непременно ладить съ эффектомъ другихъ элементовъ, чтобы общее впечатлѣніе вышло сколько можно сильнѣе. Но, какая бы то ни была, фраза сама по себѣ способна принять разнообразныя формы, а стало быть и эффекты произвести разнообразныя. Она можетъ быть какимъ-нибудь однимъ стихомъ, за которымъ слѣдуютъ другіе; она можетъ состоять изъ одинаково или неодинаково длинныхъ стиховъ, изъ ритмовъ и изъ риемъ, расположенныхъ такъ или иначе; припомните все богатство метрики на этотъ счетъ. Съ другой стороны, фраза или предложіе можетъ образовать строчку прозы, за которою идутъ другія такія же; онѣ то смыкаются въ цѣлый періодъ, то распадаются на мелкія отдѣльныя предложія, то образуютъ поочередно періоды и краткія фразы; припомните въ этомъ отношеніи все синтаксическое богатство языковъ. — Наконецъ, слова, составляющія фразу, уже и сами по себѣ отличаются извѣстнымъ характеромъ; смотря по своему происхожденію и обычному употребленію, они или общи и благородны, или техничны и сухи, или свободны и разительны, или отвлеченны и туманны, или блестящи и колоритны. Короче, каждая произнесенная фраза, это — совокупность силъ, которыя затрогиваютъ въ читателѣ его логическій инстинктъ, его музыкальныя способности, пріобрѣтенія его памяти, пружины его воображенія, и, чрезъ посредство нервовъ, виѣшнихъ чувствъ и привычекъ, потрясаютъ всего человѣка цѣликомъ. Итакъ, необходимо, чтобы слогъ приноровлялся ко всемъ прочимъ элементамъ произведенія; вотъ послѣдній гармоническій уладъ, и на этой именно почвѣ мастерство великихъ писателей, можно сказать, безконечно; ихъ таетъ или чуть отличается въ этомъ отношеніи необыкновенной тонкостью, а изобрѣтательность ихъ тутъ прямо неистощима: вы не найдете у нихъ ни одного ритма, ни одного оборота, ни одной конструкціи (фразостройки), ни одного слова, даже звука, ни одной связи между словами, звуками и фразами, которыхъ цѣнность не была бы ими прочувствована и которыхъ употребленіе было бы неумышленно, случайно. Здѣсь опять искусство выше природы, потому что, вслѣдствіе этого выбора, этой обработки и приноровки слога, воображаемое лицо говоритъ лучше и соответственнѣе своему характеру, чѣмъ лицо реальное. Не пускаясь здѣсь во всѣ тонкости искусства и не входя подробно во всѣ пріемы его, мы легко можемъ замѣтить, что стихи — извѣстнаго рода пѣніе, а проза — нѣчто въ родѣ простой бесѣды; что длинный александрійскій стихъ подымаетъ голосъ до ровнаго и

благороднаго выраженія, а краткая лирическая строфа еще болѣе восторженна и музыкальна; что мелкая рѣзкая фраза отличается или повелительнымъ, или, напротивъ, плавнымъ, игривымъ тономъ, а длинный періодъ такъ и пышетъ витѣватостью и величавой полнотою, — короче, что всякая стилистическая форма опредѣляетъ извѣстное состояніе души, — сдержку или напряженіе, порывъ или вялую небрежность, ясность или мракъ и муть, и что поэтому эффекты извѣстнаго положенія и данныхъ характеровъ умалются или возрастаютъ смотря потому, идутъ ли эффекты слога въ противоположномъ или въ одинаковомъ съ ними направленіи. Представьте себѣ, что Расинъ взялъ бы вдругъ слогъ Шекспира, а Шекспиръ — слогъ Расина; произведенія ихъ вышли бы тогда просто смѣшными или, скорѣе, изъ этого бы ровно ничего не вышло. Фраза XVIII вѣка, столь ясная, мѣрная, очищенная, складная, прировненная къ дворскимъ разговорамъ, неспособна выразить нагую страсть, слышныя воображенія, неудержимую внутреннюю бурю, расходившуюся въ англійской драмѣ того времени. Съ другой стороны, фраза XVI вѣка — то запанибратская, то лирическая, крайне смѣлая, чрезмѣрная, шероховатая, безсвязная, была бы неумѣстна въ устахъ вѣжливыхъ, благовоспитанныхъ, совершенно-приличныхъ героевъ французской трагедіи. На мѣсто Расина и Шекспира у васъ вышли бы Драйденъ, Отвей, Дюисенъ, Казиміры Делавини. Такова сила и таковы условія стили, или слога. Характеры, проявляясь въ драматическихъ положеніяхъ уму, проявляются чувствамъ только посредствомъ рѣчи, и общій, дружный ладъ трехъ указанныхъ нами силъ придаетъ всю выуклость характеру. Чѣмъ болѣе художникъ умѣлъ распознать и свести въ своемъ созданіи къ одной цѣли многочисленные эффектные элементы, тѣмъ болѣе выходитъ преобладающимъ освѣщаемый имъ характеръ; все искусство заключено въ двухъ словахъ: *проявлять сосредоточивая*.

Вы откроете подобное согласіе [элементовъ] въ сложномъ и многосоставномъ твореніи Шекспира, если обратите вниманіе на то, что, изображая цѣльнаго и полнаго человѣка, онъ долженъ былъ рядомъ съ самыми поэтическими стихами употреблять прозу самую повседневную, пускать въ ходъ всѣ контрасты слога для того, чтобы выставить поочередно всѣ высоты и низины человѣческой природы, плѣнительную нѣжность женскихъ характеровъ и неговорчивую рьяность мужскихъ, черствую грубость простолудинскаго норова и перехитренную утонченность свѣтскихъ приличій, какую ибудь обыденную болтовню и рядомъ съ ней восторженный пылъ

необычайных потрясеній, неожиданность мелких пошлых случаевъ и роковые удары не знающихъ никакой мѣры страстей *).

И. Тэнъ.

(Чтенія объ искусствѣ etc.).

23. ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ.

Языкъ.—Періодъ до-историческій.

Въ самую раннюю эпоху своего бытія народъ имѣетъ уже всѣ главнѣйшія нравственныя основы своей національности въ языкѣ и мѣологіи, которые состоятъ въ тѣснѣйшей связи съ поэзією, правомъ, съ обычаями и правами. Народъ не помнитъ, чтобъ когда нибудь изобрѣлъ онъ свою мѣологію, свой языкъ, свои законы, обычай и обряды. Всѣ эти національныя основы уже глубоко вошли въ его нравственное бытіе, какъ самая жизнь, пережитая имъ въ теченіе многихъ до-историческихъ вѣковъ, какъ прошедшее, на которомъ твердо покоится настоящій порядокъ вещей и все будущее развитіе жизни. Потому всѣ нравственныя идеи для народа эпохи первобытной составляютъ его священное преданіе, великую родную старину, святой завѣтъ предковъ потомкамъ.

Слово есть главное и самое естественное орудіе преданія. Къ нему, какъ къ средоточію, сходятся всѣ тончайшія нити родной старины, все великое и святое, все, чѣмъ крѣпится нравственная жизнь народа.

Начало поэтическаго творчества теряется въ темной, до-исторической глубинѣ, когда созидался самый языкъ; и происхожденіе языка есть первая, самая рѣшительная и блистательная попытка человѣческаго творчества. Слово—не условный знакъ для выраженія мысли, но художественный образъ, вызванный живѣйшимъ ощущеніемъ, которое природа и жизнь въ человѣкѣ возбудили. Творчество народной фантазіи непосредственно переходитъ отъ языка къ поэзіи. Религія есть та господствующая сила, которая даетъ самый рѣшительный толчекъ этому творчеству, и древнѣйшіе мѣны, сопровождаемые обрядами, стоятъ на пути созиданія языка и поэзіи, объемлющей въ себѣ всѣ духовныя интересы народа.

Состоя въ неразрывной связи съ вѣроващемъ, закономъ, нравствен-

*) Кромѣ Шекспира, Тэнъ указываетъ на Софокла, Эсхила и Платона, Лафонтена, Боссюэга и Вольтера, Данте, Байрона, какъ на великихъ мастеровъ слова.

нымъ поученіемъ, съ обрядомъ и обычаемъ, первыя словесныя произведе- нія народа носятъ на себѣ характеръ религіозный и поучительный. Удо- влетворяя, такъ сказать, теоретическому пониманью, они имѣютъ и прак- тическое значеніе обряда. Эта цѣльность духовной жизни, отразившаяся въ словѣ, всего нагляднѣе опредѣляется и объясняется самимъ языкомъ; потому что въ немъ одними и тѣми же словами выражаются понятія: *го- ворить и думать, говорить и дѣлать; дѣлать, пѣть и чародѣйство- вать; говорить и судить, рядить; говорить и пѣть; говорить и за- клинать; спорить, драться и клясться; говорить, пѣть, чародѣй- ствовать и льчить; говорить, видѣть и знать; говорить и отдавать, рѣшать, управлять*. Все это разнообразіе понятій, соединяемыхъ съ зна- ченіемъ слова, подчиняется одному основному убѣжденію, глубоко-вкоре- нившемуся въ народѣ *).

Такимъ образомъ самъ языкъ, какъ древнѣйшій памятникъ до-исто- рической жизни народа, ясно свидѣтельствуетъ, что все разнообразіе нрав-

*) Изъ нѣсколькихъ примѣровъ непосредственно слѣдующаго за этимъ разъ- ясненія синонимовъ приводимъ слѣдующіе два:

1. *Говорить и льчить, ворожить, чародѣйствовать*. Отъ глагола *ба-итъ* происходитъ *балій*, уже въ фрейзингенской рукописи употребляющееся въ зна- ченіи врача, а потомъ это слово получило смыслъ колдуна; такъ въ «Азбуков- никѣ» объясняется: *«балія—ворожея, чаровникъ; балство—ворожба*. И наобо- ротъ, корень *вѣд*, откуда происходитъ слово *вѣдма*, у Сербовъ получаетъ зна- ченіе лѣченія: *видати—лѣчить, видар—лѣкаръ*, точно такъ, какъ отъ глагола *вѣщати*, то-есть говорить, у Сербовъ *вѣщитац—колдунъ и вѣщитица—колдунья*, а у насъ, въ Вологодской губерніи, *вещетинье* уже лѣкарство. Точно такъ же и *врачь* у Сербовъ и Болгаръ получилъ смыслъ колдуна, предсказателя, какъ и у насъ въ старину *врачевать—значило колдовать*; наконецъ *лѣкаръ* (отъ корня *лѣк*—значить лѣкарство), уже у Ульфилы встрѣчающееся въ томъ же значеніи (*leikeis, lēkeis*) и распространившееся по всѣмъ, какъ нѣмецкимъ, такъ и сла- вянскимъ, нарѣчіямъ, имѣетъ при себѣ и значеніе колдуна; такъ, напримѣръ, въ средне-верхненѣмецкомъ *lā:hepaege—колдунъ, lāchepaeginne—колдунья*. Въ «Древ- нихъ Русскихъ Стихотвореніяхъ» докторажъ, то-есть лѣкаряжъ, приписывается волшебство: «Ты поди, дохтуровъ добывай, *волхи* то спрашивати». Домострой предостерегаетъ отъ «волхвовъ съ кореньемъ и зельемъ». По свидѣтельству Ки- рила, въ XII вѣкѣ матери носили больныхъ дѣтей къ волхвамъ на изцѣленіе.

2. *Поэзія*. Хотя древнѣйшая словесность всякаго народа имѣетъ характеръ по преимуществу поэтической, однако обнимаетъ не одну только художествен- ную дѣятельность, но бываетъ общимъ и нераздѣльнымъ выраженіемъ всѣхъ его понятій и убѣжденій. Потому поэзія получила въ языкѣ обширнѣйшее значеніе. Вопервыхъ, какъ *сказка* или *басня*, она называется отъ глаголовъ *сказывать, баять*, точно такъ, какъ санскритское—*гад*—говорить и наше «гадать» пере-

ственных интересовъ народа, въ первобытный періодъ его образованія, подчинялось стройному единству, потому что въ ту отдаленную пору чело- вѣкъ, еще не думая отдѣлять своего личнаго сужденія отъ своихъ убѣжде- ній и привычекъ, не могъ положить рѣзкихъ границъ тѣмъ отдѣльнымъ силамъ и направленіямъ жизни, которыя теперь называемъ мы дѣятельно- стью умственной, художественною, закономъ и т. д. Въ ту эпоху важѣй- шимъ духовнымъ дѣвателемъ былъ языкъ. Въ образованіи и строеніи его оказывается не личное мышленіе одного человѣка, а творчество цѣлаго на- рода. По мѣрѣ образованія, наредъ все болѣе нарушаетъ нераздѣльное со- четаніе слова съ мыслью, становится выше слова, употребляетъ его только

ходить въ латовское *gied-mi*, уже въ значеніи покъ; греческое *επος*—сначала рѣчь, слово, и потомъ *τα επη*—поэма, стихъ; нѣмецкое *saga, sage*—то же, что наша сказка; наконецъ у насъ, въ древнѣйшую эпоху, *слово* употреблялось въ значеніи греческаго *επος* и нѣмецкаго *sage*, что видно изъ самыхъ заглавій ста- ринныхъ произведеній: *Слово* о Полку Игоревѣ и др. Вотърыхъ, такъ какъ слово и мысль въ языкѣ тождественны, то поэзія получаетъ названіе не только отъ *слова*, какъ вышшняго выраженія сказанія, но и отъ мысли вообще: такъ отъ санскритскаго *man*—думать происходятъ существительное *мантра*—совѣтъ, слово, а потомъ гимнъ, священная пѣснь, какъ малороссійское *дума* употребляется въ смыслѣ пѣсни, отъ глагола думать. Втретьихъ, какъ слово есть вмѣстѣ и дѣй- ствіе, поступокъ человѣка, такъ и поэзія получаетъ названіе отъ понятія о дѣлѣ: отъ санскритскаго *kri*—дѣлать—существительное *карман*—дѣло, а по латини того же корня и того же образованія *carmen*—значить пѣснь; то же и въ гре- ческомъ языкѣ *ποίημα*, то есть стихотвореніе, отъ *ποιέω* дѣлаю. Вчетвертыхъ, въ языческія времена поэтъ почитался человѣкомъ знающимъ, мудрѣйшимъ, по- тому и назывался *эпицимъ*, а слѣдовательно былъ вмѣстѣ и чародѣемъ, точно такъ, какъ прилагательное *эпицій* образуетъ отъ себя въ сербскомъ существи- тельное *вѣщитац*—колдунъ. Какъ латинское *carmen* (корень *car*—, —men окон- чаніе), такъ и наше *чара*—одного происхожденія, отъ санскритскаго *kri*, дру- гая форма котораго *чар*, потому что *к* и *ч*, въ санскритѣ, какъ и у насъ—*авули* родственны. Что же касается до вставки *а* въ формѣ *чар*, образовавшейся изъ *kri*, то она встрѣчается, по грамматическому закону, весьма часто.—Такой же переходъ понятій видимъ въ готскомъ *gīna*, имѣющемъ въ финскомъ языкѣ зна- ченіе пѣсни, а въ нѣмецкихъ нарѣчіяхъ значеніе тайны, загадки, чародѣйства. Впятыхъ, такъ какъ съ понятіемъ пѣсни соединится и понятіе о музыкѣ, то славянское *гусла*, отъ глагола *гуду*, первоначально значить пѣснь, потомъ ча- рованіе, а наконецъ и языческая жертва и жертвоприношеніе, языческой обрядъ, въ готскомъ *hunsī*, англосаксонское и скандинавское *hūsi*. Наконецъ, поэзія въ древнѣйшую эпоху была выраженіемъ не только міаа и языческаго обряда, но и судебного порядка; потому у Римлянъ *carmen* имѣло значеніе судебного изре- ченія, закона; точно такъ и славянское *эпица*, кромѣ чарованія и поэзіи, имѣло смыслъ и юридическій, какъ видимъ изъ чешской поэмы «Судъ Любуши».

языкъ орудіе для передачи мысли и часто придаетъ ему иное значеніе, не только соответствующее грамматическому его корню, сколько степени умственного и нравственного образованія своего. Вся область мышленія нашихъ предковъ ограничивалась языкомъ. Онъ былъ не внѣшнимъ только явленіемъ, а существенною, составною частью той нераздѣльной нравственной дѣятельности цѣлаго народа, въ которой каждое лицо хотя и принимаетъ живое участіе, но не выступаетъ еще изъ сплошной массы цѣлаго народа. Тою же силою, какою творился языкъ, образовались и мѣны народа, и его поэзія. Собственное имя города или какого-нибудь урочища приводило на память цѣлую сказку, сказка основывалась на преданіи, частью историческомъ, частью мифическомъ; мѣнѣ отдѣвался въ поэтическую форму пѣсни, пѣснь раздавалась на общественномъ торжествѣ, на пиру, на свадьбѣ или же на похоронахъ. Все шло своимъ чередомъ, какъ законно было испоконъ-вѣку: та же рассказывалась сказка, та же пѣлась пѣсня и тѣми же словами, потому что изъ пѣсни слова не выкинешь; даже интуитныя движенія сердца, радость и горе, выражались не столько личнымъ порывомъ страсти, сколько обычными изліяніями чувствъ—на свадьбѣ—въ пѣсняхъ свадебныхъ, на похоронахъ—въ причитаньяхъ, однажды всегда сложенныхъ въ старину незапамятную и всегда повторявшихся почти безъ перемѣнъ. Отдѣльной личности не было исхода изъ такого сокрушающаго круга.

Языкъ такъ сильно проникнутъ стариною, что даже отдѣльное реченіе могло возбуждать въ фантазіи народа цѣлый рядъ представленій, въ которыя онъ облакалъ свои понятія *). Потому внѣшняя форма была существен-

*) Изъ обширной области баснословныхъ преданій остановимся на язычествѣ вѣрованіи въ стихіи, получившемъ какъ въ жизни, такъ и въ языкѣ столь большой объемъ и важное значеніе.

Такъ какъ предметъ получаетъ названіе отъ впечатлѣнія, производимаго на душу, то весьма естественно однимъ и тѣмъ же словомъ могли назваться: вѣтеръ, стрѣла и быстрая птица, потому что всѣ эти предметы производили быстрое впечатлѣніе... У Славянъ вѣтеръ назывался *стри*, откуда богъ вѣтра *стризь*, того же корня и *стрѣла*—слово, образовавшееся отъ глагола *стрѣти*, черезъ прошедшую форму. Отсюда понятна эпическая форма въ «Словѣ о полку Игоревѣ»: «Се вѣтри, *стрибожи* внуци, вѣютъ съ моря *стрѣлами*». Такъ грамматическое производство согласуется съ мифическимъ повѣріемъ и эпическимъ явленіемъ. Въ своемъ причитаньѣ Ярославна самому вѣтру приписываетъ мысль, какъ птицѣ: «О вѣтре, вѣтрило! чему, господине, насильно вѣши? Чему чисти хинювскыя стрѣлки на своєю нетрудноу крылцоу на моея гды вой?»

ной частью эпической мысли, съ которой стояла она въ такомъ нераздѣльномъ единствѣ, что даже возникала и образовывалась въ одно и то же время. Составленіе отдѣльнаго слова зависѣло отъ повѣрья; и повѣрье, въ свою очередь, поддерживалось словомъ, которому оно давало первоначальное происхожденіе. Столь очевидной, совершеннѣйшей гармоніи идеѣ съ формою исторія литературы нигдѣ болѣе указать не можетъ.

В. Буславъ.

Историческіе Очерки etc. Т. I, стр. 1—10.

24. ЭПИЧЕСКІЙ ПЕРІОДЪ ЖИЗНИ.—ПОЭТЬ И НАРОДЪ.

Въ старину преданіе замѣняло и школу, и науку. Подъ его благотворнымъ вліяніемъ протекала вся жизнь человѣка, отъ колыбели до могилы. Младенецъ, у груди своей матери, уже прислушивался и привыкалъ къ колыбельной пѣснѣ, которую, въ свою очередь, будетъ онъ пѣть и своимъ дѣтямъ. Провожая усопшаго, сродники оплакивали его въ обычныхъ старинныхъ причитаньяхъ и знали навѣрно, что когда-нибудь и ихъ тѣми же словами и тѣми же напѣвомъ стануть провожать тѣ, кото-

Крылатый образъ вѣтра есть не случайная прираза въ слогѣ, но представленіе, основанное на естественномъ, первобытномъ сочетаніи впечатлѣній, производимыхъ быстротою вѣтра и птицы, и на потребности олицетворить въ видѣмъ образѣ невидимую силу вѣтра.

Съ поклоненіями стихіямъ согласуется языческое преданіе о происхожденіи души. Въ языкахъ индоевропейскихъ душа, въ различныхъ своихъ проявленіяхъ, получаетъ названіе отъ воздуха, вѣтра, бури, холода, огня, пламени, крови, воды, волны, такъ что въ языкѣ эпическомъ, обыкновенно выражающемъ все отвлеченное въ осязательномъ образѣ, иногда весьма затруднительно отличить мифическое преданіе о душѣ отъ простой метафоры.

Различныя состоянія души получаютъ названіе то отъ бури, какъ скандинавское *ódr*—духъ, умъ, а также и ярость, гнѣвъ; то отъ огня, какъ въ сербской поэзіи *живимъ онемъ* называется гнѣвъ: «оставила сердце у матери, а живой огонь у братьевъ» (Вука *Ковчез.* 48), то отъ холода, какъ у насъ зазноба, или, какъ въ пѣсняхъ древней Эдды, холодъ вмѣсто злобы: «холодны мнѣ твои совѣты» (пѣснь о Волундѣ). Санскритскому *куи* сердиться и латинскому *сиріо*, у насъ соотвѣтствуетъ *кпльти* въ значеніи физическомъ, то есть кпльть, волноваться.

Язычники, породнивъ душу съ стихіями, не могли не сознавать и въ душѣ той же великой силы, которая такъ страшна казалась имъ въ вихрѣ, огнѣ или водѣ, облеченная въ поэгическіе образы боговъ и существъ—сверхъ-естественныхъ.

рые переживутъ ихъ. Два крайніе возраста человѣческой жизни, старость и дѣтство, дружно встрѣчались на сказкѣ: поколѣніе отживающее передавало преданіе поколѣнію народившемуся. Старый рассказываетъ сказку и поучаетъ, малый слушаетъ и поучается. Одинъ припоминаетъ въ сказкѣ прошедшее, другой гадаетъ о будущемъ; содержаніе же самой сказки — подвиги богатырей, битвы и страхи, и послѣ всего желанный конецъ тревогамъ—женитьба на царевнѣ, съ цѣлымъ царствомъ въ приданое; идея сказки — та прекрасная середина человѣческаго вѣка, та бодрая возмужалость, которая для слушающаго дитяти еще не доступна, какъ отдаленное будущее, а для старика — рассказчика, какъ невозвратное прошедшее, — тотъ идеалъ, который во всѣ вѣка уноситъ человѣка изъ дѣйствительности къ чему-то лучшему и совершеннѣйшему, и который въ сказкѣ такъ наивно сулитъ несбыточные диковинки.

Какъ у взрослыхъ свои думы и заботы, такъ у дѣтей игры и дѣтскія пѣсенки, въ которыхъ они ужь умѣютъ обращаться къ свѣтиламъ небеснымъ и явленіямъ природы: «Солнышко ведрышко! просвѣти, прогляни! твои дѣтки плачутъ!» Или: «Дождикъ, дождикъ перестань!» и пр.

Вмѣстѣ съ возрастомъ накаплиются труды и печали, за то и утѣхи становятся существеннѣе и дороже. Сама природа призываетъ, чтобъ живущій пользовался жизнью; потому всѣ лучшія, свѣтлыя минуты сопровождалась игрою, пѣсней и радостями. Замѣчательно русское выраженіе: *играть пѣсню*, которымъ ясно высказывается, что поэзія есть игра жизни. Слово же *играть* имѣетъ при себѣ и значеніе блеска, свѣта, что видно изъ эпической формы: «Солнышко играетъ» — точно такъ, какъ санскритское *dīś* значить и свѣтить и играть, откуда *dies*, *dvees*, день, дивъ и пр. Игрою и пѣсней сопровождалъ человѣкъ всѣ важнѣйшіе труды свои: по веснѣ ли, когда выгонялъ въ поле стада и засѣвалъ ниву, по осени ли, когда косилъ траву и зажиналъ хлѣбъ. За работой въ долгую зимнюю ночь еще чувствительнѣй была потребность пѣсни и сказки на рѣзвыхъ посидѣлкахъ. Поэзія служила какъ утѣхою въ трудѣ, такъ и забавою праздника; тогда-то особенно разыгрывалась досушая фантазія — и хоровадь и пѣсня сопровождали древній обычай, удержавшійся въ памяти, вмѣстѣ съ преданіями, отъ эпохи незапамятной. Потому, какъ выраженіе преданія, пѣсня и обрядъ были не только потѣхою и забавою, но и дѣломъ значительнымъ. Поэзія, которой обыкновенно посвящалось все праздное время, была надежнымъ хранителемъ чистоты мыслей и чувствъ, и

забавы поколѣнія молодого не казались противной новизною старикамъ, какъ это бываетъ въ эпохи, уже утратившія силу эпическаго преданія. Свѣтлыми взорами любовались старики на играющую молодую жизнь и болтливо вспоминали бывшее время, когда и ихъ забавляли тѣ же самыя игры, тѣ же пѣсни. Мало того: люди искусные и знающіе изъ нихъ сами, на старости лѣтъ, принимали участіе въ рѣзвыхъ играхъ молодежи, между прочимъ, съ тѣмъ, чтобы научить ее, какъ справлять веселый обрядъ по старинѣ и обычаю. И веселящаяся молодежь, въ свою очередь, состарѣется и будетъ руководить поколѣніе уже послѣдующее, какъ играть, пѣть и наслаждаться жизнью. Самое слово *жизнь* въ древнѣйшую эпоху заключало въ себѣ и понятіе о радости, что явствуетъ изъ стариннаго прилагательнаго *нежителъный*, употреблявшагося въ значеніи *непріятнаго*. Но какъ жизнь состоитъ не изъ однихъ мирныхъ трудовъ да беззаботнаго досуга, такъ и самородная поэзія не въ однихъ только пѣсняхъ, пляскахъ да сказкахъ. Случаются болѣзни, неудачи, потери, затруднительныя обстоятельства. Конечно, въ бѣдѣ помогаетъ и умный совѣтъ, который уже самъ собою готовъ на устахъ въ старинной пословицѣ; но и совѣтъ иногда бываетъ вовсе бесполезенъ: часто оказывалась потребность въ дѣлѣ, въ чарующей силѣ слова, чтобы или снять съ сердца кручину, или открыть пропажу, оградить себя отъ ратнаго оружія, отомстить недругу и проч. И тѣмъ довѣрчивѣе свою судьбу предавалъ человѣкъ крѣпкому вѣщему слову, что въ его силѣ видѣлъ тѣ же преданія и повѣрья, которыя такъ были ему милы и дороги въ его играхъ и обычаяхъ.

Важнѣйшее событіе въ жизни, между двумя крайними ея предѣлами—между рожденіемъ и смертію—есть женитьба, и ни одинъ обрядъ столько не богатъ преданіями, повѣрьями и старинными пѣснями, какъ свадьба, на которой эпическая поэзія разыгрывалась во всемъ своемъ древнемъ разгулѣ, и какъ неизмѣнный, отъ періода мнѣческаго идущій обрядъ, и какъ досужая забава пирующихъ, и какъ вѣщая сила, ограждающая благо, жизнь и здоровье жениха и невесты...

Въ эпическій періодъ жизни, народный обычай имѣетъ такую власть надъ отдѣльной личностію, что она не только не можетъ создать пѣсню или сказку, какъ исключительное выраженіе своей частной жизни, но даже не имѣетъ надобности выдумывать отъ себя приличное привѣтствіе на пиру, въ знакъ доброжелательства собесѣдникамъ и хозяину. Потому

привѣтствія и заздравныя рѣчи искони ходили между народамъ въ установленной обычаямъ формѣ *).

При такой эпической обрядности, поэзія и поэтъ стояли въ иномъ отношеніи къ жизни, нежели теперь. Въ періодъ эпической исключительно никто не былъ творцомъ ни мѣта, ни сказанія, ни пѣсни. Поэтическое воодушевленіе принадлежало всѣмъ и каждому, какъ пословица, какъ юридическое изреченіе. Поэтомъ былъ цѣлый народъ; творилъ онъ поэтическія преданія въ продолженіе вѣковъ. Отдѣльныя же лица были не поэты, а только пѣвцы и рассказчики; они умѣли только вѣрнѣе и ловчѣе рассказывать или пѣть, что извѣстно было всякому. Если что и прибавлялось себя пѣвецъ-геній, то единственно потому, что въ немъ по преимуществу дѣйствовалъ тотъ поэтический духъ, которымъ проникнуть весь народъ; только это убѣжденіе давало ему силу творить, и только такое творчество было по сердцу его слушателямъ. Потому и въ этомъ случаѣ изобрѣтеніе басни, лицъ и событій — не принадлежало поэту. Преданіе, подобно языку, жило въ сознаніи всѣхъ и каждого; вѣками оно возрастало и обрабатывалось. Отдѣльному лицу, увлеченному въ своей жизни всѣмъ потокомъ преданій и повѣрій, трудно было, подобно новѣйшему художнику, отрѣшиться отъ нихъ въ минуту творчества и воссоздать въ изящной формѣ все то, что было въ нихъ прекраснаго. Въ эпическую эпоху рассказчикъ, или пѣвецъ, довольствовался немногими прибавленіями только въ подробностяхъ, при описаніи лица или событія, уже давно всѣмъ извѣстныхъ; онъ былъ свободенъ только въ выборѣ того, что казалось ему важнѣйшимъ въ народномъ сказаніи, что особенно могло тронуть сердце. Но и при свободѣ рассказа, поэтъ былъ неволенъ въ выборѣ словъ и выраженій. Въ самородномъ эпосѣ эпическая обрядность во всей силѣ господствуетъ въ повтореніи извѣстныхъ, обычныхъ выраженій; и сказанное о чемъ-нибудь однажды казалось столь удачнымъ, что уже никто не бралъ на себя труда выдумывать новое. Какъ бы по закону природной необходимости, наивная фантазія постоянно обращается къ тѣмъ же образамъ, выраженіямъ и цѣлымъ рѣчамъ. Искать удовольствія въ

*) Таково эпическое значеніе прекрасныхъ сербскихъ *здравицъ*, которыми пирующіе сопровождаютъ заздравныя чаши. Напримѣръ: «за здоровье хозяина (или гостя, а также и всей родни его), за здоровье его стада широкаго и рала глубокаго, за здоровье его твердаго и высокаго кнеса! Куда бы онъ и дѣти его ни пошли, вездѣ бы счастье нашло!» и пр.

развлеченіи новостью и разнообразіемъ есть уже потребность позднѣйшая, порожденная искусственными заботами утонченной жизни. Какъ по содержанію, такъ и по формѣ, всякая народная поэзія, по мѣрѣ развитія жизни самого народа, разрасталась, въ сущности оставаясь неизмѣнною. Отдѣльный же поэтъ, пробуя свои силы на сказаніи, дошедшемъ до него, какъ и до всѣхъ, по преданію, только выяснялъ своимъ рассказомъ то, что было уже въ нѣдрахъ цѣлаго народа, но неясно и бессознательно. Понятно, что въ своемъ творествѣ поэтъ легко терялъ собственную личность, исчезая въ эпической дѣятельности цѣлыхъ поколѣній.

Какъ пословица родится и отъ историческаго событія, такъ и пѣсня можетъ быть сложена по поводу какого-нибудь вновь представившагося случая. Къ такимъ пѣснямъ относятся у насъ — о Ермакѣ, Отрепьевѣ, Скопинѣ-Шуйскомъ и другихъ. Трудно рѣшить, какъ образовывалось историческое сказаніе въ устахъ народа? по-крайней мѣрѣ ясно видно, что оно, большею частью, слагалось по горячимъ слѣдамъ, по-крайней мѣрѣ первые мотивы его относились къ той эпохѣ, которую оно описываетъ. Такъ въ «Древнихъ Русскихъ Стихотвореніяхъ» Скопинъ говоритъ о себѣ (281):

еще ли мнѣ славу поють до вѣку,
отъ стараго до малаго,
отъ малаго до вѣку моего.

Еще пѣвецъ Игоря повѣствуетъ о своемъ героѣ *по былинамъ сего времени*. Историческія пѣсни были только дальнѣйшимъ развитіемъ перво-бытнаго сказанія: пользуются онѣ старинными, испоконъ-вѣку употребляемыми приѣмами и тѣми же эпическими формами. Древнее сказаніе обыкновенно принимаетъ въ себя намеки на позднѣйшія историческія событія, и такимъ образомъ составляетъ одно преданіе, объемлющее нѣсколько вѣковъ. А такъ какъ эпосъ никогда не былъ спокойно-остановленнымъ, въ опредѣленную форму связаннымъ цѣлымъ, и такъ какъ въ немъ болѣе господствуетъ стремленіе къ движенію и переработкѣ, чѣмъ и поддерживается его существованіе и продолженіе вѣковъ, при различныхъ условіяхъ жизни народной, то мы и находимъ въ немъ различные слои эпохъ, другъ на друга налагавшіеся, по мѣрѣ того, какъ онъ захватывалъ въ свое содержаніе важнѣйшія событія изъ жизни народа. Такъ, у насъ, въ одной и той же пѣснѣ являются и Владиміръ съ богатырями и татары.

Касательно личнаго характера пѣвцовъ, можно сказать только, что они отъ временъ Гомера у всѣхъ европейскихъ народовъ, по преимуществу,

были слѣпцы и нищіе. Впослѣдствіи, при нѣкоторомъ развитіи общественности, какъ въ романскихъ, такъ и въ нѣмецкихъ племенахъ, могло образоваться сословіе поэтовъ, но на краткое время; слѣпцы же поэты отъ временъ гомерическихъ не переводятся и доселѣ. Что они были и въ Германіи, свидѣтельствуемъ слѣдующій стихъ въ Титурелѣ: «So singent uns di blinden». Также въ одномъ нѣмецкомъ стихотвореніи 1343—1349 г. упоминаются слѣпцы, поющіе на улицѣ *). Въ простомъ быту эпическаго періода исключительнымъ пѣвцомъ могъ быть по преимуществу слѣпецъ, потому что ему нечего больше дѣлать, какъ пѣть да рассказывать. У кого есть глаза, руки и ноги тотъ работаетъ: ему ужъ нельзя быть ни поэтомъ по профессіи, ни нищимъ, ибо и нищимъ былъ только тотъ, кто не могъ трудиться, то-есть слѣпой, старый, калѣка. Потому слѣпцомъ Сербъ называютъ поэта, а Лужичане — нищаго. И у насъ въ старину слово *нищій*, вѣроятно, значило слѣпой, что видно изъ слѣдующаго мѣста въ стихахъ, изданныхъ Киреевскимъ (45, 34—35), гдѣ слово *нищета* употреблено въ смыслѣ слѣпоты: «(сохраняй буйныя головы отъ боли, и ясныя очи отъ *нищеты*». Гудьба, т. е. музыка, есть непремѣнная принадлежность сербскаго слѣпца: «кто послѣ слѣпнетъ, лучше гудить», говоритъ Сербъ въ пословицѣ. Хотя и горько житье слѣпому (слѣпецъ, по сербской пословицѣ, плачетъ не о томъ, что онъ не взраченъ, а о томъ, что не видитъ бѣлаго свѣту), но заиграй онъ на гусляхъ — и счастливъ: «а ужъ коли не гудятъ мнѣ гусли», выражается онъ пословицею: «тогда не мило мнѣ, что я слѣпъ». Въ Бретани, гдѣ нищіе доселѣ пользуются нѣкоторымъ уваженіемъ, слѣпой пѣвецъ-нищій нерѣдко является на пиру зажиточнаго хозяина и почти всегда присутствуетъ на свадьбѣ, прославляя въ пѣсняхъ молодую, которая сама угощаетъ его *). И у насъ, какъ во времена гомерическія, пѣвецъ былъ *украшеніемъ пира*, что видимъ изъ окончанія одного древне-русскаго стихотворенія (283):

Еще намъ веселымъ молодцамъ на потѣшенье,
сидючи въ бесѣдѣ смиренныя,
испиваючи медъ, зелено вино;
гдѣ-ко пиво пьемъ, тутъ и честь воздаемъ
тому боярину великому
и хозяину своему ласкову.

*) W. Grimm, Die deutsche Heldensage, 1829, стр. 173.

***) De la Villemarqué, Barzaz-breiz, 1846. Предисловіе, стр. XXXII.

Этимъ же древнимъ обычаемъ объясняется шутивая присказка, которою обыкновенно заключается сказка, кончившаяся веселымъ пиркомъ и свадьбою: «и я тамъ былъ, медъ, вино пилъ, но усамъ текло — въ ротъ не кануло».

Такимъ образомъ слѣпые старики сохраняютъ преданіе, потому что у нихъ ничего больше нѣтъ на землѣ для сбереженія. Какъ шиллеровъ поэтъ, они, при раздѣлѣ земли, отмежевали себѣ вдохновеніе. Слепой пѣвецъ—вѣстѣ и старикъ, а также и младенецъ, потому что, какъ дитя, онъ чуждъ жизни. Дѣйствительность, которой онъ не видитъ и которой пользоваться не имѣетъ средствъ, есть недосыгаемый для него идеалъ, вѣстѣ и надежда и воспоминаніе, и потому весьма естественно украшаетъ онъ дѣйствительность въ великолѣпныхъ разсказахъ о сокровищахъ и богатыряхъ. А хозяинъ, слушая слѣпанаго пѣвца, радушной милостыней платитъ за поэтическое наслажденіе и такимъ образомъ сопровождаетъ свое доброе дѣло не однимъ нравственнымъ утѣшеніемъ, но и художественною забавою.

В. Буславъ.

Историч. Оч. etc., т. I, стр. 44—55.

25. Общіе законы историческаго движенія литературъ.

(По Вагнергаелю, Готшалю, Линнигу, Каррьеру, Клейну и Роде)

Поэзія старше прозы.—Эпическія пѣсни, какъ первоначальная поэзія въ литературномъ смыслѣ.—Мифъ и сказка.—Животный эпосъ и басня.—Большая народная эпопея.—Эпосъ, какъ первообразъ другихъ, позднѣйшихъ, формъ литературнаго творчества.—Эпосъ и лирика.—Эпосъ и драма.—Романъ, какъ эпосъ въ прозѣ.—Эпосъ и историческое повѣствованіе.

Три способности принимаютъ дѣятельное участіе въ актѣ литературнаго творчества: воображеніе, чувство и умъ. Въ первыя времена литературной исторіи, фантазія всегда преобладаетъ надъ другими психическими способностями человѣка. Никогда и нигдѣ умственная жизнь народа не начиналась съ отвлеченныхъ понятій и теоретическаго мышленія. Народъ всегда и вездѣ сначала облакаетъ свое міровоззрѣніе въ образы бо-

говъ и героевъ, въ повѣствованія объ ихъ подвигахъ и приключеніяхъ, слагая мифы и легенды, или сказанія. Народные герои этихъ первобытныхъ временъ являются посредствующимъ звеномъ, связующимъ народъ съ его богами. Народъ олицетворяетъ въ нихъ преобладающія стороны своего національнаго характера, дѣлаетъ ихъ носителями своей еще младенческой мысли и своего чувства, своихъ радостей и своего горя.—Мы изложимъ, въ главныхъ только очертаніяхъ, послѣдовательное развитіе литературъ, насколько оно изслѣдовано путемъ сравнительнаго метода.

Мы знаемъ, напиримѣръ, что вездѣ поэзія была старше прозы, поэтическое творчество старше теоретическаго. Человѣкъ началъ жить воображеніемъ и чувствомъ. Онъ не столько понималъ, сколько ощущалъ и чувствовалъ природу, сколько воображалъ о ней. Литературы всѣхъ народовъ начались съ поэзіи; проза развилась позднѣе, по мѣрѣ того, какъ вырабатывалась теоретическая мысль, провѣряя и разлагая первоначальную работу воображенія, давнія преданія, общепринятныя вѣрованія и укоренившіяся представленія и понятія. Ритмическая, пѣвучая форма облегчала народу заучиваніе извѣстныхъ основныхъ положеній, въ которыхъ выражалась сущность его первобытныхъ вѣрованій, понятій и законовъ. И въ наше время еще живутъ народы, напр., сербы и литовцы, которыхъ поэзія несравненно богаче прозы, у которыхъ можно сказать, проза едва народилась. Сильное развитіе воображенія и чувства на счетъ отвлеченной мысли вполне объясняютъ это всеобъемлющее значеніе поэзіи на зарѣ народныхъ литературъ. Отсюда народное убѣжденіе, господствовавшее и на Востокѣ, и въ Греціи, у финновъ, скандинавовъ, германцевъ, что происхожденіе поэзіи и музыки совпадаетъ съ происхожденіемъ міра, что она внушена людямъ самими богами. Въ гомерическое время, поэзія и музыка были уже такъ тѣсно связаны между собою, что поэтъ былъ въ тоже время и пѣвцомъ. У Гомера они имѣютъ даже одно общее названіе: сочинять и пѣть, стихотвореніе и пѣсня, поэтъ и пѣвецъ носятъ одни и тѣ же названія: ἀείδων, αοιδή, αἰδός. Впослѣдствіи, когда поэзія и музыка уже стали различаться, эти выраженія употреблялись лишь о пѣніи, и только слово: ᾠδή—ода, еще значило *мысль* въ смыслѣ особаго вида лирической поэзіи; для поэтическаго творчества были созданы иныя выраженія: ποιέω, ποιητής, ποιήμα, ποιήσις, отъ которыхъ произошли наши слова: *поэтъ, поэма, поэзія*. Эти выраженія были рано усвоены римлянами, у которыхъ, впрочемъ, рядомъ съ ними держались и свои выраженія: сапеге—пѣть,

sagen—стихъ, vates—поэтъ. У древнихъ германцевъ актъ поэтическаго творчества выражается словами: *singen und sagen*, пѣть и сказывать. Эта связь пѣнія съ словомъ была у нихъ такъ неразрывна, что, по представленію древне-саксонскаго эпоса, («Спаситель») евангелисты сказывали и пѣли свои повѣствованія. Впослѣдствіи, когда и германцы стали отличать музыку отъ поэзіи, къ послѣдней, предназначенной только для чтенія, примѣнялось уже только выраженіе *sagen*, а слово *singen*—къ поэзіи, сопровождаемой пѣніемъ. Стихотвореніе, сопровождавшееся пѣніемъ, получило названіе *sanc* или *liet* (строфа), а назначенное только для чтенія—*buoch* (книга). Слово *бардъ* не было древнѣйшимъ народнымъ выраженіемъ для понятія *поэтъ*; барды первоначально были только у галловъ (*baridi*—щитъ, бардъ—боевой пѣвецъ). Древнѣйшимъ германскимъ именемъ поэта было слово *scof*, отъ *schaffen*, творить, какъ *ποιητής* отъ *ποιέω*. У древнихъ скандинавовъ называли его *skald*, отъ *schelten*, бранить, по сатирическому характеру поэзіи. Употребительныя нынѣ нѣмецкія слова: *dichten*, *Dichter*, *Gedicht*, въ древне-нѣмецкомъ *Tihten*, *tihtaere*, *gethte*, происходятъ отъ латинскаго *dictare*, *dicere*, а слово: *dictare*, въ средневѣковой латыни, значило писать, записывать, и употреблялось только въ примѣненіи къ написаннымъ произведеніямъ.

Итакъ, поэзія древнѣ прозы. Творчество человѣка въ области слова началось съ эпоса. Какъ ни близки человѣку собственныя впечатлѣнія и чувства, онъ началъ жить не личною жизнію. Въ одиночествѣ онъ безуспѣшенъ совладать и съ окружающею природою, и съ враждебными ему вліяніями жизни. Онъ терялся въ родѣ, въ племени, въ цѣломъ народѣ. Прежде чѣмъ осѣсть на одномъ мѣстѣ и создать себѣ необходимыя условія національнаго существованія, онъ долженъ былъ кочевать и бороться, и притомъ не въ одиночествѣ, а въ массахъ. Столкновенія между цѣлыми народными массами составляли всегда содержаніе первоначальныхъ созданий народнаго творчества. Таково содержаніе гомерическихъ поэмъ, индійской «Магабгараты», и другихъ памятниковъ древнѣйшей народной поэзіи. У народовъ, конечно, могли быть болѣе или менѣе распространены сначала краткія ритмическія изреченія и молитвы, но онѣ намъ не извѣстны, а если-бъ и были извѣстны, то имѣли-бы для насъ больше археологическій, чѣмъ литературный интересъ. Эпосъ, какъ область творчества, въ которой сильно преобладаетъ воображеніе, вполне отвѣчалъ умственному уровню и духовнымъ потребностямъ народовъ, съ ихъ первобытно-

цѣльнымъ мировоззрѣніемъ, еще нетронутымъ теоретическою мыслию, еще не дававшимъ лицу возможности выдѣляться изъ общаго строя, изъ массы, которая была все. Оттого въ эпосѣ личность автора обыкновенно теряется въ народной массѣ, которая какъ-бы сама создаетъ свои эпическія сказанія. Отсюда и народно-бытовой характеръ эпоса, отсюда и строго объективный характеръ его повѣствованій. Въ первобытной средѣ отдѣльное лицо еще не могло быть воспримчиво къ чисто личнымъ впечатлѣніямъ. Разлитое по всему мировоззрѣнію и быту народа религиозное чувство эпическихъ временъ, сильная вѣра въ чудесное, въ непрерывное вмѣшательство божества во всѣ событія общественной и частной жизни, религиозно-нравственная окраска всего народнаго прошлаго и настоящаго, всей исторіи народа—вотъ преобладающія черты эпоса, этого народнаго сказанія, этой былины, облеченныхъ въ поэтическую форму. Сказаніями начинается исторія всѣхъ народовъ, и народный эпосъ всегда получаетъ изъ нихъ свое содержаніе. Въ этомъ смыслѣ сказанія могутъ быть названы поэтическими начатками народнаго историографіи. Все религиозное и чудесное такъ сильно отвѣчаетъ тогда настроенію человѣка, что примѣшивается имъ и въ сказанія о событіяхъ недавнихъ или современныхъ. Фантазія, настроенная въ смыслѣ несвойственной намъ теперь склонности къ сверхъестественному и чудесному, создаетъ и мифы о богахъ, и сказанія о народномъ прошломъ. Олицетворяя силы природы въ прекрасныхъ человѣческихъ образахъ, населяя Олимпъ идеальными людьми, первобытный грекъ ежеминутно ставилъ свою судьбу въ зависимость отъ ихъ воли и могущества. Поэзія всегда была и будетъ созерцаніемъ идеально-прекраснаго въ реальныхъ формахъ дѣйствительности, а дѣйствительность эпическихъ временъ была такою, какою представлялась она уму и фантазіи первобытнаго человѣка. Сказанія о богахъ до того перевиты въ эпосѣ съ сказаніями о герояхъ, что отдѣлить въ немъ эти его двѣ стихіи совершенно невозможно. Боги низводятся фантазіей на степень героевъ, герои возвышаются на степень боговъ, и возникаютъ цѣлыя космогоніи и теогоніи, сказанія о началѣ міра, боговъ и людей въ связи съ народною исторіей.

Всякій народъ начинаетъ свою исторію съ религіознаго мифа въ повѣствовательной формѣ; на основаніи мифа слагаются сказанія; исторія въ критическомъ смыслѣ является тогда, когда на смѣну фантазіи, ея образовъ и представленій, пробивается критическая мысль, обращенная къ изслѣдованію явленной жизни. Отъ мифическихъ и героическихъ сказаній

остается тогда въ народной жизни только сказка. Изъ мифовъ, говоритъ Вавернагель, улетучивается тогда все національное, все то, что дѣлало ихъ мифами именно такого-то народа; они сохраняютъ только черты общечеловѣческія. Такая переработка мифовъ служитъ для старой мифологіи самымъ лучшимъ средствомъ упрочить себѣ дальнѣйшее существованіе. Связанная прежде съ народною религіей, она должна была пасть передъ новыми, извнѣ пришедшими вѣрованіями; утративъ свой національный характеръ, сдѣлавшись общечеловѣческою, она подвергалась меньшей опасности: новая вѣра была также человѣческая, и съ нею можно было если не сродниться, то по крайней мѣрѣ, ужиться въ новой формѣ, добиться отъ нея терпимости. Таково происхожденіе всѣхъ сказокъ. Пока греки и римляне еще имѣли свои національныя сказанія, тѣсно связанныя съ греческими и римскими мифами, пока они вѣрили этимъ сказаніямъ, у нихъ едва-ли были еще и сказки; впоследствии, когда къ нимъ проникли другія языческія вѣрованія и, наконецъ, христіанство, ихъ мифы превратились въ сказки. Точно также и у германскихъ народовъ сказки явились съ того времени, какъ они приняли христіанство. Имена прежнихъ боговъ исчезли, какъ и все, что было исключительно германскаго въ ихъ мифологіи; но все общечеловѣческое, все, что выражало общія людямъ вѣрованія и суевѣрія, все это живетъ и понынѣ рядомъ съ христіанствомъ въ народной и дѣтской сказкѣ Германіи. Мы едва ли ошибемся, если примемъ и русской сказкѣ такое же происхожденіе. Какъ и всякая другая, не-русская, сказка, она не только лишена національно-исторической основы, но и самаго отдаленнаго отношенія къ народной исторіи. То, о чемъ повѣствуетъ сказка, не отнесено, хотя бы произвольно, ни къ какому опредѣленному времени, ни къ какой опредѣленной мѣстности. Дѣйствующія въ ней лица и тѣ мѣста, гдѣ они дѣйствуютъ, обыкновенно не названы вовсе, а если и названы, то безъ всякаго историческаго основанія; лица носятъ общеупотребительныя, обычныя имена множества людей, или имена, несуществующія вовсе. Оттого и самое содержаніе сказки часто бываетъ такъ сходно у разныхъ народовъ.

Кромѣ мифа, былины и сказки, первоначальное эпическое мировоззрѣніе и настроеніе человѣка выразилось еще и въ такъ называемомъ «животномъ эпосѣ». Первобытный человѣкъ относился къ міру животныхъ съ религіозно-поэтической точки зрѣнія. Мифы и былины много рассказывали ему о добровольныхъ и невольныхъ превращеніяхъ боговъ и людей въ об-

разы животныхъ, и самая вѣра въ переселеніе душъ не могла не ставить первобытнаго человѣка въ особенное, таинственное отношеніе къ животному. Животныя внушали ему чувство, близкое къ страху, какъ нѣчто загадочное и таинственное; чувство это рано должно было изгладиться по отношенію къ прирученнымъ домашнимъ животнымъ; но сильные и хитрые звѣри лѣсовъ да непосѣдныя птицы долго внушали его народу. Имъ приписывали нѣчто высшее, чѣмъ животныя свойства; въ нихъ видѣли падшихъ людей, или существа столько же разумныя, какъ и человѣкъ, но языкъ которыхъ человѣку не понятенъ, или которыя сами не хотятъ входить въ общеніе съ ненавистнымъ человѣкомъ. Эзоповы басни, этотъ нравоучительный отпрыскъ древнѣйшаго „животнаго эпоса“, часто начинаются словами: „въ то время, когда животныя еще говорили“. Первобытная фантазія очеловѣчивала не только боговъ, но и животныхъ. Все представлялось ей эпически-оживленнымъ; приписывая боевые подвиги и любовныя похождения своимъ богамъ, человѣкъ приписывалъ ихъ и животнымъ, давая имъ не видовыя названія волка, лисицы или медвѣдя, а собственныя имена Изогрима, Рейнгарда, Брауна или Мишки. Не заключающая въ себѣ никакой исторической, и очень мало національной примѣся, животный эпосъ очень походилъ на сказку и легко перешелъ въ нравоучительную басню общаго содержанія.

Эпическій періодъ въ литературной жизни народовъ еще не знаетъ письма, по крайней мѣрѣ, еще не ощущаетъ потребности широко примѣнять его. Такъ было у грековъ, современниковъ Гомера, у галловъ времени Цезаря, у германцевъ времени Тацита и у древнихъ славянъ. Эпическія пѣсни передавались устно, сопровождаемыя пѣніемъ и игрою на струнномъ инструментѣ, а иногда и пляской. Въ виду общей народной потребности въ этомъ высшемъ украшеніи будничной жизни, мало-по-малу слагался у каждаго народа особый классъ людей, добывавшихъ свой хлѣбъ болѣе или менѣе искуснымъ исполненіемъ эпическихъ пѣсней и странствовавшихъ для этой цѣли. Пѣвцы исполняли пѣсни, переходившія изъ роду въ родъ, по преданію; они же слагали новыя или передѣлывали старыя. У славянъ кое-гдѣ сохранились они и доселѣ; у галловъ они назывались бардами. Гомеръ называетъ ихъ *αοιδοι*, Гезіодъ—*κισαχυσται* по игрѣ ихъ на струнномъ инструментѣ; не рѣдко это были слѣпые.

Поэтому эпическій разговоръ не могъ быть длиннымъ, не могъ превышать ни физическыхъ силъ пѣвца, ни вниманія слушателей. Обстоятель-

ство это очень важно въ вопросѣ о происхожденіи крупныхъ памятниковъ эпического творчества, напр. «Иліады», «Одиссеи», «Нибелунговъ». Эпическія пѣсни славянъ, новыхъ грековъ, которыхъ поэзія и теперь еще не совсѣмъ изжила свое эпическое прошлое, такъ не велики, что каждая изъ нихъ легко можетъ быть исполнена пѣвцомъ, прослушана и понята слушателями. Отдѣльныя пѣсни, изъ которыхъ сложились «Нибелунги», были коротки; пѣснь объ Аресѣ и Афродитѣ, вложенная Гомеромъ въ уста Демодока, въ «Одиссеѣ», содержитъ не больше ста стиховъ. Также необходима была метрическая форма для устной передачи эпическихъ пѣсней, и притомъ простѣйшая, наиболѣе удобная для эпического повѣствованія. Такія формы естественно вырабатывались у разныхъ народовъ въ эпическое время ихъ литературы. Таковы шестнадцати-слоговой стихъ древне-индійскаго эпоса, вактра; таковы греческій гекзаметръ и сатурнинскій стихъ римлянъ; таковы стихи германской, романской и славянской эпической поэзіи.

Съ теченіемъ времени, требованія, предъявляемыя слушателями къ эпической пѣснѣ, растутъ; ихъ вкусъ утончается; они относятся строже къ содержанію эпическихъ пѣсней, ищутъ въ нихъ большей полноты и большаго разнообразія. Этой потребности удовлетворяли въ Греціи рапсоды (отъ *ράπτειν* — слагать пѣсни). Изъ короткихъ эпическихъ пѣсней они слагали болѣе обширныя эпическія повѣствованія. Народный эпосъ, сложившись въ эпопею, всегда является выразителемъ вполне созрѣвшаго цѣльнаго міровоззрѣнія, охватившаго всѣ стороны народной жизни.

Онъ возможенъ въ такомъ видѣ только тогда, когда это міровоззрѣніе достигло своего полного развитія и цвѣта, когда, слѣдовательно, ему уже предстоитъ спускаться, а не подниматься. Мы хотимъ сказать, что большимъ народнымъ эпопеямъ всегда предшествуетъ долгій процессъ завоеванія и установленія тѣхъ условій, при которыхъ цѣльное міровоззрѣніе можетъ безпрепятственно слагаться, наступленіе затишья въ народной жизни послѣ борьбы и кровавыхъ столеновеній, дѣйствительные или воображаемые герои которыхъ являются героями народной эпопеи. Эпопею можно сравнить съ ясною погодой послѣ бури. Таковы были поэмы Гомера, повѣствующія о троянской войнѣ и странствованіяхъ одного изъ ея героевъ; таковы были „Нибелунги“, повѣствующіе о переселеніи народовъ. Такова была отчасти и «Божественная комедія» Данта, отраженіе полного развитія католической идеи. Аоды цѣли свои пѣсни, сопровождая пѣніе звука-

ли струнного инструмента; рэпсоды проносили свои разказы въ метрической формѣ, не сопровождая ихъ музыкой, потому что ихъ пѣсни стали разнообразнѣе и обширнѣе. Рэпсоды уже вносятъ въ эпическое творчество больше своего, они самостоятельнѣе аодовъ. Между ходячими эпическими сказаніями одни особенно любимы народомъ, какъ болѣе близкія его характеру, болѣе отражающія его національныя свойства; другія теряютъ свое прежнее значеніе. Народная фантазія всегда приурочиваетъ все къ звонимъ излюбленнымъ характерамъ и сюжетамъ; таковъ герой британской былинны Артуръ, таковъ герой французской — Карлъ Великій, испанской — Сидъ, германской — Зигфридъ, таковы Ахиллъ и Одиссей греческой былинны. Такъ сложились въ одно цѣлое разрозненныя прежде эпическія пѣсни въ обширныя эпопеи, «Иліада» и «Одиссея» въ Греціи, пѣснь о Ронсевальской битвѣ во Франціи, «Нибелунги» въ Германіи и т. п. Для такихъ крупныхъ эпопей требовалась уже значительная степень искусства и поэтическаго вдохновенія. Цѣлая эпопея слагалась изъ матеріала вовсе къ тому не подготовленнаго, изъ эпическихъ пѣсней, составлявшихъ каждая нѣчто законченное; надо было вносить въ нее то, что когда либо рассказывалось и пѣвалось о томъ или другомъ героѣ, и по возможности представить все это въ одной общей картинѣ. Ни «Иліада» и «Одиссея», ни большія эпическія поэмы новыхъ народовъ, конечно, не дошли до насъ въ первоначальномъ своемъ видѣ. Критическія изслѣдованія открыли въ нихъ несомнѣнныя позднѣйшія передѣлки и прибавленія. Но господствовавшее до сихъ поръ мнѣніе, что эти поэмы были только результатомъ механической приставки одной древней пѣсни къ другой, осматривается въ наше время многими знатоками эпоса. Теорія возникновенія древнихъ эпическихъ поэмъ изъ отдѣльныхъ, разрозненныхъ пѣсней, созданная блестящими работами Вольфа надъ гомерическими поэмами и Лакмана надъ «Нибелунгами», утратила теперь свое исключительное господство.

Такимъ образомъ самостоятельность поэта стала все болѣе и болѣе выдѣляться въ процессѣ литературнаго творчества. Народное сказаніе уже начинало служить для нея только матеріаломъ. Когда греки уже имѣли «Иліаду» и «Одиссею», французы — поэму о Ронсевальской битвѣ, новыя эпопеи стали слагаться во множествѣ, основанныя, правда, на старыхъ мѣсахъ и былинахъ, въ старыхъ формахъ языка и метра, но уже не на основаніи однихъ только старыхъ пѣсней; привычная народу фабула излага-

лась болѣе самостоятельно, получала новую обработку. Таковы были эпическіе поэты Греціи послѣ Гомера, которыхъ называютъ «кикликами», потому что произведенія ихъ обнимали весь циклъ, всю область мѣра и былинны. Къ Гомеру и къ кикликамъ примкнули впоследствии представители римскаго искусственнаго эпоса: Эній, Виргилій и другіе. Французамъ уже въ двѣнадцатомъ вѣкѣ имѣли много такихъ эпическихъ произведеній, перешедшихъ потомъ въ Германію. Личность автора, его субъективный, внутренний міръ все болѣе и болѣе вступали въ свои права. Онъ сталъ вносить въ свои эпическіе рассказы шутку и сатиру, сталъ слагать свои произведенія уже не для устнаго пересказа только, но и для чтенія. И по мѣрѣ того, какъ міръ эпическихъ представленій отходилъ въ прошлое въ общемъ историческомъ процессѣ народнаго развитія, эпическій рассказъ сталъ переходить въ историческое повѣствованіе, въ лѣтопись. Унадохъ эпической поэзіи вездѣ сопровождался появленіемъ лѣтописей, хроникъ, біографій, сначала въ стихотворной, даже римованной формѣ, потомъ и въ прозѣ. Разумѣется, и въ этихъ новыхъ литературныхъ явленіяхъ долго еще продолжали держаться эпическіе приемы и слѣды эпическихъ преданій. Историческое повѣствованіе, или исторіографія, на первыхъ порахъ еще не умѣетъ различать исторію отъ сказаній; но по мѣрѣ того, какъ критическіе приемы ума выдѣляютъ исторію изъ области поэтическаго творчества и фантазіи, нарождается новый родъ эпической литературы — лѣтопись, и новый родъ эпической поэзіи, эпосъ въ прозѣ — романъ.

Эпосъ такъ тѣсно связанъ съ первобытными народными понятіями и вѣрованіями, онъ въ такой степени дитя народной фантазіи, отыскивающей чудесное даже въ обыденныхъ явленіяхъ жизни, что попытки возстановить его искусственно въ иные времена не могли быть успѣшны. Невозможность искусственно вдохнуть жизнь въ изыщную, но уже мертвую форму миеологическаго эпоса была понятна еще древнимъ въ такъ называемый александрійскій періодъ греческой литературы. Съ жалчью и остроуміемъ относились тогдашніе критики къ попыткамъ Аполлонія Родоскаго воскресить эпопею первобытныхъ временъ. Эти попытки точно такъ же не удавались тогдашнимъ поэтамъ, какъ не удался они въ новые времена. Подражая древнимъ эпикамъ, всегда почерпавшимъ свои сюжеты изъ сказаній, которымъ глубоко, искренно вѣрили нѣкогда и народы, и самъ пѣвецъ или поэтъ, позднѣйшіе эпики тоже наполняли свои произведенія высшими, неземными существами, почерпнутыми изъ языческихъ

вѣрованій и суевѣрій или созданныхъ собственною фантазіей. Эпикъ 17-го и 18-го столѣтій примѣшивали въ свои произведенія греческихъ боговъ и богинь; Виландъ пытался оживить древне-германскихъ фей и эльфовъ; Мильтонъ въ своемъ «Потерянномъ Раѣ» и Клопштокъ въ «Мессіадѣ» представили ангеловъ и бѣсовъ, произвольно раздѣленныхъ на ранги помимо всякаго библейскаго и церковнаго авторитета; Вольтеръ въ своей «Генриадѣ» вывелъ на сцену олицетворенныя добродѣтели и пороки. Они думали создать такимъ образомъ дѣйствительно эпическія произведенія и, разумѣется, впади въ грубую ошибку. Когда греки и римляне повѣствовали о своихъ богахъ, когда люди среднихъ вѣковъ рассказывали о феяхъ и эльфахъ, они обращались къ вѣрующимъ слушателямъ или читателямъ; образы боговъ и таинственныхъ духовъ были для ихъ публики живыми, реальными образами, точно такъ же подлежащими художественному воспроизведенію, какъ и самъ человѣкъ, на котораго эти боги или духи дѣйствовали благотворно или непріязненно. Но публика послѣднихъ вѣковъ уже не вѣритъ ни въ Юпитера, ни въ фей; вольтеровы олицетворенія добродѣтелей и пороковъ никогда и нигдѣ не имѣли реальнаго существованія. Читателямъ приходится тутъ имѣть дѣло съ образами, въ которые они не вѣрятъ, въ которые совѣмъ или почти не вѣрятъ сами поэты. Отсюда неудача всѣхъ подобныхъ попытокъ. У насъ нѣтъ теперь ни мифологіи, ни цикла сказаній, способныхъ дать эпосу жизнь и содержаніе, и мы не можемъ искусственно довольствоваться тѣми представленіями и образами, которые въ свое время такъ много говорили воображенію, сердцу и уму нашихъ предковъ. Оттого ни одинъ изъ новыхъ эпиковъ не былъ въ такой степени народнымъ поэтомъ, какъ Гомеръ. Только Дантъ приблизился къ нему въ этомъ отношеніи, изобразивъ въ «Божественной Комедіи» нравственное величіе и пластическую красоту католицизма. Но блестящій успѣхъ, съ которымъ исполнилъ свою художественную работу великій итальянскій поэтъ тринадцатаго вѣка, объясняется не только силою его таланта, но и тѣмъ временемъ, когда онъ жилъ. Въ наше время та же задача не могла бы быть исполнена и первокласснымъ талантомъ съ такою глубиной и искренностью мысли и чувства, съ такимъ художественнымъ совершенствомъ.

Эстетическія потребности растутъ съ общимъ ростомъ народной мысли и жизни. Прежняя эпическая простота уступаетъ мѣсто болѣе сложнымъ задачамъ и приемамъ литературнаго творчества. Не ограничиваясь

спокойнымъ, объективнымъ созерцаніемъ вѣшняго міра и данной общественной среды, человекъ начинаетъ углубляться въ себя, въ свой внутренний міръ; онъ, такъ сказать, обособляется. Перехода своею историческою стороною въ повѣствованіе, въ исторію и романъ, эпическая поэзія съ раннихъ временъ имѣла и другую, собственно лирическую сторону. Въ Греціи, напр., еще до гомерическихъ поэмъ, пѣлись гимны къ богамъ и трены по умершимъ. Лирическіе эпизоды этого рода вошли такъ же въ составъ греческой эпопеи. Таковы, между прочимъ, жалобныя пѣсни Андромахи, Гекубы и Елены надъ трупомъ Гектора, въ «Иліадѣ»; таковы молитвы Одиссея и другія въ обѣихъ гомерическихъ поэмахъ. Этотъ слабый лирическій элементъ эпической поэзіи широко разросся потомъ въ отдѣльный самостоятельный видъ литературнаго творчества. Чѣмъ больше теряла подъ собою поэзія эпическую почву, чѣмъ больше становилась она дѣломъ личнаго таланта и вдохновенія, тѣмъ больше усиливался въ ней лирическій элементъ. Греческіе пѣанъ и дидеирамбъ, сначала повѣстествовавшіе о двухъ славимыхъ ими богамъ, Аполлонѣ и Діонисѣ, превратились въ чисто-лирическія пѣсни радости и страстнаго воодушевленія. То, чѣмъ были трены у грековъ, были у римлянъ нени; евреи имѣли тоже свои пѣсни въ этомъ родѣ. Исполненіе этихъ пѣсенъ было и у евреевъ эпическое: оно сопровождалось звуками струннаго инструмента и пляской. И теперь еще мы видимъ народы, у которыхъ нѣтъ собственно лирики, а есть только эпическія и лирико-эпическія пѣсни. Первые повѣствуютъ о событіяхъ вѣшнихъ; вторымъ эти событія служатъ только мотивомъ къ лирическому настроенію. Таковы литовцы и сербы. У германцевъ половини двѣнадцатаго вѣка, когда чистый эпосъ угасъ, а лирика еще не достигла своего цвѣта, тоже появились пѣсни въ родѣ нынѣшнихъ сербскихъ, эпическія по формѣ, лирическія по характеру, изъ которыхъ къ концу того же столѣтія выработались и чистая лирика, и народная пѣсня. Народная пѣсня, какъ и пѣсни эпическія, не знаетъ авторовъ; она, какъ общее достояніе, тоже является безыменнымъ созданіемъ всего народа, измѣняясь съ теченіемъ времени подъ вліяніемъ мѣстныхъ обстоятельствъ и, подобно эпосу, всегда сопровождается пѣніемъ. Въ Англіи такая лирико-эпическая пѣсня называется ballad, собственно плясовая пѣснь, тоже что провансальская balada и итальянская ballata, прямо указывающія на первоначальную связь поэзіи, музыки и пляски. Въ Испаніи та же полу-эпическая пѣсня носитъ, какъ и чисто-эпическая, имя романса. Romance, romanzo, назы-

валось первоначально у романскихъ народовъ всякое стихотвореніе на народномъ языкѣ, въ противоположность латинскому. Испанцы перенесли это названіе на народныя эпико-лирическія стихотворенія и на самый размѣръ ихъ—двухъ и трехъ-стопный трохей. Какъ въ англійской балладѣ, такъ и въ испанскомъ полу-эпическомъ романсѣ, лирическій элементъ, внесенный въ эпическое повѣствованіе, сказывается въ личныхъ мнѣніяхъ, чувствахъ и впечатлѣніяхъ еще не автора, а дѣйствующихъ лицъ баллады или романа. Поэтъ еще продолжаетъ эпически скрываться за своимъ повѣствованіемъ; но лирика уже пробивается наружу сквозь привычную форму эпическаго разсказа.

Изъ эпоса, какъ изъ плодотворнаго зерна, съ теченіемъ времени всегда и вездѣ выдѣлялись новые отпрыски поэтическаго творчества. Описательный его характеръ перешелъ въ поученіе и дидактику, когда чистый эпосъ пересталъ удовлетворять непрерывно развивающуюся общественную среду. Диктатическій характеръ эпоса въ періодъ его упадка породилъ нѣсколько новыхъ видовъ литературнаго творчества. Идиллія, басня, параболы, или притча, пословица и сатира, въ которыя входятъ и повѣствованіе и поученіе, выдѣлились изъ разлагавшагося эпоса, какъ литературныя формы, способныя пережить его и еще имѣющія будущность. Мы не можемъ, не выходя изъ предѣловъ нашей задачи, вдаваться въ подробности этого любопытнаго историческаго процесса. Мы предполагаемъ уже извѣстными значеніе идилліи, эпитагмы, параболы и т. п., и остановимся на одномъ только примѣрѣ, съ особенной наглядностью поясняющемъ этотъ естественный процессъ. Такъ называемый животный эпосъ устарѣлъ раньше другихъ видовъ эпической поэзіи. Люди рано должны были утратить вѣру въ реальность фантастическихъ похощеній, приписанныхъ ими животнымъ. Но литературная форма была уже создана, и она сохранилась только какъ форма, какъ оболочка, пригодная для другого содержанія. Въ нее стали облекать поученіе, плодъ житейскаго опыта, и правила морали, и нѣкогда чисто повѣствовательный животный эпосъ превратился въ нравоучительную басню. Точно также имѣетъ свои корни въ эпосѣ и пословица. Пословицѣ всегда присущъ эпическій элементъ, она тѣмъ ярче изображаетъ какое-нибудь конкретное явленіе, что объемъ ея чрезвычайно сжатъ и малъ. Ее, въ этомъ отношеніи, можно назвать микроскопическою басней.

На первобытныхъ ступеняхъ образованности, человѣкъ относится къ

окружающей его действительности повѣствовательно, и потому объективно. Онъ весь принадлежитъ развитому въ народѣ цѣльному мировоззрѣнію, онъ только повѣствуетъ о томъ, что живетъ въ народной памяти, какъ священный мифъ, какъ дорогое, завѣтное историческое преданіе, ему чужда мысль о возможности какой-нибудь розни между народнымъ чувствомъ и его личными впечатлѣніями. Ему незнакомо двоякое отношеніе къ действительности: описательное и субъективное. Онъ воспроизводитъ действительность въ томъ видѣ, въ какомъ находитъ ее готовою, для всѣхъ безспорно привлекательною, поэтически украшенною творчествомъ народной фантазіи. Но остановиться на этой ступени онъ не могъ. Естественный процессъ умственного и художественнаго роста долженъ былъ привести его къ воспроизведенію своего внутренняго міра, тѣхъ впечатлѣній, которыя вызываются действительностью въ его душѣ. Лирической элементъ, какъ мы видѣли, мало по малу сталъ проникать въ эпическое повѣствованіе. Такимъ образомъ поэтическая форма для лирики была уже готова. Когда эпическія повѣствованія давно уже перестали сопровождаться пѣніемъ, когда они только пересказывались и читались, у всѣхъ народовъ лирическія пѣсни все еще пѣлись, и пѣлись очень долго—до самаго изобрѣтенія книгопечатанія въ Германіи, которое въ значительной степени упразднило необходимость устной передачи поэтическихъ произведеній. Пѣніе всегда сопровождалось, какъ мы видѣли, звуками струннаго инструмента, въ среднія вѣка—арфы, скрипки и тѣмъ подобное, у древнихъ грековъ большею частью звуками лиры, какъ инструмента болѣе совершеннаго, чѣмъ эпическая гитара, и потому ее замѣнявшаго. Отъ греческой *λύρα* и происходитъ самое названіе лирической поэзіи. Но съ пѣніемъ и звуками струннаго инструмента могли быть исполняемы только относительно небольшія пѣсни. Въ наше время лирическія произведенія, конечно, читаются, а не поются, но они, тѣмъ не менѣе сохранили ту метрическую форму, которую лирика унаслѣдовала отъ эпической поэзіи, и которой она, по самому своему характеру, должна была придать больше разнообразія и подвижности. Въ переходныя эпохи отъ эпоса къ лирикѣ, еще преобладаетъ эпическій элементъ; о томъ или другомъ событіи еще повѣствуется, какъ о событіи прошломъ, какъ, напр., въ древне-греческомъ гимнѣ и нѣмецкой пѣснѣ дѣнадцатаго вѣка; но затѣмъ предметомъ лирико-эпическаго повѣствованія являются уже событія современныя, близко знакомыя автору и принимаемыя имъ къ сердцу, какъ, напр., въ

іонійской элегіи, которая — замѣтимъ кстати — вовсе не имѣла того заунывнаго характера, какой былъ приданъ ей впоследствии, и въ дорійской хоровой лирикѣ. Во всѣхъ этихъ формахъ литературнаго творчества, авторъ еще продолжаетъ говорить какъ будто не отъ себя, какъ будто изъ народа. Но въ Греціи въ это время уже самый народъ, какъ и эпическое его міровоззрѣніе, пересталъ быть цѣльнымъ эллинскимъ народомъ, и распался на племенные, такъ сказать индивидуальныя особи — племена, замѣнявшія, каждая своимъ особымъ говоромъ, прежній общій языкъ народнаго эпоса. Въ богатой исторіи греческой литературы, этомъ прототипѣ литературной исторіи народовъ, мы имѣемъ лирику іонійскую, дорійскую, эолійскую.

Такъ выдѣлились изъ эпоса, или выросли на его обломкахъ, новыя формы литературнаго творчества: у грековъ элегія, лирическая эпиграмма, которую нельзя смѣшивать съ нашей, сатирической, ода и вообще національная лирика, представителемъ которой былъ у нихъ Пиндаръ; у новыхъ народовъ — итальянскій сонетъ, провансальская, французская и нѣмецкая лирика среднихъ вѣковъ, испанскій романсъ, сѣверная баллада, духовная и народная пѣсня. На развалинахъ дидактическаго эпоса пустила корни такъ-называемая нравоучительная лирика, лирика разсудка, этой наименѣ поэтической изъ творческихъ способностей человѣка, но освѣжающей умы своимъ сатирическимъ отношеніемъ къ безобразнымъ явленіямъ дѣйствительности. Такова греческая сатира Архилоха, такова въ особенности римская сатирическая эпиграмма; таковы средневѣковыя нравоучительныя изреченія въ метрической формѣ и наша современная сатирическая эпиграмма.

Въ древнемъ мірѣ у однихъ только грековъ чистая лирика достигла своего высшаго художественнаго разцвѣта. Историческій процессъ развитія ихъ литературы совершился съ рѣдкою послѣдовательностью и правильностью. За эпическою поэзіей, которая была общимъ достояніемъ эллинскаго народа, хотя и особенно процвѣтала у іонійцевъ, слѣдовала эпическая лирика: элегія у іонійцевъ, хоровая пѣсня у дорійцевъ; позднѣе разцвѣла чистая лирика, свободная отъ эпическихъ мотивовъ и отрѣшенная отъ всякой національности, — лирика эолійцевъ, въ которой настроеніе поэта, уже вполне свободнаго и самостоятельнаго, создаетъ новыя мотивы и новыя формы стиха. Подобный историческій процессъ пережили и новыя литературы, хотя и не съ такою рельефною послѣдовательностью,

какъ литература древнихъ грековъ. И у новыхъ народовъ чистой лирики, какъ мы уже сказали, долгое время предшествовали переходныя, смѣшанныя формы, среднія между эпосомъ и лирикой. И у нихъ чистая лирика была плодомъ осложненія простѣйшихъ первоначальныхъ формъ политическаго обществія, живаго интереса не къ прошедшему только, но и къ настоящему, не къ внѣшнимъ только событіямъ, но и къ внутреннему міру человѣка, плодомъ сознанія правъ личности въ дѣлѣ литературнаго творчества, созданіемъ новой фазы общественнаго развитія. Понятно, что и содержаніе лирики гораздо сложнѣе и разнообразнѣе содержанія эпоса. Всякое явленіе жизни, всякое событіе, какъ и всевозможныя положенія человѣка, вызываютъ въ поэтической душѣ лирика неизчерпаемое богатство мыслей и ощущеній. И если эпосъ отжилъ свое время, если народы, достигшіе известной степени развитія, уже не могутъ болѣе возвратиться къ этой первоначальной формѣ литературнаго творчества, предполагающей давно пережитое ими цѣльное, эпическое, міровоззрѣніе, то лирика, способная отзываться на разнообразнѣйшія явленія дѣйствительности, обнимающая, какъ и человѣческое сердце, всѣ задачи и стороны жизни, поскольку онѣ отражаются въ душѣ поэта, остается и навсегда останется столько же современнымъ родомъ литературнаго творчества, сколько она была современна Анакреону или Сафо. Ея содержаніе и формы могутъ измѣняться, согласно духу времени; но пока человѣкъ остается человѣкомъ, пока онъ способенъ къ поэтическому творчеству, лирика всегда сохранитъ свой основной характеръ, вытекающій прямо изъ глубины его природы.

Народный эпосъ былъ поэтическимъ родоначальникомъ не только лирики, онъ былъ и родоначальникомъ драмы. Въ драмѣ (драма—дѣйствіе) лирическое чувство переходитъ въ дѣйствіе, въ борьбу страстей, характеровъ, положеній, идей. Ей уже доступны высшія задачи человѣческой жизни, вопросъ объ относительной свободѣ или необходимости воли и дѣйствій человѣка. Она уже не можетъ, какъ это дѣлалъ эпосъ, воспроизводить нечеловѣческія силы и страсти: она знаетъ только человѣка и отраженіе на немъ, на его внутренней жизни и дѣйствіяхъ, всѣхъ вліяній данной дѣйствительности. Драма представляетъ такое органическое сочетаніе явленій внѣшняго и внутренняго міра, эпическихъ событій и лирическихъ ощущеній, которое не возможно безъ предварительнаго высокаго развитія эпоса и лирики. Эта простая истина неопровержимо доказана

теперь и историческими данными. Древнѣйшая драма—греческая—выработалась изъ дионрамба—торжественной хвалебной пѣсни въ честь Діониса, повѣствовавшей о дѣлахъ, страданіяхъ и чудесахъ этого божества, выражавшей то восторженную радость, то страданіе и жалобу. То была страстная пѣснь, увлекавшая своимъ бурнымъ одушевленіемъ. Какъ и всѣ религіозно-торжественныя пѣсни, она исполнялась народнымъ хоромъ, который съ пѣніемъ и пляской обходилъ алтарь Діониса. При этомъ было въ обычаѣ переодѣванье: пѣвцы, составлявшіе хоръ, одѣвались въ козлиныя шкуры, чтобъ имѣть видъ сатировъ, спутниковъ воспѣваемаго божества. Во главѣ хора стоялъ запѣвало, сначала ничѣмъ другимъ не отличавшійся отъ хора; но впоследствии роли раздѣлились: онъ сталъ представителемъ эпического повѣствованія о божествѣ, рассказывалъ дѣла и страданія божества, а хоръ, какъ представитель лирическаго чувства, сопровождалъ его рассказъ пляской и мимикой и прерывалъ его хвалебнымъ пѣніемъ. Дионрамбъ получилъ затѣмъ болѣе разнообразное содержаніе: повѣствовательная часть его не остановилась на одномъ Діонисѣ, въ нее вошли и другіе мифы и сказанія. Очень ясны слѣды своего эпического происхожденія сохранила также древне-индійская драма. Описательныя части ея нерѣдко поражаютъ и утомляютъ своею обстоятельною подробностью.

Таковы были первые начатки драматическаго искусства, прямо вытекшіе изъ соединенія эпоса съ лирикой. Дальнѣйшимъ усовершенствованіемъ въ Греціи было введеніе настоящей разговорной формы, сначала между главою хора и самимъ хоромъ, а потомъ и между главою хора и другими, введенными въ драму, лицами. А это послѣднее нововведеніе совершилось тогда, когда эпосъ перешелъ въ историческое повѣствованіе прозой, а чистая лирика эолійцевъ уже давно достигла своего роскошнаго разцвѣта, когда литературное творчество грека, по остроумному замѣчанію Вакернагеля, искало новыхъ путей и формъ. Историческое происхожденіе драмы изъ дионрамба оставило по себѣ надолго глубокой слѣдъ въ самомъ составѣ и въ формѣ греческой драмы. Хоръ продолжалъ держаться въ ней больше по преданію, чѣмъ по внутренней необходимости его для самой драмы, и аттическая драма, требуя діалога на аттическомъ нарѣчій, сохранила хору его первоначальную дорійскую рѣчь.

Точно такъ же произошла драма и у новыхъ народовъ. И у нихъ драматическая форма рѣчи была отчасти подготовлена эпическимъ повѣ-

ствованіемъ съ примѣсю діалога, разговора. И у нихъ начатки драматическаго творчества появились тогда, когда уже началось развитіе лирики въ формѣ полу-эпическихъ, полу-лирическихъ пѣсней. Но пора настоящей драмы пришла позднѣе, когда лирика была уже въ полномъ цвѣтѣ. Эпическая почва, на которой выросла драма новыхъ народовъ, была хотя и не чисто національная, какъ у грековъ, но все же, какъ и у нихъ, религіозная, разумѣется, со всѣми особенностями мѣста и времени, — съ крайнимъ преобладаніемъ церковнаго элемента и съ латинскою рѣчью вмѣсто роднаго языка. Страданія и воскресеніе Спасителя изображались въ лицахъ въ соответственные церковные дни. Таковы были средневѣковныя мистеріи, перешедшія потомъ и къ намъ, въ московское государство. Церкви, города и села принимали въ нихъ живѣйшее участіе. На первыхъ порахъ, въ двѣнадцатомъ и тринадцатомъ столѣтіяхъ, начатки драмы представляютъ еще грубое, совсѣмъ необработанное, механическое смѣшеніе эпики и лирики. Дальнѣйшая исторія новой драмы была только развитіемъ этихъ первоначальныхъ лирико-эпическихъ задатковъ.

Драма, какъ извѣстно, распадается на два главныхъ вида, подъ которые могутъ быть подведены всѣ драматическія произведенія литературы: трагедію и комедію. И оба эти вида имѣли одинаковое происхожденіе. Разнообразіе мифовъ о Діонисѣ въ разное время и у разныхъ племенъ сообщило и его культу-разнообразный характеръ. Онъ представлялся греку то веселымъ, радующимъ божествомъ виноградарей и пастуховъ, то существомъ сумрачнымъ, страждущимъ, терзаемымъ титанами. Трагедіей (*τραγῳδία*, пѣснь при закланіи козла) собственно назывался дионимбъ, потому что съ торжественнымъ поклоненіемъ Діонису всегда соединялось закланіе козла; сначала, какъ мы уже замѣтили, самый хоръ, чтобы походить на сатировъ, одѣвался въ козлиныя шкуры. Но это общее названіе впоследствии было усвоено одному только виду драматическихъ произведеній, потому что другой ихъ видъ получилъ названіе *κωμῳδία*. Съ веселой, радостной стороны, Діонисъ былъ преимущественно сельскимъ божествомъ; культъ его сопровождался потевыми обходами, тогда какъ память его страданій праздновалась больше въ храмахъ у алтарей. Слово *κωμῳδία* можетъ, поэтому, происходить и отъ дорійскаго *κῶμη* — деревня, открытое мѣсто, въ противоположность городу, и отъ *κῶμος* — радостное и торжественное шествіе съ пѣніемъ и пиромъ. Этотъ дѣйствительный характеръ культа былъ той почвой, на которой развился трагическое или

эпическое отношеніе лирическаго чувства къ эпическому повѣствованію, къ данной дѣйствительности, къ тому неумолимому року, котораго человекъ не могъ избѣгнуть въ виду неотразимыхъ психическихъ и житейскихъ условій, охватывающихъ его съ несокрушимой силой. Въ эпосѣ лицо живетъ одною, цѣльною жизнію съ народомъ, оно тонетъ въ данныхъ средою понятіяхъ, чувствахъ и условіяхъ жизни. Въ трагедіи эта цѣльность жизни уже порвана. Трагизмъ заключается именно въ разладѣ, въ столкновеніи между личнымъ героизмомъ человека и тѣмъ, что считается героизмомъ народнымъ, эпическимъ. Трагедія уже не изображаетъ и не прославляетъ громкихъ дѣлъ героя; она воспроизводитъ разрывъ его съ эпическою дѣйствительностію, подъ вліяніемъ роковыхъ обстоятельствъ, личныхъ его понятій, чувствъ, стремленій, и вызываемыя этимъ разрывомъ борьбу и страданія.

Сначала, напр., у грековъ и у новыхъ народовъ, въ средніе вѣка, содержаніе трагедіи почерпается исключительно изъ мифовъ, народныхъ сказаній и исторіи; преданіе, освященное вѣками народной жизни и поэзіи, пустившее глубокіе корни во всемірновоззрѣніи націи, въ ея вѣрованіяхъ и нравахъ, заставляеть двигателями національной литературы крѣпко держаться мифическихъ и историческихъ сюжетовъ. Гомерическія поэмы и эпопеи кикладскихъ послужили исключительной и неизчерпаемой сокровищницей сюжетовъ для греческой трагедіи, и отчасти для драмы новыхъ народовъ. Такимъ же источникомъ для послѣдней служили въ средніе вѣка библейскія и національныя героическія сказанія. Драматическій писатель, конечно, не ограничивался при этомъ слѣпымъ и буквальнымъ воспроизведеніемъ мифа и сказанія въ иной только формѣ; эпическое содержаніе мифа и сказанія служило для него только матеріаломъ, который онъ обработывалъ, внося въ него и лирической элементъ, внутренніе, психическіе процессы, происходящіе въ человекѣ подъ вліяніемъ данныхъ эпическихъ событій, и драматическое развитіе характеровъ. Въ греческой литературѣ указываютъ только одинъ, и то не дошедшій до насъ примѣръ драмы, сюжетъ которой заимствованъ не изъ эпическаго матеріала, а основанъ на вымыслѣ: мы разумѣемъ «Цвѣтокъ», драму Агатона, одного изъ современниковъ Эврипида. У новыхъ народовъ, еще въ семнадцатомъ вѣкѣ, Шекспиръ исключительно черпалъ матеріалъ для своихъ драматическихъ произведеній изъ сказаній и исторіи. Чисто бытовая трагедія — явленіе относительно новое, и, если можно такъ выразиться, де-

мократическое. Она сняла съ героевъ трагедіи парчу и высокое общественное положеніе; она перенесла на человѣка вообще, на человѣка въ самыхъ разнообразныхъ положеніяхъ и въ самомъ будничномъ костюмѣ тотъ живой интересъ, какой возбуждался прежде только героями народнаго эпоса и національной исторіи. И трудно согласиться съ тѣми теоретиками поэтического творчества, которые видятъ въ этомъ не дальнѣйшій шагъ искусства впередъ, не успѣхъ, а несомнѣнные признаки его упадка. Бытовая дѣйствительность есть также дѣйствительность историческая, и для борьбы съ нею часто нужно не меньше героизма, хотя и меньше торжественности, чѣмъ сколько обнаружили его величайшіе герои мифа или сказанія. Сознаніе этой простой истины расширило на все человѣчество рамки драматическаго творчества, и мы не знаемъ теперь въ этой области ни избранниковъ, ни отверженныхъ.

Въ трагедіи, какъ извѣстно, разладъ воображенія, чувства или ума съ данною эпической дѣйствительностію порождаетъ страданіе; въ комедіи онъ возбуждаетъ насмѣшку, иронію, юморъ. Комедія беретъ, поэтому, свой матеріалъ и свои сюжеты преимущественно изъ настоящей, современной дѣйствительности. Она, по самому своему характеру, сразу стала тѣмъ, чѣмъ сдѣлалась трагедія лишь въ сравнительно новѣйшее время, т.-е. бытовою. Въ драматической области комедія приблизительно то же, что сатира въ области эпоса. Римская національная комедія, напр., выработалась изъ римской сатиры. И сатирикъ, и комикъ одинаково черпаютъ содержаніе своихъ произведеній изъ современной, бытовой дѣйствительности, а эта современная дѣйствительность, повторяемъ, есть также дѣйствительность эпическая и историческая. Эпическая сатира нашего Гоголя: «Мертвыя души» съ такою же глубиною и живостью воспроизводятъ картину русской жизни тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ, какъ и его комедія «Ревизоръ»; Аристофановы «Облака» столь же живая картина афинскихъ нравовъ пятого вѣка, какъ Гомеровъ «Одиссея» — картина греческихъ нравовъ героической поры.

Изъ этихъ двухъ главныхъ видовъ драматическаго творчества — трагедіи и комедіи — вышли и тѣ смѣшанные виды новыхъ временъ, которымъ приданы были и придаются и теперь названія — драмы, траги-комедіи, мелодрамы, комедіи въ томъ смыслѣ, въ какомъ употребляется это имя новѣйшими французскими драматургами, водевиля, оперы и оперетки. Мы не будемъ распространяться о нихъ и ограничимся замѣчаніемъ,

что выдающіяся драматическія произведенія новыхъ временъ, созданныя дѣйствительно сильными талантами, всѣ болѣе или менѣе близко примыкаютъ къ двумъ господствующимъ видамъ драматической поэзіи, къ трагедіи или комедіи, и что многія изъ нихъ соединяютъ трагическій элементъ съ комическимъ. Это соединеніе трагическаго съ комическимъ — явленіе не новое. Оно не было чуждо и греческой литературѣ. И тамъ были попытки къ сліянью двухъ видовъ того самаго дионрамба, изъ котораго, какъ мы уже сказали, вышли трагедія и комедія грековъ, и очень можетъ быть, что эти попытки предшествовали окончательному раздвоенію и полному развитію двухъ главныхъ видовъ драматическаго творчества. Въ цвѣтущую пору греческой трагедіи, на состязаніяхъ въ драматической поэзіи въ праздникъ Діониса, авторъ по обычаю прибавлялъ къ тремъ представляемымъ имъ связнымъ трагедіямъ, или такъ называемой трилогіи, еще четвертую—сатирическую, которая обращала трилогію въ тетралогію. Греческіе писатели, уступая народному вкусу, сохранили въ трагедіи хоръ древняго дионрамба; они сохранили, рядомъ съ трагедіей, еще древнее сатирическое представленіе, хотя и отодвинули его на задній планъ. У новыхъ народовъ то же смѣшеніе трагическаго съ комическимъ встрѣчается и въ средніе вѣка, когда уже существовала трагедія, но еще не выработалась самостоятельная комедія. Народный юморъ неудержимо проникалъ тогда въ духовную драму. Дьяволъ, продавцы елея и т. п., были предоставлены ему на жертву церковью, и этотъ юморъ мало по малу до того проникъ въ мистерію, что церковь была принуждена рѣшительно противодѣйствовать ему. Но сѣмя было уже брошено. Приставленныя къ священному содержанію духовныхъ драмъ комическія положенія и рѣчи уже не могли не породить комедію, какъ особый, самостоятельный видъ литературнаго творчества. Реформація шестнадцатаго вѣка оттолкнула протестантскіе народы отъ католическихъ мистерій. Отрицаніе стараго церковнаго авторитета привело къ болѣе свободѣ мысли; но въ самой Германіи эта свобода не вызвала новыхъ драматическихъ талантовъ. За то въ Англіи сильное литературное движеніе, порожденное церковною реформой, вскорѣ сказалось въ замѣнѣ эпическихъ церковныхъ сюжетовъ сюжетами мірскихъ сказаній и балладъ, подражаніями древнимъ и итальянцамъ временъ Возрожденія. Движеніе это, какъ извѣстно, породило величайшаго изъ драматическихъ писателей—Шекспира.

Выдѣливъ изъ себя лирику и драму, эпосъ перешелъ въ историческую поэтику.

ское или романическое повѣствованіе. Романъ не безъ основанія называютъ эпосомъ новаго времени. Какъ и древній народный эпосъ, онъ рисуется въ живыхъ образахъ и правдивомъ повѣствованіи картины современности, со всѣми ея вопросами, задачами, помыслами и бытовыми особенностями. Первобытную борьбу между народами замѣняетъ въ немъ, согласно вышшимъ, до крайности осложнившимся условіямъ жизни, борьба отдѣльныхъ лицъ между собою и съ окружающими обстоятельствами, развитіе личныхъ характеровъ подъ вліяніемъ этой борьбы, значеніе среды для человѣка. Элементъ чудеснаго, такъ явно проникающій въ созданія древней эпической поэзіи, былъ сначала присущъ и роману, хотя и въ другомъ видѣ. Но въ наше время романъ принялъ вполне реалистическое направленіе, и содержаніе его составляютъ уже всевозможныя нравственныя и общественныя задачи и явленія современной жизни.

Старѣйшій изъ европейскихъ романовъ — греческій — выросъ на эпической почвѣ народныхъ эротическихъ легендъ, разумѣется, съ сильною примѣсью лирики. До сихъ поръ этому роману обыкновенно приписывали восточное или полу-восточное происхожденіе въ тотъ долгій періодъ, когда, послѣ завоеванія западной Азіи Александромъ Македонскимъ, греческая образованность припла въ непосредственное соприкосновеніе съ Востокомъ и, подчинивъ его своему вліянію во многихъ отношеніяхъ, сама подверглась потомъ вліянію его мистическихъ идей и стремленій. Это мнѣніе, высказанное еще во второй половинѣ семнадцатаго вѣка французскимъ изслѣдователемъ Гюз, вызвало въ послѣднее время сильныя и полновѣсныя возраженія, прекрасно изложенныя въ недавнемъ изслѣдованіи іенскаго профессора Роде о греческомъ романѣ. Но какое бы изъ этихъ мнѣній мы ни предпочли, во всякомъ случаѣ повѣствовательный, эпическій характеръ греческаго романа не подлежитъ сомнѣнію, хотя предметомъ излагаемаго имъ повѣствованія являются уже не мифы, не героическія дѣла предковъ, а любовь, какъ страсть, поглощающая всего человѣка и опредѣляющая всю его судьбу. То была единственная страсть, еще способная поэтически вдохновлять грека времени упадка. Когда прежніе мотивы, воодушевлявшіе великихъ писателей Греціи въ лучшую пору ея исторической жизни и литературы, утратили свое живое обаятельное значеніе, когда безотраднѣйшій скептицизмъ или расслабляющее суевѣріе овладѣли умами образованной части эллинскаго міра въ Европѣ, Азіи и Африкѣ, и человѣкъ, смутно ощущая пустоту жизни, невольно обращался

внутри себя, одна только любовь давала ему отраду и счастье. Еще крѣпко придерживаясь старыхъ литературныхъ образцовъ, онъ избралъ любимой темой для всѣхъ литературныхъ произведеній повѣствованіе о чистой, почти рыцарской любви, преодолевающей всѣ возможныя испытанія, и такимъ образомъ незамѣтно шелъ на встрѣчу христіанскимъ воззрѣніямъ средневѣковаго человѣка. Собирая мѣстные эротическія легенды, давая имъ литературную обработку, александрійскіе эротики передѣлывали ихъ въ элегическіе рассказы, въ элегію, переходный, смѣшанный, эпико-лирической характеръ которой обще-извѣстенъ. Относительная краткость этихъ рассказовъ, облеченныхъ въ эпическій стихъ, сообщила имъ балладный тонъ, по счастливому выраженію Роде; обстоятельное и наглядное повѣствованіе эпоса о событіяхъ и дѣяніяхъ героическихъ предковъ замѣнялось въ такомъ эротическомъ рассказѣ отрывочнымъ изображеніемъ явленной жизни, поскольку они ярко освѣщали чувства и страсти, но прежде всего любовь дѣйствующихъ лицъ, потому что любовь, какъ страсть, стояла на первомъ планѣ у греческихъ поэтовъ александрійскаго періода, давно отбросившихъ вѣру въ божественныя и героическія миѳы.

Греческій романъ сложился, конечно, еще и изъ другихъ элементовъ, но эротическая элегія занимаетъ между ними положеніе кореннаго элемента, вбирающаго въ себя другіе и пользующагося ими, какъ средствомъ для своей самостоятельной цѣли. Кромѣ эротическихъ рассказовъ, греческому роману предшествовали также сентиментальныя, идиллическія утопіи, всегда вызываемыя разлагающеюся, перезрѣлою культурой и указывающія ложно направленной цивилизаціи на естественное, первобытное состояніе человѣчества, какъ на спасеніе отъ общей испорченности нравовъ; онѣ переносили воображеніе пресыщеннаго культурой человѣка изъ странъ, извѣстныхъ греку времени упадка и принявшихъ греческую культуру, въ мало извѣстныя, отдаленныя земли, еще мало изслѣдованныя, о которыхъ доходили до тогдашняго образованнаго міра самыя фантастическія представленія и рассказы. Цѣлая литература сказочныхъ путешествій, съ идиллической или утопической тенденціей, возникла въ александрійскомъ періодѣ греческой литературы рядомъ съ рассказами эротическаго содержания, и ея приемы, вмѣстѣ съ приемами эротиковъ, были впоследствии усвоены первыми греческими романистами. Вымышленный сюжетъ и прозаическая форма этихъ фантастическихъ путешествій тѣсно связываютъ ихъ съ позднѣйшимъ романомъ; но имъ еще чуждо эротическое содержаніе

последняго, которое зрители облакали въ стихотворную форму и почерпали больше изъ мѣстныхъ сказаній; чѣмъ изъ собственной фантазіи.

Еще ярче выдѣляется тѣсная преемственная связь эпоса съ романомъ въ исторіи новыхъ европейскихъ литературъ. Эпосъ, и притомъ въ лирической формѣ, былъ господствующимъ явленіемъ средневѣковой поэзіи, первымъ выразителемъ средневѣковой культуры и искусства. Самое имя *романъ*, какъ и слово *романсъ*, собственно значило: повѣствовательное стихотвореніе на романскомъ народномъ языкѣ. Съ теченіемъ времени, по мѣрѣ разложенія средневѣковыхъ идей, по мѣрѣ распространенія вкуса къ чтенію, упрощались приемы литературнаго творчества, и метрическая форма повѣствованія мало-по-малу переходила въ прозаическую: первые романы четырнадцатаго и пятнадцатаго столѣтій—не болѣе какъ пересказы древнѣйшихъ эпическихъ памятниковъ въ прозаической формѣ. Во всѣхъ новыхъ литературахъ, исходною точкой въ исторіи романа было, поэтому, средневѣковое повѣствовательное стихотвореніе. Къ концу среднихъ вѣковъ, разлагавшаяся стихотворная рѣчь вездѣ уступала мѣсто прозѣ, въ то время еще только нарождавшейся, еще носившей слѣды прежнихъ стихотворныхъ формъ. По своему содержанію, эти рыцарскія повѣствованія въ прозѣ еще ничѣмъ не отличаются отъ тѣхъ источниковъ, изъ которыхъ они почерпнуты, т. е., героической и рыцарской легенды. Таковы первые французскіе романы: все ихъ отличіе отъ сказаній, на которыхъ они основаны, сначала заключается лишь въ новыхъ, трудно вырабатывающихся формахъ прозаической рѣчи. Но вслѣдъ затѣмъ начинается уже болѣе самостоятельная обработка легендарныхъ сюжетовъ въ вольной прозаической формѣ. Движеніе это началось во Франціи, и извѣстный французскій романъ «Амадисъ» можетъ быть названъ типическимъ представителемъ этого поворота въ литературѣ; по своему содержанію, хотя и основанному, какъ дознано теперь, на бретонскихъ сказаніяхъ сѣверной Франціи, онъ составляетъ переходъ отъ простаго пересказа стихотворныхъ легендъ въ прозѣ къ новому французскому рыцарскому роману. Съ конца пятнадцатаго вѣка самостоятельная обработка средневѣковыхъ сюжетовъ въ прозѣ дѣлается уже явленіемъ всеобщимъ, число прозаическихъ разсказовъ постоянно растетъ, они читаются гораздо охотнѣе, чѣмъ старыя стихотворныя повѣствованія, и проза дѣлается господствующей формой литературнаго творчества. Писатели сами заявляютъ, что ихъ публика предпочитаетъ прозу устарѣвшей стихотворной

формѣ, болѣе торжественной, болѣе условной и стѣснительной. Она такъ крѣпко срослась съ прежними средневѣковыми понятіями и представленіями, что уже не давала достаточнаго простора вновь нарождавшимся умственнымъ, нравственнымъ и художественнымъ потребностямъ руководящихъ общественныхъ слоевъ. Новое содержаніе вызывало къ жизни и новыя литературныя формы. Естественный ростъ литературнаго языка дѣлалъ старыя стихотворныя формы отчасти непонятными новой публикѣ; напротивъ проза, какъ новая форма литературной рѣчи, порожденная этими потребностями, приспособилась къ нимъ и вполне отвѣчала духу времени. Книгопечатаніе дало окончательный толчекъ этому движению, подготовленному долгимъ процессомъ общественнаго развитія. Благодаря книгопечатанію, въ шестнадцатомъ столѣтіи было пущено въ ходъ множество романическихъ повѣствованій въ прозѣ, очевидно отвѣчавшихъ вкусамъ тогдашней публики.

Упомянувъ о „тогдашней публикѣ“, мы, конечно, имѣемъ въ виду не одинъ какой-нибудь народъ Западной Европы, а всю Западную Европу. Международный характеръ романа сказался уже тогда съ полною очевидностью; новыя романическія повѣствованія быстро переходили отъ одного народа къ другому, исходя преимущественно изъ Франціи, и это великое значеніе его въ исторіи литературы осталось за нимъ до нашего времени. Сначала легендарный, любовный и аристократическій по своему содержанію, новый романъ, какъ мы увидимъ впоследствии, постоянно расширялъ свои задачи, по мѣрѣ того, какъ росли и усложнялись задачи общественной мысли, и въ наше время романъ уже охватываетъ всѣ явленія человѣческой жизни, всѣ художественныя, нравственныя и социальныя стремленія времени. Его непрерывно возрастающее значеніе во всѣхъ европейскихъ литературахъ объясняется именно его всесторонностью и международнымъ характеромъ.

Такъ совершалось, въ общихъ и главныхъ чертахъ, историческое развитіе поэзіи. Эпосъ, лирика, драма, романъ — вотъ тѣ стадіи, которыя послѣдовательно проходила поэзія всѣхъ двигавшихъ человечество литературъ, независимо отъ того, были ли ихъ художественныя созданія облечены въ стихотворную или прозаическую форму. Есть много высоко-поэтическихъ произведеній, написанныхъ прозой, какъ есть и много лишенныхъ всякаго поэтическаго достоинства и написанныхъ стихами. Тѣмъ не менѣе, мы можемъ принять за аксіому, что въ области литературнаго творчества

проза моложе поэзіи. Въ литературномъ смыслѣ проза совсѣмъ не существовало, когда уже слагались эпическія созданія народнаго творчества. Люди, конечно, говорили между собою не стихами, но ихъ разговоры— не литература. Въ смыслѣ одной изъ формъ литературнаго творчества проза явилась позднѣе стиха, была большимъ шагомъ впередъ, отвѣтомъ на новыя потребности непрерывно развивающагося человѣческаго сознанія. Существуютъ народы, и при томъ старые народы, до сихъ поръ не имѣющіе прозы, живущіе преимущественно фантазіей, незнающіе иной исторіи, кромѣ мифа и сказанія,— народы, у которыхъ даже и кое-какія ихъ законы изложены въ легко запоминаемой метрической формѣ, съ нѣкоторою фантастическою окраской. Великіе историческіе народы идутъ дальше; эпосъ, какъ созданіе народной фантазіи, перестаетъ удовлетворять ихъ; трезвая критическая мысль вступаетъ мало-по-малу въ свои права и создаетъ изъ эпоса романъ и повѣствовательную, историческую, прозу. Самое осложненіе ихъ государственной и общественной жизни уже не позволяетъ довольствоваться долѣе немногими старыми правилами мудрости и общезжитія въ метрической формѣ, вызывая потребность въ болѣе подробномъ законодательствѣ, въ болѣе свободныхъ и точныхъ приѣмахъ поученія. Дидактическая поэзія смѣняется дидактической прозой, первобытные законы— болѣе сложнымъ законодательствомъ въ прозаической формѣ. Удовлетворенію этой потребности обыкновенно отвѣчаетъ сравнительно большее распространеніе письменности въ переходныя эпохи между эпосомъ и прозаическимъ повѣствованіемъ. Последнее такъ прямо вытекло изъ эпоса, что оно первоначально было лишь продолженіемъ въ умственной сферѣ того, что давалъ эпосъ. Но здѣсь, какъ и въ поэзіи, какъ и вообще въ исторіи и въ природѣ, историческій переходъ изъ одной стадіи въ другую никогда не совершается вдругъ. И здѣсь мы можемъ наблюдать промежуточные, переходныя ступени. Первому историку Греціи предшествовали писатели, сочиненія которыхъ, правда, не дошли до насъ, но которые, судя по всему, что мы о нихъ знаемъ, еще давали большой просторъ фантазіи и съ полной вѣрой относились къ эпическимъ мифамъ и сказаніямъ. Такія же переходныя формы въ исторіи новыхъ литературъ сохранились до нашего времени, и мы встрѣчаемъ между ними историческое повѣствованіе въ привычной эпической формѣ. Многочисленныя хроники, стихотворныя и речованныя, начинаютъ появляться тогда, когда эпосъ еще *живетъ*, но склоняется къ упадку. На этихъ хроникахъ долгое время ле-

жить глубокой слѣдъ преобладанія эпической фантазіи надъ изслѣдованіемъ, надъ провѣркой и критикой историческихъ явленій.

Въ историческомъ повѣствованіи, вышедшемъ изъ эпоса, критическое отношеніе къ явленіямъ народной жизни мало-по-малу вытѣсняетъ и замѣняетъ преобладавшее въ эпосѣ вліяніе фантазіи, за которою остается, но въ извѣстныхъ только предѣлахъ, широкая область романа. Отъ историческихъ явленій, умъ человѣка мало-по-малу переходитъ къ естественнымъ причинамъ, полагая основаніе научному изслѣдованію во всѣхъ его разнообразныхъ отрасляхъ. Въ романѣ этимъ новымъ путемъ историческаго повѣствованія соотвѣтствуетъ замѣна эпическихъ сюжетовъ, почерпнутыхъ изъ мифа и сказанія, основаннымъ на реальной дѣйствительности вымысломъ. Древнѣйшіе романы еще придерживались народныхъ легендарныхъ преданій, но и романъ въ свою очередь мало-по-малу отрѣшается отъ этихъ преданій подъ вліяніемъ усиливающейся критической мысли, и переходитъ въ художественное изображеніе дѣйствительности, исторической или современной, ея общественныхъ идей и задачъ, ея типическихъ характеровъ.

То, что мы сказали о романѣ, болѣе или менѣе относится и къ менѣе крупнымъ видамъ повѣствовательной прозы: разсказу, повѣсти, новеллѣ. Собственно говоря, между этими употребительными видами повѣствованія нѣтъ никакого существеннаго различія. Новелла появилась у итальянцевъ въ тринадцатомъ вѣкѣ: такъ называлась у нихъ всякая повѣствовательная проза небольшого объема. Новелла значитъ собственно небольшая новинка, короткій разсказъ о томъ, что прежде не было разсказано никѣмъ или было разсказано иначе. Позднѣйшія, болѣе развитыя и претранныя новеллы, творцомъ которыхъ былъ въ Италіи Боккаччо, въ Испаніи Сервантесъ, не что иное, какъ эпическіе разсказы въ новомъ родѣ.

Параллельно развитію повѣствовательной прозы изъ эпоса, совершался процессъ развитія поучающей прозы изъ дидактической лирики. Этотъ послѣдній процессъ можно прослѣдить съ полною осязательностью на соотвѣтственномъ періодѣ греческой литературы. Начатки греческой философіи, и по формѣ и по содержанію, еще близко примыкаютъ къ поэзіи, и только впоследствии, съ развитіемъ теоретической мысли, философія выдѣляется у грековъ въ особый видъ прозы. Точно также образовалась и проза ораторская. Это явленіе въ исторіи греческой литературы особенно важно потому, что оно уже не могло повториться у новыхъ народовъ. Виѣсть съ христіанствомъ и церковной ученостью, новые народы получили готовую,

поучающую прозу въ такое время, когда у нихъ еще не выработалась лирика. Но эта проза была не народная, а латынская; настоящая, своеобразная проза процвѣла и у новыхъ народовъ послѣ сильнаго развитія лирики.

Мы не будемъ перечислять всѣхъ разнообразныхъ видовъ поучительной прозы, существующихъ въ настоящее время. Сюда относятся всѣ формы прозаическаго изложенія мыслей, наблюдений, научныхъ изслѣдованій, философскихъ идей и системъ, вся та область нашей дѣятельности, которая можетъ быть названа умственною по преимуществу.

(Всеобщая Исторія Литературы, подъ редакц.
В. Корша. Слб. 1880, вып. I, стр. 87—111).

Глава VIII.

Психо-физиологическое направление.

26. Поэзія, какъ предметъ науки.

Поэзію, какъ и другія искусства, называютъ подражаніемъ природѣ и ея произведенія признають изображеніями различныхъ явленій физическаго и нравственнаго міра. Сходство между поэтическимъ изображеніемъ и его предметомъ состоитъ въ томъ, что изображеніе вызываетъ въ насъ мысли и чувства, подобныя тѣмъ, какія явились бы при созерцаніи самаго предмета или событія, представляемаго поэтомъ. Не всѣмъ поэтическимъ произведеніямъ сходство это доступно въ равной мѣрѣ; выше и полнѣе оно въ драматической поэзіи. Въ силу своего сходства съ дѣйствительностью поэтическія произведенія могутъ служить матеріаломъ при изученіи ея; иногда они составляютъ единственное свидѣтельство, какое мы имѣемъ о предметѣ, изображенномъ въ нихъ. Въ исторіи грековъ есть пора, при изученіи которой всѣ данныя заимствуются почти исключительно изъ Иліады и Одиссеи. Для психолога поэтическія изображенія составляютъ весьма цѣнный матеріалъ. Недостатокъ наблюденій, подробныхъ и точно обозначенныхъ, чувствуется на каждомъ шагѣ при изученіи душевной жизни, особенно болѣе сложныхъ ея явленій. Практическіе дѣятели, одаренные тонкою наблюдательностью, сохраняютъ въ памяти по большей части только выводъ, добытый ими, — ихъ не занимаетъ подробное и отчетливое обозначеніе самаго явленія, давашаго этотъ выводъ. Если душевное состояніе богато содержаніемъ и обнаруживаетъ высокое напряженіе дѣятельности воображенія или сильные порывы чувства, въ такомъ случаѣ слѣдуетъ за нимъ и выискать въ каждую подробность рѣши-

тельно не возможно. Если бы наблюдателю и удалось отрѣшиться отъ того, что происходитъ въ его сознаніи въ такіа минуты, посмотрѣть на это со стороны, — то вмѣстѣ съ тѣмъ и самое состояніе мгновенно измѣнилось бы: дѣятельность воображенія приняла бы другое направленіе, получила бы другой ритмъ, и порывы чувства непремѣнно стали бы болѣе слабыми. Душевные состоянія такого рода, недоступныя по себѣ, удобно изучать, наблюдая ихъ выраженіе, т. е. рѣчи, перемѣны голоса и тѣлодвиженія. Но рѣчь и движеніе слишкомъ быстро исчезаютъ отъ вниманія наблюдателя; онъ нуждается въ знакахъ, которые вѣрно бы передавали содержаніе и тонъ рѣчей, жесты и мимику, сопровождающіе сильные порывы мысли и чувства, и вмѣстѣ съ тѣмъ допускали бы спокойное и неспѣшное наблюденіе. Записанная рѣчь до нѣкоторой степени отвѣчаетъ этимъ требованіямъ, но ею приходится пользоваться чрезвычайно рѣдко, потому что богатое содержаніемъ душевное состояніе бываетъ по большей части при такихъ условіяхъ, при которыхъ точное воспроизведеніе рѣчей посредствомъ записи очень затруднительно и въ добавокъ не имѣетъ цѣны въ глазахъ свидѣтелей-очевидцевъ. При такомъ положеніи дѣла недостатокъ подробныхъ и тщательныхъ наблюденій можно восполнять изученіемъ поэтическихъ изображеній. Изображенія въ поэмахъ Гомера и въ драмахъ Шекспира не только богаты подробностями, но и очень вѣрны; ихъ можно разсматривать, почти какъ правдивую запись чуткаго наблюдателя, слѣдившаго съ глубокимъ вниманіемъ за тѣмъ, что происходитъ въ его сознаніи. Поэтическіе сюжеты суть дѣло вымысла, поэтому въ нихъ нѣтъ полного соотвѣтствія съ дѣйствительностью; воображеніе поэта всегда привносятъ такіа черты, которыхъ не могло быть въ дѣйствительности. Такъ въ «Гамлетѣ», въ первой сценѣ, Гораціо, находящійся подъ давленіемъ ужаса, видитъ восходъ солнца и въ слѣдующихъ словахъ высказываетъ свое усмотрѣніе:

But, look, the morn, in russet mantle klad,
Walks o'er the dew you higt eastern hill *).

Соображая положеніе говорящаго въ данную минуту и настроеніе духа, вызванное явленіемъ тѣни, мы не можемъ признать въ приведенныхъ

*) Но вотъ и Фебъ въ пурпуровой одеждѣ
Идетъ на холмъ по жемчугу росы.

Гамлетъ, д. I, сц. 1-я. Пер. Кроненберга.

словахъ полнаго соотвѣтствія съ дѣйствительностію. Человѣкъ, въ положеніи Гораціо, не способенъ къ таковой поэтической апперцепціи *) внѣшнихъ впечатлѣній; для этого нуженъ спокойный полетъ воображенія, не возмущаемаго сильнымъ чувствомъ. Въ такихъ отклоненіяхъ выражается самодѣятельность творческихъ способностей поэта. При изученіи поэтическихъ изображеній надобно имѣть въ виду эту самодѣятельность такъ точно, какъ въ физикѣ принимаютъ въ соображеніе свойства среды, чрезъ которую свѣтовые лучи доходятъ до наблюдателя. Не всѣ данныя, получаемыя наблюденіемъ поэтическихъ произведеній, пригодны для рѣшенія вопросовъ психологіи; изъ общей суммы ихъ надобно вычесть ту долю, которая объясняется изъ законовъ поэтическаго творчества, а не изъ свойствъ дѣйствительности, изображаемой поэтомъ. Пока законы эти не извѣстны, такой вычетъ сдѣлать трудно, и поэтому данныя, полученные изученіемъ произведеній поэта, психологъ долженъ провѣрять другими путями. Поэтическое произведеніе можетъ возбудить вопросъ, навести на мысль о существованіи какого-нибудь явленія; оно можетъ доставить прекрасный примѣръ для поясненія факта или закона, установленнаго прямымъ наблюденіемъ, и въ этомъ смыслѣ оно можетъ служить матеріаломъ для психолога.

Поэтическое произведеніе, даже самое простое по сюжету, не только вызываетъ въ нашемъ сознаніи образъ предмета, къ которому оно относится, но возбуждаетъ еще различныя чувства и чрезъ это дѣйствуетъ болѣе или менѣе сильно на всѣ отправления душевной жизни. Смотря по роду и силѣ чувствъ, возникающихъ въ насъ при созерцаніи поэтическаго изображенія, послѣднее бываетъ источникомъ наслажденія или страданія. Хотя психологія соединяетъ всѣ такія чувства въ одинъ классъ подъ названіемъ эстетическихъ, но это не мѣшаетъ имъ значительно отличаться другъ отъ друга какъ по характеру, или содержанію, такъ и по степени. Эту разницу можно подмѣтить, хотя и трудно опредѣлить, сравнивъ внимательно душевныя состоянія, возникающія подъ дѣйствіемъ лирическаго и эпическаго произведенія съ несомнѣнными художественными достоинствами. Первое возбуждаетъ въ насъ чувство, выраженное поэтомъ, стѣсняетъ кругозоръ мысли и воображенія, заставляя вниманіе сосредоточиваться только на томъ, что соотвѣтствуетъ возникшему чувству; второе,

*) Представленіе.

напротивъ, возвышаетъ дѣятельность воображенія, возбуждаетъ и поддерживаетъ тѣ душевныя движенія, которыя зависятъ отъ новости впечатлѣній и ихъ гармоніи съ законами ощущенія. Но всѣ виды наслажденій, доставляемыхъ поэтическими произведеніями, весьма цѣнны, хотя и неодинаково пригодны для всѣхъ и во всякое время. Не требуя большой траты энергіи, этотъ родъ наслажденій въ высшей степени благотворно дѣйствуетъ на мысль и волю. Теоретическая и практическая дѣятельность требуютъ, главнымъ образомъ, усилій активнаго сознанія; здѣсь надобно искать, сравнивать, слѣдить за однимъ рядомъ мыслей, устраняя все неподходящее. Послѣ труда утомляется преимущественно активное сознаніе; при созерцаніи поэтическихъ произведеній оно остается почти въ покоѣ. Они занимаютъ пассивное сознаніе, воспроизводящую дѣятельность, которая даетъ прихотливыя сочетанія образовъ и мыслей, знакомыя каждому, кто мечталь... Односторонность трудовой жизни составляетъ, вмѣстѣ съ потерей силъ, главную причину тяжелаго состоянія души, побуждающаго насъ искать не только отдыха, но и наслажденія. Созерцаніе произведеній искусства даетъ полный просторъ проявленіямъ чувства и открываетъ доступъ всѣмъ впечатлѣніямъ, способнымъ возбудить въ насъ душевное движеніе. По богатству, разнообразію и доступности такихъ впечатлѣній поэзія превосходитъ всѣ прочія искусства. Въ каждомъ произведеніи искусства на ряду съ чертами, заимствованными изъ дѣйствительности и составляющими подражаніе ей, есть черты, прибавленныя творческимъ ображеніемъ и пониманіемъ художника. Эти субъективныя черты составляютъ художественную апперцепцію явленій дѣйствительности, или художественное воспріятіе ея впечатлѣній; въ апперцепціи заключаются главныя красоты произведеній искусства. Въ природѣ есть сосна, стоящая на вершинѣ и покрытая снѣгомъ. Къ этимъ даннымъ дѣйствительности поэтъ прибавляетъ новыя, полученныя дѣятельностью его воображенія и чувства; изъ сочетанія тѣхъ и другихъ данныхъ складается *поэтический* образъ явленія природы; такой образъ составляетъ содержаніе стихотворенія Гейне Fichtenbaum (Ср. превосходный переводъ Лермонтова: «Сосна»). — Въ первыхъ шести стихахъ стихотворенія Гёте:

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du,

Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde *).

выражены объективныя данныя; въ послѣднихъ двухъ:

Warte nur, balde
Ruhest du auch,

сказывается чувство, вызванное въ поэтѣ явленіемъ природы. Это чувство и мысль, подсказанная имъ, составляютъ поэтическую апперцепцію созерцаемаго явленія. Едва ли можно спорить противъ того, что главная прелесть изображенія заключается именно въ этой апперцепціи. Стихотвореніе Гёте не только вызываетъ въ насъ живой и отчетливый образъ предмета, но возбуждаетъ (въ большей или меньшей степени) и то чувство, съ какимъ поэтъ созерцалъ этотъ предметъ. Главная доля эстетическаго наслажденія заключается именно въ переживаніи этого чувства и въ созерцаніи мыслей, которыя оно подсказываетъ. По богатству и глубинѣ мыслей и чувствъ, составляющихъ художественную апперцепцію дѣйствительности, по ясности и доступности знаковъ, которыми эта апперцепція выражается въ художественномъ произведеніи, поэзія стоитъ выше прочихъ искусствъ; наслажденія, доставляемыя ею, богаче содержаніемъ и сильнѣе, хотя испытываются не всѣми и не всегда въ равной степени, ибо предполагаютъ воображеніе, способное живо и отчетливо воспроизводить подъ дѣйствіемъ словъ соответствующіе имъ мысли и образы.

Поэтическія произведенія могутъ быть предметомъ изученія сами по себѣ, безъ всякаго отношенія къ тому дѣйствию, какое они производятъ на насъ. Ихъ можно разсматривать, какъ всякое другое явленіе; можно изучать ихъ съ цѣлью точно опредѣлить ихъ природу и разъяснить условія происхожденія. Отношеніе познающаго ума къ поэзіи и прочимъ искусствамъ точно такое же, въ какомъ онъ стоитъ къ явленіямъ физическаго міра. Можно сказать, что произведенія искусства обязаны своимъ происхожденіемъ болѣе сложному сочетанію силъ, такъ какъ въ созданіи ихъ, кромѣ общихъ физическихъ силъ, заложенныхъ въ организмъ, принимаетъ участіе еще и сознаніе. Но допустимъ, что сознаніе есть дѣятель особаго рода: это не препятствуетъ его изучать при помощи приемовъ, прилагаемыхъ къ изученію физическихъ силъ, по крайней мѣрѣ до тѣхъ поръ, пока эта принимаемая особенность сознанія не обнаружится въ явленіяхъ, которыя потребуютъ особенныхъ средствъ, ненужныхъ естество-

*) Ср. переводъ Лермонтова, не точный, «Горныя вершины».

знанію. Ставъ на эту точку зрѣнія, мы можемъ при изученіи искусства воспользоваться общими положеніями методики естествознанія, нѣкоторыми понятіями и выводами его.

Ближайшія условія происхожденія поэтическихъ произведеній заключаются въ особой дѣятельности, называемой поэтическимъ творчествомъ. Понять природу поэзіи значитъ добиться точнаго и достовѣрнаго отвѣта на вопросъ: что такое поэтическое творчество, какъ особая дѣятельность человѣческаго организма? Что дѣлаетъ человѣка поэтомъ, и что происходитъ въ поэтѣ отъ той минуты, когда впервые появляется въ немъ идея произведенія, или рождается творческій замыселъ, до окончательнаго исполненія, до появленія въ свѣтъ поэтическаго произведенія? Гёте, назвавъ Гинтера поэтомъ въ полномъ смыслѣ слова, затѣмъ такъ опредѣляетъ сложный составъ его поэтическаго дарованія: «Это былъ рѣшительный талантъ, одаренный острыми чувствами, силою воображенія, памятью, способностью схватывать и представлять, въ высшей степени плодовитый, легко владѣющій ритмомъ, пронизательный, остроумный и притомъ разносторонне-образованный; короче, онъ обладалъ всѣмъ, что нужно, чтобы создать въ жизни вторую жизнь посредствомъ поэзіи» *). . . Наука не можетъ довольствоваться подобными опредѣленіями; полнота и точность его должны быть удостовѣрены критическимъ наблюденіемъ фактовъ. Далѣе, оно обозначаетъ составные элементы поэтическаго дарованія такими терминами, изъ которыхъ каждый служитъ названіемъ для сложнаго психическаго явленія, близко еще неизвѣстнаго. Пока мы не знаемъ въ точности, какого рода простѣйшіе психическіе процессы разумѣются подъ способностью схватывать и представлять, подъ памятью и остроуміемъ, до тѣхъ поръ всякое опредѣленіе поэтическаго дарованія, заключающее въ себѣ эти выраженія, не объясняетъ природы предмета такъ, какъ того требуетъ научное знаніе. . . Изученіе поэтическихъ произведеній, имѣющее въ виду опредѣлить ихъ природу и разъяснить способъ происхожденія, можетъ составить особый отдѣлъ знаній, подъ именемъ *поэтики*, или науки о поэтическомъ творествѣ, какъ особой комбинаціи простѣйшихъ отправленій организма.

Ея права на существованіе не могутъ подвергаться сомнѣнію. Можетъ возбудить недоумѣніе неопредѣленность границъ, отдѣляющихъ область по-

*) Wahrh. u. Dicht. Sämmtl. Werke, IV B. 118, Prochaska's Ausg.

этики от области науки об остальных родах словесных произведений, обозначаемых общим именем прозы. Поэзия и проза для обыденного понимания суть два различных рода словесных произведений. Действительно, при сравнении некоторых представителей того и другого рода, напр., деловой бумаги и лирического стихотворения, разница между ними бросается в глаза, хотя ее не так легко определить в точных и ясных выражениях. Но, начиная с произведений, всеми признаваемых поэтическими от начала до конца, мы постепенно доходим до таких, поэтичность которых будет все меньше и меньше осязательна и безспорна: о них говорят, что между массами чистой прозы в них только кое-где сверкают блески поэзии. Границы, отделяющие точно прозу от поэзии, не существуют в действительности. Проза и поэзия не простые явления, а весьма сложные сочетания простейших психических актов: та и другая представляют много форм; в одних из них разница между прозой и поэзией сказывается резко, тогда как в других вовсе незаметна или сводится к какому-нибудь случайному и второстепенному признаку. Если бы между простейшими психическими актами было средство, в силу которого одни из них могли бы сочетаться не со всеми остальными, а лишь с некоторыми, тогда можно было бы ожидать, что сочетание психических актов, дающее поэзию, будет постоянно и существенно отличаться от того, которое дает прозу. Но о таком исключительном средстве едва ли может быть речь, хотя есть данные, говорящие в пользу преимущественного средства. Более тщательное исследование различия между двумя классами словесных произведений покажет, быть может, что это различие состоит в преобладании какого-нибудь психического процесса в одном классе и слабости его в другом. Но отсутствие точных и ясных границ между прозой и поэзией не может служить препятствием к образованию особой науки о поэтическом творчестве. Границы между всеми вообще науками более или менее искусственны: в первый период науки они охватывают собою только ту область, в которой явление, изучаемое данной наукой, представляется с наибольшей резкостью и очевидностью. Затем, когда то же явление в менее заметном виде усматривается за пределами первоначальной области науки, эти пределы расширяются и захватывают новую область. Для науки — и проза, и поэзия суть одинаково продукты деятельности пока еще в точности неизвестной. Чтобы с большим удобством изучить

эту дѣятельность, мы выдѣляемъ изъ числа словесныхъ произведеній нѣкоторыя съ ярко выраженнымъ особымъ характеромъ и изслѣдуемъ ихъ свойства и условія происхожденія. Если окажется нужнымъ, изслѣдованіе можетъ переступить эти предѣлы, захватить прозу, остальные искусства, явленія практической дѣятельности, словомъ, все, что можетъ представить данныя, способствующія рѣшенію вопросовъ, вызываемыхъ собственно поэтическими произведеніями.

П. И. Аландскій.

(Поэзія, какъ предметъ науки,
ч. 1-я, стр. 1—11).

27. Различіе между эпосомъ, лирикой и драмой.

Одно и то же событіе, одинъ и тотъ же предметъ можетъ дать поводъ къ созданію какъ эпическаго, такъ и лирическаго произведенія; какое изъ нихъ явится на самомъ дѣлѣ, — это зависитъ отъ направленія вниманія. Предметъ, лицо или событіе прежде всего представляютъ болѣе или менѣе сложную и разнообразную группу впечатлѣній, дѣйствующихъ на внѣшнія чувства. главнымъ образомъ на зрѣніе и слухъ. Положимъ, что эти впечатлѣнія воспринимаются нами въ такую минуту, когда всѣ физиологическія отправления организма совершаются правильно при среднемъ напряженіи и ритмѣ и порождаютъ рядъ ощущеній и эмоцій, образующихъ въ своей совокупности душевное настроеніе равновѣсія и покоя. При этомъ условіи вниманіе не занято внутреннимъ міромъ и готово идти на встрѣчу впечатлѣніямъ, дѣйствующимъ извнѣ. Пусть эти впечатлѣнія будутъ отличаться эстетическими достоинствами или новизною и вызовутъ въ насъ ощущенія, сопровождающіяся пріятнымъ чувствомъ, но не настолько сильнымъ, чтобы произвести значительныя измѣненія въ напряженіи и ритмѣ жизненныхъ отправленій организма; пусть внѣшнія впечатлѣнія поправятся намъ, но не поразятъ; привлекутъ взоры, но не вызовутъ тревожныхъ біеній и замираній сердца. Въ такомъ случаѣ на наше сознаніе чрезъ нервную систему будутъ дѣйствовать съ одной стороны раздраженія, данныя внутренними процессами организма при среднемъ напряженіи ихъ и ритмѣ, съ другой — впечатлѣнія, идущія извнѣ и, по условію, отличающіяся красотой или новизною. Очевидно, что вниманіе сосредоточится на воспріятіи внѣшнихъ впечатлѣній, и мы получимъ группу ощущеній, которая составитъ нашъ

образъ лица или событія; этотъ образъ будетъ замѣченъ и сохраненъ памятью, тогда какъ душевное настроеніе, въ которомъ мы находились, созерцая предметъ или событіе, по самому спокойствію, равновѣсію и неопредѣленности своей останется незамѣченнымъ. Если тѣже самыя условія повторятся и при воспроизведеніи этой группы ощущеній, то дѣятельность сознанія получитъ такое направленіе, которое необходимо для созданія эпического изображенія; въ концѣ творческаго акта получится образъ, состоящій изъ данныхъ внѣшняго воспріятія (Сравни. Лерм., „Демонъ“ ч. I, строфа VI, стих. 13—26). Положимъ, что та же самая группа впечатлѣній, дѣйствуя на наши внѣшнія чувства, сильно потрясаетъ всю нервную систему, а чрезъ это разстроиваетъ и правильный ходъ физиологическихъ отправленій; такъ дѣйствуютъ громъ и молнія на тѣхъ, кто боится грозы. Уклоненія въ ритмъ и напряженія внутреннихъ процессовъ организма вызовутъ болѣе сильныя и опредѣленныя органическія ощущенія, которыя, усиливаясь постепенно, превращаются въ интенсивныя страданія, неволью привлекающія къ себѣ вниманіе; такъ при подъемѣ на гору, при быстромъ бѣгѣ сильно измѣняется обычное напряженіе и ритмъ дыхательныхъ движеній, и ощущенія, сопровождающія ихъ, обыкновенно слабыя и незамѣтныя, становятся все сильнѣе, пріобрѣтаютъ большую опредѣленность и, возрастая до боли, поглощаютъ наконецъ все наше вниманіе, отвлекая его отъ впечатлѣній, идущихъ извнѣ. Если группа внѣшнихъ впечатлѣній, воспринятыхъ поэтомъ, глубоко потрясетъ его душевное настроеніе, измѣнитъ напряженіе и ритмъ жизненныхъ процессовъ, вызоветъ чрезъ это сильныя органическія ощущенія и острыя эмоціи, въ такомъ случаѣ вниманіе сосредоточится преимущественно на этихъ ощущеніяхъ и эмоціяхъ; воспроизводящая дѣятельность приметъ иное направленіе; образъ предмета отойдетъ на второй планъ, и въ концѣ творческаго акта явится изображеніе не предмета, а настроенія, т. е. чувствъ, желаній и органическихъ ощущеній, вызванныхъ предметомъ. Таково, на примѣръ, слѣдующее изображеніе:

Слышу ли голосъ твой
Звонкій и ласковый —
Какъ птичка въ клеткѣ,
Сердце запрыгаетъ.
Встрѣчу-ль глаза твои
Лазурью глубокие —
Душа на встрѣчу ихъ

Изъ груди просится.
И какъ-то весело!
И плакать хочется...
И такъ на шею бы
Тебѣ я кинулся...

Лермонтовъ (Соч. I, 203).

При среднемъ ритмѣ и напряженіи жизненныхъ процессовъ органическихъ ощущенія и эмоціи слабы и блѣдны; они не отвлекаютъ вниманія отъ данныхъ внѣшняго воспріятія; образы предметовъ могутъ быть воспріняты и воспроизведены съ полною подробностью и отчетливостью, безъ всякой помѣхи; вниманіе распредѣляется между отдѣльными впечатлѣніями сообразно съ ихъ собственной природою; всякая подробность, привлекающая своею красотою, новизною или странностью и уродливостью, замѣчается и запоминается. Чѣмъ устойчивѣе средней уровень физиологическихъ отравленій, чѣмъ менѣе колеблется онъ поврежденіями органовъ или прямо сильнымъ давленіемъ нервной системы, тѣмъ способѣе поэтъ къ эпическому творчеству, къ спокойному созерцанію и воспроизведенію внѣшнихъ явленій. Напротивъ, если организмъ поэта подверженъ частымъ разстройствамъ, сильнымъ колебаніямъ въ напряженіи и ритмѣ, то непремѣннымъ слѣдствіемъ этого будутъ интенсивныя органическія ощущенія, острыя эмоціи съ сильно оредѣленнымъ характеромъ удовольствія и страданія. Внѣшнія чувства такого поэта могутъ быть открыты множеству разнообразныхъ и богатыхъ впечатлѣній, но вниманіе его будетъ часто отклоняться отъ данныхъ внѣшняго воспріятія и сосредоточиваться преимущественно на внутреннихъ ощущеніяхъ; его опытъ будетъ изобиловать данными внутренняго воспріятія; свое творчество онъ посвятитъ скорѣе изображенію своего настроенія при видѣ или воспоминаніи предмета, чѣмъ изображенію самаго предмета. Ритмъ и напряженіе жизненныхъ процессовъ измѣняются вслѣдствіе различныхъ причинъ, которыя поэтъ узнаетъ изъ физиологіи и патологіи; ей слѣдуетъ имѣть въ виду, что однѣ причины, напр., неправильности анатомическаго строенія, дѣйствуютъ постоянно, хронически; другія же, напр., сильныя душевныя движенія, — только по временамъ; присутствіе первыхъ будетъ сообщать постоянно лирическое направленіе творчеству поэта, вторыя будутъ вызывать его лишь иногда. Данныя внутренняго воспріятія или ощущенія, порождаемыя физиологическими отравленіями организма, при значительномъ на-

пряженіи сопровождаются сильными эмоціями удовольствія и страда-
нія; на этомъ эмоціональномъ характерѣ почти исключительно сосредото-
чивается вниманіе, и этимъ опредѣляется порядокъ воспроизведенія
прежнихъ опытовъ въ лирическомъ творчествѣ. Въ то время, какъ дан-
ныя внѣшняго воспріятія у эпического поэта воспроизводятся по содруже-
ствамъ послѣдовательности, одновременности, сходства, сообразно съ при-
родой и порядкомъ внѣшнихъ впечатлѣній, воспроизводящая дѣятельность
лирическаго поэта совершается преимущественно по содружествамъ, осно-
ваннымъ на сходствѣ не впечатлѣній, но душевныхъ движеній, вызван-
ныхъ этими впечатлѣніями. При созданіи эпическаго изображенія данная *a*
воспроизводится вслѣдъ за данною *b*, потому что впечатлѣнія, соответ-
ствующія этимъ даннымъ, подѣйствовали на поэта или одновременно, или
послѣдовательно, или, наконецъ, были сходны между собою и вызвали
сходныя ощущенія. Порядокъ воспроизведенія здѣсь въ главномъ соответ-
ствуетъ порядку воспріятія; вымыселъ слагается по законамъ дѣйстви-
тельности; настроеніе поэта не нарушаетъ согласія между образами фанта-
зій и предметами внѣшняго міра. Но когда душа томится сильнымъ чув-
ствомъ, когда на первый планъ сознанія выдвинулись органическія ощу-
щенія, причиняющія сильное удовольствіе или страданіе, тогда нѣтъ мѣ-
ста широкому и спокойному теченію данныхъ внѣшняго опыта по ихъ
объективнымъ содружествамъ послѣдовательности, одновременности и сход-
ства; тогда подробности, относящіяся къ внѣшнему міру, воспроизводятся
на основаніи сходства въ томъ дѣйствіи, какое они произвели въ свое
время на душевное настроеніе. Изъ всего богатаго и разнообразнаго запаса
ощущеній, полученныхъ поэтомъ отъ предметовъ и событій, въ моментъ
лирическаго творчества оживаютъ только тѣ, которыя вызвали въ немъ
чувства, сходныя съ его душевнымъ настроеніемъ въ этотъ моментъ. Въ
стихотвореніи Пушкина: Брожу ли я вдоль улицъ шумныхъ... есть зна-
чительное количество данныхъ внѣшняго воспріятія; онѣ относятся къ
различнымъ предметамъ и событіямъ, не связаннымъ между собою ни
объективнымъ сходствомъ, ни послѣдовательностью, ни одновременностью.
Что же вызвало воспроизведенія этихъ данныхъ въ минуту творчества?
Въ силу чего воспроизводящая дѣятельность вслѣдъ за группою ощущеній,
выраженныхъ слѣдующими словами:

Гляжу ль на дубъ уединенный...

Въ моментъ творчества оживаютъ только тѣ, которыя вызвали въ немъ чувства, сходныя съ его душевнымъ настроеніемъ въ этотъ моментъ.

доставила другую группу, воспринятую въ другое время, при другихъ обстоятельствахъ, совѣмъ различную по своему содержанию:

Младенца ль милого ласкаю...

Между этими двумя группами нѣтъ объективной связи, основанной на сходствѣ впечатлѣній или на порядкѣ ихъ воспріятія; но есть связь субъективная, основанная на томъ, что обѣ группы произвели одинаковое дѣйствіе на чувствительность поэта, сопровождались одинаковой эмоціей, за дѣли тѣ же самыя струны его души. Этотъ примѣръ показываетъ, что въ той долѣ лирическаго изображенія, которая относится къ предметамъ и событіямъ, вызвавшимъ въ поэтѣ лирическое настроеніе, данныя внѣшняго опыта воспроизводятся преимущественно по содружествамъ субъективнымъ, основаннымъ на сходствѣ эмоцій, возбуждаемыхъ ими, тогда какъ объективныя содружества, преобладающія въ эпическомъ творествѣ, здѣсь не имѣютъ такой силы. // Другую долю лирическаго изображенія составляютъ данныя, относящіяся къ предметамъ и дѣйствіямъ, способнымъ удовлетворить чувство, томящее поэта въ моментъ творчества; вотъ примѣръ:

Душа моя мрачна. Скорѣй, пѣвецъ, скорѣй!

Вотъ арфа золотая:

Пускай персты твои, промчавшись по ней,

Прсбудеть въ струнахъ звуки гая.

Лирическое настроеніе, окрашенное сильнымъ чувствомъ, всегда порождаетъ желаніе, вслѣдъ за которымъ является представленіе о дѣйствіи, способномъ удовлетворить этому желанію... Подборъ и воспроизведеніе поэтическаго матеріала [Вотъ арфа золотая и пр.] и здѣсь объясняется преобладаніемъ эмоціоанальныхъ содружествъ надъ объективными... Чѣмъ сильнѣе и острѣе чувство, томящее поэта, тѣмъ болѣе сжато изображеніе дѣйствія, удовлетворяющаго этому чувству, тѣмъ строже согласуются съ нимъ отдѣльныя подробности по своему эмоціоанальному характеру; высшимъ предѣломъ этого будетъ такое изображеніе, гдѣ уже вовсе нѣтъ данныхъ внѣшняго воспріятія, гдѣ не отмѣчено ни одной объективной подробности предмета, а только обозначено дѣйствіе, какое онъ произвелъ на чувствительность поэта. Такъ, въ элегіи Пушкина [Безумныхъ лѣтъ...] предметъ, вызвавшій лирическое настроеніе въ поэтѣ, обозначенъ лишь слѣдующими словами:

Безумныхъ лѣтъ угасшее веселье,

лѣ: печаль минувшихъ дней... Здѣсь нѣтъ ни одной объективной
ы, ни одной подробности, свойственной самымъ предметамъ и собы-
ѣ; здѣсь есть только изображеніе чувствъ, вызванныхъ ими въ душѣ
а; объективный образъ ступевался предъ субъективнымъ настроеніемъ
гавилъ только отблескъ въ эмоціональныхъ символахъ, составляющихъ
выраженіе, въ эпитетахъ: безумный и угасшій. Чѣмъ слабѣе и, такъ
ать, массивнѣе чувство, тѣмъ болѣе оно даетъ простора въ воспроизво-
эй дѣятельности идти по порядку объективныхъ содружествъ послѣ-
тельности, одновременности и сходства, тѣмъ полнѣе и всестороннѣе
тъ изображеніе дѣйствія. Судя по характеру чувства, можно ожидать,
изображенія, подсказанныя гнѣвомъ, глубокою скорбью, будутъ бѣд-
объективными подробностями, чѣмъ изображенія, посвященные пред-
мъ нѣжнаго чувства въ его различныхъ формахъ и отгѣнкахъ. Третью
) лирическихъ изображеній составляютъ подробности, относящіяся къ
ввному настроенію поэта, къ тѣмъ органическимъ ощущеніямъ и эмоціямъ,
рыя составляютъ источникъ восторга или страданія; таковы слѣдую-
стихи:

Въ бездѣйствіи ночномъ живѣй горять во мнѣ
Зми сердечной угрызенья;
Мечты ваять; въ умѣ, подавленномъ тоской,
Тѣснятся тяжкихъ думъ избытокъ;
Воспоминаніе безмолвно предо мной
Свой длинный развиваетъ свитокъ.
И, съ отвращеніемъ читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строкъ печальныхъ не смываю.

Пушкинъ (I, 378).

ство и отчетливость въ изображеніи душевнаго настроенія и соед-
ныхъ съ нимъ восторговъ или страданій предполагаетъ обильный за-
данныхъ внутренняго воспріятія и живость ихъ воспроизведенія;
низмъ тутъ въ сущности однороденъ съ тѣмъ, который мы обозначили
е по поводу эпического изображенія; замѣтимъ только одну особенность,
рая рѣзко сказывается и въ приведенномъ примѣрѣ. Для выраженія
ныхъ внутренняго воспріятія языкъ далеко не обладаетъ количествомъ
ь, необходимыхъ для поэта, потому что для болѣе устойчивой органи-
и большинства эти данныя остаются незамѣченными. Отсюда при изо

браженіи отдѣльныхъ подробностей душевнаго настроенія поэтъ постоянно прибѣгаетъ къ метафорамъ, сравненіямъ, олицетвореніямъ; воспроизведенныя данныя внутренняго опыта, не имѣя для себя своихъ собственныхъ названій, выражаются символами, относящимися къ даннымъ внѣшняго воспріятія; такъ являются: змѣи сердечной угрызенья...

Если сравнить сказанное нами объ эпическомъ и лирическомъ изображеніи, то окажется, что механизмъ, лежащій въ основѣ того и другаго, въ сущности состоитъ изъ тѣхъ же самыхъ частей, т. е., свойствъ психофизической организаціи, и вся разница въ томъ, что въ одномъ случаѣ сильнѣе дѣйствуютъ однѣ части, въ другомъ — другія. Это не покажется страннымъ, если вспомнить, что лирика и эпосъ не раздѣляются между собою рѣзкою гранью; начиная отъ чистаго эпоса чрезъ рядъ промежуточныхъ формъ можно незамѣтно дойти до чистой лирики.

Вопросъ, съ которымъ должно обратиться къ наблюденію драматическихъ изображеній, можно выразить такимъ образомъ: какими особенностями отличается воспроизводящая дѣятельность, выражающаяся въ созданіи драматическаго изображенія?

Если мы разложимъ драматическій сюжетъ на его простѣйшія составныя доли, если опредѣлимъ психологически природу каждой такой доли, то окажется, что всѣ онѣ сводятся къ ощущеніямъ внѣшнимъ и органическимъ и къ эмоціямъ, сопровождающимъ тѣ и другія. Такъ какъ первоначальный матеріалъ поэтическаго творчества распредѣляется весь безъ остатка между лирикой и эпосомъ, то уже заранѣе можно сказать, что отличіе драматическаго изображенія заключается не въ матеріалѣ его. Мы еще не знаемъ пока, что именно изображаетъ поэтъ, но, чтобы онъ ни изображалъ, во всякомъ случаѣ онъ долженъ пользоваться тѣми же данными опыта, какими пользуются лирикъ и эпикъ. Желая опредѣлить особенности драматическаго изображенія, мы должны искать ихъ не въ *родѣ* матеріала, а въ *подборѣ* и *расположеніи* его; творчество драматическаго поэта состоитъ въ воспроизведеніи точно такихъ же опытовъ, какъ и творчество поэтовъ эпическаго и лирическаго, только у перваго подборъ и порядокъ воспроизведенія этихъ опытовъ опредѣляется особыми условіями, которыя или вовсе не встрѣчаются въ творествѣ послѣднихъ, или, хотя и встрѣчаются, но не въ такомъ объемѣ...

Если душевная жизнь будетъ ограничиваться только пассивнымъ воспріятіемъ и воспроизведеніемъ, то въ ней не будетъ задатковъ для драма-

тического творчества, не будет такого подбора и сочетания данных опыта, которое можно было бы назвать драматическим изображением, хотя бы и самым бедным и непоэтичным.

Драматическое творчество, т. е. такой подбор и сочетание данных опыта, какой мы видимъ въ драматическомъ изображеніи, становится возможнымъ лишь на той ступени психическаго развитія, на которой реакціи организма на внѣшнія раздраженія перестаютъ быть роковыми и изъ простыхъ рефлексовъ превращаются въ сложные акты воли. Предметомъ драматическаго изображенія служитъ тотъ моментъ душевной жизни, который отдѣляетъ появленіе чувства, побуждающаго къ дѣйствию, и представленія объ этомъ дѣйствии отъ совершенія самаго дѣйствія; все, что составляетъ необходимый переходъ отъ мысли къ дѣлу, отъ потребности къ ея удовлетворенію, все, что находится на пути, по которому возбужденіе чувства проходитъ до разрѣшенія его въ дѣйствии, — все это и только это составляетъ предметъ и вмѣстѣ матеріалъ драматическаго изображенія. Не вдаваясь въ подробный анализъ волеваго акта, замѣтимъ только, что промежутокъ времени, отдѣляющій появленіе мотива отъ совершенія дѣйствія, наполняется преимущественно активной дѣятельностью, такъ называемымъ размышленіемъ или обдумываніемъ. Это размышленіе, какъ процессъ воспроизведенія, состоитъ въ смѣнѣ представленій, слѣдующихъ одно за другимъ по различнымъ содружествамъ и сопровождаемыхъ различными душевными движеніями. Представимъ себѣ схематически сложный актъ воли, сложную внутреннюю исторію дѣйствія въ такомъ видѣ: мотивъ дается совокупностью ощущеній, или представленіемъ, которое сопровождается душевнымъ движеніемъ; пусть такимъ представленіемъ будетъ мысль объ обидѣ, причиненной намъ и состоящей въ оскорбительномъ наименованіи. Такое представленіе сопровождается чувствомъ гнѣва; по ассоціаціи, установленной прежними опытами, вслѣдъ за этимъ чувствомъ воспроизводится представленіе о дѣйствии, нѣкогда удовлетворявшемъ ему. Это представленіе будетъ сопровождаться чувствомъ удовольствія, испытаннымъ при его совершеніи въ прежнее время; гнѣвъ, представленіе о дѣйствии, удовлетворяющемъ ему, и чувство удовольствія, въ совокупности взяты, образуютъ мотивъ, называемый мщеніемъ. Вслѣдъ за представленіемъ о дѣйствии отищенія, если оно не будетъ совершено тотчасъ, явятся по прежнимъ содружествамъ другія представленія; пусть въ числѣ ихъ будетъ мысль о наказаніи, постигающемъ за самоуправное мщеніе; она явится

вслѣдъ за мыслью о мщеніи по содружеству послѣдовательности и будетъ сопровождаться чувствомъ страха, которое будетъ дѣйствовать, какъ задерживающій импульсъ, въ направленіи, противоположномъ гнѣву; это будетъ первое столкновеніе мотивовъ. Воспроизводящая дѣятельность, продолжаясь дальше, вслѣдъ за мыслью о наказаніи доставитъ представленіе о дѣйствіи, которое можетъ предупредить его; это представленіе будетъ сопровождаться чувствомъ удовольствія и, парализуя дѣйствіе одного изъ противоположныхъ мотивовъ (страха), дастъ перевѣсъ другому (гнѣву); послѣдуетъ актъ рѣшенія. Если за отсутствіемъ обидчика оно не будетъ немедленно исполнено, то воспроизводящая дѣятельность, продолжая идти своимъ порядкомъ, снова можетъ доставитъ представленіе, которое будетъ дѣйствовать, какъ мотивъ, противоположный мщенію, снова произойдетъ столкновеніе, и рѣшеніе смѣнится колебаніемъ, пока новое представленіе не положитъ опять конецъ колебанію, парализовавъ одинъ изъ противоположныхъ мотивовъ. Вотъ эти смѣна представленій, сопровождаемыхъ различными чувствами, и составляетъ то, что мы назвали внутренней исторіей дѣйствія: она-то и есть предметъ собственно драматическаго изображенія. При изображеніи дѣйствія поэтъ пользуется данными прежняго опыта; самое изображеніе и есть не что иное, какъ воспроизведеніе этихъ данныхъ. Изъ чего же состоитъ изображеніе борьбы двухъ противоположныхъ мотивовъ въ душѣ героя? Съ внѣшней стороны оно состоитъ изъ символовъ; съ внутренней—изъ актовъ сознанія, соответствующихъ этимъ символамъ. Разсматривая эти акты сознанія, эти данные опыта поэта, воспроизводимыя имъ въ моментъ творчества, мы видимъ, что они суть тѣ же самыя представленія и эмоціи, изъ которыхъ состоитъ и самое дѣйствіе; иначе говоря, между *предметомъ* драматическаго изображенія и его *материаломъ* нѣтъ разницы; драма есть не изображеніе, а воспроизведеніе или, лучше, *переживаніе* внутренней исторіи дѣйствія.

Хотя драматическій поэтъ изображаетъ чувства не свои, а другихъ лицъ, тѣмъ не менѣе онъ можетъ дѣлать это только тогда, когда въ своемъ личномъ опытѣ имѣетъ данныя, относящіяся къ разнообразнымъ явленіямъ эмоціальной стороны человѣческой природы. Поэтъ долженъ имѣть запасъ словъ и выраженій, обозначающихъ различныя оттѣнки того или другаго чувства; для правильнаго употребленія такихъ словъ и выраженій необходимо, чтобы они были вполне понятны поэту, т. е., чтобы онъ самъ *пережилъ эти различныя оттѣнки* чувства. Поэтъ личнымъ опытомъ долженъ

знать, какія черты и какой колоритъ получаетъ предметъ, когда мы созерцаемъ или воображаемъ его, испытывая данное душевное движеніе; какія желанія и въ какой силѣ можетъ подсказать это душевное движеніе, въ какую сторону оно обращаетъ нашу мысль и какъ измѣняетъ ритмъ ея. Ознакомится съ различными способами выраженія чувствъ можно и посредствомъ наблюденія надъ другими; но этотъ путь открытъ только тому, кто самъ испыталъ то или другое чувство; безъ этого условія не можетъ быть ни зоркой наблюдательности, ни правильного пониманія того, что будетъ подмѣчено наблюденіемъ.

Весь драматическій матеріалъ, всѣ данныя, относящіяся къ внутренней исторіи дѣйствія, которыми располагаетъ поэтъ, получены имъ изъ личнаго опыта, составляютъ слѣды того, что онъ самъ нѣкогда испыталъ и пережилъ, находясь подъ гнетомъ того или другаго мотива. Такимъ путемъ можно объяснить подборъ и расположеніе подробностей драматическаго изображенія. Эти подробности суть данныя опыта самого поэта; въ минуту творчества онъ оживилъ вновь въ томъ сочетаніи и порядкѣ, какой соответствуетъ извѣстному мотиву, потому что нѣкогда въ такомъ же сочетаніи и порядкѣ онъ были пережиты поэтомъ, находившимся подъ гнетомъ этого мотива. Поэтъ сначала самъ переживаетъ психическій процессъ, переводящій мотивъ въ дѣйствіе, и во время этого переживанія устанавливаются тѣ сочетанія данныхъ его опыта, которыми [впрочемъ не исключительно] онъ потомъ пользуется для созданія драматическаго изображенія *).

П. И. Аландскій.

(Поэзія, какъ предм. науки. I, 95—163).

*) «Можно переживать дѣйствіе [подобное испытанному нами, но] совершенно не нами самими, а другимъ лицомъ... Эта способность составляетъ существенный элементъ драматическаго дарованія... Не нужно смѣшивать переживанія дѣйствія съ пониманіемъ его». 163.

СЛОВАРЬ.

(Цифры, слѣдующія за объясненіемъ, указываютъ на страницы „Сборника“).

А.

Абеляръ, Цезарь, 1079—1142, одинъ изъ самыхъ смѣлыхъ философовъ школы схоластиковъ («Переписка съ Элоизою»), стр. 97.

Августъ, Кай Юлій Цезарь Октавіанъ, р. 63 до Р. Х., ум. 14 г. по Р. Х., первый римскій императоръ, покровитель Вергилія, Горация и Овидія, стр. 246.

Августъ, дѣйствующее лицо въ трагед. Корнеля: «Цинна». См. Корнель, стр. 123, 129, 190, 210, 229.

Авлетика—искусство играть на флейтѣ.

Агамемнонъ, у Гомера, сынъ Атрея, царь микенскій, братъ Менелая. Часто изображается въ произведеніяхъ пластическаго искусства, заимствующихъ сюжетъ изъ троянскаго круга сказаній, стр. 55, 92, 113, 117, 161, 247.

Агмеонъ (Агамеонъ), сынъ Тисамена, другъ Эврипида, аеинскій трагическій поэтъ, род. ок. 448 г. до Р. Х., умеръ подъ конецъ 94-й олимпіады, авторъ трагедій «Цвѣтокъ», стр. 30, 39, 214, 351.

Агнеса, дѣйствующее лицо въ романѣ Дикенса: «Давидъ Копперфильдъ», стр. 315.

Аддисонъ, Иосифъ (Addisson), р. 1672, ум. 1719 г., знаменитый англійскій писатель, прозванный своими соотечественниками *мудрымъ*. Особенною извѣстностью пользовалась въ XVIII в. его трагедія: «Катонъ».

Адоне («Адонисъ»), см. Марини, стр. 306.

Азбуковники—старинные словари разнообразнаго содержанія, стр. 325.

Акрополь,—кремль, былъ построенъ на скалѣ, возвышавшейся среди Аеинъ. стр. 86.

Аламберъ, Жан-ле-ронъ, д' (Jean le gond d'Alambert), р. 1717, у. 1783, знаменитый французскій математикъ и философъ, с. 211.

Александръ Великій, сынъ македонскаго царя Филиппа и Олимпіады, род. 356 г. до Р. Х., ум. 323 г. стр. 87, 210, 354.

Алексій Михайловичъ, второй царь изъ дома Романовыхъ, р. 1629 г., у. 1676 г. с. 113.

Аливиадъ, аеинскій полководецъ во время пелопонеской войны, род. ок. 450, ум. 404 г. стр. 30, 214.

Алиниевъ апологъ—такъ назывались VII—XI рапсодіи «Одиссеи». Алкиной, царь Феаконъ, мнѣстскаго народа моряковъ на Схеріи, радушно принялъ потергѣвшаго крушение Одиссея и, богато одаривъ его, приказалъ проводить его на родину, стр. 36.

Алкмеонъ, сынъ Амфіарая и Эрифили, за убійство матери подвергся преслѣдованіямъ Эривій. Исторія Алкмеона была любимымъ сюжетомъ трагедій, но ни одна изъ нихъ не дошла до насъ. «Алкмеонъ»—траг., см. Астидамантъ, стр. 33, 34.

«Альзира»—траг. Вольтера, стр. 192.

Альцина—дѣйствующее лицо въ поэмѣ Аріоста: «Неистов. Орландъ». стр. 174.

«Амадисъ», рыцарскій романъ (XIV в.), сложенный различными авторами; герой его—Амадисъ Гальскій, рыцарь Льва, игралъ въ Испаніи такую же роль, какъ Артуръ въ Англіи и Карлъ V. во Франціи, с. 356.

Амасій, хитрый египтянинъ низкаго происхожденія; царствовалъ отъ 570—526; покровительствовалъ иностранцамъ, особенно грекамъ. стр. 46.

Амфіарай (см. Алкмеонъ), великій предсказатель и толкователь сновъ; принималъ участіе въ походѣ аргонавтовъ и въ первой еиванской войнѣ: во время бѣгства изъ подъ Фивъ былъ попомощенъ землею вмѣстѣ съ колесницейю, и ему даровано безсмертіе, стр. 37.

Амфионъ, сынъ Зевса и Антиопы, былъ преданъ искусству музы, любилъ пѣсни и игру на лирѣ; захватилъ вмѣстѣ съ братомъ, властью надъ Фивами и обнесъ низкій городъ стѣнами. Говорили, будто камни стѣнъ соединялись сами собою подъ звуки лиры Амфиона, стр. 88.

Амфитрионъ, сынъ царя Алкея; отъ Зевса и жены Амф—на произошелъ Гераклъ, стр. 111.

Амфитрита, дочь Нерея и Дориды, богиня волнъ. Имя Амфитриты у поэтовъ часто употребляется для обозначенія моря, с. 382.

Анакреонъ, греческ. лирикъ, род. въ 550 до Р. Х. въ Теосъ; любовь, вино и веселье—обычныя темы его стихотвореній, с. 348.

Андромаха, жена троянца Гектора, изображается, у Гомера, какъ одна изъ благороднѣйшихъ женщинъ; прославилась своей нѣжной любовью къ супругу, стр. 344.

«Андромаха», трагед. Эврипида, стр. 101.

«Андромеда», траг. Корнелия, стр. 132.

Анибалъ, 247—183 г. до Р. Х., карфагенскій полководецъ, стр. 312.

Антаръ (Аятара), въ полов. 6 вѣка, знаменитый арабскій поэтъ и витязь, стр. 316.

«Антигона», траг. Софокла, стр. 34, 65, 101.

Антиохъ, дѣйствующее лицо въ траг. Корнелия: «Родоюна» (1644), стр. 123, 126, 222.

Антифатъ, жестокий владетель дестрагоновъ, которые разгромили камнями 11 кораблей Одиссея (имя его сдѣлалось нарицательнымъ въ смыслѣ «безчеловѣчный злодѣй»), стр. 76.

Антицира, приморскій гор. въ Фокидѣ; въ окрестностяхъ города росла цесерица, которая, по мнѣнью древнихъ, изгнѣчивала отъ сумашествія и меланхоли, стр. 81.

Антоній, дѣйствующее лицо въ трагед. Шекспира: «Антоній и Клеопатра», стр. 314.

Аполлоній Родосскій, р. ок. 240 г. до Р. Х., греч. поэтъ и грамматикъ, авторъ сохранившейся до нашего времени поэмы «Аргонавтика», стр. 342.

Аполлонъ, сынъ Зевса и Лето (Латоны), богъ блага и порядка, а также и губитель, покровитель стадъ, основатель городовъ и предводитель колоній, владѣетъ даромъ поэзи, пѣннѣ, музыки. Въ послѣдствіи представляется богомъ всѣхъ изящныхъ искусствъ и предводителемъ музъ, стр. 83, 241, 344.

Арго, *Аргоса*, гор. въ Пелопоннесѣ, с. 30.

Аресъ, см. Марсъ, стр. 340.

Ариосто, *Людовико*, итальянскій поэтъ, 1474—1533, авторъ рыцарской эпопеи «Неистовый Роландъ» (*L'Orlando furioso*), въ 46 пѣсняхъ. Обработанная въ національномъ вкусѣ, поэма замѣчательна многими частными красотою, въ цѣломъ же отличается отсутствіемъ эпического единства и утомительнымъ обиліемъ эпизодовъ, с. 171, 174.

Аристархъ, съ Самоераки, знаменитѣйшій грамматикъ и критикъ, жилъ и училъ въ Александріи при Птоломеевѣ Филометорѣ (ок. 170 г.); благодаря его критическимъ испрвленіямъ гомеровскій текстъ принялъ тотъ приблизительно видъ, въ какомъ читается обыкновенно и теперь, стр. 85.

Аристотель, одинъ изъ знаменитѣйшихъ философовъ древней Греціи какъ по своимъ

трусамъ въ области философіи и по всеобъемлющей учености, такъ въ особенности по безпримѣрной въ исторіи образованія обширности вліанія на умственное развитіе не только древняго, но и новаго міра; род. за 384 г. до Р. Х., въ гор. Стагирѣ, отчего часто называли его *Стагиритомъ*. Около 335 г. переселился въ Лицея и открылъ школу философіи въ лицей, бывшемъ недалеко отъ города и названномъ такъ отъ храма, посвященнаго Аполлону ликейскому. Послѣдователи аристотелевой школы получили названіе *перипатетиковъ* оттого, что Аристотель имѣлъ обыкновеніе читать свои уроки ходя, а не сидя. Отсюда же и самую философію Аристотеля и его послѣдователей стали называть *перипатетическою*. Ум. 322 г. въ Халкидѣ, стр. 3, 6, 15, 16, 39, 114, 115, 118, 120, 124, 127, 128, 182, 183, 193, 194, 198, 203, 210, 214, 219, 225, 250.

Аристофанъ, афинянинъ, комическій поэтъ, род. ок. 450 г. до Р. Хр., ум. послѣ 388 г. Онъ—единственный поэтъ древней аттической комедіи, отъ котораго дошла до насъ цѣльннѣ произведенія (а именно 11). Первая по времени представленія—«Ахарняне», названная такъ отъ хора, состоящаго изъ ахарянъ; «Всадники»; «Облака» (поставлена въ 423 г.) имѣетъ цѣлю осмѣять превратное философское направленіе того времени, метафизическія мудрствованія и столь вредную для народнои нравственности софистику; представителемъ этого направленія является въ комедіи Сократъ; «Осы»; «Мвръ»; «Птицы», м. б., самая совершенная изъ комическихъ драмъ, созданныхъ древнею поэзіей; осмѣиваетъ сумасброднѣйшія мечтанія и надежды, которыми питалось своекорыстіе и властолюбіе афинянъ въ эпоху сицилійской экспедиціи; «Лисистратъ»; «Тесмофорія» (собств. Женщины, совершающія праздникъ Тесмофоріи); «Лагушн»—изображаетъ упадокъ трагической поэзи, при чемъ виновникомъ его представляется Эврипидъ; «Женское вѣче»; «Богъ богатства» (Шутосъ).—Цѣлю поэтического творчества Аристофана были не простая забава и развлеченіе, но нѣчто болѣе возвышенное и благородное. Онъ разоблачаетъ ненасытную страсть воинской разнузданной охлократіи ко всякаго рода нововведеніямъ и сильно дѣйствовавшій въ его уже время процессъ самоуничтоженія греческой религіи. Отличался изумительной силой комизма и неизчерпаемымъ остроуміемъ, комедіи Ар-на отличаются, въ цѣломъ, неправоудностью и иногда грубостію, которая можетъ оскорбить наши понятія о нравственности и приличіи, стр. 4, 15, 23, 58, 92, 215, 352.

Ариольфъ, главное дѣйств. лицо въ ком. Мольера: «Школа женщинъ».

«*Arg roëtica*», см. Гораций.

«*Art poëtique*», см. Буало.

Артуръ (*Arthus*), британскій король, герой знаменитыхъ романовъ Круглаго Стола, стр. 101.

Архилохъ Паросскій, греческій поэтъ, корачо слѣдуетъ считать настоящимъ творцомъ ямбической поэзи и изобрѣтателемъ принятаго въ ней триметра. Онъ происходилъ изъ древняго жреческаго рода, былъ сынъ Телесикла, который около 700 г. до Р. X. вывелъ колонію съ Пароса на Эвбосъ. Архилохъ сопровождалъ туда своего отца, но, разочаровавшись въ своихъ ожиданіяхъ, онъ оставилъ островъ и вернулся, вѣроятно, странствовать нѣсколько, въ Паросъ, гдѣ, по преданію, погибъ во время войны противъ Наксоса. Это былъ человекъ раздражительнаго характера, полный горечи и презрѣнія ко всему, который, будучи самъ по себѣ несчастливъ, жилъ въ постоянной враждѣ и раздорахъ съ окружающимъ міромъ. Сильнѣе всего испытадо его гнѣвъ семейство Ликамба. Послѣдній, обзывая поэту выдать за него младшую изъ своихъ дочерей, Необузу, не сдержалъ своего слова; тогда Архилохъ осмѣялъ и обезславилъ его съ дочерьми въ такихъ ямбахъ, что они со стыда и отчаянія, говорятъ, всѣ повѣселись. Этотъ, хотя и похожій на сказку, разсказъ характеризуетъ убійственную силу архилоховыхъ ямбовъ. Архилохъ, какъ поэтъ, былъ весьма разнообразенъ: кромѣ ямбовъ онъ писалъ элегіи и эпиграммы, трохаическіе тетраметры, эподы, гимны и др., стр. 74, 210, 347.

Астидамантъ—имя двухъ аеонскихъ трагиковъ, отца и сына. Первый написалъ 240 трагедій и одержалъ 15 побѣдъ. Сохранились заглавія немногихъ его трагедій, с. 34.

Астиянсъ—дѣйствующее лицо въ траг. Сенеки: «Трояда», стр. 126.

Астрей, см. Оноре д'Юрфе, стр. 306.

Атрей, сынъ Пелопса, внукъ Тантала. После продолжительной ссоры съ братомъ своимъ Фестомъ, для виду примирился съ нимъ, призывалъ его въ Микены и подалъ ему за столомъ его собственныхъ дѣтей, стр. 77, 117.

„*Aulularia*“ («Сосудъ скупаго»), комедія Плавта, стр. 218.

Афродита, см. Венера, стр. 12, 252, 310.

Ахиллъ, сынъ Пелея и веренды Фетиды, главный герой Иліады, стр. 6, 17, 86, 55, 75, 147, 162, 167, 171, 210, 316, 341.

Алексъ—дѣйствующее лицо въ трагедіи Софокла: «Алексъ». См. Дантъ, стр. 128.

Б.

Байронъ—Гордонъ, *Джорджъ*, 1768—1824, *англійскій поэтъ* («Часы досуга», «Страстновачія Чайльдъ Гарольда», «Гяуръ», «Аби-

досская Невѣста», «Корсаръ», «Еврейск. мелодія», «Осада Коринѳа», «Паризина», «Прометей», «Шильонск. Узникъ», «Манфредъ», «Бенпо», «Мазепа», «Донъ-Жуанъ», «Сарданпаль», «Двое Фоскари», «Кантъ», «Небо и Земля», «Видѣніе Суда» и др.).

Банкъ, Бахусъ, см. Вахкъ.

Бальзакъ, Онорѣ де—, р. 1799, ум. 1850, одинъ изъ плодовитѣйшихъ французскихъ романистовъ. Къ лучшимъ сочиненіямъ его принадлежатъ: «*Les derniers Chouans*», «*Physiologie du mariage*», «*Scènes de la vie privée*», «*Scènes de la vie de province*», «*Scènes de la vie parisienne*», «*Le médecin de campagne*», «*Histoire intellectuelle de Louis Lambert*» и «*Eugénie Grandet*».—Полное собраніе сочиненій издано подъ заглавіемъ: «*La comédie humaine*», стр. 294, 313—315, 319. „Баязеть и Тамерланъ“—печальная драма, стр. 113.

Беверлей, гл. дѣйств. лицо мѣщанской трагедіи: «Беверлей», французскаго поэта Сорена (Bernard Joseph Saurin, р. 1706, у. 1781), который, подражая въ ней англійскому образцу, изобразилъ яркими красками ужаснаго послѣдствія страсти къ картамъ. На русск. яз. трагедія Сорена переведена И. А. Дмитревскимъ въ XVIII ст.

Бенъ-Джонсонъ, 1573—1637, глава ученой драматической школы (ложно-классической), стоявшей во враждѣ къ школѣ народной, велъ ожесточенную борьбу противъ Шекспира. Онъ работалъ по теоріи, почерпнутой имъ изъ чтенія древнихъ, заботился о соблюденіи трехъ единствъ, а еще болѣе старался выказать ученую начитанность. Ближайшими и даровитыми послѣдователями его были Френсисъ Бомонъ (1586—1616) и Джонъ Флетчеръ (1576—1625), стр. 275.

Бетговень, *Людвигъ*, величайшій изъ новыхъ композиторовъ, р. 1770 г. въ Боннѣ, ум. 1827 г. стр. 263.

„Бовари“, см. Флоберъ.

„Божественная комедія“, см. Дантъ, стр. 340, 347.

Бонначіо, *Джованни*, 1313—1375, итальянскій ученый и писатель; особенной извѣстностью пользуется его «*Decamerone*», сборникъ занимательныхъ и блестящихъ языкомъ написанныхъ повѣстей и разсказовъ, стр. 369.

Бомарше, франц. поэтъ, род. 1732, ум. 1799. Изъ его сочиненій особенно извѣстны: «Севильскій цирюльникъ» и «Свадьба Фигаро», стр. 307.

Бомонъ (*Fr. Beaumont*), см. Бенъ-Джонсонъ, стр. 275.

Боссюэтъ, *Жюль Вернь*, 1627—1704, французскій проповѣдникъ и писатель, стр. 324.

„Братья“, ком. Теренція. См. Теренцій, с. 56
Браунъ (Мишка, медвѣдь)—одно изъ дѣйствующихъ лицъ поэмы Гете: «Рейнчике-Лансъ», стр. 339.

Брейтингеръ, *Йоаннъ Ивожъ*, 1701—1776. См. Готтшедь.

Брутъ—много лицъ этого имени. *М. Юлій Брутъ* римск. преторъ, глава заговора противъ Цезаря и убійца послѣдняго (44 г. до Р. X.) Разбитый въ сраженіи при Филиппахъ 42 г. легионами Антонія и Октавіана, лишилъ себя жизни, стр. 59, 147, 192, 209, 215.

Буало-Депрео, *Николай*, 1637 — 1711 г., знаменитый французскій критикъ и законодатель вкуса XVII ст. Главныя его произведенія—сатиры. Его «разсужденіе объ одѣ» и «L'Art poétique», не разъ переведенныя и на русск. яз., долго пользовались большимъ въсомъ въ литературѣ, стр. 135—144, 247, 250.

Буславъ, *Федоръ Ивановичъ*, профессоръ московск. университета, авторъ кн. «О преподаваніи отечественнаго яз.», «Историч. грам. р. яз.», «Историч. христомат.», «Историч. очерк. р. нар. словесн. и искусства», стр. 227, 234.

Бутервекъ, *Фридрихъ*, философъ и эстетикъ, съ 1802 г. профессоръ въ Геттингенѣ; ум. 1828 г. («Gesch. der neuern Poesie u. Beredsamkeit» и особенно «Aesthetik»), с. 15.

Бутлеръ (Ботлеръ), 1612—1680, англійск. писатель, авторъ неоконченной сатирико-героической поэмы «Гудибрасъ». Цѣль поэта—показать пуританскій періодъ англійской жизни въ зеркалѣ сатиры, с. 306.

Бѣлинскій, *Виссарионъ Григорьевичъ*, 1811—1848 г., стр. 251, 253, 272, 278.

Буафонъ, *Георгъ Людвигъ Деклеркъ*, 1707—1788, знаменитый французск. естественн. испытатель, авторъ «Естественной Исторіи», 36 частей, 1749—1788.

В.

Ванкъ, *Вахусъ, Діонисій, Liber*, сынъ Зевса и Семелы, богъ вина и винодѣлія, покровитель растительности вообще, производитель цвѣтовъ и плодовъ; другъ музъ и покровитель ихъ искусствъ; драма и дѣйствіемъ обязаны своимъ происхожденіемъ его культу, стр. 12, 79, 86, 146.

Валафридъ Страбонъ, аббатъ изъ Рейхенау, ум. 849 г., стр. 97.

Вальтеръ Скоттъ, род. въ Эдинбургѣ 1771 г., ум. 1832 г., стр. 245, 248, 318.

Ванъ-Гейзумъ, *Йоанна*, р. въ Амстердамѣ 1682, ум. 1749 г., живописецъ, писалъ цвѣты и фрукты, стр. 162.

Ванъ-Оостъ, живописецъ фламандск. школы, р. 1600, ум. 1671 г., стр. 275.

Ванъ-Тульденъ, *Теодоръ*, 1638—1686, нидерландскій живописецъ—ученикъ Рубенса.

Ванъ-Дейкъ, *Антони* (Antonie van Dijck), р. въ Антверпенѣ, 1599, ум. въ Блекфрейерсѣ близъ Лондона 1641 г. Живописецъ фламандск. школы, ученикъ П. П. Рубенса, стр. 275.

Варій, *Луцій*, эпическ. и трагическ. поэтъ вѣка Августа, другъ Горациа и Верги-

лія, воспѣлъ въ эпич. поэмѣ подвиги Августа, написалъ поэму «De Morte» и траг. «Thiestes», стр. 74.

Вебстеръ, *Томасъ*, англійск. живописецъ, р. 1800 г., стр. 275.

Вельзевулъ—(божество у филистимлянъ)—глава нечистыхъ духовъ, стр. 141.

Венера, *Афродита*, по Гомеру, дочь Зевса и Дианы; по Гезіоду, произошла изъ морской пѣны и вышла на сушу на о-вѣ Кипрѣ; богиня любви и красоты, превосходящая всѣхъ богинь изяществомъ и прелестью; богиня брака, покровительница мореплаванія, стр. 138, 171.

Виандъ, *Христоворъ Мартинъ*, 1733—1813, нѣмецкій писатель, критикъ и журналистъ, стр. 216, 218, 343.

Виргилій (*Вергилій*), *Маронъ, Публий*, знаменитый римскій писатель, род. за 70 до Р. Хр., ум. въ 19 г. до Р. Хр., авторъ «Буколлель» (небольшія пастушескія поэмы), «Георгикъ» (картины сельской жизни и дѣятельности) и «Энеиды». «Энеида», героическая поэма въ 12 пѣсняхъ, воспѣваетъ приключенія Энея, который, покинувъ Трою, въ сопровожденіи сына Асканія, жены Креусы и отца Анхиза, отправляется съ убѣдѣнными троянцами на двадцати корабляхъ и приходитъ въ Лаціумъ (Италія). Сынъ Энея, Асканій, построилъ городъ Альбу-Лонгу; младшій братъ его Сильвій былъ родоначальникомъ албанскаго царскаго рода, изъ котораго произошли Ромулъ и Ремъ, основавшіе Римъ. «Энеидой» начинается длинный рядъ подражаній греческимъ національнымъ поэмамъ—«Илиадѣ» и «Одиссеѣ». Написанная блестящими стихами, она бѣдна дѣйствіемъ и характеристиками и страдаетъ ватннутымъ приноровленіемъ къ Августу, какъ потому рода Юліевъ, которые происходили отъ Энея. Въ «Энеидѣ», какъ произведеніи искусственномъ и тепденціозномъ, нѣтъ и тѣни простоты, непосредственности и величія Гомера, стр. 74, 97, 166, 171, 172, 247, 248, 342.

Витрувій Полліонъ, *Маркъ*, римск. архитекторъ, жилъ при Августѣ и Тиберіи («De architectura»), стр. 89.

Владиміръ—*Брасное Солнышко*, ласковый князь кievскій, вокругъ котораго собираются южно-русскіе богатыри (богатыри «владимірова цыкла»), стр. 332.

Вольтеръ, *Франсуа Мари Арузъ*, 1694—1778, одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ и разнообразнѣйшихъ французск. писателей прошлаго вѣка, авторъ героической поэмы «Генриада», въ которой воспѣвается Генрихъ IV, трагедій — «Эдипъ», «Брутъ», «Смерть Цезаря», «Катилина», «Триумфъ», «Орестъ», «Меропя», «Завра», «Альзира», «Магометъ», «Семирамида», «Танкредъ», романовъ—«Зидигъ», «Кандидъ» и др., историческихъ сочиненій, статей по

различнымъ вопросамъ религіи, политики и нравственности и пр., стр. 187, 150, 182, 193, 195, 205, 206, 203, 209, 220, 247, 250, 324, 343.

Вольфъ, *Фридрихъ-Августъ*, 1759—1824, нѣмецк. критикъ и филологъ („Prolegomena ad Homerum“). См. Гомеръ, стр. 841.

Вулканъ, см. Гефестъ, стр. 171.

Г.

Гадрианъ, римск. императоръ, р. 76 г., ум. 138 г., стр. 88.

Галлеръ, *Альбрехтъ*, разносторонній ученый, поэтъ и государственный человекъ, род. 1708 въ Бернѣ, ум. 1777 г. («Gedichte», «Elementa physiologiae corporis humani»).

Гамбургская Драмаургия, см. Лессингъ.

Гамлетъ, трагед. Шекспира, стр. 55, 111, 203, 314, 319, 362.

Halswurst, см. Шкельгерингъ.

Гармония, см. Ритмъ.

Гарпагонъ, —типъ скраги, гл. дѣйств. лицо въ комедіи Мольера: «Скупоиъ», стр. 294.

Геба, Juventas, олицетворенная вѣчная юность, дочь Зевса и Геры, служительница боговъ, наливающая имъ нектаръ, живущая въ бракѣ съ обоготвореннымъ Геракломъ, стр. 160, 161.

Гегель, *Георгъ Вильгельмъ Фридрихъ*, нѣмецкій философъ, род. 1770, ум. 1831 г. стр. 254.

Гегемонъ Фасійскій, писалъ пародіи на эпическія произведенія («Гигантомахія»). Жилъ во время Пелопонезской войны, стр. 22.

Гезіодъ, эпическій стихотворецъ, жившій, по господствовавшему у древнихъ мнѣнію, или въ одно время съ Гомеромъ, или даже до него; развивъ серьезный созерцательный родъ дидактическаго эпоса. Поэзъ его именемъ сохранились—«Opera et dies» (мнѣн., басни, описаніе сельскаго хозяйства, изреченія), «Theogonia» (о началѣ міра и боговъ), «Scutum Hegculis» (борьба Геркулеса съ Кикномъ, сыномъ Арея), стр. 15, 252, 339.

Гейзистъ, *Даніэль*, 1580—1655, филологъ и критикъ, издатель мног. греческ. и римск. писателей (Гезіода, Горація, Виргилія, Овидія, Теренція и др.), с. 128.

Гейне, *Георгъ*, р. 1799, ум. 1856, нѣмецкій лирическій поэтъ, завершившій собою романтическое направление («Путешествіе въ Кевлааръ», «Миръ») и поставившій поэзію въ живую связь съ современной дѣятельностью, стр. 248, 364.

Гекуба, жена троянск. царя Пріама, мать Гектора и Париса; по разрушеніи Трои, рабыня грековъ, бросилась съ отчаянія въ море. — Гекуба — главн. дѣйствующее лицо трагедіи Эврипида того же имени, стр. 143, 344.

Геліодоръ, греческій эротич. писатель конца IV в. по Р. X.

„Геліосъ“, —трагедія, вѣроятно, Эврипида. Содержаніе не известно, стр. 35.

Гермерингъ, *Феликсъ*, род. 1338 въ Цюрихѣ, ум. между 1457 и 64 г., возставалъ противъ безпорядочной жизни духовенства и презрѣнныхъ правъ дворянства, стр. 97.

Гемонъ, дѣйств. лицо въ «Антигонѣ» Софокла, стр. 34, 65.

«Генриада», см. Вольтеръ, стр. 343.

Генрихъ III, кор. французскій, род. 1531, ум. 1539, стр. 135.

«Георгіи», см. Виргилій.

Гераклеи — празднества въ честь Геракла;—сказанія, воспѣвавшія, еще до Гомера, подвиги Геракла. *Гераклеида* — поэма *Лисандра* и *Памасія*; не дошла до насъ.—*Гераклеиды*—потомки Геракла, стр. 29.

Гераклея—название города, встрѣчающееся весьма часто (въ Вноніи, Македоніи, Фракіи и др.), стр. 12.

«Гералии», трагедія Корнеля, стр. 123, 129, 222.

Геранъ, *Геркулесъ*, національный герой грековъ, который, родившись отъ Зевса и смертной женщины, оларенный могучею силою, исполнилъ самыя тяжелыя работы на землѣ, очистилъ свѣтъ отъ чудовищъ и разнаго рода бѣдствій, а затѣмъ взомелъ на Олимпъ и достигъ безсмертія, стр. 29, 92.

Гёрдъ, *Ричардъ*, 1720—1808, англійскій ученый; кромѣ богословскихъ и философскихъ сочиненій написалъ комментарий къ Агъ роёт. Горація; къ нему приложены и разсужденія о различныхъ областяхъ драмы, стр. 212.

«Германъ и Доротея» (1797) —идиллія Гётте, стр. 316.

Геродотъ, «отецъ исторіи», древн. греч. писатель, род. между 490—480, ум. около 424 г. до Р. X., стр. 29.

Геснеръ, *Саломонъ*, швейцарецъ, 1730—1787, поэтъ и живописецъ («Daphnis», «Идиллія», «Смерть Авеля» и др.), с. 306.

Гете, *Іоаннъ Вольфгангъ*, род. 1749 во Фрэнкфуртѣ на М., ум. 1832 г., стр. 248, 256, 260, 270, 282, 284, 298, 308, 314, 316, 364, 365, 366.

Гефестъ, *Вулканъ*, сынъ Зевса и Геры, въ древнѣйшее время служилъ выраженіемъ могучей стихіи огня, проявляющейся преимущественно въ вулканическихъ стравлахъ; позднѣе, на Олимпѣ, искусный художникъ, обрабатывающій металлы, стр. 18.

Гиганты, или Спарти, имѣли на тѣлѣ знакъ копыя.

«Гиппій Большой», одинъ изъ діалоговъ Платона. См. Платонъ. Гиппій изъ Элиды, софистъ, современникъ Сократа, осмѣянный въ названномъ выше діалогѣ Платона, стр. 6, 7, 9.

Глостеръ—дѣйствующ. лицо въ траг. Шекспира: «Ричардъ III».

ь, дѣйств. лицо въ романѣ *Валь-
р.* 294.

Николай Васильевичъ, 1308—1852,
, 267, 271, 352.

ды—школа пѣвцовъ, которые чтли
какъ своего основателя, и заботи-
охраненіи и распространеніи гоме-
произведеній. Имя «гомеридовъ»
потомъ на всѣхъ пѣвцовъ, которые
ли гомеровскія произведенія, на го-
ихъ рапсодовъ.—По мнѣнію, отвер-
историческую личность Гомера,—
и—пѣвцы, создавшіе поэмы (рапсо-
которыхъ позднѣе составились
и «Одиссея», стр. 18.

ь, по преданію, древнѣйшій грече-
кому которому приписываютъ «Илиаду»
ею»,—обширныя національныя пѣсни
ской войнѣ и о странствованіяхъ
время жизни его относятъ за
а 900 л. до Р. Х. Личность Гоме-
въ древности представлялась до
нослонною, что болѣе семи горо-
стрововъ спорили между собою о
лтъ его родной. Уже одно имя Го-
производимое отъ омовъ вмѣстѣ и дрѣвнѣ-
ь) указываетъ на то, что на него
смотрѣть скорѣе какъ на общее
нне всей эпической поэзіи, чѣмъ
указаніе на дѣйствительную лич-
уже въ александрийскомъ періодѣ
звали частныя отрывочныя сомнѣнія
мно составленія гомеровскихъ пѣ-
нныиъ лицомъ. Въ новѣйшее время
й филологъ Ф. А. Вольфъ привелъ
лѣнія въ опредѣленную систему. Онъ
аетъ, что «Илиада» и «Одиссея» сло-
постепенно изъ разныхъ отдѣльныхъ
і (пѣсенъ). Взглядъ Вольфа, раздѣ-
далеко не всѣми учеными, развивае-
бе Лакманъ, Гофманъ, Курціусъ,
др., стр. 12, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24,
54, 67, 71, 82, 161—163, 167, 169,
3, 175, 216, 809, 316, 318, 332, 335,
, 342, 343, 352.

рствъ, *Гергардъ*, нидерландскій жи-
ь, р. 1592, ум. 1660.

цій», см. Корнель, стр. 815.

ій, *Флаккъ*, *Квинтъ*, р. 65 до Р. Х.,
до Р. Х., римскій поэтъ, лирикъ.

Горація, какъ поэта, состоитъ
, что онъ перенесъ на почву Лаціи
и лирическую поэзію въ ея лучшахъ
завнѣйшихъ формахъ, которыми до
мени отличалась только греческая
Достоинство гораціевой поэзіи—
дивности чувствъ, благородствѣ идей,
ивности мыслей и, главное, въ про-
вполнѣ соответствующей содержа-
ннѣ. стр. 72, 97, 114, 115, 116, 125,
5.

Гераціо, дѣйствующее лицо въ трагедіи
Шекспира: «Гамлетъ», стр. 362.

Горіо, дѣйств. лицо въ романѣ *Бальзака*,
стр. 314.

«Горгій»,—одинъ изъ діалоговъ Платона,
стр. 14.

«Горе отъ ума», комедія Грибоѣдова, с. 271.

«Государство»—соч. Аристотеля, стр. 41,
44, 47.

Готсморъ, *Генрихъ Перси*, дѣйств. лицо
въ трагед. Шекспира: «Генрихъ Четвертый»,
ч. 1-я, стр. 314.

Готшалъ, *Рудольфъ*, р. 1823 г., нѣмецкій
поэтъ и ученый («Poetik», 1358, «Die deut-
sche Nationalliteratur in der ersten Hälft-
te der 19 Jahrh.» 1855, и др.), стр. 334.

Готшедъ, *Іоаннъ Кристофъ*, 1700—1767,
нѣмецкій писатель, глава лейпцигскихъ ли-
тераторовъ, защитникъ французской теоріи
искусства въ полемикѣ съ швейцарскими
писателями, во главѣ которыхъ стояли
лог. Я. Бодмеръ (1698—1738) и лог. Я.
Брейтингеръ (1701—1776).

Гофманъ, *Вильгельмъ*, р. 1776, ум. 1822,
нѣмецкій писатель, авторъ многочисленныхъ
фантастическихъ рассказовъ, стр. 270.

Гранде, дѣйств. лицо въ романѣ *Бальзака*,
стр. 294, 313, 315, 320.

«Грандиссонъ», см. Ричардсовъ, стр. 316.

Грибоѣдовъ, *Александръ Сергѣевичъ*, р.
1795 въ Москвѣ, убитъ въ Тегеранѣ, во
время бунта, 1829 г., стр. 271.

Григорій Назіанзскій, епископъ, род. 328,
ум. 390, стр. 97.

Гриммъ, *Якобъ* (род. 1785, ум. 1863, ав-
торъ «Нѣмецк. грамм.», «Древностей гер-
манскаго права», «Нѣмецкой мнелогіи»,
«Истор. нѣм. яз.») и Гриммъ *Вильгельмъ*
(1786—1859,—«Die deutsche Heldensage»,
«Das deutsche Wörterbuch» и др.), братья,
знаменит. нѣмецк. филологи, стр. 333.

Гросвита (*Rosvita*, *Hrosvita*), 935—968,
монахиня, писала драмы, въ которыхъ, при
религіозномъ содержаніи, старалась подра-
жать Теренцію, стр. 97.

Гуго Гроціи, 1583—1645, историкъ и
юристъ (его соч.—«Mare liberum», «De jure
belli et pacis», положили начало междуна-
родному праву), стр. 97.

«Гудибрасъ», см. Бутлеръ, стр. 306.

Гюго, *Викторъ Мари*, род. 1802, фран-
цузскій поэтъ, драматургъ и романистъ, съ
начала тридцатыхъ годовъ—глава школы
романтиковъ, стр. 300, 314.

Гюнтеръ, *Іоаннъ Христіанъ*, 1695—1723,
нѣмецкій поэтъ, стр. 366.

Д.

Данте, *Алигьери*, итальянскій поэтъ, род.
1265, ум. 1321, обезсмертилъ себя обшир-
ною религіозной поэмою (комедіей—по тог-

дашней терминологіи), названной «Божественной комедіей», стр. 1, 308, 324.

Дасье, *Андре*, французскій ученый и переводчикъ (р. 1651, ум. 1722), перевелъ много греческихъ и латинскихъ писателей на франц. яз., въ томъ числѣ и Платону Аристотеля, стр. 200, 201.

Дасье, *Анна* (р. 1651, ум. 1720), урожл. Лефевьеръ, супруга Андре Дасье, переводчица классиковъ; особенно извѣстенъ ея переводъ Гомера, стр. 170.

Дарія тѣнь въ трагедіи Эсхила: «Персы». Деверія, *Жанъ Жакъ Марія Ашль*, французскій живописецъ, рисовавшій и литографъ, род. 1800, ум. 1859, стр. 300.

Девтерогомистъ, см. Протогонистъ.

Дезульеръ, *Антуанетта*, 1638 — 1694, французская писательница; особенной извѣстностью пользовалась ея идиллія, стр. 247.

Дейтъ, см. Вапъ-Дейтъ.

Делавинъ, *Казимиръ*, 1794 — 1843, французскій поэтъ («Мессеянски»), стр. 306, 323.

Делиль, *Жакъ* (р. 1732, ум. 1813), французскій поэтъ, переводчикъ и подражатель Виргилія, авторъ дидактической поэмы «*Notre des champs*», стр. 282.

Демодокъ, дѣйств. лицо въ «Одиссеѣ», л. VIII, народн. поэтъ, воспѣвавшій, въ присутствіи Одиссея, подвиги послѣдняго и др. греч. героевъ, стр. 340.

Демокритъ, греческ. философъ, род. ок. 460 г. до Р. Х., ум. 361 г., осмѣивалъ глупости людей, училъ, что изъ соединенія атомовъ происходитъ безчисленное множество міровъ и тѣлъ, стр. 80, 164.

«Демонъ», поэма Лермонтова, стр. 369.

Демосевенъ, величайшій изъ древн. ораторовъ, род. 384 г. до Р. Х. въ Аоннахъ, ум. 322 г. [Рѣчи противъ Филиппа Македонскаго («Филиппики»), «Вѣнокъ» и др.], стр. 92.

Десдемона — дѣйствующее лицо въ траг. Шекспира: «Отелло», стр. 195, 314.

Дефо (Defoe), *Даниэль*, англійск. писатель, род. 1661, ум. 1731, прославился своимъ романомъ «Жизнь и приключенія Робинзона Крузо», переведеннымъ почти на всѣ европейскіе языки и вызвавшимъ безчисленныя подражанія, стр. 306.

Дидро, *Денисъ*, р. 1712, ум. 1784, корифей модной французской философіи XVIII в., энциклопедистъ, весьма разносторонній писатель. Между его сочиненіями есть «Теорія драматической поэзіи», с. 203, 204, 209, 210.

Динеогъ, см. «Киприане», стр. 36.

Диккенсъ, *Чарльзъ*, англійскій романистъ, род. 1812, ум. 1870. Въ его сочиненіяхъ англійскій юморъ нашелъ себѣ настоящее выраженіе. Изъ произведеній Диккенса замѣчательны: «Очерки Лондона», «Записки Пиквикскаго Клуба», «Рождественскіе рассказы», «Давидъ Копперфильдъ», «Домби и сынъ», стр. 294, 313, 315.

Дифирамбъ—торжественная пѣснь въ честь

Вакха, которая впервые появилась въ древнѣйшія времена, вмѣстѣ съ культомъ Діониса, во Фригійи или Лидіи, и, соответственно одушевленному характеру этого культа, дикимъ, возбуждающимъ образомъ прославляла въ весеннійпраздникъ подвиги и судьбу Діониса.

Диана, *Артемиды*, дочь Зевса и Лето, сестра Аполлона; она даетъ свѣтъ и жизнь; богиня—охотница, сопровождаемая лѣсными нимфами, она охотится по лѣсамъ и горамъ. Богиней луны и Гекатой, по мнѣнію нѣкоторыхъ, она сдѣлалась лишь послѣ того, какъ Аполловъ сдѣлался солнечнымъ богомъ. Въ Спартѣ долго держался обычай въ праздникъ Артемиды у алтара ея бичевать мальчиковъ такъ, что алтарь обогрѣлся ихъ кровью;—богиня—кормилица; покровительница стадъ и лѣсныхъ животныхъ, стр. 73, 85.

Дидона, или *Элиза*, дочь тирскаго царя Агенора, сестра Пигмалиона, основательница Картагена. Дидона, первоначально, богиня—покровительница картагенскаго кремля (финикійская Астарта), преобразовавшаяся въ историческое лицо. У Виргилія, Дидона оказываетъ гостепримство Энею и погибаетъ на кострѣ, когда любимый ею Эней тайно покидаетъ ее.

Диомидъ, сынъ Тидея, одинъ изъ героевъ «Илиады», стр. 76.

Дионисій, живописецъ, послѣдователь Полигнота. См. Полигнотъ, стр. 22.

Дионисъ, см. Вакхъ, стр. 87, 343, 344, 349, 350, 353.

«Домострой», сочин. свѣц. Сильвестра (XVI в.), сборникъ религиозно-нравственныхъ и житейскихъ правилъ и, главн. обр., наставленій, касающихся домостроительства, стр. 325.

Донатъ, *Элій*, римскій грамматикъ, училъ въ Римѣ ок. 355 Р. Х.; писалъ комментаріи къ комедіямъ Теренція, стр. 56, 214.

«Донъ-Жуанъ (Хуанъ) или Каменный Гость», драматич. произведеніе Пушкина, стр. 269.

Донъ-Никотъ, см. Сервантесъ, стр. 306, 309, 312, 313, 314.

Донъ-Санхо, дѣйств. лицо въ трагедіи Корнеля «Сидъ», стр. 131.

Дорантъ — дѣйств. лицо въ комедіи Корнеля «Лжецъ», стр. 225.

Драйденъ, *Джонъ*, 1631—1700, англійск. драматургъ и лирикъ, переводчикъ Виргилія, Персія, Ювенала; стоялъ во главѣ направленія, усвоеннаго школой Бенъ-Джонсона, стр. 248, 323.

«Драматургія Гамбургская», см. Лессингъ.

«Древняя Россійская стихотворенія», старинный (начала XVIII в.) сборникъ былинъ и пѣсней, приписываемый сибирск. казаку Киршѣ Давылову, стр. 325, 332.

Друмининъ, *Александръ Васильевичъ*, 1824—1864, писатель и критикъ; перевелъ тра-

гедін Шекспира: „Король Лиръ“, „Ричардъ Ш“ и „Коріолянъ“.

Дурій Самійскій (Самосскій), греч. историкъ, жившій около 250 г. до Р. X. стр. 43.

Дюма, Александръ, род. 1803, ум. 1870 г., французскій драматургъ и романистъ, с. 800.

Дюссисъ, Жанъ Франсуа, 1738—1816, франц. драматическій писатель, извѣстенъ преимущественно передѣлками Шекспировыхъ трагедій, стр. 260, 323.

Е.

Екатерина II, род. 1729; съ 1762 г. императрица, ум. 1796 г. стр. 239.

Елена, дочь Зевса и Леды, супруга Менелая, царица спартацкаго; увезенная Парисомъ въ Трою, она подала поводъ къ троянской войнѣ, стр. 844.

„Елена“, картина, см. Зевксисъ, стр. 171—175.

Ермакъ Тимофѣевичъ, атаманъ донскихъ казаковъ (ум. 1684), покоритель Сибири, герой народныхъ пѣсень, стр. 332.

Ж.

Жиль-Блазъ, см. Лесажъ, стр. 307.

Жюль, Этьенъ, франц. драматургъ, род. въ Парижѣ 1632 г., ум. 1673 г. Первый началъ, въ подражаніе древнимъ, писать трагедіи съ участіемъ хоромъ („Oeuvres et Mélanges poétiques“, 1674), стр. 139.

„Жюль Данденъ, или озадаченный мужъ“, комедія Мольера, представленная въ первый разъ въ 1668.

Жюль Зандъ, литературное имя французской писательницы **Авроры Дюдеванъ** (1804—1876), автора многочисленныхъ романовъ, повѣстей и др. (Indiana, Léone Léoni, Jacques, Lelia, Spiridion, Horace, Consuelo, La comtesse de Rudolstadt, и мн. др.) стр. 294, 315, 316.

Жюффруа-Сентъ-Илеръ, Этьенъ, 1772—1844, знаменитый французскій зоологъ, стр. 289.

Жуковский, Василій Андреевичъ, р. 1783, ум. 1852 г., стр. 236, 240.

З.

Загоскинъ, Михаилъ Николаевичъ, романистъ и драматургъ, р. 1789, ум. 1852, стр. 259.

Зевксисъ, знаменитый греческій живописецъ, ум. ок. 400 до Р. X. Извѣстнѣйшія его картины „Пенелопа“, „Атлетъ“, „Юпитеръ на тронѣ“, „Елена“. Ни одна изъ нихъ не дошла до насъ, стр. 27, 171.

„Заира“, траг. Вольтера, стр. 192.

Зигфридъ (Зигурдъ) — одинъ изъ героев нѣмецкихъ сказаній о „Нибелунгахъ“ (XII—XIII в.), стр. 316, 341.

И.

Игорь Святославичъ (ум. 1202), кн. сѣверскій, воспитанъ въ „Словѣ о полку Игоревѣ“, стр. 332.

Идоменей, царь критскій, одинъ изъ героевъ „Илиады“, стр. 140.

Изегримъ (волкъ), герой древне-нѣмецк. народн. сказаній и дѣйствующее лицо въ поэмѣ Гете: „Рейнвигельсъ“, стр. 339.

Иксіонъ, царь лапитовъ, былъ наказанъ Зевсомъ за покушеніе на любовь Геры: въ подземномъ царствѣ, привязанный руками и ногами къ огненному колесу, онъ безустанно вращался вмѣстѣ съ нею. Иксіонъ далъ содержаніе трагедіямъ Эсхила, Софокла, Эврипида, стр. 33, 76.

Икитиній, греческій архитекторъ временъ Перикла (430 до Р. X.). Его важнѣйшими сооруженіями считаются храмъ Деметри и Персефони въ Елевсинѣ, храмъ Аполлона Эпикурія въ Фигаліи и Партеонъ, стр. 276.

„Иліада“ см. Гомеръ, стр. 24, 29, 35, 39, 41, 67, 173, 247, 340, 341, 344, 361.

Илій, Иліонъ, см. Троя.—„Илія“ есть заглавіе четырехъ потерянныхъ трагедій — Агафона, Иофона, Клеофона и Никомеха, стр. 39.

Ино, дочь Кадма и Гармонія, воспитанница Вакха. Она намѣревалась убить Фрикса и Геллу, дѣтей Агамаса отъ первой жены Нефелы. Дѣти бѣжали на золоторуномъ баранѣ. Гелла во время бѣгства упала въ море, получившее по ея имени названіе Геллесинтъ; Фриксъ благополучно достигъ берега и принесъ барана въ жертву („Золотое Руно“), стр. 76.

„Игрокъ“, комедія, см. Реньяръ, стр. 211, 212.

Имоджена, дѣйствующее лицо въ драмѣ Шекспира „Цимбелинъ“, стр. 315.

Ифестъ, см. Гефестъ, стр. 18.

Ифигенія, дочь Агамемнона и Клитемнестры. Когда безвѣтріе, непосланное Артемидой, разгнѣванной на Агамемнона или Менелая, не позволяло грекамъ, стоявшимъ въ гавани Авлиды, пуститься въ походъ на Трою, прорицатель Калхантъ объявилъ, что Ифигенія должна быть принесена въ жертву богинѣ. Просьбы Менелая убѣдили Агамемнона послать за дочерью, подъ предлогомъ обрученія ея съ Ахиллесомъ, и принести ее въ жертву. Но въ самый моментъ закланія, Артемиды поставила на мѣсто Ифигеніи лань, а ее на облакѣхъ унесла въ Тавриду, чтобы сдѣлать тамъ своею жрицею. Тамъ она въ теченіе долгаго времени совершала обряды жестокаго культа Артемиды Таврической, до самаго прибытія ея брата Ореста, пріѣхавшаго на берегъ Тавриды съ дѣвкою унести въ Грецію статую Артемиды. Ифигенія бѣжала съ нимъ и вернулась въ Грецію, стр. 31, 35, 66—68, 152.

„Ифигенія“, трагед. Гёте, с. 282, 284, 316.

I.

Ю, дочь аргивскаго царя Инаха; превращенная ревнивою Герой въ корову и преслѣдуемая сѣбными, странствовала по всей землѣ, пока въ Египтѣ снова не получила человѣческой образъ, стр. 76.

Юаннъ Салисбурійскій, епископъ, р. 1110 г. въ Салисбурѣ, ум. 1182 г., стр. 97.

Юаннъ Секундусъ, собственно *Янъ Николай Эверардъ*, род. 1511 г. въ Гагѣ, ум. 1536 г. въ Утрехтѣ. Соч. его «*Basia*», стр. 97.

Юлиаста, дѣйстви. лицо въ траг. Софокла: «*Эдипъ Царь*», стр. 67, 124.

«Юль» — діалогъ, приписываемый Платону, стр. 6, 11, 12.

Юсифъ Второй, импер. германскій, род. 1741 г., ум. 1790 г.

Юрдансъ, *Яковъ*, нидерландскій живописецъ, род. 1594 г., ум. 1678 г., стр. 275.

«Юсифъ» — «прохладная» комедія, стр. 113.

К.

Кадмъ, сынъ финикійскаго царя Агенора и Телефассы, отыскивалъ свою сестру Европу, похищенную Зевсомъ, прибылъ въ Беотию, основалъ гор. Оивы, учредилъ религиозные обряды, научилъ письму, употребленію металловъ. Кадмъ, какъ и жена его Гармония, обратились въ дракона и вступили въ Елисейскія поля, стр. 77.

Кальдеронъ, донъ-*Педро*, р. 1600 г., ум. 1681 г., считается величайшимъ поэтическимъ гениемъ Испаніи. Разнообразныя и многочисленныя драматич. произведенія его, проникнутыя христіанскими воззрѣніями на жизнь, страдаютъ иногда фанатической нетерпимостью ко всему некаатолическому, стр. 1, 226, 308.

«Кавидъ или лучшій изъ міровъ» — ром. Вольтера, стр. 309.

Карамзинъ, *Николай Михайловичъ*, род. 1765 г., ум. 1826 г., стр. 236, 240.

Кариниъ, Старшій (изъ Сициліи), его снохья и внукъ, Каркианъ Младшій, — всѣ были плохіе поэты. Послѣднему (жилъ ок. 100 олимп.) приписываютъ 160 драмъ. Его слогъ, заимствованный у Эврипида, богатъ блѣдными, безвкусными сентенціями; стихосложеніе вялое и небрежное. Аристотель указываетъ на ошибку Каркиана: послѣдній не приготовилъ зрителей къ выходу Амфіарая; они знали, что Амфіарай во храмѣ, — и вдругъ онъ появляется на сценѣ. См. *Θίσιας*, стр. 86, 87.

Карль Великій, 742—814, франц. король, съ 800 г. — римскій императоръ, стр. 108, 110, 341.

Карль II, 1630 — 1685, король англійскій

(возстановленіе монархіи; «*Nabeas Cognus*»), стр. 318.

Касцелій Авль, римскій юристъ, замѣчательный ораторъ, современникъ Цицерона, противникъ Цезаря, стр. 82.

«Катонъ» — трагед. Аддисона.

Катонъ, *М. Порцій*, бывшій цензоръ, одинъ изъ величайшихъ мужей древняго Рима, даже въ преклонныхъ лѣтахъ писалъ о различныхъ предметахъ, напр. о земледѣліи, для чего долженъ былъ создавать несуществовавшія до того выраженія и обогащать такимъ образомъ рѣчь отцовъ. Въ этомъ смыслѣ упоминаетъ о немъ Гораций въ посланіи къ Пизонамъ, с. 59, 74, 209, 211, 215.

Квеллингъ (*Квеллинусъ Уразмъ*), художникъ фламандскій школы, род. 1629 г., ум. 1715 г.

«Кентавръ» — рапсодія, соч. Херемона. — Кентавровъ представляли на-половину людьми, на-половину лошадьми. Вслѣдствіе ихъ смѣшаннаго характера, родственнаго съ звѣрообразными сатирами, и вслѣдствіе ихъ страсти къ вину, ихъ включили въ сѣту Діониса (Вакха), стр. 22.

Мимими, или киллическіе поэты, писавшіе въ гомеровскомъ родѣ, старались связать свои произведенія съ Илиадою и Одиссеей такимъ образомъ, чтобы всѣ вмѣстѣ составляли одно большое мнелоогическое цѣлое изъ круга троянскихъ и родственныхъ сказаній, стр. 342.

«Миприанъ» — трагед. Дикеегена, описывала возвращеніе Теввра на островъ Салминтъ по смерти Теламона, который изгналъ его изъ этого острова; входя въ отеческій домъ, онъ увидѣлъ картину, изображавшую Теламона, и заплакалъ. Хоръ трагедіи состоялъ изъ кипріанъ, спутниковъ Теввра, стр. 36.

Мироевскій, *Петръ Васильевичъ*, † 1856 г., изслѣдователь русской старины и народнаго быта («*Пѣсни*», въ 10 вып.), стр. 333.

«Миръ Великій», см. Скюдери, стр. 305. Ифаристина — искусство играть на кифарѣ (гитарѣ), цитрѣ.

«Мларисса», см. Ричардсонъ, стр. 316.

«Млелія», см. Скюдери, стр. 306.

Клеопатра — дѣйстви. лицо въ трагед. Корнелия «*Рологона*». — Клеопатра, сирійская царица, II в. до Р. Х., дочь Птолема V Филометора, извѣстная своею жестокостію, стр. 117, 123, 126, 127, 186, 188, 198, 219, 224, 314.

Клеофонъ, трагич. поэтъ аѳинскій, жилъ во времена охлократіи, изображалъ общенные характеры обиденнымъ языкомъ. Трагедіи его осмѣяны Аристофаномъ («*Лагушка*, «*Θεσμοфоры*»), стр. 22.

Клантестра, супруга Агамемнона, мать Ифигеніи, Электры, Ореста, который умертвилъ ее въ отмщеніе за смерть отца, убитаго ею и Эгистомъ. См. Эгистъ, стр. 84, 117, 247.

Клоштокъ, *Фридрихъ Готтлибъ*, 1724—

1803, нѣмецкій поэтъ, авторъ поэмы «Мессіада», воспѣвающей жизнь и дѣянія Мессіи. стр. 343.

«Книга Царей» (*Шах-наме*)—поэма персидскаго поэта Фирдуси (Абуль-Каземъ-Мансура), стр. 316.

Керіоланъ, дѣйств. лицо въ трагедіи того же имени, Шекспира, стр. 314, 319.

Корнель, *Пьеръ*, род. 1606 г., ум. 1684 г. Началъ свое драматическое поприще весьма обыкновенными комедіями, потомъ дебютировалъ, какъ трагикъ, пьесой «Медея», написанной въ подражаніе Сенека, и достигъ большаго значенія только своею трагедіею «Сидъ» (*le Sid*, 1636). Въ слѣдующихъ своихъ пьесахъ, какъ «Горацинъ», «Цинна», «Поліевктъ», «Смерть Помпея», «Донъ Санхо д'Аррагонъ», которыя всѣ имѣютъ передъ «Сидомъ» достоинство оригинальности, — Корнель вполне слѣдовалъ стѣснительнымъ псевдо-античнымъ правиламъ. Изъ комедій выше ставится его «Лжецъ» (*le menteur*); изъ его трагедій французская критика считаетъ образцовыми его «Горациевъ», «Цинну», «Поліевкта» и «Родогюну». Позднѣйшія произведенія Корнеля, напр. — «Эдипъ», «Серторій», «Ото», «Агезилаъ», «Аттила», «Береника», «Пульхерія» и др., Шлегель справедливо называетъ расуужденіями въ разговорной формѣ о государственной политикѣ въ томъ или другомъ затруднительномъ случаѣ, с. 114 и сл., 186, 219—225, 248, 250, 316.

«Королевскія идиалли», см. Теннисонъ.

Кратетъ (*Crates*), поэтъ аѳинскій, жившій ок. 80 олимп., представитель особаго направленія въ древней аттической комедіи. Онъ первый оставилъ насмѣшки надъ отдѣльными личностями и сталъ создавать сюжеты и характеры, имѣвшіе общее, а не частное, личное значеніе.

Кребильонъ, *Простеръ Жюмо де*, старшій французскій драматургъ, род. 1674 г., ум. 1764. (Трагедіи: «Rhadamiste» (1711), «Atrée», «Catilina» и др.) стр. 250.

Крейеръ, *Гаспаръ*, 1582—1669, голландск. портретистъ и историческій живописецъ, стр. 275.

Креонъ—дѣйствующ. лицо въ тр. Софокла: «Антигона», «Эдипъ—царь», с. 36, 65.

Кромвель, *Оливеръ*, 1599—1658, пролетаръ соединенныхъ республикъ — Англіи, Шотландіи и Ирландіи, стр. 320.

Кронъ, *Сатурнъ*, сынъ Урана и Гея, низвергшій своего отца и присвоившій господство надъ міромъ: Онъ сочетался съ своею сестрою Реей, отъ которой родился Гестія, Деметра, Гера, Гадесъ, Посейдонъ и Зевсъ. Такъ какъ Гея предсказала ему, что онъ будетъ низвергнутъ съ престола однимъ изъ дѣтей своихъ, то онъ поглащалъ ихъ тотчасъ послѣ рожденія, за исключеніемъ Зевса, котораго спасла Рея. Зевсъ низвергъ своего отца, принудилъ его, при помощи

искусства Гея, заргнугуть поглощенныхъ имъ дѣтей и заключилъ его въ Тартаръ.

Ксенархъ, сынъ Софрона, писатъ мнимы, какъ и его отецъ; жилъ во время Діонисія Старшаго, стр. 22.

Л.

Лагарпъ, *Жанъ Франсуа*, р. въ Парижѣ 1739, ум. 1808. Написалъ «Cours de litterature», нѣсколько трагедій въ ложно-классическомъ стилѣ, стр. 141, 247.

Лай, см. Эдипъ, стр. 69, 124.

Ламія, въ мифологіи римлянъ—ночной злой духъ, высасывавшій кровь у людей и пожравшій ихъ, стр. 82.

Лаокоонъ, сынъ Антенора или Агоста, жрецъ Аполлона въ Троѣ, одинъ изъ героевъ послѣ-гомеровскихъ сказаній. По эпосу Аретіана (жилъ ок. 1-й Олимп.), авторъ поэмы: «Эвѳопада», вторая часть которой повѣствуетъ о разрушеніи Трои) выходитъ, что въ то время, когда греки, оставивъ деревяннаго коня, ушли отъ Трои, и троянцы праздновали жертвоприношеніями и пирами освобожденіе свое отъ бѣдъвой войны, Лаокоонъ (или, правильноже, Лаокооптъ) былъ виждѣтъ съ однимъ изъ сыновей своихъ удушенъ двумя внезапно появившимися змѣями, потому что онъ раньше еще оскорбилъ Аполлона и затѣмъ при жертвоприношеніи Посейдону дѣйствовалъ въ качествѣ жреца. Это знаменіе побудило Энея оставить Трою и удалиться на Ита. У Софокла, написавшаго также трагедію Лаокоонъ (нынѣ утраченную), онъ называется братомъ Анхиза и умерщвляется змѣями виждѣтъ съ обоими своими сыновьями, во время жертвоприношенія Посейдону на морскомъ берегу, за то, что онъ, будучи жрецомъ Аполлона, женился противъ его воли. Виргилій рассказываетъ объ этомъ, нѣсколько отступая отъ греческихъ источниковъ. Оставляя въ сторонѣ всякое отношеніе этого сказанія къ Аполлону и Энею, онъ представляетъ намъ исторію Лаокоона въ слѣдующемъ видѣ: Лаокоонъ болѣе всѣхъ возстаеъ противъ намѣренія троянцевъ ввести деревяннаго коня въ городъ и посвятить его Аѳинѣ и, чтобы испитать, не скрывается ли что-либо въ немъ, вознаеъ копье въ его бокъ. Затѣмъ, когда онъ на морскомъ берегу приносилъ въ жертву бѣла Посейдону, подливаетъ изъ Тенедоса до моря двѣ огромныхъ змѣи, думая его съ обоими его сыновьями и срываются въ акрополѣ подъ статуею Аѳины. Въ этомъ чудѣ троянцы видятъ подтвержденіе словъ Сивона о священномъ назначеніи коня служить очистительною жертвою за оскорбленіе греками святни Аѳины и принимаютъ рѣшеніе ввести его въ городъ, послѣ чего скоро наступаетъ гибель Трои.— Смерть Лаокоона и обонкъ сыновей его

изображается въ сохранившейся группѣ, найденной въ 1506 г. въ Римѣ и находящейся нынѣ въ Бельведерѣ Ватиканскаго дворца. Это знаменитое произведеніе извально родосцами Агесандромъ, Полидоромъ и Аеенодоромъ, время жизни которыхъ не извѣстно. Между тѣмъ какъ Винкельманъ и др. относятъ это произведеніе ко временамъ Александра Вел., а Тиршъ и др. ко временамъ Римской имперіи, другіе, какъ кажется, справедливо относятъ его ко времени процвѣтанія родосской школы въ царствованіе Діадоховъ (преемниковъ Александра, 250—200 г.) стр. 150 и сл.

«Лаокоонъ или о границахъ живописи и поэзіи», см. Лессингъ.

Лафайетъ, графиня, род. 1632, ум. 1693 г. французская романистка, стр. 294.

Лафонтенъ, *Жанъ-де*, 1621—1695, французскій баснописецъ («Contes», «Fables»). с. 324.

Лакмамъ, *Карль*, 1793—1851, нѣмецк. критикъ и филологъ. См. Гомеръ, стр. 341.

Ледя, дочь Фестія. По позднѣйшему мнѣю Зевсъ снизошелъ въ видѣ лебедя къ Ледѣ, которая снесла двайца, — изъ одного вышла Елена, изъ другаго Касторъ и Полидевкъ, стр. 76.

Леонидъ, лицо упоминаемое въ статьѣ Карамзина: «Чувствительный и холодный».

Леонора, дѣйств. лицо въ трагед. «Сядъ» Корнеля, стр. 131.

Леонть, дѣйствующее лицо въ драмѣ Шекспира «Зимняя сказка», стр. 314.

Леонъ—герой повѣсти Карамзина: «Рыцарь нашего времени», стр. 240.

Лепидъ, *Эмилидъ*, основатель гладиаторской школы. Около этой школы, близъ форума, находились мастерскія и лавки второстепенныхъ скульпторовъ и литейщиковъ. Гораций (Посл. къ Пизонамъ, ст. 32) приводитъ такого литейщика въ примѣръ того положенія, что самый бездарный художникъ можетъ добиться прилежаніемъ извѣстной ловкости въ воспроизведеніи подробностей, будучи неспособенъ управлять съ дѣлнцъ, с. 73.

Лермонтовъ, *Михаилъ Юревичъ*, р. 1814, ум. 1841 г., стр. 244, 364, 365, 369—370.

Лесаиъ, *Аленъ Рене*, франц. повѣт., р. 1668, ум. 1747 г. Приобрѣлъ большую извѣстность своими комич. роман. «Le diable boiteux» и «Gil Blas de Santillane». стр. 307.

Лессингъ, *Готтгольдъ Эфраимъ*, 1729—1781, поэтъ и знаменитый критикъ. Его «Лаокоонъ или о границахъ живописи и поэзіи» (1766) и «Гамбургская Драмаургія» (1767—68) положили основаніе эстетической критикѣ. «Лаокоонъ» установилъ границу между пластическими искусствами и поэзіей и устранилъ господство принципа поэтической живописи; «Драмаургія» противодѣйствовала господству французскаго (ложно-классич.) направленія и открыла нѣмецкую сцену для оригинальныхъ произведеній. Правильное толкованіе ученія Ари-

стотела дало возможность Лессингу поставить на одинаковую высоту Софокла и Шекспира и указать на нихъ, какъ на великіе образцы.—Реформа Лессинга въ драматургіи начинается его мѣщанской трагедіей «Миссъ Сара Сампсонъ» (1755) (противъ французской теоріи) и упрочивается послѣдующими за нею драмами. «Минна фонъ-Барнхельмъ» (1768), комедія въ прозѣ,—первое чисто-національное произведеніе, появившееся на нѣмецкомъ театрѣ; трагедія «Эмилія Галлотъ» (1772), показала, что трагическое возше не состоитъ въ безпримѣрномъ накопленіи ужасовъ, какъ это было въ произведеніяхъ одностороннихъ послѣдователей Шекспира; взгляды Лессинга на нравственное, гуманизирующее, дѣйствіе поэзіи нашли осуществленіе въ послѣднемъ его поэтическомъ произведеніи—комедіи «Натанъ Мудрый» (1779).—Полнѣйшее и лучшее изданіе соч. Лессинга принадлежатъ Лакману Берлину, 1839—40, 13 томовъ, стр. 44, 48—51, 55, 59, 63, 65, 150 («Лаокоонъ»), 180 («Драмаургія»), 181—182, 185, 186, 191, 192, 193, 201, 202, 214, 218, 245, 248.

«Лжець», ком. Корнеля.

Лизинъ прудъ—прудъ, въ которомъ утопилась Лиза, героиня извѣстной сентиментальной повѣсти Карамзина: «Бѣдная Лиза» (1792). Прудъ этотъ находится около Симонова монастыря въ окрестн. Москвы, стр. 240.

Ликургъ, спартанскій законодатель; нѣмецкія сказанія жизни его относятъ къ IX ст. до Р. X. стр. 18, 88.

Лилии, *Джонъ*, р. 1558, ум. ок. 1600, англійскій писатель («Euphues the anatomy of wit», «Euphues and his England» и др.) с. 308.

Линней, гр. Шведскта.—Когда Даная приказала дочерямъ своимъ перебить жениховъ, снвова Египта, Гипермнестра спасла своего жениха Линкея; Даная узнала объ этомъ и хотѣла казнить Линкея, но вмѣсто того сама была убита, стр. 31, 88.

Лиръ, главное дѣйств. лицо въ трагедіи Шекспира: «Король Лиръ». См. Шекспиръ, стр. 55, 111, 176, 229, 294, 314.

Лопе де Вега, род. 1562, ум. 1635, замѣчательнѣйшій лирикъ, энич. и особенно драматич. писатель, предшественникъ Кальдерона, «чудо природы» по изумительной производительности (21 томъ разлнчн. соч., кромѣ драматич.; 1500 комедій, и кромѣ того 400 аутосъ (мистерій) и множество мелк. драм. произвед. стр. 1, 226, 308.

Лукианъ, греческ. писатель, род. ок. 120 г. до Р. X. въ Сирійскомъ городѣ Самосатіа. Многостороннюю авторскую дѣятельность этого даровитаго сатирика можно охарактеризовать, назвавъ его Вольтеромъ своего времени; Лукианъ показиваетъ весь процессъ разложенія античнаго общества съ такою знаніемъ и остроуміемъ, какъ никто изъ его современниковъ.

ахъ XIV, 1648—1715, король фран-
стр. 135, 247, 277, 281.
ахъ XVI, король французск., р. 1754г.,
погибъ на эшафотѣ, стр. 320.

M.

гарата», индiйская поэма, написан-
наскритскомъ яз. поэтомъ Виассомъ,
стр. 336.

и Хюмидъ, жили во время пер-
вой войны. Последний упоминается,
въ комикѣ, стр. 23.

и, леда, дѣйств. лицо въ траг. Шексп.
... См. Шексп. стр. 229, 314, 319.

«Лесно, см. Преводъ Эдмунда, с. 307

редъ», см. Байронъ, стр. 269.

и (какъ нариц.—глухой), герой парно-

приписываемой Гомеру, с. 24, 41.

и, *Джамбатиста*, 1569—1625,

иій писатель, представитель напи-

сознiя, авторъ поэмы «Адоне» («Адо-

нотр. 306.

иій, псевдонимъ Александра Алек-

сандра Бестужева, род. 1796, ум. 1837,

и.

и, *Кристофоръ* (Christoph. Mar-

gari. 1598, англiйскiй писатель траге-

дическихъ на этомъ поприщѣ

и, стр. 111, 276.

и, *Jean François Marmontel*

и, стр. 1723 ум. 1799. По сло-

ву Шерра, неприятно-приторный бол-

таторъ въ своихъ «Нравственныхъ

рѣчахъ» называлъ всякаго рода раз-

сужденiемъ софистическою чувства и та-

костность онъ и другiе выдавали за

иность.

и, *Аресъ*, богъ войны, сынъ Зевса и

и, стр. 83, 241.

и, *Олимпъ*, 1594—1640, ан-

и, стр. 275.

и, 1557—1619, нѣмецкiй импера-

и, стр. 110.

и, *Францискъ Сципиона*, 1675—1755,

и, стр. 195.

и, *Франческо*, р. 1503, ум. 1540,

и, живописецъ венецiанской шко-

и, названный малымъ Рафаэлемъ.

и, дочь Этея, цари Колхиды, искус-

и, чародействахъ. Когда Ясонъ захо-

и, чился на дочери Креонта Креусѣ

и, Медея, желая отомстить за это

и, умерщвляетъ посредствомъ отравлен-

и, ятья и дѣдеи невѣсту вмѣстѣ съ

и, и убиваетъ своихъ дѣтей Мер-

и, Филодору, одно изъ дѣйствующихъ лицъ
въ диалогѣ Карамзина: «Разговоръ о сча-

и, стiи». Это же имя упоминается въ сочине-

и, нiи Карамзина: «Мелодоръ къ Филалету» и

и, «Филалетъ къ Мелодору», стр. 240.

и, Мельпомена, см. муз. 145.

и, Мендельсонъ, *Моисей*, 1729—1786, мыс-

и, литель и знаменитый нѣмецкiй писатель,
стр. 48, 195.

и, Менелай, сынъ Атрея, братъ Агамемнона,
и, супругъ Елены, царствовавшiй въ Спартѣ,
стр. 31, 66.

и, Меропа, дочь Крисеида, супруга Кресфон-

и, та, мать Эпита. Дѣйствующ. лицо въ траг.
и, Эврипида «Кресфонтъ». «Меропа»—трагедiя

и, Маффен и Вольтера (траг. въ 5 д., въ сти-

и, хахъ, давалась въ первый разъ въ 1743 г.),
стр. 35, 195.

и, «Мертвыя души», поэма Гоголя, стр. 352.

и, Мессала *Корвинъ*, *Маркъ Валерiй*, рим-

и, ский ораторъ и историкъ, ум. ок. 3 г. по

и, Р. Х., стр. 82.

и, «Мессенiянинъ», см. Делавинъ.

и, «Мессида», поэма Клошгога, стр. 348.

и, Микель-Анджело *Буонаротти*, знаменитый

и, италiйскiй художникъ, род. 1474 г., ум.

и, 1564 или 1564 г., стр. 280, 286.

и, Милльвуа, *Шарль Губера*, 1782—1816,

и, франц. поэтъ; стр. 306.

и, Милтънъ, *Джонъ* (р. 1608, ум. 1674), ан-

и, глiйскiй поэтъ, авторъ поэмы «Потерянный

и, Рай», стр. 138, 343.

и, Мимъ—собственно подражатель, въ осо-

и, бенности же мимическiй актеръ, который,

и, подражая смѣшнымъ образомъ извѣстнымъ

и, личностямъ или голосамъ животныхъ, потѣ-

и, шалъ публику на улицахъ и площадяхъ или

и, забавлялъ на пирахъ знатныхъ людей.

и, Этотъ обычай перешелъ потомъ на сцену, и

и, изъ простаго диалога образовалось цѣлое

и, представление. Греческiй мiмо; образовался

и, въ Сицили, и его начало связывается съ

и, именемъ Софрона. Сицилiйскiе греки отли-

и, чались веселымъ нравомъ, добродушнымъ

и, остроумiемъ, тонкою наблюдательностью и

и, особою способностью подражать другимъ.

и, Предметомъ ихъ сатиры и остротъ были

и, и политическiя дѣла, но особенно де-

и, ривенскiе праздники и увеселенiя, дава-

и, емые тамъ ежегодно преимущественно въ

и, честь Деметры. Талантъ Софрона состо-

и, ялъ въ томъ, что онъ вѣрно изобра-

и, жалъ разныя сословiя, ихъ нравы и об-

и, стоятельства жизни. Эти изображенiя Со-

и, фрона и суть мими. Они распадутся на

и, серьезные, съ нравственною подкладкою, и

и, шутивыя, которые должны были возбуж-

и, дать смѣхъ шутивымъ изображенiемъ раз-

и, ныхъ сословiй и ихъ особенностей. Мими

и, Софрона не были литературною новизною,—

и, они входили уже въ мимическiя представ-

и, ленiя сицилiйцевъ, но вслѣдствiе искусства

и, изображенiя, вѣрности и оригинальности,

они имѣли значеніе поэтическихъ произведеній, хотя написаны были прозою. Такого мнѣнія о нихъ Аристотель.

Минерва, греч. Паллада Аенна, богиня мудрости, стр. 7, 83.

Мирабо, *Оноре Габриель Виктор Рикетти*, 1749—1791, одинъ изъ выдающихся дѣятелей французской революціи, стр. 320.

Миранда, дѣйствующее лицо въ драмѣ Шекспира «Бура», стр. 315.

Мольеръ, *Жанъ Батистъ Поколенъ*, франц. комикъ, р. 1620, ум. 1673. Изъ пьесъ его особенно замѣчательны: Школа женщинъ, Школа мужей, Мизантропъ и Тартюфъ, стр. 187, 211, 212, 215, 250, 294.

Моннье, *Адри*, р. 1805 г., французскій писатель и художникъ, стр. 312, 313.

Монтанъ (*Montaigne*) франц. философъ, р. 1533, ум. 1592. Главное сочиненіе, которымъ онъ приобрѣлъ себѣ извѣстность и имѣлъ большое вліяніе на современниковъ и на дальнѣйшія поколѣнія образованныхъ людей, были его опыты «Essais».

Монтескье (р. 1689, ум. 1756) французскій писатель. Его сочиненія: «Персидскія письма», «Размышленія о причинахъ величія и паденія Римлянъ», «Духъ законовъ».

Мооръ, *Барль*, дѣйств. лицо въ трагедіи Шиллера «Разбойники», стр. 232.

Моцартъ, *Йоханнъ Волфгангъ Амедей*, нѣмецкій композиторъ, р. 1756, ум. 1791 г. стр. 263.

Музы—богини числомъ 9: Калліопе—муза эпоса; Евтерпе—лирической поэзіи, Мельпомене—трагедіи. Талія—комедіи, Эрато—эротической поэзіи, Полинья—гимновъ, Терпсихоре—танцевъ, Клио—исторіи, Уранія—астрономіи. Музы считались дочерьми Зевса и Мнемозины, жили онѣ въ Пѣріин, въ Македоніи, около Олимпа. Отсюда музы называются пѣріискими или пѣридами.

«Мылныя»,—такъ называлась XIX-я рапсодія «Одиссея», стр. 36.

Н.

Нависная, дочь Алкиноа, царя Феакійцевъ, у котораго Одиссей нашелъ гостепримство послѣ кораблекрушенія. См. Одиссея Гомера, стр. 101.

Натанъ, главн. дѣйств. лицо комедіи Лессинга: «Натанъ мудрый», стр. 233.

Немезида, богиня кары, возмездія и справедливости, стр. 98.

«Нереида», стихотвор. Пушкина.

Нереиды—морскія нимфы, дочери Нерея. Ихъ изображаютъ молодыми дѣвами, сидящими на дельфинахъ, съ трезубцемъ Нептуна, а иногда съ гирляндами цвѣтовъ въ рукахъ, стр. 254, 255.

«Нибелунги»—произведеніе нѣмца. народн. эпической поэзіи, разсказываетъ о политическыхъ и любовныхъ приключеніяхъ древн. бургундскихъ фамилій, стр. 316, 340, 341.

«Нимфомедъ»—трагед. Корнеля, стр. 123.

Нимфохаретъ, сынъ комика Филопида и современникъ Аристофана, писатель древней аттической комедіи, стр. 22.

Нина, дѣйств. лицо въ статьѣ Карамзина: «Чувствительный и холодный», стр. 240.

Нюба, дочь Тантала и Дианы, супруга Амфіона, имѣвшая 12 красивыхъ дѣтей (6 сыновей и 6 дочерей). По сказаніи, она оскорбила богиню Латону, хвастаясь передъ нею многочисленностью и красотой дѣтей своихъ. Въ наказаніе за это она лишилась въ одинъ день всѣхъ своихъ дѣтей, убитыхъ Аполлономъ и Дианою (дѣтми Латоны), и сама была превращена въ скалу, стр. 39.

Номы—религіозныя пѣсни въ честь Аполлона.

О.

«Облава», см. Аристофанъ, стр. 53, 352.

Овидій, римскій поэтъ (р. 43 до Р. Хр. ум. 17 по Р. Х.) Его сочиненія: Amores, Геронды, Ars amandi, Remedia amoris, Метаморфозы, Fasti, Tristia, Epistolae ex Ponto стр. 97.

Одиссей, царь острова Итаки, одинъ изъ героевъ Илиады и главное лицо въ поэмѣ «Одиссея», с. 29, 35, 37, 38, 55, 66, 341, 344.

«Одиссей лодный вѣстникъ»—содержаніе не извѣстно, стр. 87.

«Одиссея», см. Гомеръ, с. 24, 33, 41, 68, 340, 341, 352, 361.

Олимпъ—гора между Фессалією и Македонією; мѣстопробываніе греческихъ боговъ, стр. 294, 387.

Оостъ, см. Ванъ-Оостъ.

Оргонъ, дѣйств. лицо въ комедіи Мольера: «Тартюфъ».

Орестъ, сынъ Агамемнона и Клитемнестры. Послѣ убіенія отца Клитемнестрою и Эгистомъ, онъ, еще малолѣтній, былъ отправленъ сестрою своею Электрою въ Фокиду къ царю Строфію, женатому на сестрѣ Агамемнона. Возмущавъ, Орестъ тайно возвратился въ Микены и вмѣстѣ съ другомъ своимъ Пиллодомъ, въ отомщеніе за смерть отца, убилъ мать свою Клитемнестру и Эгиста. За убіеніе матери Орестъ былъ преслѣдуемъ фуриями и въ состояніи бѣшенства долго скитался, пока наконецъ не получилъ успокоенія въ Аеннахъ, оправданнй судомъ Ареопага, въ которомъ председательствовала сама Аенна, стр. 31, 33, 34, 36, 37, 38, 66, 76, 129, 145, 201.

Орландъ, см. Аріосто, стр. 111, 171.

Оррей, сынъ музы Калліопы, пѣвецъ ионическихъ временъ, родомъ изъ Эракіи. Его считали родоначальникомъ тайныхъ религіозныхъ ученій и обрядовъ, стр. 83.

Основьяненко, псевдонимъ Кавтій, *Григоръ Федоровъ*, р. 1778, ум. 1843 г., писалъ на русск. и малороссійск. яз. («Похожденія Столбикова», «Панъ Халавскій»), «Божья дѣти», стр. 259.

Отвей, 1651—1685, англійск. драматургъ
ложно-классической школы, стр. 323.
«Отелло», траг. Шекспира, с. 271, 314, 319.
«Отець Горьо» («Старикъ Горьо»), романъ
Бальзака, стр. 294.
Отрепьевъ, *Гришка Отр.*, *Гришка Раз-*
стрижца (Джедмитрій I-й 1605—1606), ге-
рой народной пѣсни, стр. 332.
Офелія — дѣйствующее лицо въ трагед.
Шекспира: «Гамлетъ». стр. 314.

II.

Павсонъ, см. Полигнотъ, стр. 22.
«Паденіе листьевъ», см. Мильбуа, с. 306.
«Памела», см. Ричардсонъ, стр. 316.
«Панъ Халаяскій», соч. Основьяненка.
Парнасъ, гора на границѣ Фокиды и Ло-
криды, посвященная Аполлону и музамъ,
стр. 29, 247.
Паренонъ, см. Икитній, стр. 276.
Паскаль (*Blaise Pascal*), знаменитый фран-
цузскій математикъ, р. 1623, у. 1662.
Пелей, сынъ Эака, отецъ Ахиллеса.— «Пе-
лей», гр. Софокла, стр. 38, 76.
Пенелопа, вѣрная супруга царя острова
Итаки Одиссея. См. Одиссея Гомера, с. 101.
«Персы» — трагедія Эсхила, стр. 22, 206.
Петрарка, 1304—1374, итальяскій поэтъ
и ученый («Африка» поэма, «Rime» со-
неты), стр. 97.
Петроній Арбитръ, современникъ римскаго
императора Нерона, авторъ «Сатирикона»
(*Libri satiricon*), въ котор. съ колоссальнымъ
цинизмомъ онь изображаетъ времена Ти-
берія, Калпгулы, Клавдія и Нерона.
Петръ Великій р. 1672, ум. 1725., с. 266-
Пизоны (*Луцій, Калтурній, Пизонъ*) — одна
изъ древнѣйшихъ римскихъ фамилій; къ
нимъ обращено посланіе Горация «De arte
poëtica», стр. 72, 80, 82.
Пиндартъ, р. ок. 520 до Р. X. въ Эввахъ,
знаменит. греч. лирикъ, стр. 347.
Піриды, см. Музы, стр. 83.
Плавтъ, *Титъ Макцій* — римск. комикъ,
р. 254, у. 184 г. до Р. X. Весьма плодови-
тый писатель. Число произведеній, которыя
древность приписывала ему, доходило до
180, но изъ нихъ дошло до насъ только 20.
Всѣ они суть подражанія греческимъ ори-
гиналамъ новой аттической комедіи; но Пл.
пользовался своими образцами съ геніаль-
ною свободою и смѣлостью. Подлинными
произведеніями Плавта считаются слѣд. ко-
медіи: Амфитрионъ, Деньги для ословъ (*Asti-*
paria), Горшокъ съ золотомъ (*Aulularia*),
Плѣнники (*Captivi*), Куркуліо, Казина,
Ларчикъ (*Cistellaria*), Эпидикъ, Вакхиды,
Домовой (*Mastellaria*), Вязьнецы (*Menaechni*),
Хвастливый воинъ (*Miles gloriosus*), Купецъ
(*Mercator*), Псевдокъ Карвагенянинъ (*Romi-*
lus), Персъ, Кораблекрушеніе (*Rudens*),
Страхъ, Сокровище (*Trinummus*), Невѣжа
(*Truculentus*) стр. 57, 74, 80, 213, 215.

Платонъ, р. 429, ум. 347 до Р. X., одинъ
изъ самыхъ знаменитыхъ греческихъ фило-
софовъ, ученикъ Сократа и учитель Ари-
стотеля, с. 6, 8—20, 39, 309, 324.
Плацидъ, дѣйств. лицо въ траг. Корнеля
«Теодора», стр. 126.
Плутархъ, род. изъ Хероней (50—120 по
Р. X.) греческ. лирикъ, авторъ «Жизнеопи-
саній знам. мужей», которыя сдѣлали его
и въ новомъ мірѣ однимъ изъ популярнѣй-
шихъ писателей, стр. 48, 51.
Погодинъ, *Михаилъ Петров.*, 1800—1875,
авторъ нѣскольк. повѣстей, издат. «Москов.
Вѣстн.» (1827—1831) и историческій пи-
сатель, стр. 258.
Полигнотъ, греческ. живописецъ, совре-
менникъ Фидія, р. ок. 490 г. до Р. X., укра-
силъ живописью Пропилей, храмъ Тесея и
др. Полигнотъ отличался въ высокой живо-
писи; Діонисій ему во всемъ подражалъ до
мелочей, но кромѣ того славился умнѣемъ
изображать характеры людей; потому про-
зывается живописцемъ людей; Павсонъ зани-
мался каррикатурами и площадными изо-
браженіями. Аристотель («Государство VIII,
5) совѣтуетъ юношамъ смотрѣть на картин-
ны Полигнота, а не Павсона, стр. 22, 27.
Поллидъ — трагикъ, упоминаемый Шутар-
хомъ, Аевнеемъ, Діодоромъ и др. Аристо-
тель называетъ его софистомъ, стр. 37, 38.
Поллиссена, дѣйств. лицо въ трагед. Сене-
ки: «Трояда» стр. 126.
Поллицианъ, *Мельхиоръ*, род. 1661 г., ум.
1741 г., дипломатъ при Людовикѣ XIV, кар-
диналъ, стр. 97.
Поллициано, *Анджело Амброджини* (1454—
1494), итальянскій писатель и поэтъ («Ис-
торія заговора Падци», поэма, латинскія бу-
колки, и др.) стр. 97.
«Поліевитъ», трагедія Корнеля, стр. 126,
222, 315.
«Помпей», трагедія Корнеля, с. 130.
Помпалія кровь (*Arg poët.*, 292) — Пизоны,
стр. 80.
Понтанусъ, *Яковъ* (1542—1626), филологъ,
переводч. многихъ византійскихъ писате-
лей, написалъ нѣсколько элементарныхъ со-
чиненій, долгое время бывшихъ классиче-
скими («*Progymnasmata latinitatis*», 1590,
«*Floridorum, libri VIII*» и др.), стр. 97.
Поппе, *Александръ*, 1638—1744, англійскій
лирическій поэтъ и моралистъ («Похищеніе
локона» (комич. эпопея), «Опытъ о челове-
кѣ» и мн. др.); довелъ до совершенства от-
дѣлку стихотворной формы, стр. 248.
Посейдонъ, сынъ Кроноса и Реи, братъ
Зевса, богъ морей и вообще всѣхъ водъ, с. 33.
«Потерянный Рай», поэма Мильтона, с. 343.
«Поэтика», см. Аристотель.
Преве д'Эзиль, *Антуанъ Франсуа*, аббатъ,
род. 1697, ум. 1763, извѣстенъ романомъ:
Histoire du Chevalier des Grieux et de Man-
non Lescaut, стр. 307.

Пріамъ, царь Трои, отецъ Гектора и Париса, супругъ Гекубы, стр. 18, 76.

Прогна, дочь Пандіона, царя Аѳинскаго; она была замужемъ за Тереемъ и превращена въ ласточку, стр. 77.

Прометей, сынъ титана Іапета, похитившій у Зевса огонь и при помощи его научившій людей многимъ искусствамъ. За это Зевсъ наказалъ его, приковавъ его къ скалѣ кавказской и приставивъ къ нему орла, который клевалъ его печень. Преданіе приписываетъ Прометею созданіе человѣка изъ глины, стр. 19, 38.

«Прометей», траг. Эсхила, стр. 88.

Протагонистъ, первый, главный, актеръ изъ двухъ, бывшихъ до Софокла; деутерагонистъ — второй актеръ; Софоклъ прибавилъ третьяго — тритагониста.

«Прусій» — траг. Корнели, с. 123, 198, 219.

Пушкинъ, *Александръ Сергѣевичъ*, 1799—1837, стр. 241, 244, 264, 266, 271, 371—373.

Р.

Радамантъ, сынъ Юпитера и Европы, царь Лигійскій. За правосудіе и безпристрастіе его онъ сдѣланъ былъ по смерти судьей въ Аду, такъ же какъ Эакъ и Миносъ, с. 228.

«Рамайяна», индійская поэма, приписываемая мудрецу Вальмики, стр. 286.

Рамбульо, *Катерина*, маркиза (1588—1665) Въ салонѣ ея сходились всѣ лучшіе умы и такъ назыв. жеманницы (*Les précieuses*), стр. 306.

«Раненый Одиссей» — трагедія. Телегонъ, сынъ Одиссея и Кирки, посланъ былъ матерью отыскать отца. Прибывшій бурей къ Итакѣ, началъ грабить; тогда Одиссей съ Телемакомъ вышли противъ него, и Одиссей былъ убитъ Телегономъ. Телегонъ, узнавъ свою ошибку, отнесъ трупъ отца на островъ Еею къ Киркѣ, гдѣ Одиссей и былъ погребенъ, стр. 34.

Расинъ, *Жанъ*, французскій трагическ. поэтъ, род. 1639, ум. 1699 г. («Théagene et Chariclée», первая трагедія, «Andromaque», 1667, комед. «les Plaideurs», траг. «Britannicus», «Bérénice», «Bajazet», «Mithridate», «Iphigénie», «Phédre» (1667), «Esther» (1689) и «Athalie»), стр. 185, 212, 220, 260, 282, 323.

Рафаэль, *Санцио д'Урбино*, знаменитѣйшій изъ живописцевъ, род. 1483 въ Урбино, ум. 1520 въ Римѣ. (Извѣстѣйшія изъ его картинъ — «Преображеніе», «Madonna della Sedia», «Св. семейство», «Св. Цецилія», «Мадонна св. Сикста», «Несеніе креста»), стр. 167—169.

«Ревизоръ», комедія Гоголя, с. 244, 352.

Регана, дѣйств. лицо въ трагедіи Шекспира «Король Лиръ». См. Шекспиръ, с. 229.

Регулъ, *Маркъ Атилиій*, римлянинъ; взятый въ плѣнъ карфагенянами и посланный въ Римъ съ мирными предложеніями, съ условіемъ

вернуться, если миръ отвергнутъ, Рег. говорилъ въ сенатѣ противъ мира, возвратился въ Карфагенъ и былъ тамъ замученъ (267 до Р. Х.) стр. 59.

Рейнгардъ (Рейнкке, лиса) — герой др.-нѣмецкаго сказанія о походеиіяхъ лисы, переработаннаго Гете въ обширную сатирическую поэму: «Рейнкке-Лиса», стр. 339.

Рейхлинъ, *Йоханнъ* (1456—1522), замѣчательный нѣмецкій гуманистъ, авторъ сатиры «Письма темныхъ людей» («Epistolae viginti obscurorum»); въ греч. грамматикѣ положилъ начало особому произношенію двугласныхъ буквъ, названному *рейхлинновскимъ* (ятацизмъ), стр. 97.

Ритмъ, риемъ, — тактъ, ладъ, извѣстный порядкомъ звуковъ; *гармонія* — соединеніе высокихъ и низкихъ тоновъ. Слово *риемъ* употреблялось не только о звукахъ, но и о соразмѣрныхъ движеніяхъ тѣла, о стройности соответствіи частей, вообще о соразмѣрности. «Образные риемы», т. е., соответственные характерамъ, страстямъ и дѣйствіямъ, — выражающіе характеры, страсти и дѣйствія.

Рихтеръ, *Жанъ-Поль-Фридрихъ*, болѣе извѣстный подъ именемъ Жанъ-Поля, нѣмецкій иморалистическій писатель, род. 1763 г., ум. 1825 г. («Hesperus», «Quintus Fixlein», «Titan», «Vorschule der Aesthetik» и др.).

Ричардсонъ, *Самуэль*, англійскій писатель (1689—1761), основатель семейнаго романа въ Англій, положилъ въ основу своихъ романовъ въ письмахъ сферу семьи и личности. Извѣстѣйшіе изъ его романовъ: *Памела* 1740, *Кларисса* 1748, *Грандиссонъ* 1753, стр. 315.

Ричардъ III, дѣйствующее лицо въ трагедіи Шекспира, стр. 314.

Ришелье, *Арманъ Дюплесси*, 1585 — 1642, кардиналъ, около 20 лѣтъ управлявшій Франціей, стр. 142.

Робинсонъ Крузо, см. Дефо, стр. 306, 309.

Родогоня — трагедія Корнели стр. 117, 125, 126, 186, 222, 224.

Родриго, дѣйств. лицо въ траг. Корнели: «Силь», стр. 122, 123, 125, 219.

Роландъ, палачиъ Карла В., герой древнихъ французскихъ былинъ («Chansons des gestes»); измѣнически — преданный, палъ въ битвѣ съ сарацинами въ долинѣ *Ромсеваля*, въ Наваррѣ, стр. 316.

«Рамансеро» — собранія испанскихъ народныхъ пѣсень. стр. 316.

Ромео, дѣйств. лицо трагедіи Шекспира «Ромео и Юлія», стр. 55, 111, 314.

Ронсаръ, *Пьеръ*, французскій поэтъ (1524—1585) основатель школы писателей, называвшей себя «французск. пеллэдой» с. 139, 248.

Рубенсъ, *Петръ-Павелъ* (Peter-Paul Rubens), род. въ Зигенѣ (въ нассауск. графствѣ), 1577 г., у. въ Антверпенѣ, 1640. Ученикъ Адама ванъ-Порта и Оттона

ванъ-Вена. Живописецъ фламандской школы. стр. 276.

Руссо, *Жанъ-Жакъ*, французскій философъ и писатель, род. 1712 въ Женевѣ, у. 1778, авторъ разсужденій „*Contrat social*“, „*Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*“ и др. романовъ—*Новая Элоиза* („*Julie ou la nouvelle Héloïse*“), „*Эмиль*“ („*Emile ou de l'éducation*“), Автобиографія („*Исповѣдь*“), доведенной до 1765 г., и др. стр. 211.

Русомъ, около (VI в. до Р. X.), герой персидскихъ пѣсень. См. „*Книга Царей*“ („*Шахъ-Наме*“), стр. 316.

С.

Саладинъ, дѣйств. лицо въ комедіи Лессинга „*Натанъ мудрый*“, стр. 211.

Санназаро, *Дж.*, 1458—1530, итальянскій поэтъ („*Arondia*“, „*De partu virginis*“ и др.), стр. 97.

Санчо-Панса, дѣйствующее лицо въ романѣ Сервантеса: „*Донъ-Кихотъ*“, стр. 312.

„*Сара Сампсонъ*“, написанная Лессингомъ въ 1755, есть первая мѣщанская трагедія въ нѣмецкой литературѣ, въ 5 д., въ прозѣ. См. Лессингъ. стр. 231.

Сатурнъ, древне-римскій мѣсяцъ, позднѣе отождествленъ съ греческ. Хрономомъ, сынъ Урана и Геи, отецъ Зевса, который былъ лишенъ престола и заточенъ въ пропасть подъ тартаромъ.

Сафо, *Сапфо*, греческая поэтесса, живш. въ VI ст. до Р. X. стр. 348.

Светоній, *Кай С. Транквила*, римскій историкъ, жилъ около 70—121 г. по Р. X. („*Vitae XII imperatorum*“).

Свифтъ, *Джонатанъ*, 1667—1745, англ. сатирическій писатель, стр. 313.

Саладонъ, см. Юрфе д'Оноре, стр. 305.

Селевкъ, дѣйств. лицо въ трагедіи Корнеля—Родогюна, стр. 126—7.

Сенека, римскій философъ, воспитатель императора Нерона, ум. 65 по Р. X. Кромѣ сочиненій философскаго содержания С. писалъ чисто литературныя произведенія. Десять трагедій, приписываемыхъ Сенецкѣ, признаются подложными и не имѣютъ значенія. стр. 117, 126.

Сентъ-Бевъ, *Шарль-Огюстъ*, французскій критикъ, р. 1804, стр. 142.

Сервантесъ Салаедра *Мишель де*—испанскій поэтъ, р. 1547, у. 1616; писалъ элегіи, романсы, сонеты, буколическіе романы, много драмъ и въ 1604 напечаталъ свой знаменитый романъ: „*Донъ-Кихотъ*“, стр. 306, 318, 314, 359.

Сидъ, донъ-*Родриго*, 1026—1099, герой безчисленныхъ испанскихъ романсовъ и балладъ, а также трагедіи Корнеля: „*Cid*“, стр. 341, „*Сидъ*“ 122, 123, 125, 127, 130, 315, 316.

Сизифъ, сынъ Эола, древній царь коринтскій, хитрѣйшій и корыстолюбивѣйшій изъ смертныхъ, который въ наказаніе за свои грѣхи, долженъ былъ въ аду постоянно вскатывать огромный камень въ гору, с. 39.

Силень (у Горациа, ст. 287—289)—божественный прислужникъ Вакха; онъ не можетъ говорить тачнѣе же языкомъ, какъ комическій слуга *Давъ* или нахальная служанка *Писилъ*, стр. 79.

Симеонъ Полоцкій, р. 1628 ум. 1680, воспитатель царевича Федора Алексѣевича и писатель, стр. 108.

Симоидъ, греческій лирическій поэтъ, род. изъ Кеоса (559—469 до Р. Xp), стр. 150, 210.

Снопинъ-Шуйскій, *Михаилъ Васил.* (ум. 1610 г.), кн., замѣчательный полководецъ, герой народа пѣсень, стр. 332.

Сиюдери, *Мадлена де*—французская писательница, ум. 1701, написала много большихъ романовъ: „*Великій Киръ*“, „*Клелія*“ и др., стр. 248, 305.

„*Слово о полку Игоревѣ*“—(XII в.) поэтическое повѣствованіе о походѣ сѣверскаго кн. Игоря на половцевъ, стр. 326.

Созинъ, римскіе книгопродавцы (у Горациа, 845), стр. 82.

Сократъ, одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ греческихъ мыслителей и нравоучителей, р. въ Афинахъ въ 469 г. ум. 400 до Р. X. Сократъ не оставилъ послѣ себя никакихъ сочиненій, и ученіе его можно заимствовать только изъ сочиненій его учениковъ и послѣдователей. Между ними наибольшаго вниманія заслуживаютъ Ксенофонтъ и Платонъ, изъ коихъ первый представляетъ больше черты фактическаго Сократа, тогда какъ второй изображаетъ своего учителя со стороны идеальной, стр. 6—9, 12, 14, 58, 215.

„*Сократические разговоры*“. Подъ „*Сократъ разг.*“ слѣдуетъ разумѣть разговоры Александра Тейскаго, предметомъ которыхъ было изображеніе жизни Сократа; они до насъ не дошли.

Соломъ (594 г. до Р. X.), одинъ изъ семи греческихъ мудрецовъ, афинскій законодатель, писатель гномическихъ элегіи, с. 18.

Софокль р. 497, въ Колонѣ въ Атикѣ, ум. 406 до Р. X.,—одинъ изъ знаменитѣйшихъ греческихъ трагиковъ. Его поэтическая плодотворность была очень велика, и число драматическихъ произведеній его считается отъ 100 до 130; изъ нихъ дошли до насъ въ цѣлости только семь: „*Аяксъ*“, „*Электра*“, „*Эдипъ царь*“, „*Антигона*“, „*Эдипъ въ Колонѣ*“, „*Троихиняки*“ и „*Филоклетъ*“.—Трагедіи Софокла обнаруживаютъ вездѣ художественное образованіе и тонкій вкусъ временъ Перикла. Гигантскіе образы Эсхиловыхъ трагедій у Софокла уступаютъ мѣсто образамъ человѣческимъ, ничего не теряя впрочемъ изъ своего истиннаго величія;

судьба является болѣе мягкой, религія болѣе кроткою, даже въ самыхъ грозныхъ ея созданіяхъ—въ Эвменидахъ; во всемъ соблюдена мѣра, поэтъ всегда ищетъ и достигаетъ градій. Противоположность божественнаго и человѣческаго началъ, которыя такъ враждебно борются у Эсхила, склоняется здѣсь къ примиренію, и надъ всѣми, даже самыми мрачными отношеніями, вѣетъ кроткое благородное самоотверженіе, с. 4, 24, 36, 39, 65, 91, 196, 220, 247, 277, 294, 324.

Софронъ, родомъ изъ Сиракузъ, сынъ Агаокла, современ. Эврипида. См. Минъ. стр. 22.

Сталь, г-жа, 1766—1817, дочь французск. министра Неккера, замѣчательная писательница и романистка (очерки «De l'Allemagne», романы «Дельфина» и «Коринна или Италия»), стр. 306.

Стернъ, *Лоренсъ*, англійскій юморист. писатель, р. 1713, ум. 1768 («Тристрамъ Шендъ», «Сантиментальное путешествіе» и др.) с. 313.

Стефанъ Яворскій, 1658—1722, митрополитъ Рязанскій, мѣстоблюститель патриаршаго престола, президентъ св. синода и знаменитый проповѣдникъ Петровскаго времени, стр. 108.

«Страданія Вертера», (1774 г.)—сентиментальный романъ Гете, стр. 314.

«Судъ Любушинъ»—древняя чешскія эпическія пѣсни о судѣ Любуши (ум. ок. 788), королеви Чехіи.

Сульцеръ, *Іоаннъ Георгъ*, р. 1720, ум. 1779, человекъ обширной учености. Главнымъ сочиненіемъ его болѣе эстетико-философскій словарь: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Lpz. 1771. Въ этомъ сочиненіи С. высказалъ много дѣльныхъ мыслей объ искусствѣхъ и въ частности о поэзіи, но по общему направленію сочиненіе С. насколько не выступаетъ изъ предѣловъ того ограниченнаго понятія объ искусствѣ, которое господствовало въ XVIII в. С. полагаетъ, что сущность серьезнаго искусства состоитъ въ усовершенствованіи вещей или въ сообщеніи имъ красоты; психологическимъ источникомъ искусства онъ считалъ нравственное чувство или чувство добра и красоты, въ отличіе отъ наукъ, для которыхъ источникомъ служитъ разумъ. По его мнѣнію, даже цѣль искусства состоитъ въ нравственномъ усовершенствованіи челов. с. 227.

Схолія, примѣчанія, объясненія какаго-нибудь классическаго писателя, стр. 41.

Сцилла, баснословное морское чудовище, жившее въ скалахъ морской недалеко отъ Харибды, стр. 76.

Т.

Тартюфъ (*Le Tartuffe ou l'imposteur*), ком. Мольера, представл. въ первый разъ 1667 г.

Тассо, *Торкато*, 1544—1596, итальянскій поэтъ, авторъ «Rinaldo» и «Освобожденнаго Іерусалима», стр. 138.

Татьяна, героиня романа Пушкина «Евгеній Онегинъ», стр. 256—7.

Тадцъ, *Кай-Кормель*, римскій историкъ, ум. 80 лѣтъ между 134 и 136 г. по Р. X. («Vita Agricolaе», «Germania», «Historiarum libri» и др.) стр. 247, 339.

Тезей, древній герой и царь афинскій, которому преданіе приписывало соединеніе отдѣльныхъ общинъ Аттики въ одно государство, стр. 92.

Телегонъ, дѣйств. лицо въ «Раянонѣ Одиссея», стр. 84.

Телефъ, (у Гоція, «Наука поэзіи», ст. 96) сынъ Иракла, раненный копьемъ Ахиллеса, могъ только отъ него и получить изцѣленіе и вынужденъ былъ съ этою цѣлю предпринять странствіе изъ Мизіи въ Элладу. *Телей*, отецъ Ахиллеса, въ юности, въ сообществѣ брата своего Теламона, убилъ злонаго брата своего Фоку, за что оба изгнаны отцомъ изъ родины (Эгнаты), стр. 33, 76.

Теннисонъ, *Альфредъ*, англійскій поэтъ, р. 1810 г. стр. 316.

«Теодора», траг. Корнея, стр. 125.

Терей, супругъ Проклы и зять Филомелы, обезчестивъ послѣднюю, отрубилъ ей языкъ, чтобы она не могла рассказать объ его преступлѣн; тогда Филомела выткала челнокомъ картину, удаившую Терей: это и есть *юльскъ челнокъ*. «Терей», траг. Софокла стр. 86.

Теренцій,—ум. ок. 194 до Р. X., римскій писатель комедій, изъ которыхъ до насъ дошло 6: «*Андрия*», «*Теща*», «*Мучитель само-то себя*» (Neautontimorumenos) «*Форміонъ*», «*Евнухъ*» и «*Вражья*», стр. 108, 215.

Тидей, траг. Эвродекта; содержаніе не извѣстно, стр. 37.

Тіестъ, (*Оіестъ*), сынъ Пелопса, прижилъ дѣтей съ женою брата своего Атрея, который изъ мести накармилъ за пиршествомъ этими дѣтьми своего брата и ихъ отца Тіеста. Трапеза Тіеста, ровно какъ и другіе случаи изъ жизни потомковъ Тантала, часто служила содержаніемъ для трагическихъ писателей, стр. 74.

Тимантъ, греческ. живописецъ (IV ст. до Р. X.) на о—въ Самосъ; написалъ картины—«Спящій Полифемъ», «Жертвоприношеніе Ифигеніи» и др. стр. 152.

Тимонъ Афинскій, дѣйствующ. лицо въ трагедіи того же имени, Шекспира, стр. 314.

Тироя, дочь Салмоней, прижила съ Посидономъ двухъ дѣтей, которыхъ подкинула въ колыбели, стр. 86.

Тирсисъ, дѣйств. лицо комедіи Корнея: «Мелита». стр. 116.

Тиртей, греческій поэтъ, род. изъ Атики (ок. 684 г. до Р. X.), стр. 83.

Титурель, герой саги о «Св. Грааль» (св. Чашѣ), сынъ франц. короля, построившій въ Вискайѣ, на горѣ Сальважъ, храмъ св. Грааля, стр. 333.

«Титъ Андроникъ», англійская комедія (XVII в.) передѣлка изъ Шекспира, стр. 112.

Тицианъ, *Вечелли*, 1477—1576, одинъ изъ знаменитыхъ итальянск. живописцевъ, с. 168.

«Товий»—шеольная драма, стр. 113.

Томасъ (*Antoine Léonard Thomas*) франц. писатель, р. 1732, ум. 1785. Изъ сочиненій его особенною извѣстностью пользовалось слово похвальное Марку Аврелію.

«Томъ Джонсъ», см. Фильдингъ, стр. 313.

Тоуеръ, замокъ въ Лондонѣ, построенъ Вильгельмомъ Завоевателемъ, сперва служилъ дворцомъ, потомъ—тюрьмой для государственныхъ преступниковъ, стр. 232.

Тренделенбургъ, *Адольфъ*, р. 1802, ум. 1872. германскій философъ, извѣстенъ сочиненіями по логикѣ, стр. 60.

Тульденъ, см. Ванъ-Тульденъ.

Тъль, *Ипполитъ Адольфъ*, французск. писатель, р. 1828 г. («Histoire de la littérature anglaise», «Philosophie de l'art», «Philosophie de l'art en Italie», «Voyage en Italie», «l'Idéal dans l'art», «Philosophie de l'art dans les Pays-Bas», «Origines de la France contemporaine», и мн. др.), стр. 247, 293, 307, 324.

У.

«Уголино»—трагедія нѣмецкаго поэта Генриха Вильгельма фонъ-Герстенберга (1737—1823). Содержаніе ея взято изъ Дантова «Ада», стр. 232.

Улиссъ, см. Одиссей, стр. 140, 316.

Ульрихъ фонъ-Гуттенъ, (1483—1523), дѣятельный бороникъ просвѣщенія въ Германіи («Жалоба и предостереженіе противъ папской власти»), стр. 97.

Ульфилъ, ум. 378, готскій епископъ, переводчикъ на готскій яз. всей библіи, кромѣ книги Царствъ. Переводъ не дошелъ до насъ, с. 325.

Ф.

Фавны (Къ стиху 244 Горация: Лѣсные фавны, или сатиры, должны помнить, что безискусственность ихъ имѣетъ мало общаго съ испорченной нравственностью и языкомъ городской черни) стр. 79.

Фаллическія пѣсни пѣвались во время процессій съ фалломъ, символомъ плодородія.

«Фаустъ», трагедія Марлоу, стр. 111.

«Фаустъ», траг. Гете, стр. 269, 308.

«Федръ»—названіе одного изъ діалоговъ Платона, стр. 5, 6, 9, 11.

«Фигаро», см. Бомарше, стр. 307.

Фидій, знаменитый греческ. скульпторъ, р. ок. 500 г., ум. 432 г. («Юпитеръ Олимпійскій», «Венера Партедонская» и др.), с. 276.

Филалетъ, см. Мелодоръ, стр. 240.

Филоксенъ, греческ. диеврамбическій поэтъ, ум. ок. 380 г. до Р. Х., жилъ при дворѣ тирана Діонисія Старшаго, стр. 22.

«Филокететъ», трагедія Софокла, стр. 67, 157, 195, 201.

Фильдингъ, *Генриксъ*, 1707—1754 г., англійскій писатель, авторъ многихъ комедій и романовъ, изъ которыхъ особенно извѣстенъ романъ «Томъ Джонсъ или исторія найденнаго», стр. 312, 313.

«Финиды», трагедія; содержаніе не извѣстно, стр. 37.

Флетчеръ, см. Бенъ-Джонсонъ, стр. 275.

Флоберъ, *Густавъ*, франц. писатель р. 1821.

Флоріанъ, *Жанъ Льеръ Кларисъ-де*—1755—1794, послѣдній представитель французскаго классицизма, стр. 247.

Фордъ, *Джонъ*, англійск. драмат. писатель (1586—1650), школы Бенъ Джонсона с. 275.

«Формиды», трагедія невѣстнаго, стр. 38.

Фортуна, богиня счастья, стр. 78.

Францискъ I (1494—1547), король французскій, стр. 139.

Францъ фонъ Сминингенъ, ревностный приверженецъ реформаціи, типичный представитель упадавшаго феодальнаго рыцарства; С. не признавалъ надъ рыцарями почти никакой высшей власти. Замокъ его былъ прозванъ «убѣжищемъ справедливости», потому что тамъ находили пріютъ и защиту всѣ несчастные и гонимые сильными людьми, с. 229.

«Феоитиды», трагедія Софокла, стр. 38.

Х.

Харибда, баснословное морское чудовище, жившее недалеко отъ Сициліи, у береговъ Сициліи, трижды въ день поглощавшее воду и трижды извергавшее ее, стр. 76.

Харондъ, род. изъ Катаны въ Сициліи, жилъ по всей вѣроятности въ полов. VII ст. до Р. Х. и далъ своему родному городу, равно какъ и другимъ халкедискимъ колоніямъ въ Сициліи и Италиіи законы, отличавшіеся нравственною и юридическою строгостью, стр. 18.

Херемонъ, современникъ Эврипида, написалъ «Кентавра»; поэму эту Аесней называетъ *бѣдѣя пеллиметровъ* (драма, разными мѣтрами написанная); Аристотель называетъ «Кентавра» *рапсодією*, а это показываетъ, что произведеніе назначалось не для представленія, а для чтенія, стр. 22.

Хериль, греч. драматургъ, современникъ Эсхила. Ему приписываютъ изобрѣтеніе маски и театральн. костюмовъ. *Хериль* (у Горация, стр. 357)—бездарный стихотворецъ, о которомъ преданіе гласитъ, что онъ, воспѣвая дѣянія Александра, написалъ только семь порядочныхъ стиховъ, стр. 4, 82.

Химена, дѣйстви. лицо въ траг. Корнеля «Сидъ», стр. 122—3, 131, 219.

Хионидъ, афинянинъ, жившій ок. 450 до Р. Х., замѣчательнъ, какъ протагонистъ (см. это слово) древней комедіи и комикъ, произведенія котораго впервые обнаруживаютъ художественный способъ изложенія. До насъ

дошли только немногіе отрывки изъ двухъ его произведеній. стр. 23.

Хлестановъ, герой комедіи Гоголя „Ревизоръ“, стр. 271.

„Хозфоры“, траг. Эсхила.—Электра узнаетъ Ореста по поднянутымъ волосамъ, похожимъ на ея волосы, и по слѣдамъ чьей-то ноги, тоже похожимъ на ея слѣды, стр. 37.

Хрометь, дѣйств. лицо въ комедіи Теренція: „Мучитель самого себя“ (Heauton timoumenos), стр. 75.

Ц.

„Цѣттокъ“, недошедшая до насъ трагедія Аглаона, стр. 30, 214, 351.

Цезарь, см. Юлій Цезарь, стр. 339.

Цетеги. Подъ именемъ Цетеговъ, происшедшихъ отъ славной древней фамиліи Корнеліевъ, Гораций (Agr poet) подразумеваетъ древнихъ писателей и ораторовъ, вообще древнихъ римлянъ, имѣвшихъ обычай, особенно на войнѣ, препоясывать грудь фартукомъ, сходявшимся ниже колѣнъ, стр. 74.

Цецилій Стацій, древній римскій поэтъ, ум. ок. 166 г. до Р. X. Онъ по образцу Плавта и Теренція писалъ комедіи, а въ особенности по образцу Менаандра, въ формѣ болѣе правильной, чѣмъ Плавтъ, и съ болѣею силой, чѣмъ Теренцій. Цицеронъ называетъ его величайшимъ комикомъ римскимъ, стр. 74.

Цидъ, см. Сидъ.

Циклопы. У Гомера циклопы представляются дикими великанами съ однимъ глазомъ посредній гба. По другимъ преданіямъ жили они на островѣ Саційи, въ горѣ Этнѣ, гдѣ они, въ качествѣ работниковъ Гефеста, ковали громъ, молнію и прочее оружіе для боговъ. Отъ нихъ отличались другіе циклопы, великаны, переселившіеся изъ Ликіи въ Арголиду и построившіе стѣны городовъ Аргоса, Микенъ и Тиринва, стр. 76.

„Цинна“. трагедія Корнелия, 1639 г., стр. 123, 128—9, 229.

Цирцея, или *Кирка*, дочь бога солнца, волшебница, стр. 140.

Цицеронъ, *Маркъ Туллій*, знаменитый римскій ораторъ, р. 107 г. до Р. X., ум. 43 до Р., довелъ до совершенства латинскую прозу, оставилъ нѣсколько сочин. по риторикѣ и философіи.

III.

Шейбе, *Иоганнъ Адольфъ*, 1708—1776, съ 1745 жилъ въ Копенгагенѣ въ качествѣ придворнаго капельмейстера короля датскаго и прославился, какъ музыкальный критикъ и писатель, стр. 191.

Шенспиръ, *Вильямъ*, р. 1564, ум. 1616, стр. 1, 53, 111, 176, 198, 194, 207, 203, 220, 245, 248, 250, 251, 258, 266, 269, 271, 294;

307, 309, 314, 315, 318, 319, 321, 323, 324, 351, 353, 362.

Шиллеръ, *Иоганнъ Кристофъ Фридрихъ*, р. 1759, ум. 1805 г., стр. 243, 254, 256, 269, 270.

Шлегели, братья, *Августъ Вильгельмъ* (1767—1846) и *Фридрихъ* (1772—1829), въ своемъ журналѣ „*Athenaeum*“ (1798) явились вождями и теоретиками романтизма и кромѣ этой критической дѣятельности старались поднять новую школу переводами и историко-литературными трудами. А. В. Шлегель особенно замѣчательнъ, какъ поэтъ-переводчикъ (Шекспира, Данта, изъ Кальдерона, изъ индійск. эпоса), с. 245, 247—8, 251.

Э.

Эантъ (*Аяксъ*). Два героя „Илиады“ носили это имя: Эантъ (*Аяксъ*), сынъ Оилея, царя локридскаго, по прозванію Малый, и Эантъ, сынъ Теламона, царя саламинскаго, по прозванію Великій. Оба, послѣ Ахилла, замѣчательнѣйшіе изъ героевъ. Эантъ далъ содержаніе трагедіямъ Эсхила, Софокла, Астидаманта и Θεодекта, стр. 33, 67, 91.

Эвердингенъ, *Альдертъ ванъ—Aaldert van Everdingen*. Род. въ Алькмарѣ въ 1621 г., ум. въ Амстердамѣ въ ноябрѣ 1675. Живописецъ голландской школы.

Эмилионъ—дѣйств. лицо въ ком. Плавта: „Горшокъ съ золотомъ“ (*Aulularia*), стр. 218, 294.

Эврипидъ, греческ. поэтъ. трагикъ, род. 480 (по друг.—485 г.), ум. ок. 406 до Р. X. Въ его трагедіяхъ драма сходитъ съ той художественной высоты, на которую она была поставлена Софокломъ. Судьба является въ нихъ больше какъ случайность; лица его сошли съ высокаго котурна и смѣшались съ людьми; хоръ, составлявшій у его предшественниковъ главную, необходимую принадлежность драмы, является у Эврипиды только случайнымъ украшеніемъ; мѣръ героевъ сталъ совершенно человѣческимъ. Страсть составляетъ у него все, и дѣлъ поэта, кромѣ желанія поучать, состоитъ только въ томъ, чтобы эффектомъ растрогать сердца зрителей. Изъ многочисленныхъ (отъ 76 до 92) произведеній Эврипиды сохранился до насъ сатирическое представление „*Биклопсъ*“ и 17 трагедій: „*Гекуба*“, „*Орестъ*“, „*Фениксы*“, „*Медея*“, „*Гипполитъ*“, „*Алкестъ*“, „*Андромаха*“, „*Сиветиды*“, „*Ифигенія въ Авлидѣ*“, „*Ифигенія въ Тавридѣ*“, „*Троянки*“, „*Валханки*“, „*Гераклиды*“, „*Елена*“, „*Іонъ*“, „*Неистовый Гераклъ*“, „*Электра*“, стр. 4, 12, 17, 19, 33, 34, 38, 39, 66, 67, 92, 214, 247, 277, 331.

„*Эвонистъ*“, („*Eurhues*“) см. Лилли, с. 806. Эгистъ, сынъ Оиеста и Пелопія. Въ то время какъ Агамемнонъ сражался подъ Троею, Эгистъ соблазнилъ жену его Кле-

темнестру, а по возвращеніи Агамемнона върломно во время пира убилъ и его самого. Въ лицѣ сына Агамемнонова Ореста явился мститель, который и покаралъ убійцу, стр. 33, 196.

Эдипъ, сынъ Лаа, цари Фивскаго, и Иокасты, въ слѣдствіе предвѣщанія оракула, что овъ убьетъ отца и женится на матери, былъ брошенъ на произволъ судьбы, воспитывался въ Коринѣ. Предпринялъ въслѣдствіи путешествіе въ Фивы; дѣйствительно, по незнанію, убилъ въ Фокидѣ Лаа и получалъ въ Фивахъ за разрѣшеніе загадки сфинкса престолъ и руку своей матери. Приживъ съ нею Этеокла, Полиника, Антигону и Исмену и во время моровой язвы въ Фивахъ случайно открывъ въ себѣ виновника столькихъ преступленій, Эдипъ выкололъ себѣ глаза и по долгомъ блужданіи въ рождѣ Эвменидъ, при Колонѣ въ Атикѣ, окончилъ свою страдальческую жизнь. Мнѣе этотъ былъ разработанъ многими древними трагиками, особенно Софокломъ, стр. 31, 33, 36, 37, 65, 67, 69, 121, 124, 193, 195, 201.

„Эдипъ въ Колонѣ“, см. Софокль, стр. 294.

Эдмундъ, сынъ Глостера, — дѣйств. лицо въ трагед. Шекспира: „Король Лиръ“.

Эзонъ, полу-мигичск. поэтъ-баснописецъ, современникъ Солона, стр. 339.

Элегическій стихъ состоялъ изъ гексаметра и пентаметра.

Электра, дочь Агамемнона и Клитемнестры, сестра Ореста. См. Эгистъ.

Электра — дѣйствующее лицо въ „Хозфорахъ“, траг. Эсхила, стр. 37, 195.

Эльмира — дѣйств. лицо въ траг. Корнеля: „Сидъ“, стр. 131.

Эмиля, графиня Мирова, дѣйств. лицо въ повѣсти Карамзина: „Рыцарь нашего времени“, стр. 240.

Эмиля — дѣйств. лицо въ траг. Корнеля: „Цинна“, стр. 129.

Эмпедокль, греч. философъ, р. ок. 490, ум. ок. 430 г. до Р. X. Преданіе говорить, что Эмпед., увлекаемый любовательностью, упалъ въ кратеръ Этны, стр. 22, 85.

Эней, Энеида, см. Виргилій, стр. 147, 171, 247, 248.

Эний, древній римскій поэтъ, р. 239, ум. 169 г. до Р. X. Его поэтическая дѣятельность обнимала всѣ области поэзіи, но слава его основана главнымъ образомъ на большомъ эпическомъ произведеніи „Анналесъ“ въ 18 книгѣхъ, въ которомъ была рассказана въ хронологическомъ порядкѣ вся Римская исторія отъ Энея до временъ самаго поэта. Въ этомъ произведеніи Эний впервые замѣнилъ употреблявшіеся догодо сатурновы стихъ гексаметромъ и сдѣлалъ такимъ образомъ рѣшительный шагъ въ приращенію греческой метрики къ латинскому языку. Въ противоположность позднѣйшей поэзіи, развѣвшейся по тончайшимъ

правиламъ греческаго искусства, Эний считался представителемъ національной римской поэзіи. Чего ему недоставало съ формальной стороны, то оны замѣнилъ искусствомъ своей фантазіи, обнаружившейся какъ въ творческомъ образованіи языка, такъ и въ часто поэтическихъ описаніяхъ. Поэтому въ позднѣйшія времена, не смотря на устарѣлую форму, его много читали, объясняли и критиковали въ школахъ, стр. 74, 79, 842.

Эпихармъ, греч. поэтъ и философъ, р. ок. 540 г. до Р. X.; прославился въ особенности драмат. произведеніями и считается представителемъ особаго рода греческой комедіи — дорическо-сипилійской, стр. 23, 25.

Эразмъ Роттердамскій, Децидерій, 1467—1536, ревностный защитникъ реформациіи, издавалъ классиковъ и отцовъ церкви, между прочимъ и основной текстъ новаго завета; въ греч. грамматикѣ установилъ *этакцизмъ* (произношеніе η, какъ е [eta]), стр. 97.

Эрастъ — герой повѣсти Карамзина: „Бѣдная Лиза“; лицо, упоминаемое въ статьѣ Карамзина: „Чувствительный и холодный“, стр. 240.

Эресь, *Амуръ, Купидомъ*, — богъ любви, стр. 12.

Эсмеръ, дѣйствующ. лицо въ ром. Диккенса: „Холодный домъ“, стр. 315.

Эсхилъ, р. 525, у. 456 до Р. Xр. Эсхила по справедливости можно назвать творцомъ и отцомъ трагедіи. Все, что сдѣлано было до него Эсхиломъ и другими, можно считать только несовершенными попытками сценическаго изображенія. Трагедіи его отличаются величественнымъ, исполненнымъ достоинствомъ, возвышеннымъ характеромъ. Сюжеты Эсхила заимствованы изъ считавшихся гомеровскими поэмъ эпическаго цикла. Во всѣхъ пьесахъ сквозится мысль, что участію людей съ неумолимой строгостью управляетъ сила судьбы. Но эта судьба не есть внѣшняя, слѣпая необходимость законовъ природы, а недоступная пониманію божественная сила, карающая людей за стремленіе преступать границу возможнаго для нихъ слабыхъ средствъ. Эсхилоскіе характеры идеальны; они проявляютъ самую высокую энергію чувства, твердую, непреклонную волю. Изъ многочисленныхъ произведеній Эсхила (ихъ насчитываютъ по заглавіямъ свыше 70), сохранились только 7: „Скованный Прометей“, „Персы“, „Орестей“, (единственная сохранившаяся трилогія, состоящая изъ трагедій: „Агамемнонъ“, „Хозфоръ“ и „Эвмениды“) — и „Умоляющія о защитѣ“, стр. 19, 24, 39, 80, 92, 206, 277, 324.

Этра — дѣйств. лицо въ траг. Эврипида: „Прислѣдники“ („Гикетиды“), стр. 180.

Эфоръ (въ IV в. до Р. X.), вмѣстѣ съ Теоопомпомъ, учился у Исократы и былъ наведенъ имъ на занятія древней исторіей. Въ 30 книгѣхъ описалъ событія до 840 г.

до Р. X.; изложение носило риторический характер и часто впадало в монотонность, не смотря на правильность и чистоту языка, стр. 43.

Ю.

Юба, дѣйств. лицо въ трагедіи Кальпренди „Клеопатра“, 148.

Ювеналъ (Decimus Junius Juvenalis) римскій сатирикъ, р. ок. 47 г. по Р. X. Въ своихъ сатирахъ онъ съ безпощаднымъ негодованіемъ яркими красками изображаетъ всю нравственную гнѣль, которою страдалъ императорскій Римъ.

„Юдифъ“, школьная драма, стр. 113.

„Юлій Цезарь“, траг. Шекспира, с. 111, 216.

Юлій Цезарь, *Кай*, полководецъ и государственнй человекъ, историкъ и ораторъ древняго Рима, род. 100 г. до Р. X., палъ жертвою заговора 44 до Р. X. стр. 247.

Юлія—героиня повѣсти Карамзина: „Юлія“, стр. 240.

Юлія (*Джульета*), дѣйств. лицо въ траг. Шекспира: „Ромео и Джульета“, стр. 55, 111, 314.

Юнона, латинское имя Геры, высшей изъ богинь, дочери Кроноса и Реи, сестри и супруги Зевса, стр. 160.

„Юпитеръ Олимпійскій“, см. Фидій, с. 276.

Юпитеръ, см. Зевсъ, 343.

„Юрій Милославскій“, романъ Загоскина, стр. 259.

Юрфе *Оноре д'—(d'Urfé)* французскій писатель, р. 1567, ум. 1625, извѣстенъ своимъ пастушескимъ романомъ: „Астрея“. Имя героя романа „Селадонъ“ сдѣлалось нарицательнымъ именемъ, стр. 305.

Юстиніанъ I, византійскій императоръ, р. 483 г., у. 565 г., замѣчательнъ главн. образ.

законодательною дѣятельностью („*Congrus juris civilis*“), стр. 280.

Я.

Яго, дѣйств. лицо въ трагедіи Шекспира: „Отелло“, стр. 814.

Язонъ, дѣйств. лицо въ трагедіи Корнеля: „Медея“, стр. 117.

Янусъ—древнѣйшее и высшее божество римлянъ, правитель времени, судьбы челов., войны и мира. Статуи Януса имѣли обыкновенно два лица—молодое и старое, смотрѣвшія одно впередъ, а другое назадъ, стр. 246.

Ярославна (*Ефросинія*), жена Игоря. См. Игорь, стр. 328.

Ю.

Юстида, богиня правосудія, стр. 188.

Юстиномль, 514—473 до Р. X., греческ. полководецъ, стр. 312.

Юдеитъ, см. Динкей, стр. 82, 37.

Юеопомъ (*Теопомъ*), см. Эфоръ, стр. 43.

Юсей, см. Тезей.

Юсеида—поэма Пнеострата; не дошла до насъ, стр. 29.

Юсписъ, афинянинъ, современникъ Солона, основатель трагедіи, стр. 4, 80, 83.

Юість принадлежалъ къ роду Пелопидовъ, которые имѣли на плечахъ блестящій знакъ изъ слоновой кости въ воспоминаніе того, что боги Пелопу даровали плеча изъ слоновой кости. Этотъ знакъ *Каркиръ* называлъ звѣздою, стр. 36.

Юість, см. Тіестъ, стр. 83, 117, 121, 122.

Юона—дѣйствующее лицо въ трагедіи П. Корнеля: „Герակій“, стр. 128, 193, 219, 222.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

| | СТРАН. |
|--|--------|
| Предисловіе | I |
| Теорія, ея отношеніе къ искусству и условія ея возникновенія, <i>С. Шевырева</i> | 1 |

Г Л А В А I.

Ученіе древнихъ о поэзіи.

1. Ученіе Платона о прекрасномъ и поэзіи, извлеченное изъ его сочиненій, *С. Шевырева* 5
2. „Поэтика“ *Аристотеля*, пер. Ордынскаго 21 — 39
 - I. Планъ сочиненія. — Различіе видовъ поэзіи по средствамъ подражанія (21). — II. Различіе видовъ поэзіи по предметамъ подражанія (22). — III. Различіе видовъ поэзіи по способу подражанія (23). — IV. Подражаніе — источникъ творчества (23). — V. Комедія. — Отличіе трагедіи отъ эпоса (25). — VI. Опредѣленіе трагедіи и стихій ея (26). — VII. Цѣлостность трагедіи (28). — VIII. Единство трагедіи (29). — IX. Чѣмъ отличается поэтъ отъ историка (29). — X. Виды вымысла (31). — XI. Части вымысла (31). — XII. Части трагедіи (32). — XIII и XIV. Исходъ и цѣль трагедіи (32, 33). — XV. Характеры (35). — XVI. Узнаваніе. — Виды его (36). — XVII. Какъ пужно творить поэту? (37). — XVIII. Завязка, развязка и т. п. (38).
3. Примѣчанія къ «Поэтикѣ» *Аристотеля*, изъ примѣчаній *Ордынскаго* 39
4. Параллель между ученіями Платона и *Аристотеля*, *С. Шевырева* 70
5. „Наука поэзіи“, *К. Горация Флакка*, пер. М. Дмитріева 72
6. Происхожденіе и устройство греческаго театра, *Ф. Велишскаго* 86

Г Л А В А II.

Характеръ средневѣковой поэзіи.

7. Романтизмъ, *I. Шерра*.
Зарожденіе новаго общества. — Два господствующія учрежденія новаго міра. — Отношеніе христіанства къ новому міру, къ наукѣ, искусству. — Роль католицизма въ дѣлѣ сближенія новаго міра съ древнимъ. — Пе-

II

- расселение народов; его значение. — Образование романскихъ націй. — Отношеніе католицизма къ языческому міру. — Романтизмъ. — Возрѣнія ча любовь, какъ существенно-христіанскій элементъ романтизма. — Рыцарство. — Свѣтское и духовное рыцарство. — Сущность романтизма. — Составныя части романтизма 94
8. Мистеріи, *I. Шерра* 102
9. Школьная драма, *H. Тихоуравова*.
Время возникновенія школьной драмы. — Значеніе школьной драмы въ исторіи европейской драматической литературы. — Составъ школьной драмы въ Германіи, — въ Польшѣ. — Языкъ. — Народные элементы школьной драмы. — Содержаніе польскихъ школьныхъ комедій въ XVII вѣкѣ. — Начало драматическихъ «дѣйствъ» въ московской академіи. — Характеръ школьной драмы въ Кіевѣ 104
10. Англійскіе комедіанты, *H. Тихоуравова*.
Происхожденіе англійскихъ комедіантовъ и время ихъ распространенія по Германіи. — Очѣмненіе англійскихъ комедіантовъ. — Сценическая постановка, манера игры и репертуаръ нѣмецкихъ «англійскихъ» комедіантовъ. — Характеръ «англійской комедіи» 109

ГЛАВА III.

Ложно-классическое направленіе.

10. О драмѣ, *II. Корнеля*, пер. А. Д. Бутовскаго 114—134
А. О полезности драматическихъ произведеній 114
Б. О трагедіи. 118
В. О трехъ единствахъ—дѣйствія, времени и мѣста 125
11. Буало, *C. Шеширева* 135
12. О трагедіи, пзъ *L'art poétique*, пер. А. П. Михневича 144

ГЛАВА IV.

Критика ложно-классицизма и начала эстетической теоріи.

13. Лаокоонъ или о границахъ живописи и поэзіи, *G. Э. Лессинга*, перев. Эдельсона. 150—179
Вступленіе 150
I. Предметъ живописи вообще. — Предметъ древне-греческой живописи. — Красота—предметъ изобразительныхъ искусствъ 151
II. Какое мѣсто занимаетъ красота въ современномъ искусствѣ?—Законы искусства. — Въ чемъ заключается плодотворность избраннаго художникомъ момента?—Какой моментъ долженъ быть избранъ художникомъ 153
III. Роль красоты въ дѣлѣ возбужденія интереса къ дѣйствующимъ лицамъ поэтическаго произведенія. — Безобразное въ картинѣ и въ поэтическомъ произведеніи. — Безобразное въ драматическомъ произведеніи. 155

III

IV. Средства живописи и поэзии и связь ихъ съ предметами этихъ искусствъ.—Предметъ живописи.—Предметъ поэзии.—Какъ живопись можетъ изображать дѣйствіе?—Какъ поэзія можетъ изображать тѣла?—Плодотворный моментъ въ живописи.—Чѣмъ обусловливается единичность эпитетовъ и умѣренность въ описаніи тѣлесныхъ предметовъ?—Примѣры изъ Гомера (корабль, колесница, одежда Агамемнона).—Какой способъ употребляетъ Гомеръ при изображеніи предмета? 158

V. Возраженіе противъ Лессинга.—Цѣль поэта.—На сколько пригодны для поэтической живописи тѣла въ ихъ пространственномъ отношеніи?—Какъ рисуетъ поэтъ предметы, одновременно существующіе въ пространствѣ, и что необходимо для приблизительнаго понятія о цѣлой картинѣ?—Чего недостаетъ картинѣ, нарисованной Галлеромъ?—Чѣмъ нарушается очарованіе?—Замѣна пространственныхъ отношеній послѣдовательными и слѣдствіе ея.—Въ какихъ случаяхъ писатель съ успѣхомъ можетъ пользоваться описаніемъ предметовъ или частей ихъ, одновременно существующихъ въ пространствѣ?—Примѣры изъ *Виргилія*. 162

VI. Область живописца и поэта.—Въ какой мѣрѣ и какъ живописецъ можетъ изображать на картинѣ различные моменты времени?—Въ какой мѣрѣ поэзіи доступно изображеніе предметовъ въ пространствѣ?—Примѣръ изъ Рафаэля.—Примѣры изъ Гомера.—Свойства языка, имѣющія отношенія къ поэтической живописи.—Греческій языкъ.—Новѣйшіе языки—французскій и нѣмецкій.—Щитъ Ахиллеса. 167

VII. Приложеніе общаго правила объ изображеніи тѣлесныхъ предметовъ къ изображенію прекрасныхъ тѣлесныхъ предметовъ.—Прекрасное у Гомера.—У *Виргилія*.—Какимъ образомъ поэтъ можетъ показать прекрасное?—Грაცія.—Примѣръ изъ *Аріоста*.—Елена—у *Зевксиса* и Гомера 171

VIII. Безобразное въ поэзии.—Возбужденіе смѣшанныхъ впечатлѣній.—Что такое смѣшное?—Страшное?—Примѣры изъ Гомера и *Шекспира*.—Безобразное въ живописи.—Неприятное и безобразное; ихъ различіе.—Можетъ ли живопись употреблять безобразное для возбужденія чувствъ смѣшнаго и страшнаго?—Различіе въ этомъ отношеніи между поэзіей и живописью. 175

14. „Гамбургская драматургія“, *Г. Э. Лессинга*, пер. *Рассадына*. 180—227

О драмѣ.

I. Объ искусствѣ вообще и о сценическомъ — въ особенностяхъ.

| | |
|---|-----|
| § 1. Задача искусства. | 180 |
| § 2. Цѣль искусства | 181 |
| § 3. Поэтическая истина. | 182 |
| § 4. Отношеніе поэзии къ дѣйствительности | 182 |
| § 5. Характеръ—въ исторіи и поэзии | 184 |

IV

| | |
|---|-----|
| § 6. Обработка фабулы (сюжета) | 186 |
| § 7. О сценическом искусствѣ | 189 |
| § 8. Музыка въ драмѣ | 191 |
| § 9. Сцена и сценическая обстановка | 193 |
| § 10. Какую публику долженъ имѣть въ виду писатель? | 194 |

II. ТРАГЕДИЯ.

| | |
|---|-----|
| § 11. Анализъ Аристотелева опредѣленія трагедіи | 194 |
| § 12. Филантропія (человѣколюбіе). | 199 |
| § 13. Объ очищеніи страстей. | 200 |
| § 14. Фабула и составъ трагедіи | 201 |
| § 15. Слогъ трагедіи | 203 |
| § 16. Возбужденіе интереса къ дѣйствию трагедіи | 204 |
| § 17. Привидѣнія въ трагедіи | 205 |

III. КОМЕДИЯ.

| | |
|--|-----|
| § 18. Предметъ комедіи | 209 |
| § 19. Смѣхъ и насмѣшка.—Цѣль комедіи | 211 |

IV. ТРАГЕДИЯ И КОМЕДИЯ,—ИХЪ СХОДСТВО И РАЗЛИЧІЕ.

| | |
|--|-----|
| § 20. О характерахъ въ трагедіи и комедіи | 212 |
| § 21. Имена, какъ выраженіе общности въ комедіи и трагедіи. | 214 |
| § 22. Характеры и положеніе (ситуація) въ трагедіи и комедіи | 216 |

V. СМЪШАННАЯ ДРАМА (ТРАГИКОМЕДИЯ; СЛЕЗЛИВАЯ, ТРОГАТЕЛЬНАЯ, КОМЕДИЯ; МЪЩАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ).

| | |
|--|-----|
| § 23. Мнѣніе Виланда объ основахъ трагикомедіи | 216 |
|--|-----|

VI. ЛОЖНО-КЛАССИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ПОЭЗИИ.

| | |
|---|-----|
| § 24. Аристотель, по толкованію П. Корнеля. | 219 |
|---|-----|

15. ТЕАТРЪ — КАКЪ ПРАВСТВЕННОЕ УЧРЕЖДЕНІЕ, ШИЛЛЕРА.

| | |
|---|-----|
| Потребности, вызвавшія театр.—Вліяніе театра на нравственное и умственное развитіе человѣка;—на духъ народа.—Театръ, какъ источникъ удовольствій, связанныхъ съ назиданіемъ.—Заключеніе | 227 |
|---|-----|

ГЛАВА V.

Новоромантизмъ.

16. Русскіе романтики, *Бѣлинскаго*.

Черты романтика. — Романтизмъ, какъ историческое явленіе. — Характеръ общества до Петра Великаго. — Характеръ литературы XVIII в. — Карамзинъ и сентиментальное направленіе. — Жуковский и романтизмъ. — Романтизмъ и Пушкинъ. — Элементы романтизма. — Отрицательное значеніе русскаго романтизма. — Переворотъ, произведенный въ литературѣ Гоголемъ. — Отрицательныя свойства новаго направленія. 236

ГЛАВА VI.

Эстетическая теорія.—Отношеніе эстетиковъ къ ложно-классицизму и ложно-романтизму.

16. Псевдо-классицизмъ и псевдо-романтизмъ, *Бѣлинскаго*.

Значеніе «народности» въ литературѣ. — Подражательность прежняго времени. — *Art robéique* и *L'art robétique*. — Черты ложнаго классицизма. — Лессингъ и борьба противъ ложно-классицизма. — Байронъ и Вальтеръ-Скоттъ. — Крайности романтизма. — Основа ложно-классицизма. — Принципы, провозглашенный противниками ложно-классическаго направленія. — Шекспиръ — въ школѣ романтиковъ. — Преимущества романтизма предъ ложно-классическимъ направленіемъ; причина его недолговѣчности; мѣсто его въ истинной поэзіи. — Заслуга Шлегелей 245

17. Поэзія и наука, *Бѣлинскаго* 25118. Поэзія и художественность, *Бѣлинскаго* 25319. Составные элементы искусства, *Бѣлинскаго* 256—272

А. Народность въ поэзіи. 256

Б. Обще-человѣческое въ поэзіи 264

В. Предметъ искусства 267

Г. «Народность» въ искусствѣ, какъ обособленіе «общаго» 268

Д. Типъ, какъ слявіе общаго и особнаго 272

20. Дѣленіе поэзіи, *Бѣлинскаго* 270

ГЛАВА VII.

Историческое направленіе.

Чтенія объ искусствѣ, *И. Тэна* 274—324

21. А. Методъ изученія художественныхъ произведеній и определеніе ихъ сущности 274—293

1. Исходная точка историческаго метода. — Отысканіе тѣхъ нераз-

VI

ривныхъ цѣлхъ (*des ensembles*), съ которыми связано художественное произведеніе.—Цѣль и методъ эстетики.—Противопоставленіе методовъ—догматическаго и историческаго 274

II. Въ чемъ заключается предметъ искусства.—Раздѣленіе искусствъ на двѣ группы.—Предметъ искусства, по видимому, подражаніе.—Факты для вывода этого положенія. 279

III. Безусловно-точное подражаніе не составляетъ цѣли искусства.—Подтвержденіе этого на слѣлкѣ съ статуей, фотографіи и стенографіи.—Намѣренная неточность въ подражаніи принятымъ образцамъ.—Сравненіе античныхъ статуй съ разодѣтыми фигурами въ Неаполѣ и въ Испаніи.—Сравненіе прозы съ стихами («Ифигенія», Гете). 282

IV. Художественное произведеніе подражаетъ лишь взаимнымъ соотношеніямъ и зависимости частей въ предметахъ.—Примѣры на произведеніяхъ живописи.—Примѣры изъ литературы 284

V. Художественное созданіе не ограничивается воспроизведеніемъ отношеній между частями предмета.—Произвольныя измѣненія этихъ отношеній съ цѣлью выставить осязательнѣе существенный характеръ предмета.—Опредѣленіе существеннаго характера.—Онъ недостаточно выражается въ природѣ, отчего и возникаетъ искусство, имѣющее цѣлью пополнять недостатки въ природѣ.—Опредѣленіе художественнаго произведенія 286

VI. Первая группа искусствъ (изобразительныя) копируетъ органическія и нравственныя соотношенія; вторая (архитектура и музыка) комбинируетъ отношенія математическія.—Принципъ архитектуры.—Принципъ музыки.—Данное опредѣленіе примѣнимо ко всѣмъ искусствамъ 289

VII. Значеніе искусства въ жизни человѣческой.—Искусство и наука. 292

22. Б. Объ идеалѣ въ искусствѣ 293—324

1. Значеніе слова идеалъ.—Разные способы обработки одного и того-же сюжета. 293

2. Опредѣленіе художественнаго произведенія.—Условія, которымъ должно удовлетворять послѣднее 295

I. Степень важности характера.

3. Въ чемъ заключается важность характера?—Принципъ подчиненія характеровъ.—Примѣры. 296

4. Примѣненіе того же начала къ нравственному человѣку.—Средство опредѣлить порядокъ соподчиненія характеровъ.—Степень ихъ измѣнчивости, опредѣляемая исторіей 299

5. Лѣстница, или скала, литературныхъ цѣнностей отвѣчаетъ скалѣ цѣнностей нравственныхъ.—Примѣры 304

VI

II. Степень благотворности характера.

6. Важность и благотворность, какъ точки зрѣнія на характеръ.—
Связь и различіе этихъ двухъ точекъ зрѣнія.—Въ чемъ состоитъ бла-
готворность нравственнаго характера 310
7. Соогвѣствующій порядокъ въ скалѣ литературныхъ цѣнностей . 312

III. Степень цѣлостности впечатлѣнія.

8. Различныя элементы литературнаго произведенія.—Характеръ.—
Его элементы.—Слогъ.—Его элементы.—Гармонія характера, дѣйствія
и слога 317
23. Эпическая поэзія, *Ѡ. Буслаева*.
Языкъ.—Періодъ до-историческій 324
24. Эпическій періодъ жизни.—Поэтъ и народъ, *Ѡ. Буслаева* 328
25. Общія законы историческаго движенія литературъ (по Вагнернагелю, Гот-
шалю, Линнигу, Каррьеру, Клейну и Роде).
Поэзія старше прозы.—Эпическія пѣсни, какъ первоначальная поэзія въ
литературномъ смыслѣ.—Мнѣе и сказка.—Животный эпосъ и басня.—
Большая народная эпопея.—Эпосъ, какъ первообразъ другихъ, позднѣй-
шихъ, формъ литературнаго творчества.—Эпосъ и лирика.—Эпосъ и
драма.—Романъ, какъ эпосъ въ прозѣ.—Эпосъ, какъ историческое по-
вѣствованіе 334

ГЛАВА VIII.

Психо-физиологическое направленіе.

26. Поэзія, какъ предметъ науки, *Аландскаго* 361
27. Различіе между эпосомъ, лирикой и драмой, *Аландскаго*. 368
- Словарь 378

О П Е Ч А Т К И.

| | | <i>Напечатано:</i> | <i>Должно быть:</i> |
|------|----------|--|---|
| Стр. | Строчка. | | |
| 39 | 22 | Эврипидъ | Эврипидъ |
| 81 | 28 | Альбона | Альбина |
| 147 | 28 | Путь каждый свой особенный характеръ сохранить! | И каждый пусть герой харак- теръ свой хранитъ. |
| 161 | 13 | уприяжъ | упряжъ |
| 172 | 15 | Ахилъ | Ахилъ |
| 173 | 33 | Илиада | Илиада |
| 275 | 34 | Крейцеръ | Крейцеръ |
| 275 | 35 | Ванъ-Оостъ | Ванъ-Оостъ |
| 336 | 16 | древне-немецкомъ | древне-нѣмецкомъ |
| 336 | 16 | gethte | getihte |

у
у

Stanford University Libraries

3 6105 124 435 376



PAJ
1277
V6

30-00

11/4/76/10-

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

| | | |
|--|--|--|
| | | |
|--|--|--|