М 61/57
801-75
1824

М. ГЮЙО

ИСКУССТВО
СЪ ТОЧКИ ЗРѢНІЯ СОЦІОЛОГІИ

СЪ ПРЕДИСЛОВІЕМЪ АЛЬФРЕДА ФУЛЬЕ.

(L'ART AU POINT DE VUE SOCIOLOGIQUE, PAR M. GUYAU).

ПЕРЕВОДЪ ПО 2-МУ ФРАНЦУЗСКОМУ ИЗДАНІЮ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. Н. Пыпина

РУМЯНЦЕВ. МУЗЕЙ БИБЛІОТЕКА

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Изданіе Л. Ф. Пантелѣева.
1891.

51280-О
2014142173

Типографія и Литографія В. А. Тиханова, Садовая, № 27.

Передъ тѣмъ какъ преждевременная смерть,—въ тридцать-три года,—унесла отъ насъ Гюйо, умственная дѣятельность котораго оставалась неутомимой до послѣдняго часа, онъ только-что написалъ два новыхъ сочиненія высокой важности: одно—объ *Искусствѣ съ точки зрѣнія соціологіи*, другое—о *Воспитаніи и наслѣдственности*. Теперь мы издаемъ первое; второе, находящееся въ печати, скоро появится.

I. — Этотъ трудъ объ искусствѣ есть продолженіе книги, пользовавшейся повсюду успѣхомъ: *l'Irréligion de l'avenir*. Указавъ на идею соціологическую подъ идеей религіозной, Гюйо хотѣлъ объяснить, что она находится также въ самомъ основаніи искусства; что эстетическая эмоція, наиболѣе полная и наиболѣе возвышенная, есть эмоція соціальнаго характера; что искусство, вполнѣ сохраняя свою независимость, связано такимъ образомъ по самому своему существу съ истинной религіей, метафизикой и нравственностью.

По словамъ Гюйо, особенность девятнадцатаго вѣка, а еще болѣе вѣковъ, которые за нимъ послѣдуютъ, по всей вѣроятности будетъ состоять въ установленіи соціальной науки и въ ея первенствѣ относительно изученій, которыя, въ прежнее время, казались отъ нея независимыми; именно—науки о религіяхъ, самой метафизики, этики, науки воспитанія, наконецъ эстетики.

Извѣстно, что въ сочиненіи *Irréligion de l'avenir*, Гюйо смотритъ на культъ какъ на «явленіе соціологическое» по су-

ществу, видѣлъ въ немъ распространеніе на вселенную и на ея принципъ тѣхъ соціальныхъ отношеній, которыя связываютъ людей, однимъ словомъ—усиліе понять весь міръ подъ идеей *общества*. Что такое въ свою очередь метафизика, которая сначала кажется одинокимъ упражненіемъ мысли, осуществленіемъ идеала, возведеннаго въ божество Аристотелемъ, — мыслью, подчиняющей все своимъ собственнымъ законамъ и возвращающейся къ самой себѣ въ мысли о мысли? — Если взглянуть на нее ближе, метафизика совсѣмъ не такъ субъективна, не такъ формальна, не такъ индивидуалистична, какою она казалась прежде,—потому что въ самомъ мыслящемъ субъектѣ она именно ищетъ объясненія вселенной, объясненія той связи, которая соединяетъ существованіе индивидуума съ цѣлымъ. Такимъ образомъ, по мнѣнію Гюйо, сама метафизика есть изліяніе жизни, и жизни *соціальной:* это—общительность, распространяющаяся на космосъ, восходящая до высшихъ законовъ міра, нисходящая до его низшихъ элементовъ, идущая отъ причинъ къ слѣдствіямъ, и отъ слѣдствій къ причинамъ, отъ настоящаго къ прошедшему, отъ прошедшаго къ будущему, отъ времени и пространства къ тому, что порождаетъ самое время и пространство; однимъ словомъ это—высшее усиліе личной жизни къ тому, чтобъ охватить тайну жизни всеобщей и чтобы слиться съ цѣлымъ черезъ самую идею цѣлаго. Наука схватываетъ только отрывокъ міра; метафизика стремится постигнуть самый міръ, а она можетъ постигнуть его только какъ общество существъ, потому что, кто говоритъ: *вселенная*, говоритъ: *единство, соединеніе, связь*; но единственная настоящая связь есть та, которая соединяетъ внутри, а не по внѣшнимъ отношеніямъ времени и пространства; это — всеобщая *жизнь*, принципъ «монизма», и всякая связь, которая соединяетъ многія жизни въ одну,—глубоко соціальна [1]). Соціальный характеръ нравственности еще болѣе очевиденъ. Въ то время какъ метафизика, какъ религія, эта образная и

[1]) См. мою книгу: *La morale, l'art et la religion selon Guyau.* (Прим. А. Фулье).

поэтическая форма метафизики, стремятся осуществить въ человѣческомъ обществѣ общность правящихъ идей разума, умственную связь людей между собою и съ цѣлымъ, нравственность осуществляетъ соединеніе волей и потому самому направленіе дѣйствій къ одной цѣли. Это то, что можно назвать соціальной *„синергіей"*. Гюйо вовсе не совмѣщалъ всю нравственность въ соціологіи, потому что полагалъ, что принципъ «жизни наиболѣе напряженной и наиболѣе распространяющейся» (la vie intensive et extensive), т. е. нравственности, присущъ личности, но онъ тѣмъ не менѣе допускалъ, что сама личность есть общество живыхъ клѣточекъ и, можетъ быть, зачаточныхъ сознаній; откуда слѣдуетъ, что личная жизнь, будучи уже соціальной по *„синергіи"*, которую она осуществляетъ между нашими силами, этой личной жизни нужно только слѣдовать своему собственному стремленію, освободиться отъ внѣшнихъ препятствій и наиболѣе физическихъ потребностей, чтобы стать содѣйствіемъ къ болѣе широкой жизни семьи, отечества, человѣчества и даже міра. Воспитаніе имѣетъ цѣлью приготовить это содѣйствіе постояннымъ «внушеніемъ» идей и желаній, и такимъ образомъ исправлять вредныя дѣйствія наслѣдственности, посредствомъ новой пріобрѣтаемой наслѣдственности [1]).

Но соціальное единство, къ которому стремятся метафизика, ученіе о нравственности, педагогика, еще не полно: это есть только общность идей и воли; остается установить самую общность ощущеній и чувствъ; для того, чтобы обезпечить соціальную *синергію*, нужно создать соціальную *симпатію:* это—роль великаго искусства, искусства, разсматриваемаго съ соціологической точки зрѣнія. На первый разъ, ощущенія и чувства именно больше всего раздѣляютъ людей; о вкусахъ и цвѣтахъ «не спорятъ» потому, что считаютъ ихъ чисто личными, и однако есть средство нѣкоторымъ образомъ *соціализировать* ихъ, сдѣ-

[1]) Это составляетъ тему книги Гюйо о «Воспитаніи и наслѣдственности» (А. Фулье.—Книга эта явилась и въ русскомъ переводѣ)

лать ихъ въ значительной степени тождественными у того и другого лица: это — искусство. Изъ безсвязной и нестройной массы индивидуальныхъ ощущеній и чувствъ, искусство выдѣляетъ совокупность ощущеній и чувствъ, которыя могутъ отозваться заразъ у всѣхъ или у большинства, и которыя такимъ образомъ могутъ дать мѣсто *ассоціаціи* наслажденій. И свойство этихъ наслажденій то, что онѣ уже не исключаютъ одно другого, на манеръ удовольствій эгоистическихъ, но напротивъ находятся въ существенной «солидарности». Такимъ образомъ искусство какъ метафизика, какъ ученіе о нравственности отвлекаетъ отдѣльное лицо отъ его собственной жизни, чтобы заставить его жить жизнью всеобщей, отвлекаетъ не только общеніемъ идей и вѣрованій, или общеніемъ воли и дѣйствій, но общеніемъ самыхъ ощущеній и чувствъ. Всякая эстетика, — какъ думали, кажется, древніе,—есть дѣйствительно музыка, въ томъ смыслѣ, что она есть осуществленіе чувствительныхъ гармоній между отдѣльными лицами, средство заставить сердце сочувственно вибрировать, какъ вибрируютъ инструменты или голоса. Поэтому всякое искусство есть средство соціальнаго согласія и, можетъ быть, даже болѣе глубокое, чѣмъ другія; потому что одинаковымъ образомъ думать безъ сомнѣнія есть уже много, но этого еще не достаточно для того, чтобы заставить насъ одинаково *желать:* великая тайна —заставить всѣхъ насъ одинаковымъ образомъ **чувствовать**, и это-то чудо совершается искусствомъ.

II. — По этимъ принципамъ, искусство, по мнѣнію Гюйо, тѣмъ выше, чѣмъ лучше осуществляетъ два существенныя условія этого общенія чувствъ. Во-первыхъ, нужно, чтобы ощущенія и чувства, которыхъ ***тождественность*** создается искусствомъ въ цѣлой группѣ отдѣльныхъ лицъ, сами отличались самой ***возвышенной*** природой; другими словами, надо производить сочувствіе ***высшихъ*** ощущеній и чувствъ. Но въ чемъ будетъ состоять это высшее ихъ свойство? Именно въ томъ, что высшія ощущенія и чувства будутъ имѣть въ одно и то же

время характеръ наиболѣе сильный и наиболѣе распространяющійся (caractère intense et expansif) и слѣдовательно характеръ болѣе общественный:—«общественная солидарность есть принципъ самой высокой и самой сложной эстетической эмоціи». Удовольствія, которыя не имѣютъ ничего безличнаго, не имѣютъ ничего прочнаго, ни прекраснаго: «Напротивъ, удовольствіе, которое имѣло бы вполнѣ универсальный характеръ, было бы вѣчно; и будучи любовью, оно стало бы ***милосердіемъ***. Эстетика, какъ и мораль, должны искать прочнаго и непреходящаго въ отрицаніи эгоизма, отрицаніи, совмѣстномъ съ самою жизнью» [1]). Во-вторыхъ, тождество высшихъ ощущеній и чувствъ, то-есть, соціальное сочувствіе, производимое искусствомъ, должно распространяться по возможности на наиболѣе обширную группу людей. Великое искусство—не то, которое запирается въ маленькій кружокъ посвященныхъ, людей одного ремесла или любителей; а то, которое оказываетъ свое дѣйствіе на цѣлое общество, которое заключаетъ въ себѣ достаточно простоты и искренности, чтобы тронуть всѣхъ просвѣщенныхъ людей, а также достаточно глубины, чтобы доставить матеріалъ для размышленій людямъ избраннымъ. Однимъ словомъ, великое искусство вызываетъ восхищеніе цѣлаго народа (даже многихъ народовъ) и вмѣстѣ небольшого числа людей достаточно компетентныхъ, чтобы открыть въ немъ болѣе глубокій смыслъ. И такъ великое искусство —какъ великая природа: каждый читаетъ въ немъ то, что̀ способенъ въ немъ читать, каждый находитъ въ немъ болѣе или менѣе глубокій смыслъ смотря по тому, болѣе или менѣе глубоко онъ способенъ проникать впередъ; для тѣхъ, которые остаются на поверхности, есть широкія линіи, широкіе горизонты, видимое волшебство красокъ и гармоніи, наполняющія слухъ; для тѣхъ, кто идетъ впередъ и дальше, открываются новыя перспективы, показываются совершенства подробностей, открывается безконечное. Какъ сказалъ Викторъ Гюго—

[1]) *L'Art au point de vue sociologique*, стр. 16 (русск. перев., 14).

Великій художникъ есть вызыватель жизни во всѣхъ ея формахъ, вызыватель «предметовъ привязанности, *живыхъ* предметовъ, съ которыми мы можемъ войти въ общеніе» [1]).

Геній и его соціальная среда, отношенія которыхъ такъ занимали современныхъ эстетиковъ и особенно Тэна, по мнѣнію Гюйо, даютъ намъ зрѣлище трехъ ***обществъ***, связанныхъ отношеніемъ взаимной зависимости: 1) реальное, ранѣе существующее общество, которымъ ***обусловливается*** и отчасти порождается геній; 2) общество, идеально видоизмѣненное, которое задумываетъ самъ геній, міръ воли, страстей, умовъ, который онъ создаетъ въ своемъ духѣ и который есть размышленіе о ***возможномъ***; 3) послѣдующее образованіе новаго общества, общества поклонниковъ генія, которые болѣе или менѣе осуществляютъ въ себѣ его ***нововведеніе*** черезъ ***подражаніе***. Это—явленіе аналогичное законамъ астрономіи, которые среди большой системы создаютъ особенную систему, новый центръ тяготѣнія. Уже Платонъ сравнилъ вліяніе вдохновеннаго поэта на тѣхъ, которые имъ восхищаются и раздѣляютъ его вдохновеніе, съ магнитомъ, который, сообщаясь отъ кольца къ кольцу, образуетъ цѣлую цѣпь, приподнимаемую однимъ и тѣмъ же вліяніемъ. Геніи ***дѣйствія***, какъ Цезари и Наполеоны, осуществляютъ свои намѣренія посредствомъ новаго общества, которое они порождаютъ вокругъ себя и которое они увлекаютъ. Геніи ***созерцанія*** и ***искусства*** дѣлаютъ то же, потому что мнимое созерцаніе есть только дѣйствіе, приведенное къ его первой стадіи, удержанное въ области мысли и воображенія. Геніи ***искусства*** двигаютъ не тѣло, а душу; они видоизмѣняютъ нравы и идеи. Такъ исторія показываетъ намъ просвѣтительное вліяніе искусствъ на общества, или иногда наоборотъ, ихъ разлагающее соціальное вліяніе. «Выходя изъ той или другой среды, геній есть создатель новой среды или видоизмѣнитель прежней».

[1]) Стр. 66 (русск. перев., 56—57).

La fauvette à la tête blonde
Dans la goutte d'eau boit un monde;
Immensités! immensités!

(Малиновка со свѣтлой головкой въ каплѣ воды выпиваетъ міръ: Необъятности! необъятности!)

Искусство человѣка, какъ искусство природы, состоитъ въ томъ, чтобъ въ самомъ дѣлѣ вложить міръ въ каплю воды: малиновка почувствуетъ только живительную свѣжесть капли воды, философъ и ученый увидятъ въ каплѣ воды необъятности.

III.—Свойство искусства освѣщаетъ намъ свойство генія. По мнѣнію Гюйо, художественный и поэтическій геній есть «необыкновенно интенсивная форма сочувствія и общительности (sociabilité), которая не можетъ удовлетвориться иначе, какъ создавая новый міръ, и міръ живыхъ существъ. Геній есть сила любви, которая, какъ всякая истинная любовь, энергически стремится къ оплодотворенію и къ созданію жизни» [1]). Такимъ образомъ принципъ «наиболѣе сильной и наиболѣе соціальной» жизни открывается повсюду. Дѣйствительно, интенсивная жизнь будетъ жизнь художника, потому что въ концѣ концовъ «нельзя дать жизни иначе, какъ заимствуя ее изъ своего собственнаго запаса... Создавать силою одной своей личной жизни *другую* и *оригинальную* жизнь, такова задача, которую должно разрѣшить всякое творчество» [2]). Итакъ, по мнѣнію Гюйо, отличительная черта генія есть «родъ внутренняго созерцанія возможныхъ формъ жизни», созерцанія, которое отодвинетъ дѣйствительную жизнь въ рядъ случайностей. Въ сущности дѣло художника будетъ то же самое, что дѣло ученаго или еще историка: «открывать значительные факты (faits significatifs), выражающіе законъ; тѣ, которые въ смѣшанной массѣ явленій составляютъ наиболѣе замѣтныя точки и могутъ быть соединены въ одну линію, составить рисунокъ, фигуру, систему».

[1]) Стр. 27 (русск. перев., 23).
[2]) Стр. 28 (русск. перев., 25).

Анализъ отношеній между геніемъ и средой позволяетъ опредѣлить то, чѣмъ должна быть истинная критика. По мнѣнію Гюйо, она должна быть разборомъ самаго произведенія, а не писателя и среды. Кромѣ того, господствующее качество настоящаго критика есть та самая сила сочувствія и общительности, которая, идя дальше и поддержанная творческими способностями, составила бы геній. Чтобы хорошо понимать художника, говоритъ Гюйо, надо стать «въ сношеніе» съ нимъ, говоря языкомъ гипнотизма; а чтобы хорошо схватить качество художественнаго произведенія, надо такъ глубоко проникнуться идеей, которая въ немъ господствуетъ, чтобы дойти до души произведенія или дать ему эту душу,—«такимъ образомъ, чтобы она пріобрѣла въ нашихъ глазахъ настоящую индивидуальность и составила какъ бы другую жизнь, стоящую рядомъ съ нашей». Гюйо называетъ это *внутреннимъ взглядомъ* на произведеніе искусства, взглядомъ, къ которому многіе поверхностные наблюдатели остаются неспособными. Въ умахъ слишкомъ *критическихъ*, говоритъ онъ, часто бываетъ извѣстная доля «необщительности»; поэтому мы должны остерегаться ихъ сужденій, какъ и они сами должны бы были ихъ остерегаться. «Публика», не имѣя личности, которая сопротивляется художнику, легче входитъ въ сообщество съ нимъ, и ея сужденіе часто именно поэтому бываетъ лучше, чѣмъ сужденіе критиковъ по профессіи.

IV.—Искусство, имѣя цѣлью установить чувствительную связь общительности и сочувствія *между* живыми существами, какъ мы видѣли, можетъ достигнуть этой связи только черезъ средній терминъ сочувствія, внушеннаго *къ* живымъ существамъ, которыя имъ созданы. Отсюда слѣдующая задача:—Подъ какими условіями лицо бываетъ *симпатично* и имѣетъ ли оно въ нѣкоторомъ родѣ право входить въ сообщество со всѣми? Гюйо пересматриваетъ всѣ эти условія, изъ которыхъ первое и самое главное въ томъ, чтобы существо, представляемое художникомъ, было живымъ: «жизнь, хотя бы низшаго существа, всегда интересуетъ насъ уже однимъ тѣмъ, что она жизнь». И Гюйо приходитъ къ тому выводу, что «мы не можемъ испытывать полной и окончательной антипатіи ни къ одному живому существу». Если только мы чувствуемъ въ созданіи художника самопроизвольность и искренность выраженія, которую мы встрѣчаемъ повсюду въ дѣйствительности, «само антипатичное опять становится отчасти симпатичнымъ, становясь живой правдой, которая какъ бы говоритъ намъ: Я такова, какая есть, и какая я есть, такою я и являюсь» [1]). Такимъ образомъ, по крайней мѣрѣ въ искусствѣ, будетъ снова дано мѣсто, и большое мѣсто, для индивидуальностей, этихъ различныхъ волненій и отсвѣтовъ великой волны жизни, которая сначала какъ будто уносила ихъ какъ ни попало. Жизнь, въ ея непосредственной дѣйствительности, есть индивидуальность: «и такъ мы симпатизируемъ только тому, что̀ есть или кажется индивидуальнымъ; отсюда для искусства—безусловная необходимость, и въ то же время трудность, дать своимъ твореніямъ отпечатокъ *индивидуальнаго*» [2]).

Но есть ограниченіе или, скорѣе, есть условіе постояннаго возможнаго расширенія—въ томъ, чтобы индивидуальность, какъ таковая, была достаточно совершенна, чтобы достигать высоты типа: «то, что̀ было бы только индивидуально и не выражало бы ничего типическаго, не могло бы имѣть прочнаго интереса. Искусство, которое въ концѣ концовъ имѣетъ цѣлью возбудить въ насъ симпатію къ индивидамъ, которыхъ оно намъ представляетъ, обращается такимъ образомъ къ соціальнымъ сторонамъ нашего существа; поэтому и представляемыхъ имъ лицъ оно должно изображать съ ихъ соціальныхъ сторонъ». Герой въ литературѣ есть прежде всего существо соціальное: «пусть онъ защищаетъ или даже нападаетъ на общество, именно этими точками соприкосновенія съ нимъ онъ насъ интересуетъ всего больше». Гюйо указываетъ, что великіе типы, созданные первостепенными

[1]) Стр. 66—67 (русск. перев., 56—57).
[2]) Стр. 68 (русск. перев., 59).

драматическими писателями или романистами, и которые онъ называетъ «великими индивидуальностями въ области искусства», бываютъ въ одно и то же время глубоко *реальны* и между тѣмъ *символичны:* Гамлетъ, Альцестъ, Фаустъ, Вертеръ, Балтазаръ Клетцъ. Кромѣ того есть типы собственно соціальные, которые имѣютъ цѣлью представить человѣка извѣстной эпохи въ данномъ обществѣ; но состоянія человѣческаго общества двояки: есть состоянія вѣчныя и есть условныя. По мнѣнію Гюйо, средство, для искусства, избѣжать того, что есть преходящаго въ каждой условности, это *самопроизвольность личнаго чувства*, которое доставляетъ генію его вдохновенія. «Великій художникъ, простой въ самой своей глубинѣ—тотъ, который сохраняетъ передъ лицомъ свѣта извѣстную нетронутость сердца и какъ бы вѣчную свѣжесть ощущеній. Своей способностью разбивать банальныя и пошлыя представленія, которыя для другихъ людей заключаютъ явленія во множество готовыхъ формъ, онъ похожъ на ребенка, который начинаетъ жизнь и испытываетъ смутное изумленіе только-что открывающагося существованія. Постоянно начинать снова жить, таковъ былъ бы идеалъ художника: дѣло въ томъ, чтобы силою обдуманной мысли снова найти безсознательную наивность ребенка».

VI.—Высшее правило искусства, въ глазахъ Гюйо, есть это нравственное и по преимуществу соціальное качество: *искренность;* поэтому, если онъ придаетъ большое значеніе формѣ, онъ вовсе не хочетъ, чтобы отдѣляли форму отъ содержанія. Въ живомъ существѣ, содержаніе начертываетъ его форму, чтобы просвѣчивать въ ней; то же самое должно быть въ произведеніи генія. Напротивъ, формализмъ въ искусствѣ кончаетъ тѣмъ, что дѣлаетъ изъ искусства нѣчто совершенно поддѣльное и слѣдовательно мертвое. Одинъ изъ отличительныхъ недостатковъ, въ какіе впадаетъ тотъ, кто живетъ слишкомъ исключительно для искусства и отдается поклоненію формамъ—тотъ недостатокъ, что въ жизни онъ можетъ видѣть и

сильно чувствовать только то, что кажется ему легче всего представить въ искусствѣ, «то, что можетъ быть непосредственно перенесено въ область вымысла». Флоберъ, который былъ художникомъ до мозга костей и который этимъ хвастался, выразилъ это состояніе ума съ поразительною точностью: по его словамъ, вы рождены для искусства, если случайности свѣта, какъ только онѣ восприняты, представляются вамъ переставленными какъ бы для иллюзіи, которая могла бы быть описана, такъ что всѣ вещи, въ томъ числѣ и ваше существованіе, кажутся вамъ не имѣющими другой цѣли. Гюйо отвѣчаетъ Флоберу, что человѣкъ такой организаціи, напротивъ, не годится для искусства: «надо *вприть* въ жизнь, чтобы передать ее во всей ея силѣ; надо прочувствовать то, что ощущаешь, раньше чѣмъ доискиваться его причины и стараться утилизировать свое собственное существованіе. Это значитъ останавливаться на поверхности вещей, если видѣть въ нихъ только *эффекты*, которые надо схватить и передать, смѣшивать природу съ музеемъ, и пожалуй даже предпочитать музей природѣ». Великое искусство то, которое видитъ природу и жизнь «не въ иллюзіяхъ, а въ реальностяхъ», и которое наиболѣе глубоко чувствуетъ въ ней «не то, что человѣческое искусство можетъ всего лучше передать, но напротивъ то, что ему труднѣе всего изобразить, что наименѣе можетъ быть перенесено въ его область. Надо понимать, насколько жизнь идетъ черезъ край искусства, чтобы вносить въ искусство наиболѣе жизни». Искусство для искусства, созерцаніе чистой формы вещей кончается тѣмъ, что приходитъ къ чувству монотонной Майи, безконечнаго и безцѣльнаго зрѣлища. Кромѣ того, это созерцаніе дѣлаетъ изъ искусства нѣчто сосредоточенное въ самомъ себѣ и одинокое, а не сообщительное и соціальное, потому что человѣческое общество не могло бы интересоваться чистою игрою формъ.

По мнѣнію Гюйо, средство возобновлять и помолодить искусство, это—ввести идеи въ самыя чувства, потому что идея

необходима для эмоціи и ощущенія, чтобы помѣшать имъ быть банальными и изношенными. «*Эмоція* всегда нова, утверждаетъ В. Гюго, а *слово* всегда служило; отсюда невозможность выразить эмоцію».—«Но нѣтъ, отвѣчаетъ Гюйо, и какъ это ни обидно для поэта, эмоція самая личная не такъ нова; по крайней мѣрѣ у нея есть вѣчное основаніе; самое наше сердце уже служило природѣ, какъ ея солнце, ея деревья, ея воды и ея ароматы; любви нашихъ дѣвушекъ три сотни тысячъ лѣтъ, и самая большая юность, на которую мы бы могли надѣяться для себя или для нашихъ сыновей, похожа на утро, на веселую зарю, улыбка которой обрамлена темнымъ кругомъ ночи: ночь и смерть, это два источника природы, чтобы навсегда обновляться». Сумма человѣческихъ ощущеній и простыхъ чувствъ зазѣтнымъ образомъ одна и та же во времени и пространствѣ, но что постоянно увеличивается и видоизмѣняется для человѣческаго общества, это—сумма идей, знаній, которыя сами воздѣйствуютъ на чувство. «Одно знаніе можетъ выразить во внѣшнемъ произведеніи сокъ жизни, сдѣлать нашъ земной путь на что-нибудь полезнымъ, опредѣлить намъ функцію, роль, весьма маленькое дѣло, результатъ котораго однако имѣетъ шансъ пережить настоящую минуту. Наука для знанія то же, что милосердіе для сердца; она дѣлаетъ неутомимымъ, она всегда возвышаетъ и оспѣжаетъ; она даетъ чувствовать, что существованіе личное и даже существованіе общественное не есть топтанье на мѣстѣ, а восхожденіе. Скажемъ болѣе, любовь къ наукѣ и философское чувство, водворясь въ искусствѣ, могутъ безпрестанно его преобразовывать, потому что мы никогда не смотримъ тѣми же глазами и не одинаково чувствуемъ, когда нашъ разумъ болѣе открытъ, наши знанія увеличены и когда мы видимъ больше вселенной въ малѣйшемъ индивидуальномъ существѣ».

VII.—Возрастающая доля научныхъ идей въ современныхъ обществахъ произведетъ, по мнѣнію Гюйо, преобразованіе искусства въ смыслѣ хорошо понятаго реализма, который можетъ быть согласованъ съ настоящимъ идеализмомъ. Реализмъ,

стойный этого наименованія, есть опять только искренность искусствѣ, которая должна рости по мѣрѣ научнаго прогресса. Новѣйшія общества отличаются духомъ критики, который не можетъ долго терпѣть лжи: вымыселъ принимается только тогда, «когда онъ символиченъ, т.-е. выражаетъ правдивую идею». Самый идеализмъ имѣетъ силу въ литературѣ лишь подъ условіемъ, чтобы онъ опирался не на «искусственный идеалъ», но на какое-нибудь сильное и прочное стремленіе нашей природы. Что касается реализма, его заслуга въ томъ, что, отыскивая «силу въ дѣйствительности», онъ даетъ большее впечатлѣніе дѣйствительности, и поэтому самому впечатлѣніе жизни и искренности: «жизнь не лжетъ, и каждый вымыселъ, каждая ложь есть родъ мимолетной смуты, внесенной въ жизнь, частичная смерть». Итакъ, искусство должно имѣть «правдивость свѣта». Но, чтобы вознаградить то, что есть недостаточнаго въ представленіи дѣйствительнаго, искусство принуждено, въ должной мѣрѣ, увеличивать силу этого представленія; въ этомъ, вообще, заключается средство сдѣлать его правдоподобнымъ. Подводный камень здѣсь въ томъ, чтобъ не смѣшать средства съ цѣлью; а реализмъ слишкомъ часто ставитъ цѣлью искусству то, что Гюйо называетъ «количественнымъ идеаломъ», замѣняя правильность и соразмѣренную красоту огромностью. Это и значитъ дѣлать искусство нездоровымъ «вслѣдствіе нарушенія естественнаго равновѣсія, къ которому оно уже слишкомъ стремится само по себѣ».

Говорили, что искусство, становясь болѣе реалистическимъ, должно было *матеріализироваться*; Гюйо указываетъ, сколько неточнаго въ этомъ мнѣніи. По его словамъ, хорошо понятый реализмъ стремится дѣйствовать на насъ не «прямымъ ощущеніемъ», но возбужденіемъ «симпатическихъ чувствованій». Такое искусство, безъ сомнѣнія, менѣе отвлеченно и заставляетъ насъ отзываться вполнѣ; но именно потому, «можно сказать, что оно менѣе чувственно и менѣе изыскиваетъ чистаго наслажденія ощущеніемъ ради его самого». Впрочемъ, симптомы эмо-

ціи могутъ одинаково заимствоваться изъ области психологіи, какъ и изъ области физіологіи.

Если хорошо понятый реализмъ долженъ оставлять извѣстное мѣсто даже диссонансамъ и уродливостямъ въ искусствѣ, это потому, что они являются наружной формой слабостей и ограниченности, нераздѣльныхъ съ жизнью. «Совершенное во всѣхъ отношеніяхъ, непогрѣшимое не могло бы насъ интересовать, потому что въ немъ всегда былъ бы тотъ недостатокъ, что оно не было бы живымъ, въ связи и въ общеніи съ нами. Жизнь такая, какою мы ее знаемъ, въ солидарности со всѣми другими жизнями, въ прямомъ или косвенномъ отношеніи къ безчисленнымъ страданіямъ, совсѣмъ исключаетъ совершенное и безусловное. Новѣйшее искусство должно быть основано на понятіи несовершеннаго, какъ новѣйшая метафизика—на понятіи относительнаго». Прогрессъ искусства, по мнѣнію Гюйо, измѣряется отчасти сочувственнымъ вниманіемъ, которое оно обращаетъ на бѣдственныя стороны жизни, на всѣ низшія существа, на мелочи и уродливости: «это—расширеніе эстетической общительности». Въ этомъ отношеніи искусство необходимо слѣдуетъ за развитіемъ науки, «для которой нѣтъ ничего мелкаго, ничтожнаго, и которая распространяетъ на всю природу великую нивеллировку своихъ законовъ». Первыя поэмы и первые романы разсказывали приключенія боговъ или царей; въ тѣ времена главный герой каждой драмы непремѣнно долженъ былъ быть головой выше другихъ людей. «Въ настоящее время мы понимаемъ, что можно быть великимъ по другому образцу: это быть глубоко кѣмъ-нибудь, кѣмъ бы то ни было, самымъ скромнымъ существомъ. Слѣдовательно, введеніе безобразнаго въ произведеніе реалистическаго искусства должно объясняться и опредѣляться въ особенности требованіями нравственными и соціальными».

Реалистическое искусство имѣетъ слѣдствіемъ возростающее расширеніе общительности, заставляя насъ сочувствовать людямъ всякаго рода, всѣхъ классовъ и всякой цѣны; но здѣсь

есть опасность, которую Гюйо ставитъ на видъ. Въ самомъ дѣлѣ происходитъ извѣстное противорѣчіе между слишкомъ быстрымъ расширеніемъ общительности и сохраненіемъ въ чистотѣ всѣхъ соціальныхъ инстинктовъ. Во-первыхъ, «болѣе многочисленное общество бываетъ также и менѣе избранное». Кромѣ того, «возростаніе общительности параллельно возростанію дѣятельности; а чѣмъ болѣе мы дѣйствуемъ и видимъ дѣйствіе, тѣмъ болѣе передъ нами открываются разнородные пути дѣятельности, которые далеко не всегда бываютъ «прямыми» путями». Такимъ образомъ, понемногу и постоянно расширяя свои отношенія, «искусство дошло до того, что поставило насъ въ общеніе съ извѣстными героями Зола». Въ восемнадцатомъ столѣтіи, аристократическая область искусства едва допускала въ свои предѣлы животныхъ; она почти исключала изъ нихъ природу, горы, море. «Въ наше время искусство дѣлалось все болѣе и болѣе демократическимъ и кончило тѣмъ, что стало предпочитать общество порочныхъ обществу порядочныхъ людей». Такимъ образомъ, заключаетъ Гюйо, все зависитъ отъ типа общества, которое художникъ выбралъ для того, чтобы возбудить наше сочувствіе: «совсѣмъ не безразлично, будетъ ли это прошлое общество, или настоящее, или будущее и, въ этихъ различныхъ обществахъ, будетъ ли это такая-то общественная группа или другая». Есть даже литературы,—какъ это указываетъ Гюйо въ особой главѣ,—которыя берутъ цѣлью «заставить насъ сочувствовать людямъ не-общественнымъ, расшатаннымъ, невропатамъ, сумасшедшимъ, преступникамъ»; здѣсь именно «излишество художественной общительности кончается ослабленіемъ самой общественной и нравственной связи».

Послѣдняя опасность, которой подвергается искусство своимъ движеніемъ къ реализму, есть то, что Гюйо называетъ *тривіализмомъ*. Хорошо понятый реализмъ есть прямая ему противоположность, потому что этотъ реализмъ «состоитъ въ томъ, чтобы заимствовать у представленій обычной жизни всю ту силу, которая заключается въ ясности ихъ контуровъ, но

освобождая ихъ отъ вульгарныхъ, утомительныхъ и иногда отталкивающихъ ассоціацій». Итакъ, истинный реализмъ состоитъ въ отдѣленіи реальнаго отъ тривіальнаго; потому-то онъ составляетъ такую трудную сторону искусства: «дѣло идетъ ни болѣе ни менѣе какъ о томъ, чтобъ найти поэзію вещей, которыя кажутся намъ иногда наименѣе поэтичными просто потому, что эстетическая эмоція притупилась отъ привычки. Поэзія есть и въ улицѣ, по которой я прохожу каждый день и у которой я, такъ сказать, сосчиталъ камни мостовой, но гораздо труднѣе дать мнѣ почувствовать ея поэзію, чѣмъ поэзію маленькой итальянской или испанской улицы, какого-нибудь чужеземнаго уголка». Дѣло состоитъ въ томъ, чтобы возвратить свѣжесть поблекшимъ ощущеніямъ, «найти новое въ томъ, что старо какъ ежедневная жизнь, выставить неожиданное въ обычномъ»; а для этого единственное вѣрное средство — вникнуть въ реальное, пойти за предѣлы внѣшностей, на которыхъ обыкновенно останавливаются наши взгляды, увидѣть нѣчто новое тамъ, гдѣ всѣ смотрѣли раньше. «Дѣйствительная и обычная жизнь, это—скала Аарона, безплодная скала, которая утомляетъ взглядъ; но все-таки есть пунктъ, гдѣ, если ударить, забьетъ свѣжій источникъ, пріятный для взгляда и для членовъ, надежда нѣлаго народа: нужно ударить въ этотъ пунктъ, а не подлѣ; нужно чувствовать свѣжесть живой воды сквозь жесткій и безплодный камень».

Гюйо пересматриваетъ и тонко анализируетъ разные способы избѣгнуть *тривіальнаго*, украсить для насъ дѣйствительность, не поддѣлывая ее; и эти средства составляютъ «родъ идеализма, находящійся въ распоряженіи самого натурализма». Онѣ состоятъ особенно въ томъ, чтобы отдалить вещи или событія либо во времени, либо въ пространствѣ, «слѣдовательно въ томъ, чтобы расширить сферу нашихъ чувствъ симпатіи и общительности, расширяя нашъ горизонтъ». Гюйо изучаетъ по этому поводу эстетику *воспоминанія*, которая внушаетъ ему страницы прелестной поэзіи. Онъ анализируетъ также эффекты

живописнаго и экзотическаго, «необычайное — обращенное въ симпатичное, далекое—приближенное къ намъ (Бернарденъ де-Сенъ-Пьеръ, Флоберъ, Лоти)». Наша общественность такимъ образомъ еще расширяется, утончается въ этомъ соприкосновеніи съ отдаленными обществами. «Мы чувствуемъ наше сердце обогащеннымъ, когда въ него проникаютъ наивныя, но серьезныя страданія или радости незнакомаго намъ дотолѣ человѣчества, по которое мы въ концѣ концовъ признаемъ имѣющимъ столько же, сколько и мы сами, права занять свое мѣсто въ томъ безличномъ сознаніи народовъ, которое есть литература».

Наконецъ человѣческая общительность должна распространяться на всю природу; отсюда возрастающая въ современномъ искусствѣ роль описаній природы. Гюйо указываетъ что истинное изображеніе вещей должно быть «симпатическимъ одушевленіемъ ихъ». Ложны бываютъ наше отвлеченное представленіе о мірѣ, наша привычка видѣть неподвижныя поверхности и вѣрованіе въ косность вещей, которыхъ держится умъ. «Поэтъ, одушевляя даже существа, которыя кажутся намъ наиболѣе лишенными жизни, заставляетъ только возвращаться къ болѣе философскимъ идеямъ о вселенной». Во всякомъ случаѣ, одушевляя такимъ образомъ природу, существенно важно измѣрить степени жизни, которыя мы ей придаемъ. Поэзіи дозволено «ускорять немного движеніе природы, но не искажать ее».

VII.—Литературный и соціальный фактъ, важность котораго указываетъ Гюйо, есть развитіе современнаго романа, который есть «*родъ*, главнымъ образомъ, психологическій и соціологическій». Золя, какъ и Бальзакъ, справедливо видятъ въ романѣ соціальную эпопею: «написанныя произведенія суть выраженія соціальныя, не болѣе; героическая Греція пишетъ эпопеи; Франція девятнадцатаго вѣка пишетъ романы». Романъ, говоритъ Гюйо, разсказываетъ и анализируетъ *дѣйствія* въ ихъ отно-

шеніяхъ съ *характеромъ*, который ихъ произвелъ, и съ соціальной или естественной *средой*, гдѣ онѣ обнаруживаются. Самъ психологическій романъ бываетъ полонъ только тогда, когда онъ въ извѣстной мѣрѣ сводится къ *соціальнымъ* и человѣческимъ обобщеніямъ. Такимъ образомъ истинный романъ соединяетъ въ себѣ все существенное поэзіи и драмы, психологіи и соціальной науки; это «сжатая и систематизированная исторія, въ которой сокращена до крайней необходимости доля случайныхъ происшествій, которыя въ концѣ концовъ дѣлаютъ безплодной человѣческую волю; это въ нѣкоторомъ родѣ гуманизированная исторія, гдѣ личность перенесена въ среду болѣе благопріятную для ея внутреннихъ стремленій. Этимъ самымъ, романъ есть упрощенное и поражающее изложеніе соціологическихъ законовъ». Гюйо посвящаетъ особое изученіе натуралистическому роману, который именно въ настоящее время, больше чѣмъ всѣ другіе, высказываетъ притязаніе быть соціальнымъ романомъ. Но если истинная общительность нашихъ чувствъ есть условіе натурализма, достойнаго этого имени, то натуралистическій романистъ, желая быть совершенно холоднымъ, становится наконецъ пристрастнымъ. «Онъ беретъ точку опоры въ натурахъ антипатичныхъ, вмѣсто того чтобы брать ее въ натурахъ симпатичныхъ». Развѣ Зола не дошелъ до того, что утверждалъ наконецъ, что симпатичная личность есть выдумка идеалистовъ, которая почти никогда не встрѣчается въ жизни? «Дѣйствительно, говоритъ Гюйо, онъ не былъ счастливъ въ своихъ встрѣчахъ». Единственное оправданіе реалистовъ, Зола какъ и Бальзака, есть именно то, что они хотѣли изображать людей въ ихъ соціальныхъ отношеніяхъ, что они писали по преимуществу романы «соціологическіе», и что соціальная среда, разсматриваемая не по наружности, но въ дѣйствительности, есть продолженіе борьбы за существованіе, которая властвуетъ въ животныхъ видахъ. «Народы знаютъ, какъ они обращаются между собой. Между отдѣльными лицами соперничество менѣе ужасно, но болѣе постоянно: это уже не

истребленіе, но *конкурренція* во всѣхъ ея формахъ. Кромѣ того, никогда нельзя быть увѣреннымъ, что найдешь у другихъ добродѣтели или честность, какихъ бы мы желали; отсюда выходитъ, что люди боятся быть обманутыми и воютъ съ волками». Впрочемъ не надо преувеличивать эту долю соревнованія въ общественныхъ отношеніяхъ: «въ нихъ есть также, повсюду, трудъ совмѣстный, *кооперація*. И это именно то, чѣмъ пренебрегаютъ натуралисты». Реалисты умышленно придерживаются людей порочныхъ, смѣшныхъ, выродковъ, уродовъ; слѣдовательно ихъ «общество» неполное.

VIII.—Указавши присутствіе философскихъ и соціальныхъ идей въ романѣ, Гюйо указываетъ намъ его также въ поэзіи нашего времени, въ которой оно становится отличительной чертой. Гюйо считаетъ, что «современное и научное представленіе о мірѣ не менѣе эстетично, чѣмъ ложное представленіе древнихъ. Философская идея всемірной эволюціи близка къ той другой идеѣ, которая составляетъ основу поэзіи: идеѣ всемірной жизни» [1]). Если тайна міра не можетъ быть вполнѣ выяснена, намъ все-таки невозможно не составить себѣ какого-нибудь представленія о сущности вещей, не отвѣчать самимъ себѣ въ мертвомъ молчаніи природы: «въ своей отвлеченной формѣ, это представленіе есть метафизика; въ формѣ воображенія, это представленіе есть поэзія, которая, въ соединеніи съ метафизикой, болѣе и болѣе будетъ замѣнять религію». Вотъ почему чувство общественной и религіозной миссіи искусства отличало всѣхъ великихъ поэтовъ нашего вѣка; если иногда это чувство и внушало имъ наивную гордость, то само по себѣ оно все-таки оставалось правдивымъ. «Въ тотъ день, когда поэты будутъ считать себя только рѣзчиками маленькихъ кубковъ изъ фальшиваго золота, откуда мы не выпьемъ ни одной мысли, поэзія сохранитъ отъ себя самой только форму и тѣнь, тѣло безъ души: она будетъ мертва». Французская поэзія въ нашемъ вѣкѣ была къ счастію все болѣе и болѣе одушевляема идеями

[1]) Стр. 167 (русск. перев., стр. 145).

философскими, нравственными и общественными. Чтобы указать это, Гюйо разсматриваетъ всѣхъ великихъ поэтовъ нашего времени, Ламартина, Виньи, Мюссе; онъ по преимуществу останавливается на томъ, который жилъ дольше всѣхъ между нами, и кто такимъ образомъ всего дольше представлялъ своею личностью девятнадцатый вѣкъ: о Викторѣ Гюго. Съ Гюго, поэзія становится истинно соціальной въ томъ смыслѣ, что она обобщаетъ и отражаетъ мысли и чувства цѣлаго общества и о всѣхъ вещахъ. «Можно было бы извлечь изъ В. Гюго метафизическое, нравственное и соціальное ученіе». Изъ этого конечно не слѣдуетъ, чтобы это былъ философъ; но кажется неоспоримымъ, что Викторъ Гюго не былъ только человѣкомъ воображенія, какъ это безпрестанно повторяютъ: «это былъ мыслитель, если только не хотятъ дѣлать той разницы между мыслителемъ и мечтателемъ, какую онъ дѣлалъ самъ: первый *хочетъ*,—говорилъ онъ,—второй *подчиняется*». Въ этомъ смыслѣ В. Гюго окажется скорѣе великимъ мечтателемъ, но «этотъ родъ глубокой мечты есть отличительная черта большинства геніевъ, которые скорѣе бываютъ увлечены своей мыслью, чѣмъ управляютъ ею». Послѣ полнаго изложенія ученій Виктора Гюго разсматриваются ученія, которыя ввели въ свои произведенія преемники Гюго, какъ Сюлли-Прюдоммъ и Леконтъ де-Лиль.

IX.—Теорія стиля излагалась до сихъ поръ только съ точки зрѣнія чисто литературной или, у Спенсера, съ немного слишкомъ механической точки зрѣнія «наименьшаго расходованія силы и вниманія». Гюйо, въ своей книгѣ, даетъ болѣе соціологическую теорію стиля, который разсматривается какъ орудіе «симпатическаго сообщенія» и «эстетической общительности»; такимъ образомъ онъ показалъ новую и интересную сторону вопроса. Онъ настаиваетъ особенно на эволюціи, вслѣдствіе которой проза становится болѣе и болѣе «поэтической», не въ старомъ смыслѣ этого слова, которое означало изысканность украшеній и цвѣтовъ стиля, но въ истинномъ смыслѣ, который

означаетъ дѣйствіе «значительное и въ особенности внушительное», какое производится полнымъ примѣненіемъ формы къ содержанію, ритма и образовъ къ возбужденной мысли.

X.—Послѣ эволюціи искусства, Гюйо изучаетъ его упадокъ и разыскиваетъ истинныя причины литературныхъ упадковъ. Онъ сближаетъ декадентовъ съ расшатанными и невропатами, которыхъ литературу онъ изучаетъ. Такъ какъ эстетическая эмоція сводится въ большей мѣрѣ къ нервной заразительности, мы понимаемъ, почему могучіе литературные и драматическіе геніи предпочитаютъ обыкновенно представлять порокъ, чѣмъ добродѣтель. «Порокъ есть господство страсти у отдѣльнаго лица; а страсть въ высшей степени заразительна по своей природѣ, и тѣмъ болѣе, чѣмъ она сильнѣе или даже безпорядочнѣе». Въ физической области, болѣзнь заразительнѣе здоровья; въ области искусства, сильное воспроизведеніе жизни со всѣми ея несправедливостями, нуждами, страданіями, сумасбродствами, и даже позоромъ, представляетъ извѣстную нравственную и соціальную опасность, которой не надо пренебрегать: «все, что симпатично, бываетъ въ извѣстной мѣрѣ заразительно, потому что сама симпатія есть только утонченная форма заразительности». Такимъ образомъ нравственная ничтожность можетъ передаваться цѣлому обществу самой литературой; расшатанные, въ эстетической области,—опасные друзья въ силу самой симпатіи, которую возбуждаетъ въ насъ ихъ крикъ страданія. «Во всякомъ случаѣ, литература расшатанныхъ не должна быть для насъ предметомъ предпочтенія: эпоха, которая находитъ въ ней удовольствіе, какъ наша, этимъ предпочтеніемъ можетъ только усилить свои недостатки. И между наиболѣе серьезными недостатками нашей новѣйшей литературы нужно считать то, что съ каждымъ днемъ она все больше населяетъ тотъ кругъ ада, гдѣ, по Данту, находятся тѣ, которые въ продолженіе своей жизни «плакали, когда могли веселиться».

XI.—Въ трудѣ, котораго очеркъ мы сейчасъ дали, Гюйо сталъ на точку зрѣнія, оригинальности которой нельзя не при-

знать и значеніе которой мы уже указали въ другомъ мѣстѣ [1]). Это—первое, сдѣланное до сихъ поръ, болѣе глубокое изученіе искусства съ соціологической точки зрѣнія,—мы не говоримъ только соціальной, потому что Гюйо изучалъ не просто взаимное вліяніе искусства и общественной среды: онъ предложилъ собственно *соціологическое* пониманіе самой сущности искусства и показалъ приложеніе этой идеи въ ея главныхъ формахъ. Гюйо придавалъ тѣмъ больше важности соціальному характеру и соціальному вліянію искусства, что онъ считалъ культъ какъ бы предназначеннымъ все болѣе ослабѣвать и исчезнуть, сначала въ высшихъ классахъ общества, потомъ, по медленной заразительности, въ низшихъ классахъ. Чѣмъ болѣе догматическіе культы становятся недостаточными, чтобы удовлетворить нашу потребность въ идеалѣ, тѣмъ болѣе необходимо, чтобы искусство замѣняло ихъ, присоединяясь къ философіи, не для того, чтобы заимствовать у нея теоремы, но чтобы получить отъ нея вдохновенія чувства. «Этой цѣной достается человѣческая нравственность и счастіе». Такимъ образомъ, по мнѣнію Гюйо, великіе поэты, художники сдѣлаются нѣкогда наставниками массъ, жрецами соціальной религіи безъ догмата. «Истинному поэту свойственно воображать себя немного пророкомъ, и въ концѣ концовъ развѣ онъ не правъ? Каждый великій человѣкъ чувствуетъ себя провидѣніемъ, потому что онъ чувствуетъ свою собственную геніальность».

Мы найдемъ въ этой книгѣ господствующія качества Гюйо: проницательный анализъ и въ то же время широту идей, смѣсь глубины и поэзіи, эту прямоту ума, соединенную съ горячностью сердца, которая позволяетъ примѣнить къ нему самому два прекрасные его стиха:

Droit comme un rayon de lumière,
Et comme lui vibrant et chaud.

(Прямой какъ лучъ свѣта и такой же теплый и вибрирующій).

[1]) См. *la Morale, l'Art et la Religion selon Guyau*. (А. Фуллье).

Жизнь и всеобщая симпатія было девизомъ его, какъ философа, а какъ поэтъ, онъ сдѣлалъ ихъ девизомъ искусства. Онъ обрисовалъ самого себя и обрисовалъ истиннаго художника, говоря: «Чтобы понять лучъ солнца, надо вибрировать съ нимъ; надо трепетать съ лучомъ луны, въ вечерней тѣни; надо мерцать съ голубыми и золотыми звѣздами; чтобы понять ночь, надо почувствовать, какъ охватываетъ насъ дрожь темныхъ пространствъ, неопредѣленной и неизвѣстной безконечности. Чтобы почувствовать весну, надо имѣть въ сердцѣ частицу легкости крыльевъ бабочки, тонкую пыль которой мы вдыхаемъ въ замѣтной мѣрѣ въ весеннемъ воздухѣ» [1]). Такимъ образомъ искусство, будучи почти синонимомъ всеобщей симпатіи, состоитъ въ томъ, чтобы схватить и передать *духъ вещей*, «то-есть то, что связываетъ индивидуума съ цѣлымъ и каждую часть времени—со всей его продолжительностью»; но это сближеніе между жизнью, распространенной до безконечности, и жизнью человѣческой произойдетъ только съ устраненіемъ границъ, воздвигаемыхъ индивидуальностью, въ крайнемъ случаѣ ломая то, что въ индивидуальности есть исключительнаго и эгоистическаго. Чувство, съ его сообщительнымъ и истинно соціальнымъ характеромъ, станетъ самимъ человѣкомъ, его высшимъ и послѣднимъ выраженіемъ; что касается до его собственной индивидуальности, она будетъ имѣть мало цѣны. Никто не могъ понять этой истины лучше Гюйо, душа котораго всегда была такъ глубоко безкорыстна. «Моя любовь живѣе и истиннѣе, чѣмъ я самъ. Люди проходятъ и вмѣстѣ съ ними—жизнь, а чувство остается. Если нѣкоторые изъ насъ такъ легко отдаютъ свою жизнь за возвышенное чувство, это потому, что это чувство представляется имъ самимъ болѣе реальнымъ, чѣмъ всѣ другіе второстепенные факты ихъ личнаго существованія; и предъ нимъ, справедливо, все пропадаетъ, все уничтожается. Это чувство болѣе вѣрно представляетъ насъ, чѣмъ то, что обыкновенно называютъ нашей личностью;

[1]) Стр. 14, 15 (русск. перев., стр. 12).

это—сердце, которое одушевляетъ наши члены, и первое, что надо спасать въ жизни, это свое собственное сердце» [1]). Вотъ почему, напримѣръ, ученый вполнѣ естественно двигаетъ «человѣческую науку своею жизнью». Искусство, изображеніе дѣйствительности, представленіе жизни, сдѣлается истиннымъ ихъ выраженіемъ и достигнетъ всего своего соціальнаго значенія только въ томъ случаѣ, когда цѣлью его будетъ сдѣлать, конденсируя ихъ, поразительными идеи и чувства, которыя «одушевляютъ и управляютъ всею жизнью» и «одни имѣютъ въ ней цѣну».

Писатель, подъ вліяніемъ этого ученія, показываетъ постоянную заботу искать въ вещахъ ихъ смыслъ,—и это значитъ придать имъ всѣмъ интересъ. Въ сущности, онъ остается убѣжденнымъ, что все то въ вещахъ и людяхъ, что оставляетъ насъ равнодушными или даже насъ раздражаетъ, бываетъ просто непонято и что достаточно было бы найти истинный смыслъ вещей, чтобы взглянуть на нихъ благосклоннымъ или снисходительнымъ взглядомъ. Кажется, что у него есть, какъ у всякаго истиннаго поэта, достаточно эмоціи и симпатіи, чтобы проникать и одушевить всю природу: онъ прислушивается къ біенію своего собственнаго сердца только для того, чтобы чувствовать, какъ до него доходятъ нѣкоторыя вибраціи всеобщей жизни: онъ увеличиваетъ природу, придавая ей отголосокъ человѣческаго сердца, и расширяетъ человѣческое сердце, вводя въ него всю природу. Но, будучи поэтомъ, онъ вмѣстѣ и философъ, и не обманывается: онъ полагаетъ, что въ этихъ сношеніяхъ, которыя мы пытаемся установить между вещами и нами, давать будемъ мы. Человѣческое сочувствіе, какъ предупредительное милосердіе, идетъ на встрѣчу, отыскиваетъ, даже ничего не ожидая: только давать уже значитъ получать, и этого ему достаточно. Для того, кто умѣетъ такимъ образомъ находить въ естественномъ весь идеалъ, самое великое очарованіе будетъ именно никогда изъ него не выходить: самыя высокія стремленія будутъ имѣть цѣну только тогда, если будутъ основываться на этомъ простомъ и глубокомъ корнѣ—дѣйствительности: отсюда, безъ сомнѣнія, является у Гюйо этотъ тонъ крайней простоты, съ которой онъ выражаетъ идеи и чувства постоянно возвышенныя; отсюда также является у него эта убѣдительность, которая смѣшивается съ безусловною искренностью. Его произведеніе, все проникнутое высокимъ безкорыстіемъ, въ одно и то же время очень лично и очень безлично: мы нигдѣ не чувствуемъ, чтобы кто-то о себѣ заявлялъ, но кажется, что вездѣ мы узнаёмъ присутствіе друга. Мы видѣли, что, по его мнѣнію, мы должны сочувствовать произведенію искусства какъ произведеніямъ природы, «потому что человѣческая мысль, какъ сама индивидуальность какого-нибудь существа, нуждается въ томъ, чтобы ее любили, чтобы она была понята»; будемъ же читать охотно даже простую книгу: «любовь освѣщаетъ»; и онъ прибавляетъ эти прекрасныя слова, которыя можно примѣнить къ его собственному труду объ искусствѣ: «Любимая книга есть какъ бы открытый глазъ, котораго не закроетъ сама смерть, и въ которомъ всегда можно видѣть, въ лучѣ свѣта, самую глубокую мысль человѣческаго существа».

Альфредъ Фуллье.

[1]) Стр. 64, 65 (русск. перев., стр. 56).

ПРЕДИСЛОВІЕ АВТОРА.

Высшей задачей девятнадцатаго вѣка было, кажется, ярко выставить *общественную* сторону человѣческой личности и вообще одушевленнаго существа, которою слишкомъ пренебрегалъ матеріализмъ въ эгоистической формѣ предыдущаго вѣка. Нервная система представляется въ настоящее время только какъ мѣсто явленій, принципъ которыхъ идетъ далеко за предѣлы индивидуальнаго организма: солидарность преобладаетъ надъ индивидуальностью. Восемнадцатый вѣкъ закончился эгоистическими теоріями Гельвеціуса, Вольнея, Бентама, соотвѣтствующими еще слишкомъ наивному матеріализму Ла-Меттри и даже Дидро: наука начиналась, но держалась еще на поверхности. Химія только родилась съ Лавуазье, истинная физіологія была еще въ будущемъ: тогда еще не стремились проникнуть во внутрь организма, изслѣдовать живую клѣточку или атомъ, еще менѣе изслѣдовать сознаніе. Девятнадцатый вѣкъ не только расширилъ науку, но значительно углубилъ ее, онъ перевелъ ее извнѣ внутрь; физіологія достаточно усовершенствовалась, чтобы коснуться психологіи, и по мѣрѣ того, какъ возростала наука о нервной системѣ, выяснялось, какъ были неудовлетворительны взгляды грубаго и эгоистическаго матеріализма. Съ одной стороны, матерія все болѣе и болѣе утончалась подъ глазомъ ученаго, и часовой механизмъ Ла-Меттри сталъ совсѣмъ безсильнымъ для истолкованія жизни: *физіологія* утверждалась независимо и выше элементарной *физики*. Съ одной стороны, лич-

ность, которую считали одинокою, заключенною въ ея уединенный механизмъ, явилась существенно доступною вліяніямъ другого лица, солидарною съ другими сознаніями, опредѣляемою безличными идеями и чувствами. Съ точностью ограничить въ живомъ тѣлѣ нравственную, эстетическую или иную эмоцію такъ же трудно, какъ ограничить въ немъ теплоту или электричество; умственныя или физическія явленія бываютъ по существу способны къ распространенію и заразительны. Факты симпатіи нервной или умственной раскрываются все болѣе и болѣе; факты болѣзненной заразительности, факты гипнотическаго внушенія и вліянія начинаютъ вызывать научное изслѣдованіе. Отъ этихъ болѣзненныхъ случаевъ, которые узнать легче всего, мало-помалу перейдутъ къ явленіямъ нормальнаго вліянія между различными мозгами и, тѣмъ самымъ, между различными сознаніями. Девятнадцатый вѣкъ кончитъ открытіями, еще мало формулированными, но, быть можетъ, столь же важными въ нравственномъ мірѣ, какъ открытія Ньютона и Лапласа въ мірѣ звѣздномъ: притяженіе чувствительности и воли, солидарность умовъ, проницаемость сознаній. Онъ оснуетъ научную психологію и соціологію, какъ восемнадцатый вѣкъ основалъ физику и астрономію. Общественныя чувства будутъ раскрываться какъ сложныя явленія, которыя производятся въ большой мѣрѣ притяженіями или отталкиваніями первыхъ системъ, и могутъ быть сравниваемы съ астрономическими явленіями: соціологія, въ которую входитъ большая доля ученія о нравственности и эстетики, станетъ болѣе сложной астрономіей. Она броситъ новый свѣтъ даже на самую метафизику. Такимъ образомъ детерминизмъ, который, отрицая въ насъ форму личной силы, называемую свободной волей, сначала какъ будто имѣлъ только угнетающее нравственное вліяніе, теперь является какъ дающій начало метафизическимъ надеждамъ, еще очень неопредѣленнымъ, но безгранично важнымъ, потому что онъ даетъ намъ видѣть, что наше личное сознаніе могло бы быть въ глухомъ сообщеніи со всѣми сознаніями и что, съ другой стороны, сознаніе, распространенное такимъ образомъ во вселенной, должно имѣть въ ней, какъ свѣтъ или теплота, важную роль, безъ сомнѣнія способную возростать и распространяться въ будущихъ вѣкахъ.

Эстетика, въ которой резюмируются идеи и чувства эпохи, не должна бы оставаться чуждой этому преобразованію наукъ и этому возростающему преобладанію общественной идеи. Пониманіе искусства, какъ всѣ другія пониманія, должно занимать все болѣе и болѣе значительную часть въ человѣческой солидарности, во взаимномъ общеніи сознаній, въ той, вмѣстѣ физической и нравственной, симпатіи, благодаря которой жизнь личная и жизнь собирательная стремятся слиться. Искусство, какъ ученіе о нравственности, имѣетъ своимъ крайнимъ результатомъ отнять личность у нея самой и отождествить ее со всѣми.

Мы уже посвятили особую книгу указанію соціологической стороны религіозныхъ идей. Пониманіе ***общественной связи*** между человѣкомъ и высшими, но болѣе или менѣе похожими на него силами, въ которыхъ онъ видитъ объясненіе вселенной и отъ которыхъ ждетъ матеріальнаго или нравственнаго содѣйствія, вотъ что̀, по нашему мнѣнію, составляетъ единство всѣхъ религіозныхъ ученій. Человѣкъ становится религіознымъ, говорили мы, когда надъ человѣческимъ обществомъ, въ которомъ онъ живетъ, онъ ставитъ другое общество, болѣе могущественное и болѣе высокое, сначала тѣсное, потомъ все болѣе широкое,—общество всемірное, космическое или сверхъкосмическое, съ которымъ онъ находится въ общеніи мыслей и дѣйствій. Такимъ образомъ миѳическая или мистическая соціологія есть основа всѣхъ религій. Также точно соціологическая идея кажется намъ существенной для искусства. Но, чтобы отличить религію отъ самого искусства, необходимо понять, что религія имѣетъ ***цѣль***, цѣль вмѣстѣ умозрительную и практическую: она стремится къ ***правдѣ*** и къ ***добру***. Она одушевляетъ всѣ вещи не только для того, чтобы удовлетворить воображеніе и симпатическій инстинктъ всеобщей общительности;

она одушевляетъ все, 1) чтобы *объяснить* великія, страшныя или высокія явленія природы, или даже всю природу; 2) чтобы побудить насъ *желать* и *дѣйствовать* съ предполагаемою помощью высшихъ существъ и сообразно съ ихъ *волей*. Религія обнимаетъ зачаточную *космологію*, также какъ болѣе или менѣе чистое *ученіе о нравственности* и, наконецъ, она по существу есть опытъ примиренія того и другого, чтобы согласить наши нравственныя стремленія и даже стремленія чувства съ законами міра, управляющими жизнью и смертью. Итакъ, цѣль религіи есть *дѣйствительное*, *практическое* удовлетвореніе всѣхъ нашихъ желаній жизни идеальной, хорошей и счастливой вмѣстѣ,—удовлетвореніе, отнесенное въ будущее время или въ вѣчность. Напротивъ того цѣль искусства есть *непосредственное* осуществленіе *въ мысли и воображеніи*, и непосредственно *чувствуемое* осуществленіе всѣхъ нашихъ мечтаній объ идеальной жизни, о жизни полной и экспансивной, жизни хорошей, страстной, счастливой, безъ иного закона или правила кромѣ самой силы и гармоніи, необходимыхъ для того, чтобы дать намъ настоящее чувство полноты въ существованіи. Религіозное общество, болѣе или менѣе небесное царство, есть предметъ умственнаго убѣжденія, сопровождаемаго чувствами страха или надежды; царство искусства есть предметъ умственнаго представленія, сопровождаемаго симпатическими чувствами, которыя не кончаются настоящимъ дѣйствіемъ для отклоненія зла или достиженія желаемаго добра. Такимъ образомъ искусство есть дѣйствительно непосредственное осуществленіе черезъ посредство самаго представленія; и это осуществленіе должно быть достаточно сильно, въ области представленія, чтобы дать намъ серьезное и глубокое чувство личной жизни, увеличиваемой симпатическимъ отношеніемъ, въ какое она вошла съ жизнью другого человѣка, съ жизнью общественной, съ жизнью всемірной.

Мы надѣемся освѣтить эту соціологическую сторону искусства, которая составляетъ его нравственное значеніе, въ то же время

давая ему его настоящее эстетическое достоинство. По нашему мнѣнію, есть глубокое единство между всѣми этими выраженіями: жизнь, нравственность, общество, искусство, религія. Великое, серьезное искусство есть то, въ которомъ поддерживается и выражается это единство; искусство «декадентовъ» и «расшатанныхъ», котораго не мало примѣровъ доставитъ намъ наше время, есть то, гдѣ это единство исчезаетъ изъ-за игры воображенія и стиля, изъ-за исключительнаго культа формы. Мы увидимъ, что болѣзненное искусство декадентовъ имѣетъ отличительной чертой распаденіе общественныхъ чувствъ и возвращеніе къ *не-общительности* (insociabilité). Напротивъ, истинное искусство, не преслѣдуя внѣшнимъ образомъ нравственной и общественной цѣли, заключаетъ въ самомъ себѣ свою глубокую нравственность и свою глубокую общительность, которая одна составляетъ его здоровье и жизненность. Однимъ словомъ, искусство, это опять—жизнь, и высшее искусство есть высшая жизнь; такимъ образомъ всякое произведеніе искусства, какъ всякій организмъ, носитъ въ себѣ свой зародышъ жизни и смерти.

Далеко не будучи простой «игрой нашихъ представительныхъ способностей», какъ думаетъ школа Спенсера, искусство есть серьезное примѣненіе нашихъ симпатическихъ и дѣятельныхъ способностей и, скажемъ еще разъ, оно пользуется «представленіемъ» только для того, чтобы обезпечить болѣе легкое и болѣе сильное упражненіе этихъ способностей, которыя составляютъ самую основу личной и общественной жизни.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Общественная солидарность, принципъ наиболѣе сложной эмоціи—эстетической.

I. Передача эмоцій и ихъ характеръ взаимной сообщаемости.—Постоянная передача первыхъ колебаній и соотносительныхъ умственныхъ состояній между всѣми живыми существами, особенно между тѣми, которыя организованы въ общества. 1) Безсознательная передача на разстояніи черезъ нервные токи.—Сомнамбулизмъ: симпатическое дѣйствіе на разстояніи въ гипнотизмѣ. 2) Передача болѣе сознательная и болѣе прямая посредствомъ прикосновенія. Объятіе. 3) Передача черезъ обоняніе. 4) Передача черезъ зрѣніе и слухъ.—Всякое ощущеніе есть ощущеніе движенія, и всякое ощущеніе движенія вызываетъ симпатическое движеніе.—Задача: какъ воспріятіе страданія у другого можетъ сдѣлаться пріятнымъ въ искусствѣ?—Жалость.—Мщеніе.—Косвенная передача эмоцій при посредствѣ знаковъ. Выраженіе.

II. Эстетическая эмоція и ея общественный характеръ.—Пріятное и прекрасное. Чувство органической солидарности, присущее чувству прекраснаго: нашъ организмъ есть общество живыхъ и эстетическое удовольствіе есть чувство гармоніи.—Полезное и прекрасное; ихъ различія и ихъ точки соприкосновенія.—Общественная солидарность и всеобщая симпатія, какъ принципъ самой полной и самой возвышенной эстетической эмоціи.—Оживленіе и олицетвореніе предметовъ.—Какъ можетъ насъ интересовать и возбуждать нашу симпатію ходъ отвлеченныхъ разсужденій.—О симпатіи и общности съ существами природы.—Пейзажъ есть состояніе *души*, явленіе симпатіи и общественности. Эмоція эстетическая и эмоція нравственная.

III. Художественная эмоція и ея общественный характеръ.—Цѣль искусства есть подражать жизни, чтобы заставить насъ симпатизировать жизни другихъ и производить такимъ образомъ эмоцію общественнаго характера.—Элементы художественной эмоціи. 1) Умственное удовольствіе узнавать предметы памятью. 2) Удовольствіе сочувствовать художнику. 3) Удовольствіе сочувствовать личностямъ, которыя изображены художникомъ.—Роль выраженія.—Роль вымысла: созданіе новаго и идеальнаго общества.—Движеніе, какъ внѣшній признакъ жизни и какъ средство искусства.—Высшая цѣль искусства вызвать эстетическую эмоцію общественнаго характера. Сходства и различія искусства и религіи. *Антропоморфизмъ* и *зоömорфизмъ* въ искусствѣ.

I.

Передача эмоцій и их характеръ взаимной сообщаемости (sociabilité).

Передача нервныхъ колебаній и соотносительныхъ (corrélatifs) состояній совершается постоянно между всѣми живыми существами, но особенно между тѣми, которыя сгруппированы въ общества или семейства и которыя такимъ образомъ составляютъ особый организмъ. Намъ была бы удивительна не возможность постояннаго дѣйствія однихъ существъ на другія, а противоположная гипотеза—именно, что присутствіе живого организма, т. е. комплекса движеній и токовъ, осталось бы безъ вліянія на другой подобный комплексъ. Извѣстно (какъ замѣчаетъ Бэнъ), что струны двухъ скрипокъ, будучи приведены въ вибрацію, стремятся всегда придти въ унисонъ или гармонію. Вполнѣ естественно предположить и въ мірѣ нравственномъ аналогичныя явленія симпатическаго колебанія, или, говоря психологическимъ языкомъ, взаимнаго опредѣленія, внушенія и какъ бы взаимнаго принужденія. Чрезмѣрное напряженіе въ одной части общественнаго тѣла распространяется и на другія части. Всякое общество есть не что иное какъ стремленіе къ равновѣсію живыхъ частицъ, его составляющихъ, и всякая печаль, всякая радость, которыя суть нарушенія равновѣсія въ одномъ пунктѣ, необходимо стремятся распространиться.

Передача эмоцій между организмами можетъ происходить *сознательно* и *безсознательно*, *прямо* и *косвенно*, т. е. посредствомъ понятныхъ знаковъ.

1) Безсознательная и прямая передача движеній и психическихъ состояній организма на разстояніи, посредствомъ простыхъ нервныхъ токовъ, кажется неоспоримой при извѣстныхъ условіяхъ, напримѣръ въ сомнамбулизмѣ и даже просто въ сильномъ возбужденіи нервной системы. Она повидимому производитъ даже въ нормальныхъ субъектахъ явленія, которыя статистика дѣлаетъ чувствительными. По этому поводу можно обратиться къ опытамъ гг. Ришѣ, Пьера Жанѣ, Охоровича и Общества психическихъ изслѣдованій (Society for psychical researches). Организмъ г-жи Б..., магнетизированной г. Пьеромъ Жанѣ, стремится сообразовать свои движенія съ движеніями магнетизера, и притомъ на разстояніи, безъ посредства извѣстныхъ чувствъ. Если г. Пьеръ Жанѣ пьетъ въ сосѣдней комнатѣ, то на шеѣ г-жи Б. появляются движенія глотанія. Это регулированіе двухъ организмовъ одного другимъ допускаетъ также передачу гораздо болѣе сложныхъ движеній, сопровождаемыхъ ощущеніями. «Если въ другой комнатѣ,—говоритъ г. Пьеръ Жанѣ,—я сильно ущипнулъ себѣ руку или ногу, г-жа Б. испускаетъ крики и негодуетъ, что ей щиплютъ руку или ногу. Наконецъ, братъ мой, который присутствовалъ на опытахъ и имѣлъ на нее особенное вліяніе, такъ какъ она его смѣшивала со мной, попробовалъ нѣчто еще болѣе удивительное. Находясь въ другой комнатѣ, онъ сильно обжегъ себѣ руку въ то время, когда г-жа Б. находилась въ томъ особенномъ періодѣ сомнамбулизма, въ которомъ она чувствуетъ умственныя внушенія. Г-жа Б. испускала отчаянные крики, и я съ трудомъ могъ ее сдержать. Она схватилась за свою правую руку повыше кисти и жаловалась на сильную боль. Я не зналъ самъ въ точности, какое мѣсто хотѣлъ себѣ обжечь мой братъ; оказалось, это было то самое мѣсто. Когда г-жа Б. была пробуждена, я увидѣлъ съ удивленіемъ, что она все еще сжимала свою правую кисть и жаловалась, что очень страдаетъ, не зная почему. На слѣдующій день она еще залечивала свою руку компрессами холодной воды, и вечеромъ я замѣтилъ сильно замѣтныя опухоль и красноту [1]).

2) Передача эмоціи, которая совершается такимъ образомъ отъ одной нервной системы къ другой на разстояніи, усиливается до высочайшей степени *прикосновеніемъ*. Бэнъ первый указалъ на моральную важность осязанія, которое есть чувство основное; теперь мы можемъ лучше объяснить себѣ эту важность. Прикосновеніе есть самое первобытное и самое вѣрное средство, чтобы привести въ общеніе, въ гармонію и *соціализировать* двѣ нервныя системы, два сознанія, двѣ жизни. Въ прикосновеніи двухъ существъ есть нѣчто весьма сходное съ давленіемъ электрической пуговки, которое пускаетъ два тока одинъ на встрѣчу другому; это явленіе усиливается въ соприкосновеніи двухъ существъ разнаго пола. Каждый изъ насъ испытывалъ, и романисты часто описывали глубокую эмоцію, которую можетъ произвести малѣйшее прикосновеніе любимаго существа. Это есть только усиленная степень явленія, которое въ безконечно меньшей степени происходитъ при каждомъ соприкосновеніи одной жизни съ другою. Осязаніе есть по преимуществу чувство жизни, и оно также всего вѣрнѣе открываетъ намъ смерть. Лаура Бриджманъ еще помнитъ ужасное ощущеніе, которое она испытала совсѣмъ ребенкомъ при прикосновеніи къ трупу. Именно вслѣдствіе того, что осязаніе есть такимъ образомъ чувство жизни, оно получило такую важность въ отношеніяхъ половъ и въ отношеніяхъ родителей и дѣтей. Отсюда мы поймемъ, почему (какъ замѣчаетъ Бэнъ), прикосновеніе всегда подразумѣвается во всѣхъ нѣжныхъ эмоціяхъ, почему каждое существо расположено «дать что-нибудь» за первое удовольствіе объятія, даже если оно только отеческое; почему наконецъ это удовольствіе объятія мы находимъ въ основѣ всѣхъ влеченій дружескихъ, семейныхъ или общественныхъ. Въ объятіи

[1]) Pierre Janet, *Revue philosophique*, août 1886.

мы именно стремимся почувствовать могущественную вибрацію жизни цѣлаго вида, перевести ее въ себя. Если Бэнъ правъ, отвергая гипотезу Спенсера, который любовь родителей къ ихъ дѣтямъ сводитъ просто къ «любви къ слабому»; если онъ правъ, видя въ самой первобытной материнской любви родъ рефлективнаго отвѣта на «объятіе крошки», это потому, что это объятіе открываетъ матери не слабость, но именно силу жизни, той жизни (самая животная мать неопредѣленно это чувствуетъ), которая вышла изъ нея же, находится въ глубокой гармоніи съ ея собственною жизнью и всѣ біенія которой составляютъ, такъ сказать, не что иное какъ отзвукъ біеній ея собственнаго сердца.

3) Чувство обоняніи, въ низшіе періоды развитія, также играло значительную роль при передачѣ чувствованій и эмоцій. Эта роль очевидна въ обществахъ животныхъ; она долго существовала въ первобытныхъ человѣческихъ обществахъ. Если въ настоящее время его важность изгладилась въ сознательныхъ психическихъ явленіяхъ, она должна была удержаться въ явленіяхъ безсознательныхъ; она все еще болѣе или менѣе обнаруживается въ моментъ любви; она еще позволяетъ доктору на разстояніи различить ту или другую болѣзнь и даже умопомѣшательство. Наконецъ у невропатовъ и гипнотизируемыхъ чувство обоняніи снова вдругъ получаетъ необыкновенную важность, которая безъ сомнѣнія есть не что иное какъ усиленіе явленій, которыя проходятъ незамѣченными у среднихъ личностей [1]).

Эстетическая эмоція есть самая невещественная и самая *умственная* изъ всѣхъ человѣческихъ эмоцій; органы, посредствомъ которыхъ она преимущественно получается, суть глаза и уши: защищенные отъ всякаго прямого соприкосновенія съ предметами, отъ всякаго толчка, они не могутъ бояться быть насильственно разорванными или разбитыми: достаточно легкой вибраціи, какъ лучъ или звуковая волна, которые ее производятъ, достаточно возбужденія, которое можетъ остановиться на какихъ-либо отдѣльныхъ фибрахъ, не приводя въ движеніе всей массы зрительныхъ и слуховыхъ нервовъ, достаточно этого, чтобы вызвать въ этихъ чувствахъ замѣтную перемѣну состоянія: такимъ образомъ они очень способны къ этимъ тонкимъ умственнымъ различеніямъ, составляющимъ одинъ изъ признаковъ, по которымъ мы узнаемъ эстетическія чувствованія.

[1]) По словамъ доктора Гаммонда изъ Нью-Іорка, запахъ святости (Podeur de sainteté) не есть простая реторическая фигура; это есть выраженіе священнаго нервнаго припадка, при чемъ кожа распространяетъ болѣе или менѣе благовонныя испаренія въ моментъ наступленнаго религіознаго пароксизма. Докторъ Гаммондъ самъ наблюдалъ ипохондрика, кожа котораго распространяла запахъ фіалки, хорошаго, испускающаго запахъ хлѣба, истеричную женщину, которая пахла ананасомъ во время своихъ припадковъ, другую, отъ которой пахло иріемъ. Докторъ Охоровичъ видѣлъ истеричную, пальцы которой испускали запахъ ванили. Весьма возможно, что всѣмъ физіологическимъ состояніямъ соотвѣтствуютъ опредѣленные запахи, и такъ какъ всякому физіологическому состоянію соотвѣтствуетъ состояніе психологическое, то не странно предположить съ Охоровичемъ, что всякая эмоція, всякое чувство и даже многія идеи могли бы быть переведены на языкъ запаховъ.

Ощущенія слуха и зрѣнія кажутся сначала какъ-бы отвлеченными, чуждыми внутреннему состоянію тѣлъ, форму и звуки которыхъ они намъ передаютъ. Но не надо забывать, что слухъ и зрѣніе дѣлаютъ для насъ чувствительными, въ самыхъ вибраціяхъ воздуха и свѣта, тѣ измѣненія, которыя совершаются въ направленіи и полнотѣ этихъ вибрацій тѣми тѣлами, какія онѣ встрѣтили; когда эти тѣла возбуждаются нервными волнами, то эти послѣднія достигаютъ къ намъ, какъ-бы несомыя, такъ сказать, свѣтовыми и слуховыми волнами. Глядя на лицо, мы замѣчаемъ не только пластическую форму, но его гримасу и его улыбку, вибрирующую въ лучѣ солнца, который приводитъ въ движеніе наши глазные нервы.

Въ сущности, есть только ощущенія движенія, и въ каждомъ ощущеніи движенія можно видѣть болѣе или менѣе элементарное *подражаніе* воспринятому чувствами движенію. Ощущеніе крика ужаса состоитъ въ томъ, что крикъ пронизываетъ насъ насквозь, заставляетъ насъ вибрировать симметрично нервнымъ вибраціямъ существа, которое его испустило; точно также при видѣ движенія это движеніе начинается въ насъ самихъ. Происходитъ то же, что въ фонографѣ, гдѣ пластинка, вибрируя симпатично голосу человѣка, становится способной подражать ему, воспроизвести даже самый его акцентъ. Благодаря соотвѣтствію между движеніями и психическими состояніями, доказано, что чувствовать страданіе и радость другого—значитъ начать страдать или наслаждаться самому. Тѣ же законы, по которымъ субъективное представленіе движенія или чувства есть то же самое движеніе или чувство, зарождающіеся въ насъ самихъ, дѣлаютъ то, что воспріятіе движенія или чувства у другого есть отзвукъ ихъ въ насъ самихъ.

При этомъ является вопросъ въ высшей степени важный для этики и искусства. Такъ какъ воспріятіе страданія другого лица есть нѣкоторымъ образомъ начало страданія въ насъ самихъ, какимъ образомъ это страданіе можетъ наконецъ косвеннымъ образомъ доставить нѣкоторое удовольствіе? Таково удовольствіе мщенія у людей злыхъ, удовольствіе жалости нравственной или эстетической и т. п. Дѣло въ томъ, что пріятный или тягостный характеръ эмоціи происходитъ не отъ перваго умственнаго состоянія, которое служитъ его началомъ, а отъ дѣятельности послѣдующей внутренней реакціи. Эта реакція можетъ быть очень сильна, гораздо болѣе сильна, чѣмъ первая тревога; результатомъ этой реакціи является тогда возбужденіе нервной системы, а не упадокъ и истощеніе, и то, что должно бы было быть страданіемъ, превра-

щается въ радость. Всякое легко побѣждаемое сопротивленіе доставляетъ удовольствіе отъ обнаруженной силы. Легкая дрожь страха не лишена прелести, если мы не допустимъ первую волну распространиться до крайности. Даже укушеніе можетъ быть лаской. Здѣсь происходятъ умственныя явленія, очень аналогичныя съ явленіемъ физіологическимъ, когда мы находимъ удовольствіе въ сильныхъ растираніяхъ кожи, въ обливаніи холодной водой, во всякихъ возбужденіяхъ—сначала тягостныхъ, но вскорѣ затѣмъ пріятныхъ вслѣдствіе притока нервной силы, который онѣ производятъ.

Такимъ образомъ страданіе одного индивида не передается другому непремѣнно въ формѣ страданія; или во всякомъ случаѣ передаваемая нервная тревога можетъ быть возмѣщена другими причинами, можетъ дѣйствовать какъ простое возбуждающее средство и въ нѣкоторыхъ случаяхъ кончаться тѣмъ, что назвали сладостраспіемъ жалости. Но важно то, что чувство опасности, грозящей индивиду, или испытаннаго имъ страданія вызываетъ у другого индивида рефлективныя движенія, стремящіяся къ пункту страданія, чтобы его облегчить, или къ опасности, чтобы ее удалить; мы стремимся тогда локализировать у другого нашу симпатическую тягость и стремимся помочь ей у другого. Въ концѣ концовъ при активномъ состраданіи мы болѣе наслаждаемся, чѣмъ страдаемъ, потому что больше дѣйствуемъ, чѣмъ страдаемъ.

Механизмъ мщенія и состраданія, какъ вѣрно замѣтилъ Спиноза, имѣютъ одно и то же основаніе; но удовольствіе мщенія необходимо стремится исчезнуть вслѣдствіе дѣйствія эволюціи, такъ какъ оно создается возбужденіемъ группы всѣхъ антисоціальныхъ чувствъ, которыя цивилизація стремится уничтожить. Жалость, напротивъ, возбуждаетъ въ насъ всю группу соціальныхъ движеній, наиболѣе соразмѣренныхъ и систематизированныхъ; кромѣ того, сострадание есть принципъ неизсякаемаго дѣйствія, такъ какъ предметъ его столь же безконеченъ, какъ добро, которое должно осуществить.

Кромѣ прямыхъ средствъ, есть *косвенныя* средства для передачи эмоцій, и онѣ играютъ всегда болѣе замѣтную роль между людьми; мы говоримъ о всѣхъ болѣе или менѣе условныхъ знакахъ, которые составляютъ разговоръ жестовъ и звуковъ. Благодаря этимъ знакамъ все наше *внутреннее*, которое собственно могло бы выказываться наружу только въ случаѣ сильной эмоціи, можетъ обнаруживаться постоянно. Иначе говоря, искусство *выраженія* расширяетъ общеніе сознаній до границъ, доселѣ неизвѣстныхъ.

Очевидно, что не только наша мысль въ основѣ безлична, но даже наша чувствительность, которая повидимому составляетъ нашу гораздо болѣе личную черту, становится въ нѣкоторомъ родѣ общественной. Когда мы страдаемъ, мы не всегда сознаемъ, страдаетъ-

ли наше сердце, или сердце другого. Такимъ образомъ, все усовершенствованіе человѣческаго сознанія только увеличиваетъ первоначальную безсознательную солидарность нервныхъ системъ.

II.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЭМОЦІЯ И ЕЯ ОБЩЕСТВЕННЫЙ ХАРАКТЕРЪ.

При изученіи чувствъ и существъ одни ищутъ начало эстетическаго чувства немного выше, другіе—немного ниже. Нѣтъ ничего труднѣе, какъ опредѣленіе границъ; оно вызываетъ войны между народами. Мы, съ своей стороны, хотѣли все больше отдалить границы эстетики и расширить область прекраснаго [1]). Въ самомъ дѣлѣ, эстетическій характеръ ощущеній, по нашему мнѣнію, гораздо меньше зависитъ отъ ихъ происхожденія и, такъ сказать, отъ ихъ матеріи, чѣмъ отъ *формы* и отъ развитія, которое онѣ получаютъ въ сознаніи, отъ всякаго рода ассоціацій и сближеній, какія онѣ порождаютъ: онѣ похожи на растенія, которыя живутъ не столько корнями, сколько листьями. Другими словами, эстетическую *эмоцію* объясняетъ и составляетъ гораздо болѣе среда *сознанія*, чѣмъ грубое *ощущеніе*. По нашему мнѣнію, эта эмоція есть расширеніе, родъ резонанса ощущенія во всемъ нашемъ сознаніи, особенно въ нашемъ умѣ и нашей волѣ [2]).

По новѣйшимъ психологическимъ изысканіямъ, наше сознаніе, несмотря на кажущееся единство, само есть общество, гармонія между явленіями, между первичными состояніями сознанія, быть можетъ даже клѣточными сознаніями. Вообще, клѣточки организма, которыя являются обществами живущихъ элементовъ, стремятся симпатически и солидарно колебаться, чтобы произвести общее сознаніе, *конэстезію*. Такимъ образомъ, само индивидуальное сознаніе уже общественно, и все, что отзывается во всемъ нашемъ организмѣ, во всемъ нашемъ сознаніи, принимаетъ видъ общественный. Греческіе философы давно уже указывали прекрасное въ гармоніи или по крайней мѣрѣ считали гармонію однимъ изъ самыхъ существенныхъ свойствъ красоты; эта гармонія, понятая древними слишкомъ отвлеченно и слишкомъ математически, въ новѣйшей психологіи сводится къ органической солидарности, къ союзу живыхъ клѣтокъ, къ извѣстнаго рода общественному и коллективному сознанію въ нѣдрахъ самого индивида. Мы говоримъ: *я*, и мы бы точно также могли сказать: *мы*. Пріятное становится прекраснымъ по мѣрѣ того, какъ оно заключаетъ болѣе

[1]) См. наши «Problèmes de l'esthétique moderne», livre I-er.
[2]) Тамъ же, стр. 73.

солидарности и общности между всѣми частями нашего существа и всѣми элементами нашего сознанія, по мѣрѣ того какъ оно болѣе относится къ этому *мы*, которое находится въ *я*.

Въ организмѣ все опредѣляется взаимно, такимъ образомъ, что состояніе отдѣльнаго чувства дѣйствуетъ тотчасъ на всю нервную систему и, быть можетъ, нѣтъ ни одного ощущенія дѣйствительно безразличнаго для всего *цѣлаго* организма. По мнѣнію Ферѣ, за всякимъ ощущеніемъ слѣдуетъ увеличеніе нашихъ нервныхъ силъ. Субъектъ, показавшій извѣстную силу на динамометрѣ, обнаруживалъ затѣмъ еще бо́льшую силу, когда онъ былъ подвергнутъ возбужденіямъ мозговымъ. Эстетическія эмоціи могутъ имѣть вліяніе даже на жизнь органическую, гдѣ онѣ увеличиваютъ циркулирующую дѣятельность, и слѣдовательно на дѣятельность питательную. Галлеръ давно уже указалъ, что звукъ барабана усиливалъ теченіе крови изъ открытой вены. Напомнимъ, что потеря зрѣнія можетъ нарушить общее равновѣсіе организма и повредить нервные центры; она часто производитъ умопомѣшательство; субъекты, впадавшіе въ умопомѣшательство отъ потери зрѣнія, излечиваются, получивъ зрѣніе послѣ операціи. Изо ста двадцати слѣпыхъ, изслѣдованныхъ докторомъ Дюмономъ, тридцать семь (приблизительно третья часть) представляли умственное разстройство, отъ ипохондріи до маніи и галлюцинацій. Тѣ же наблюденія сдѣланы были относительно осязанія. Въ случаѣ, приведенномъ докторомъ Озу (Auzouy), очень разумный молодой человѣкъ и прекраснаго характера сталъ держать себя такъ странно вслѣдствіе анестезіи кожи, что пришлось его запереть въ домѣ умалишенныхъ (въ asile de Marseille). Съ возвращеніемъ кожной чувствительности подъ вліяніемъ леченія, возстановилось и равновѣсіе нравственное и умственное. Этотъ молодой человѣкъ испытать нѣсколько разъ тѣ же приступы нечувствительности кожи, и каждый разъ дурные инстинкты, которые заставляли его запирать, опять возвращались, и снова исчезали при излеченіи. Очевидно, какая солидарность существуетъ между всѣми частями нашего существа. Чувство прекраснаго есть только высшая форма чувства солидарности и единства въ гармоніи; оно есть сознаніе общества въ нашей индивидуальной жизни.

Итакъ, въ чувствѣ прекраснаго, чувствующій субъектъ имѣетъ не меньше важности, чѣмъ чувствуемый объектъ. Мы думаемъ поэтому, что нельзя найти очень сложнаго и очень *сознательнаго* удовольствія, т. е. удовольствія, содержащаго объединенное разнообразіе, которое не было бы болѣе или менѣе эстетическимъ. Ощущеніе или чувство *простое* не могло бы быть эстетическимъ, между тѣмъ какъ мало чувствъ и ощущеній, какъ бы ни было скромно ихъ происхожденіе, которыя не могли бы получить эстетическаго характера, гармонически соединяясь одно съ другимъ въ сознаніи, хотя бы каждое само по себѣ было чуждо области искусства. Вотъ на

окнѣ пустой цвѣточный горшокъ: въ немъ нѣтъ ничего прекраснаго. Вы вдыхаете мимоходомъ запахъ резеды и испытываете только пріятное ощущеніе. Пройдите еще мимо окна: въ цвѣточномъ горшкѣ находится теперь растеніе, скромная резеда, запахъ которой до васъ доносится. Растеніе живетъ, и его запахъ есть какъ бы признакъ его жизни; самъ цвѣточный горшокъ какъ бы принимаетъ участіе въ этой жизни и украсился, благоухая.

Можно почти по желанію переводить одно и то же ощущеніе изъ простого удовольствія въ область эстетическаго удовольствія и обратно. Если, напримѣръ, вы слышите музыку, не слушая ея, думая о другомъ, это будетъ для васъ только болѣе или менѣе пріятный шумъ, нѣчто въ родѣ случайнаго вдыханія запаха; но послушайте, и пріятный шумъ станетъ эстетическимъ, потому что онъ пробудитъ эхо во всемъ вашемъ сознаніи; если вы будете снова разсѣянны, ощущеніе, уединясь, скрываясь, станетъ снова только пріятнымъ. Точно также передъ какимъ-нибудь пейзажемъ, который глазъ видитъ съ обыденнымъ чувствомъ поверхностнаго удовольствія; необходимо пробужденіе сознанія и воли для того, чтобы породить настоящее эстетическое чувство. Восхищеніе есть до нѣкоторой степени дѣло воли.

Такимъ образомъ прекрасное есть удовольствіе, но болѣе сложное и сознательное, болѣе умственное и памѣренное; чувство прекраснаго—это непосредственное наслажденіе болѣе интенсивною и гармоническою жизнью, интенсивность которой непосредственно схватываетъ воля и гармонію которой непосредственно воспринимаетъ умъ. Во всякомъ чувствѣ наслажденія самомъ по себѣ и разсматриваемомъ въ немъ самомъ, есть уже извѣстная интенсивность жизни и извѣстная гармонія; слѣдовательно, есть уже первая основа эстетическаго свойства; но это чувство становится эстетическимъ только тогда, когда умъ добровольно воспримете самую гармонію, которую оно заключаетъ, и когда воля измѣритъ его интенсивность. Необходимо, чтобы все наше сознаніе было заинтересовано и было въ дѣйствіи, но безъ обдумыванія и разсчета, чтобы испытать непосредственно и добровольно наслажденіе, чувственное и волевое вмѣстѣ.

Именно вслѣдствіе того, что мы отождествляемъ прекрасное съ умственно-пріятнымъ, мы не можемъ отождествлять его съ полезнымъ, которое такъ часто отличается отъ самого пріятнаго. Полезное есть совокупность средствъ въ виду будущаго наслажденія; слѣдовательно это не есть пріятное, но иногда тягостное искаше пріятнаго. Прекрасное должно *нравиться непосредственно*.

Въ «Задачахъ современной эстетики» мы указали, что чувство полезнаго *не всегда исключаетъ* удовольствіе *прекраснаго*; мы отвергли также нѣкоторыя преувеличенія Канта и эволюціонистовъ, которые отнимаютъ у прекраснаго всю цѣлесообразность, даже непосред-

ственно почувствованную. По нашему мнѣнію, полезность можетъ иногда составлять въ предметахъ первую ступень низшей красоты; но полезное бываетъ прекрасно только въ той мѣрѣ, когда оно не противорѣчитъ пріятному, когда оно есть, такъ сказать, пріятное опредѣленное, пріятное предчувствуемое: надо, чтобы полезное заставляло насъ заранѣе наслаждаться результатомъ, который очаровываетъ. Пріятное и прекрасное могутъ всегда существовать независимо отъ полезнаго, какъ удовольствіе и счастіе могутъ существовать независимо отъ выгоды, которая есть не что иное какъ разсчетъ промежуточныхъ средствъ. Итакъ, если мы думаемъ, что все то, что полезно, т. е приноровлено къ извѣстной цѣли, *предвидѣно* для этой цѣли, тѣмъ самымъ доставляетъ удовлетвореніе уму и пріобрѣтаетъ такимъ образомъ извѣстную степень красоты,—мы далеко не думаемъ, что все прекрасное, чтобы производить наслажденіе, должно оказывать практическую пользу и чтобы, напримѣръ, надо было знать «употребленіе античной вазы», прежде чѣмъ находить ее прекрасною. Точно также, повторяя примѣръ Гавѣ, мы бы не задумались выбирать между сомнительной и во всякомъ случаѣ элементарной красотой газоваго рожка, дающаго свой пучокъ свѣта въ формѣ бабочки,— красоту, соединенную съ непріятными элементами, съ угловатыми и сухими линіями,—и безсмертной граціей свѣтоносной статуи, высоко держащей свой факелъ, какъ бы живымъ Люциферомъ. Можно достигнуть прекраснаго черезъ полезное, какъ, напримѣръ, въ архитектурѣ; но когда въ рукахъ эстетика уже есть прекрасное, ему нечего искать полезнаго, развѣ только въ придачу и въ видѣ прихотной роскоши. Весьма первобытная красота, присущая пользѣ, какъ совокупность хорошо разсчитанныхъ средствъ и цѣлей, проявляется особенно тогда, когда эта польза болѣе очевидна и когда полезный предметъ, приведенный въ дѣйствіе, непосредственно указываетъ намъ свою полезность. Прекраснъ лукъ, пускающій стрѣлу; щитъ Аякса, крытый семью бычачьими кожами, былъ прекраснъ въ стычкѣ, останавливая какъ стѣна метательные снаряды; сложные блоки Веронскихъ колодцевъ, около стараго дворца Скалигера, получаютъ извѣстную красоту, когда мы видимъ, какъ они подымаютъ струящіяся ведра до самыхъ высокихъ оконъ дворца; рычагъ также кажется прекраснымъ, когда онъ приподнимаетъ скалу, и затѣмъ, когда мы видимъ его въ покоѣ, мы не откажемъ ему въ извѣстномъ эстетическомъ характерѣ, предполагая зрѣлище его дѣйствія. Этотъ родъ красоты, свойственный полезному, можетъ становиться ярче по мѣрѣ того, какъ усиливается полное примѣненіе предмета къ его употребленію. Къ несчастію, чѣмъ болѣе предметъ приспособленъ къ *опредѣленному* употребленію, тѣмъ болѣе онъ становится пригоднымъ только для этого одного употребленія и становится безполезнымъ, непріятнымъ и просто безобразнымъ во всѣхъ другихъ отношеніяхъ: металлическое перо не лишено нѣкоторой граціи, когда мы видимъ, какъ оно легко скользитъ по бумагѣ, но гораздо менѣе эстетично, чѣмъ скрипящее гусиное перо, которое конечно уступаетъ ему въ одномъ отношеніи—именно въ его опредѣленномъ употребленіи, но будетъ всегда имѣть преимущество, какъ перо птицы, бѣлое, прозрачное и почти живое. Отсюда антиномія между весьма тѣсной красотой полезнаго и всѣми другими болѣе широкими родами свободной красоты. Съ этой антиноміей и встрѣчаются архитекторы и инженеры. Чѣмъ болѣе мы увеличиваемъ полезность предмета, тѣмъ болѣе вообще съуживаемъ его возможную красоту, какъ бы ограничивая ее тѣми единственными сторонами, которыми этотъ предметъ можетъ быть полезенъ; эта красота, какъ бы она ни была сокращена и ограничена, безъ сомнѣнія еще можетъ существовать, но при одномъ условіи: чтобы предметъ, въ которомъ оно пребываетъ, не сталъ пунктомъ ассоціаціи положительно непріятныхъ.

Въ общемъ выводѣ, полезное становится прекраснымъ только посредствомъ *умственнаго* элемента видимой цѣлесообразности, и элемента *чувства*, именно чувства заранѣе испытываемаго удовлетворенія; это —предвкушеніе пріятнаго вслѣдствіе пониманія системы средствъ, хорошо разсчитанныхъ для этой цѣли; такимъ образомъ оно удовлетворяетъ умъ и волю, а затѣмъ можетъ удовлетворить и чувство; когда получается этотъ тройной результатъ, когда полезное переноситъ насъ впередъ къ концу и цѣли, цѣлесообразность становится красотою.

Надо замѣтить, что полезное обыкновенно имѣетъ свою соціальную сторону, и этимъ оно пріобрѣтаетъ еще извѣстную элементарную степень красоты, потому что мы сочувствуемъ всему, что имѣетъ общественную и человѣчную цѣль; всему, что устроено въ видахъ человѣческой жизни, особенно жизни коллективной.

Если отъ зачатковъ прекраснаго мы поднимемся до его самаго высокаго развитія, то соціальная сторона красоты все увеличивается и наконецъ надо всѣмъ господствуетъ. Солидарность и симпатія различныхъ частей нашего *я*, казалось намъ, составляетъ первую степень эстетической эмоціи; солидарность общественная и всеобщая симпатія явятся намъ принципомъ эстетической эмоціи самой полной и самой возвышенной.

Прежде всего нѣтъ эстетической эмоціи безъ эмоціи симпатической; и нѣтъ симпатической эмоціи безъ предмета, при посредствѣ котораго мы такъ или иначе входимъ въ общество, который мы олицетворяемъ, которому мы даемъ извѣстное единство и извѣстную жизнь. Итакъ, нѣтъ эстетической эмоціи внѣ дѣйствія ума, которымъ мы болѣе или менѣе даемъ вещамъ антропоморфическій характеръ, дѣлая изъ этихъ вещей одушевленныя существа, понимая ихъ какъ человѣческій типъ.

Самыя отвлеченности должны казаться живыми, чтобы сдѣлаться прекрасными. Говорятъ, что рядъ отвлеченныхъ разсужденій самъ по себѣ эстетиченъ. Положимъ, потому что это есть уже гармонія; но въ особенности дѣлаетъ его эстетичнымъ человѣческая и симпатичная сторона этой гармоніи. Предположимъ рядъ отвлеченныхъ разсужденій объ отвлеченныхъ предметахъ, напримѣръ рядъ алгебраическихъ теоремъ. Мы будемъ наслаждаться въ нихъ не чистымъ голымъ умомъ, но умомъ, который слѣдуетъ извѣстному направленію, ставитъ себѣ извѣстную цѣль, дѣлаетъ усилія, чтобы ея достичь, устраняетъ препятствія, и наконецъ мы будемъ наслаждаться волей, и именно волей человѣческой, которой мы сочувствуемъ, которой борьбу, усилія и торжество мы любимъ. Есть нѣчто *страстное* и *возбуждающее стремѣть* (passionné et passionnant) въ рядѣ разсужденій, приходящемъ къ открытію истины, и именно этой стороной онъ становится эстетиченъ. Чисто отвлеченная дѣятельность ума безъ соотвѣтственнаго пробужденія желанія и всѣхъ силъ существа, не могла бы заставить Паскаля забыть о его зубной боли. Подобно волѣ и чувствительности, само воображеніе заинтересовано въ самомъ отвлеченномъ разсужденіи; доказательствомъ служитъ то, что всякое разсужденіе мы себѣ *представляемъ образно*: мы видимъ передъ собою настоящее сооруженіе, то лѣстницу, по ступенямъ которой мы поднимаемся или спускаемся, то ученое устройство концентрическихъ линій окружности. Разсуждать, значитъ идти, подниматься, побѣждать. Разсужденіе можетъ быть отвлеченнымъ отъ предметовъ, не будучи ни малѣйшимъ образомъ отлечено отъ насъ самихъ; можно цѣликомъ войти въ теорему, и прибавимъ, что этимъ самымъ мы вносимъ въ нее нѣчто изъ конкретнаго міра, и даже весь міръ, который мы въ себѣ заключаемъ.

Предметы, которые мы называемъ неодушевленными, гораздо болѣе живы, чѣмъ отвлеченности науки, и именно этимъ они насъ интересуютъ, насъ трогаютъ, заставляютъ насъ сочувствовать и тѣмъ самымъ вызываютъ въ насъ эстетическія эмоціи. Простой лучъ солнца или луны насъ трогаетъ, если вызываетъ въ нашей мысли улыбающіеся образы двухъ дружественныхъ планетъ.

Возьмемъ для примѣра пейзажъ: онъ представится намъ какъ общеніе между человѣкомъ и существами природы.

1) Чтобы наслаждаться пейзажемъ, надо съ нимъ гармонировать. Чтобы понять лучъ солнца, надо вибрировать съ нимъ; надо трепетать съ лучомъ луны, въ вечерней тѣни; надо мерцать съ голубыми и золотыми звѣздами; чтобы понять ночь, надо почувствовать, какъ охватываетъ насъ дрожь темныхъ пространствъ, неопредѣленной и невѣдомой безконечности. Чтобы почувствовать весну, надо имѣть въ сердцѣ частицу легкости крыльевъ бабочки, тонкую пыль которыхъ, распространенную въ замѣтной мѣрѣ въ весеннемъ воздухѣ, мы вдыхаемъ.

2) Чтобы понять пейзажъ, мы должны его гармонировать съ нами самими, т. е. гуманизировать его. Надо оживить природу, безъ чего она ничего намъ не говоритъ. Нашъ глазъ имѣетъ свой свѣтъ и видитъ только то, что освѣщаетъ своимъ свѣтомъ.

3) Именно вслѣдствіе этого мы должны ввести въ пейзажъ объективную гармонію, провести нѣсколько большихъ линій, свести его къ центральнымъ пунктамъ, наконецъ систематизировать его. Настоящій пейзажъ находится столько же внутри насъ, сколько внѣ: мы въ немъ работаемъ и съ своей стороны, мы, такъ сказать, рисуемъ его еще разъ и яснѣе продумываемъ неопредѣленную мысль природы. Поэтическое чувство не рождается въ природѣ; сама природа выходитъ изъ него до нѣкоторой степени преобразованною. Живущее и чувствующее существо придаетъ вещамъ свое чувство и свою жизнь. Надо быть уже самому поэтомъ, чтобы любить природу; слезы вещей, *lacrymae rerum*, суть наши собственныя слезы. Говорятъ, что пейзажъ есть «состояніе души»; это еще не все, надо говорить во множественномъ числѣ, чтобы выразить это симпатическое общеніе и этотъ родъ связи между нами и душою вещей: пейзажъ есть состояніе душъ.

Если чувство природы уже есть чувство общественное, то тѣмъ болѣе всѣ эстетическія чувства, возбужденныя существами намъ подобными, будутъ имѣть характеръ общественности. Чувство прекраснаго, возвышаясь, становится все болѣе безличнымъ.

Высшая нравственная эмоція есть также эмоція общественная, но она отличается отъ эстетической тою цѣлью, которую она преслѣдуетъ и которую она ставитъ волѣ: осуществить въ индивидѣ и въ обществѣ условія жизни наиболѣе общественной и наиболѣе всеобщей. Нравственное чувство есть по существу активное и, какъ говоритъ Кантъ, *телеологическое*. Не исключая вполнѣ изъ эстетической эмоціи дѣятельность и даже цѣлесообразность, мы признали однако, что эта эмоція есть чувство уже существующей солидарности, начатой или оконченной, но не солидарности, которую еще надо установить; она есть гармонія почувствованная, но не желаемая и съ трудомъ искомая; это есть общественная симпатія, уже плѣняющая нашимъ сердцемъ, отзвукъ коллективной всеобщей жизни въ насъ самихъ. Можно было бы сказать, что прекрасное есть уже осуществленное благо, и что нравственное благо есть прекрасное, которое надо осуществить въ отдѣльномъ лицѣ и въ обществѣ. Нравственное благо есть, выражаясь богословски, царство закона; прекрасное есть или царство природы, или царство милосердія, прощенія (grâce), потому что природа есть несовершенная, но уже реальная солидарность, *милосердіе* есть полная и реальная солидарность или между разными частями одного и того же существа, или между разными существами: всѣ къ одному, одно во всѣхъ. Поэтому удовольствія, которыя не имѣютъ ничего безличнаго, и не

прочны и не прекрасны; напротивъ, удовольствіе, которое имѣло бы вполнѣ универсальный характеръ, было бы вѣчно; и будучи любовью, оно стало бы милосердіемъ. Итакъ, эстетика, какъ и мораль, должны искать прочнаго и непреходящаго въ отрицаніи эгоизма, отрицаніи, совмѣстномъ съ самою жизнью.

III.

Художественная эмоція и ея общественный характеръ.

Мы видѣли, что *эстетическая эмоція*, вызванная красотою, сводится въ насъ къ общему и, такъ сказать, коллективному возбужденію жизни во всѣхъ ея сознательныхъ формахъ (чувствительности, умѣ и волѣ): какимъ же образомъ опредѣлимъ мы теперь эмоцію *художественную*, производимую искусствомъ?

Искусство есть методическое собраніе средствъ, чтобы произвести это общее и гармоническое возбужденіе сознательной жизни, которое составляетъ чувство прекраснаго. Поэтому искусство можетъ пользоваться только *внушеніями*, которыя оно усиливаетъ болѣе или менѣе искуснымъ образомъ, вкусомъ, запахомъ и красками. Таковы тѣ совсѣмъ первобытныя искусства, о которыхъ говоритъ Платонъ въ Горгіѣ, какъ искусство косметики и полихроміи. Эти искусства не стремятся создать жизнь или дѣлать видъ, что создаютъ ее; онѣ ограничиваются тѣмъ, что берутъ готовыя произведенія природы, которыя онѣ измѣняютъ только очень поверхностно и не подвергаютъ глубокому преобразованію. Это, такъ сказать, искусства *неорганическія*, выражающія жизнь въ наименьшей степени. Не забудемъ впрочемъ, что для того, чтобы быть вполнѣ невыразительнымъ, ощущеніе должно было бы быть изолировано, отдѣлено въ умѣ; такого не существуетъ, и даже кухня можетъ по ассоціаціи представленій пріобрѣсти нѣкоторое изобразительное значеніе: аппетитно приготовленный салатъ есть уголокъ сада на столѣ и какъ бы образчикъ жизни полей; устрица приноситъ намъ каплю воды океана, частицу жизни моря.

Искусства, по истинѣ заслуживающія этого имени, дѣйствуютъ совершенно другимъ способомъ; для нихъ чистое и простое ощущеніе не составляетъ цѣли: оно есть средство привести чувствующее существо въ связь и общеніе съ жизнью, болѣе или менѣе подобною его жизни; слѣдовательно оно является существеннымъ представителемъ жизни, и притомъ жизни коллективной.

Анализируемъ удовольствіе, которое намъ доставляетъ въ искусствѣ этотъ существенный элементъ, который есть подражаніе жизни.

Первый элементъ есть умственное удовольствіе *узнавать предметы по памяти*. Мы сравниваемъ образъ, который намъ доставляетъ искусство, съ образомъ, который намъ даетъ память; мы одобряемъ или критикуемъ. Это удовольствіе, сведенное къ своему чисто умственному существу, бываетъ даже при изученіи географической карты. Но обыкновенно сюда примѣшиваются другія удовольствія болѣе чувственнаго характера: дѣйствительно, внутренній образъ, доставляемый воспоминаніемъ, оживляется въ соприкосновеніи съ внѣшнимъ образомъ, и передъ каждымъ произведеніемъ искусства мы переживаемъ часть нашей жизни. Мы находимъ отрывокъ нашихъ ощущеній, нашихъ чувствъ, нашей внутренней физіономіи во всякомъ подражаніи, какое дѣлается человѣческимъ существомъ тому, что оно пережило и восприняло какъ мы. Произведеніе искусства всегда есть съ какой-нибудь стороны портретъ, и внимательно всматриваясь въ этотъ портретъ, мы всегда узнаемъ нѣчто свое. Это—часть чувственнаго удовольствія эгоистическаго, «egotiste», какъ говоритъ Контъ на своемъ жаргонѣ.

Второй элементъ есть удовольствіе сочувствовать автору произведенія искусства, его работѣ, его намѣреніямъ, которыя кончаются успѣхомъ, его таланту. Мы имѣемъ также рядомъ съ этимъ удовольствіе чувствовать и критиковать его неудачи. Искусство есть одно изъ самыхъ замѣчательныхъ проявленій человѣческой дѣятельности. Это наиболѣе трудная форма работы, гдѣ вложено болѣе всего своей личности, слѣдовательно та форма, которая всего больше заслуживаетъ интереса и сочувствія. Поэтому мы рѣдко забываемъ о художникѣ при созерцаніи произведенія искусства. Та доля, какую еще теперь имѣетъ въ нашемъ восхищеніи побѣжденіе трудностей, была еще болѣе при зарожденіи искусства. Въ самомъ дѣлѣ, первое произведеніе человѣческаго искусства было орудіе, каменный топоръ или ножъ, и въ этомъ орудіи прежде всего восхищались *искусствомъ работника*, которое, побѣждая трудности, достигало осуществленія пользы. Послѣ этой первобытной ступени искусства, человѣческій трудъ все болѣе утончался: онъ работалъ на матеріалахъ все менѣе и менѣе грубыхъ, начиная съ дерева и кремня, обдѣлываемыхъ работникомъ первыхъ вѣковъ, до нынѣшнихъ пестрыхъ красокъ на палитрѣ художника, и до фразъ, построенныхъ поэтомъ и писателемъ. Тѣмъ не менѣе ловкость руки сказывается въ большей или меньшей степени и теперь въ каждомъ произведеніи искусства; въ произведеніяхъ временъ упадка она является почти единственнымъ достоинствомъ. Въ настоящее время охлажденная и пресыщенная публика менѣе сочувствуетъ существамъ, выведеннымъ у автора на сцену, чѣмъ самому автору. Это своего рода уродливость, которая однако указываетъ въ преувеличенномъ видѣ обыкновенное явленіе сочувствія или антипатіи къ художнику, нераздѣльныхъ съ каждымъ сужденіемъ объ искусствѣ.

Третій элементъ есть удовольствіе сочувствовать выведеннымъ у автора существамъ. Въ искусствѣ есть еще элементъ удоволь-

ствія, происходящій изъ антипатій, смѣшанныхъ иногда съ легкимъ страхомъ, которыя вознаграждаются чувствомъ иллюзіи. Этотъ родъ удовольствія отъ произведеній искусства могутъ испытывать даже обезьяны, которыя дѣлаютъ гримасы удовольствія и расположенія передъ изображеніями животныхъ ихъ породы, и сердятся или пугаются, видя изображенія другихъ животныхъ. Замѣтимъ впрочемъ, что первобытныя искусства, поэзія, какъ живопись и скульптура, начинали всегда съ изображенія одушевленныхъ существъ; только гораздо позже онѣ стали изображать неодушевленную среду, въ которой движутся эти существа. Даже въ настоящее время во всякомъ литературномъ описаніи или произведеніи искусства насъ трогаетъ именно человѣкъ или человѣческая сторона природы.

Итакъ, художественная эмоція есть въ концѣ концовъ эмоція общественная, которая заставляетъ насъ испытывать жизнь, аналогичную съ нашей и приближенную къ нашей художникомъ: къ прямому удовольствію пріятныхъ ощущеній (ощущенію ритма звуковъ или гармоніи красокъ) прибавляется все то удовольствіе, которое мы извлекаемъ изъ симпатическаго возбужденія нашей жизни въ обществѣ существъ, вызванныхъ въ нашемъ воображеніи художникомъ. Вотъ нить, которую надо электризовать; физикъ не можетъ войти съ ней въ прямое общеніе; что же онъ сдѣлаетъ? Есть средство ввести въ нее токъ въ томъ направленіи, въ какомъ онъ желаетъ: надо приблизить къ ней другую нить, по которой пройдетъ электрическій токъ; первая нить тотчасъ наэлектризуется черезъ индукцію. Эта нить, которую надо наэлектризовать безъ соприкосновенія, гдѣ надо издали заставить идти токъ по заранѣе извѣстному направленію, это—каждый изъ насъ, это—каждое изъ лицъ, составляющихъ публику художника. Задача поэта и художника—возбудить жизнь, приближая ее къ другой жизни, которой она могла бы симпатизировать: это—косвенное возбужденіе черезъ *индукцію*. Вы не знаете, что значитъ любить, художникъ заставитъ насъ испытать всѣ волненія любви; какъ? Показавъ вамъ существо, которое любитъ. Вы смотрите, вы слушаете и по мѣрѣ возможности вы сами будете любить. Всѣ искусства, по существу, не что иное какъ многоразличные способы сосредоточивать индивидуальную эмоцію, чтобы сдѣлать ее возможной къ непосредственной передачѣ, чтобы сдѣлать ее въ нѣкоторомъ родѣ способной къ общенію (sociable). Если я тронутъ видомъ изображеннаго горя, какъ на картинѣ *Вдова солдата*, то потому, что это прекрасное изображеніе мнѣ показываетъ, что одна душа была понята и проникнута другою душою, что несмотря на физическія преграды установилась нравственная связь между геніемъ и горестью, которой онъ сочувствуетъ: слѣдовательно здѣсь есть общеніе душъ, осуществленное и живущее на моихъ глазахъ, которое влечетъ меня принять въ немъ участіе и въ которое я дѣйствительно вхожу всѣми

силами моей мысли и моего сердца. Интересъ, который мы принимаемъ въ произведеніи искусства, есть слѣдствіе ассоціаціи, которая установляется между нами, художникомъ и лицами его произведенія; это—новое общество, котораго мы дѣлимъ привязанности, удовольствія и горести, наконецъ всю судьбу.

Наконецъ, къ *выраженію* присоединяется *вымыселъ*, чтобы увеличить до безконечности заразительную силу эмоцій и мыслей. Черезъ этотъ вымыселъ, которымъ пользуются искусства, мы становимся доступны не только всѣмъ страданіямъ и радостямъ реальныхъ существъ, живущихъ кругомъ насъ, но и всѣхъ могущихъ существовать. Наша чувствительность расширяется на все пространство міра, созданнаго поэзіей. Поэтому искусство и играетъ столь значительную роль въ возрастающей чуткости сознаній, которая отмѣчаетъ каждый прогрессъ развитія. Тогда создается нравственная и умственная среда, въ которую мы постоянно окунаемся и которая смѣшивается съ нашей собственной жизнью: въ этой средѣ взаимная индукція умножаетъ силу всѣхъ эмоцій и всѣхъ идей, какъ часто случается въ собраніяхъ, гдѣ большое число собранныхъ вмѣстѣ людей находится въ общеніи чувствъ и мыслей.

Движеніе есть внѣшній признакъ жизни, какъ дѣйствіе, т. е. движеніе намѣренное, есть ея признакъ внутренній; кромѣ того, оно есть великое средство общенія между существами. Поэтому всѣ искусства сводятся къ искусству производить или создавать подобіе движенія и дѣйствія, и этимъ вызывать въ насъ самихъ симпатическія движенія, зародыши дѣйствія. Музыка есть дѣйствіе, сдѣланное чувствительнымъ для нашего уха, вибрація жизни, распространяющаяся отъ одного тѣла къ другому. Самый первобытный ритмъ, простое выбиваніе ударовъ нашими пальцами или барабаномъ есть также движеніе жизни, потому что ритмъ есть изображеніе хожденія, бѣга, танца, біеній сердца. Старый Сократъ замѣтилъ, что скульптура и живопись имѣютъ предметомъ видоизмѣненія формы движеніемъ. Какъ указываетъ Фехнеръ, краски имѣютъ сами по себѣ значеніе символическое, выражающее жизнь и чувство, слѣдовательно самыя движенія. Архитектура есть искусство вводить жизнь въ неподвижныя вещи; строить значитъ одушевлять. Архитектура, во-первыхъ, организуетъ матеріалы, приводитъ ихъ въ порядокъ; во-вторыхъ, она подвергаетъ ихъ извѣстному общему дѣйствію, которое однимъ движеніемъ поднимаетъ постройку надъ почвой, и гармоніею линій, непрерывностью восходящаго стремленія, дѣлаетъ легкимъ то, что тяжело, заставляетъ возвышаться и держаться прямо, въ жизненномъ положеніи, то, что стремится опускаться и распадаться. Сюлли-Прюдомъ справедливо замѣчаетъ, что архитектурная красота не можетъ обойтись безъ извѣстнаго облегченія матеріи; безобразное въ архитектурѣ

есть, напротивъ, все раздавленное, тяжелое, все, что представляетъ неорганизованную и неподвижную массу. Еще послѣднее замѣчаніе. Такъ какъ архитектура предназначена заключать въ себѣ жизнь, то движеніе и жизнь, которымъ она даетъ пріютъ, такъ сказать проникаютъ ея матеріалы, сквозятъ черезъ нихъ: зданіе, которое служитъ для жизни, само есть родъ живого тѣла, съ отверстіями наружу, съ окнами, похожими на глаза, дверьми, похожими на рты, наконецъ со всѣмъ, что указываетъ на обыденную суету живыхъ существъ. Первой постройкой животнаго была его раковина или его щитъ, которые составляли почти одно цѣлое съ его собственнымъ тѣломъ; позднѣе это было гнѣздо, образъ котораго сливался съ образомъ его семьи. Архитектура и до сихъ поръ еще сохраняетъ характеръ семейный или общественный; даже храмъ остается таинственнымъ домомъ, приноровленнымъ къ сверхъестественной жизни, готовымъ принять Бога и войти съ Нимъ въ общеніе, то возвышаясь къ небу всѣмъ стремленіемъ своихъ колоколенъ, то углубляясь въ землю всею глубиною своихъ склеповъ, какъ бы идя на встрѣчу невѣдомому посѣтителю.

Вообще искусство есть распространеніе, силою чувства, представленія общества на всѣ существа природы и даже на существа, которыя полагаются выходящими за предѣлы природы, и даже на существа вымышленныя, созданныя человѣческимъ воображеніемъ. Такимъ образомъ художественная эмоція по своему существу общественна; въ результатѣ она расширяетъ индивидуальную жизнь, заставляя ее смѣшиваться съ болѣе широкой и всеобщей жизнью. *Высшая цѣль искусства—создавать эстетическую эмоцію общественнаго характера.*

ГЛАВА ВТОРАЯ.

ГЕНІЙ, КАКЪ СИЛА ВЗАИМНОЙ СООБЩИТЕЛЬНОСТИ И ТВОРЕНІЕ НОВОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ.

I. **Геній, какъ сила взаимной сообщительности.**—Научный анализъ и художественный синтезъ.—Геній комбинируетъ вещи *возможныя*; его первое свойство есть сила воображенія.—Второе свойство есть сила чувства, симпатіи и сообщительности. Недостаточность различенія между геніями субъективными и геніями объективными.—Какимъ образомъ способность раздвоиться, выходить изъ своей личности, отличающая генія, можетъ кончаться безуміемъ.

II. **Геній, какъ творепіе новой общественной среды.**—Отношеніе генія къ существующей средѣ.—Различныя теоріи по этому поводу.—Теорія Тэна.—Теорія Геннекена.—Недостаточность различныхъ теорій.—Какимъ образомъ геній создаетъ новую общественную среду.—*Новозведеніе* и *подражаніе* въ человѣческомъ обществѣ.

I.

ГЕНІЙ, КАКЪ СИЛА ОБЩИТЕЛЬНОСТИ.

Религія повелѣваетъ людямъ вѣрить въ возможность осуществленія идеальнаго общества правосудія, милосердія и благодѣянія, общества, отчасти уже осуществленнаго, и котораго членами и гражданами мы съ своей стороны должны сдѣлаться. Какъ есть идеальное царство религіи, такъ есть идеальное царство искусства; но первое для вѣрующаго есть предметъ убѣжденія и воли; второе есть просто предметъ созерцанія и мечты. Религія стремится къ реальному, искусство довольствуется возможнымъ; оно не менѣе религіи ставитъ новый міръ надъ міромъ извѣстнымъ и также какъ религія привлекаетъ насъ въ сношеніе съ этимъ міромъ путемъ сочувствія и эмоціи. Слѣдовательно, искусство дѣлаетъ изъ него міръ живыхъ существъ, болѣе или менѣе подобныхъ человѣку; слѣдовательно, наконецъ, оно создаетъ изъ него новое общество, присоединяемое воображеніемъ къ обществу, въ которомъ мы дѣйствительно живемъ. Искусство, какъ религія, есть антропоморфизмъ и «соціоморфизмъ» [1]).

[1]) О томъ, что мы называемъ соціоморфизмомъ, см. нашу книгу: «Irreligion de l'avenir».

Опытная наука, въ своемъ цѣломъ, есть анализъ дѣйствительности, который отмѣчаетъ факты одинъ за другимъ и затѣмъ извлекаетъ изъ нихъ отвлеченные законы. Итакъ, наука собираетъ медленно мелкіе факты, накопленные одинъ за другимъ скромными труженниками; она предоставляетъ времени, числу и терпѣнію медленно увеличивать свое богатство. Она напоминаетъ мнѣ дѣвочку, которая въ дождливый день забавлялась собираніемъ въ свой наперстокъ капель, падавшихъ съ соломенной крыши: вѣтеръ далеко отбрасываетъ капельки, а ребенокъ терпѣливо протягиваетъ свой наперстокъ, и маленькій наперстокъ все еще не полонъ. Искусство не имѣетъ такого терпѣнія, оно импровизируетъ, оно перегоняетъ дѣйствительность; это—синтезъ, посредствомъ котораго при данныхъ, или просто предполагаемыхъ, законахъ существующей жизни, человѣкъ стремится построить для ума какую-нибудь дѣйствительность, передѣлать одинъ частичный міръ. Производить синтезъ, создавать—есть всегда искусство, и въ этомъ отношеніи творческій геній въ наукахъ самъ примыкаетъ къ искусству; открытіе прикладной механики, химическій синтезъ суть искусства. Если ученый можетъ производить иногда нѣчто существенно-новое во внѣшнемъ мірѣ, тогда какъ геній чистаго художника творитъ только для себя и для насъ, то это различіе болѣе поверхностно, чѣмъ можно бы было предполагать: оба преслѣдуютъ одну цѣль аналогичнымъ путемъ и въ разныхъ областяхъ одинаково стремятся создавать реальное, создавать самую жизнь, творить. Напримѣръ въ композиціи характеровъ искусство, какъ химики при синтезѣ тѣлъ, комбинируетъ элементы, взятые изъ дѣйствительности. Такими комбинаціями оно безъ сомнѣнія часто воспроизводитъ тѣ же типы природы; въ другихъ случаяхъ это ему не удается, и оно создаетъ существа чудовищныя, не способныя къ жизни въ обычномъ порядкѣ природы; но въ другихъ случаяхъ—и это бываетъ одной изъ высшихъ надеждъ, однимъ изъ признаковъ настоящаго генія,—искусство можетъ достичь созданія типовъ вполнѣ жизненныхъ, вполнѣ способныхъ существовать, дѣйствовать, оставить потомство въ природѣ, и которые однако никогда не существовали на дѣлѣ и, быть можетъ, никогда не будутъ существовать. Подобные типы—созданіе человѣческаго воображенія по тому же праву, какъ извѣстное, не существовавшее въ природѣ тѣло было цѣликомъ создано человѣческой химіей изъ существующихъ элементовъ, которыхъ она только измѣнила комбинацію.

Для генія творческаго дѣйствительная жизнь, въ средѣ которой онъ находится, есть только случайность среди формъ жизни возможной, которую онъ схватываетъ какъ бы во внутреннемъ видѣніи. Точно также какъ для математика нашъ міръ бѣденъ комбинаціями линій и чиселъ и размѣры нашего пространства составляютъ только частичное осуществленіе безконечныхъ возможностей; какъ для химика соединяющіеся въ природѣ эквиваленты—только случаи безконечныхъ союзовъ между элементами вещей, точно такъ для настоящаго поэта, характеръ, который онъ схватываетъ на живомъ человѣкѣ и который онъ наблюдаетъ, не есть его цѣль, а только средство угадывать безконечныя комбинаціи, которыя можетъ пробовать природа. Геній занятъ *возможностями* еще больше, чѣмъ дѣйствительностью; ему тѣсно въ дѣйствительномъ мірѣ, какъ было бы тѣсно существу, живущему въ пространствѣ съ четырьмя измѣреніями и брошенному въ наше пространство съ тремя измѣреніями. Поэтому геній всегда стремится выйти изъ дѣйствительности, и мы на это не жалуемся: тогда идеализмъ, далеко не бывая вредомъ, является скорѣе самымъ условіемъ генія; нужно только, чтобы задуманный идеалъ, если даже онъ не принадлежитъ къ нашей каждодневной дѣйствительности, не выходилъ изъ серіи возможностей, которыя мы угадываемъ: все состоитъ въ этомъ. Истинный геній узнается потому, что онъ достаточно широкъ, чтобы жить за предѣлами дѣйствительности, и достаточно логиченъ, чтобы никогда не блуждать въ сторонѣ отъ возможнаго.

Что же впрочемъ отдѣляетъ возможное отъ невозможнаго? Въ области искусства никто не можетъ сказать этого съ увѣренностью. Никто не знаетъ границъ могущества, принадлежащаго природѣ, и могущества представленія, принадлежащаго художнику. Никогда нельзя предвидѣть, родится ли дитя живучимъ, и точно также, создастъ ли мозгъ поэта или романиста типъ живучій, художественное существо, способное жить само по себѣ. Поэзію можно опредѣлить какъ высшую фантазію не въ границахъ низменнаго здраваго смысла, но въ границахъ разума и всеобщей аналогіи.

Итакъ, первая черта генія есть могущество воображенія. Поэтъ творческій есть собственно *ненавидящій*, который возможное, и даже иногда неправдоподобное, видитъ какъ дѣйствительное. Таинственныя встрѣчи съ неправдоподобнымъ, которое мы, чтобы вывести себя изъ затрудненія, называемъ галлюцинаціями, бываютъ въ природѣ. Проходятъ видѣнія, будутъ ли то иллюзіи или дѣйствительность; кто стоитъ здѣсь, тотъ ихъ видитъ [1]). Такимъ образомъ для поэта нѣтъ ничего чисто субъективнаго: міръ воображенія есть для него міръ дѣйствительный; и міръ внутренній не есть ли продолженіе другого, новая природа въ природѣ? Прибавимъ человѣческую природу къ природѣ всеобщей, и мы имѣемъ искусство: *ars homo additus naturae*. Съ другой стороны, что есть для поэта сама дѣйствительность какъ не видѣніе,—видѣніе другого рода, чѣмъ то, какое порождается однимъ мозгомъ, но все-таки видѣніе?

[1]) Hugo, „les Travailleurs de la mer".

Le spectre du réel traverse ta pensée.
. . . . . .
. . . . . .
Tout en te disant chef de la création,
Tu la vois; elle est là, la grande vision,
Elle monte, elle passe, elle emplit l'étendue.
. . . . . .

„Призракъ дѣйствительности проникаетъ твою мысль".

. . . . . .

„Считая себя главою творенія, ты его видишь; оно здѣсь, великое видѣніе; оно растетъ, оно проходитъ, оно наполняетъ пространство" [1]).

Шекспиръ съ глубокой меланхоліей выразилъ эту конечную аналогію дѣйствительности и мечты, природы и искусства, жизни и всеобщей иллюзіи: «Теперь забавы наши окончены. Какъ я уже сказалъ, ты видѣлъ здѣсь духовъ моихъ покорныхъ, они теперь исчезли въ высотѣ и въ въ воздухѣ чистѣйшемъ утонули. Когда нибудь, повѣрь, настанетъ день, какъ эти безосновныя видѣнья, и храмы, и роскошные дворцы, и тучами увѣнчанныя башни, и самый нашъ великій шаръ земной со всѣмъ, что въ немъ находится понынѣ, исчезнетъ все, слѣда не оставляя. И сами мы вещественны, какъ сны. Изъ насъ самихъ родятся сновидѣнья, и наша жизнь лишь сномъ окружена... Разстроенъ я; простите эту слабость! Мой старый мозгъ немного раздраженъ...» [2]).

Воображеніе работаетъ и организуетъ образы въ одно живое цѣлое только подъ вліяніемъ преобладающаго чувства, влеченія, любви. Ассоціація мыслей и образовъ требуетъ двигателя, который всегда есть интересъ къ чему-нибудь, желаніе, на что-нибудь направленная воля. Гартманъ справедливо говорилъ: «Если я смотрю на прямоугольный треугольникъ, не имѣя особаго интереса къ изученію вопроса, то всевозможныя идеи могутъ связываться въ моемъ умѣ съ мыслью объ этомъ треугольникѣ. Но если мнѣ предложатъ доказать теорему, относящуюся къ прямоугольному треугольнику и не знать которой мнѣ было бы стыдно, я имѣю интересъ связать съ мыслью треугольника тѣ мысли, которыя служатъ для требуемаго доказательства. Интересъ подобнаго рода именно и опредѣляетъ разнообразіе ассоціацій мыслей при различіи случаевъ. Такимъ образомъ интересъ, *почувствованный* душою, есть единственная причина явленія. Даже тогда, когда ходъ нашихъ мыслей повидимому вполнѣ предоставленъ случаю, когда мы отдаемся непроизвольнымъ мечтамъ фантазіи, рѣшающее дѣйствіе нашихъ тайныхъ *чувствъ* и нашихъ *предрасположеній* даетъ себя чувствовать совершенно различно въ то или другое время, и это всегда отзывается на ассоціаціи идей» [1]). Въ самомъ первобытномъ искусствѣ вымыселъ едва отличается отъ произвольной игры образовъ, которые привлекаютъ другъ друга и слѣдуютъ одинъ за другимъ почти въ такомъ же безпорядкѣ, какъ во снѣ. Въ такомъ случаѣ создавать для художника значитъ видѣть сны наяву, играть со своими представленіями безъ плана, безъ предвзятаго построенія, безъ усилія, безъ зависимости конца отъ начала и середины, безъ того, чтобы рефлексія въ чемъ-либо помѣшала непосредственности. Высшее, истинное искусство начинается лишь со введенія труда, слѣдовательно, усилія въ эту, сначала вполнѣ произвольную, игру, которая велась не съ цѣлью осуществить прекрасное, но изъ личнаго удовольствія художника или, лучше сказать, человѣка игравшаго. Произведеніе настоящаго искусства, далеко не составляя простой игры, означаетъ моментъ, гдѣ игра становится трудомъ, т. е. регулированіемъ произвольной дѣятельности въ виду внѣшняго или внутренняго результата, который оно должно произвести [2]). Впрочемъ, искусство не есть одна игра, которая, усложняясь, становится также трудомъ; всякая игра, какъ только она становится обдуманной и стремится произвести данный результатъ, составляетъ сама настоящій трудъ, и для ребенка игры въ волчекъ, биліардъ или въ веревочку составляютъ конечно весьма серьезный трудъ. Что касается до умственнаго труда, это, какъ говоритъ Бальзакъ, есть одинъ изъ величайшихъ трудовъ человѣка. Поэтому, «въ искусствѣ, а подъ этимъ словомъ надо понимать всѣ творенія человѣческой мысли, бываетъ достойно славы мужество, то мужество, котораго и не подозрѣваетъ толпа; мыслить, мечтать, задумывать прекрасныя произведенія—это восхитительное занятіе, это значитъ вести жизнь куртизанки, занятой по своей прихоти, но производить! но рождать! но трудолюбиво воспитывать дитя! Эта привычка творчества, эта неутомимая любовь материнства, которая составляетъ свойство матери, наконецъ это мозговое материнство, столь трудно достижимое, терпится съ удивительною легкостью» [3]).

Какое же господствующее и оживляющее чувство генія? По нашему мнѣнію, художественный и *поэтическій* геній есть необыкновенно интенсивная форма сочувствія и общительности, которая не можетъ удовлетвориться иначе, какъ создавая новый міръ и міръ живыхъ существъ. Геній есть сила любви, которая, какъ всякая истинная любовь, энергически стремится къ оплодотворенію и къ созданію жизни; геній долженъ увлекаться всѣмъ и всѣми,

[1]) Hugo, „l'Ane", p. 137.
[2]) „Буря", актъ IV (Просперъ и Фердинандъ). Перев. Сатина.

[2]) Гартманъ, „Philosophie de l'inconscient", стр. 813—814.
[2]) По поводу теоріи, отождествляющей искусство и игру, см. „Problèmes de l'esthétique contemporaine", livre 1-er.
[3]) Бальзакъ, „la Cousine Bette".

чтобы все понять [1]). Даже въ наукѣ, если открываютъ истину «думая о ней постоянно», думаютъ о ней постоянно потому только, что ее любятъ. «Мой успѣхъ, какъ человѣка науки,—говоритъ Дарвинъ,—какой бы высокой степени онъ ни достигалъ, опредѣлялся, сколько я могу судить, сложными и разнообразными умственными условіями и качествами. Самыми важными изъ нихъ были: любовь къ наукѣ, безграничное терпѣніе въ размышленіяхъ о какомъ-нибудь вопросѣ, находчивость въ соединеніи и наблюденіи фактовъ, умѣренная доля изобрѣтательности и здраваго смысла. При скромныхъ способностяхъ, которыми я обладаю, въ самомъ дѣлѣ удивительно, какъ могъ я столь значительно повліять въ нѣкоторыхъ важныхъ предметахъ на мнѣнія ученыхъ». Къ этимъ различнымъ качествамъ надо прибавить еще одно, о которомъ Дарвинъ не говоритъ и о которомъ упоминаютъ его біографы: способность энтузіазма, которая заставляла его любить все то, что онъ наблюдалъ, любить растеніе, насѣкомое, начиная съ формы его лапокъ и до формы его крыльевъ, и такимъ образомъ увеличивать мельчайшую подробность и малѣйшее существо восхищеніемъ, всегда готовымъ распространиться.

Часто говорятъ, въ обыкновенномъ языкѣ: станьте на мое мѣсто, станьте на мѣсто другого,—и дѣйствительно каждый безъ особеннаго усилія можетъ перенестись во внѣшнія условія, въ которыхъ находится другой человѣкъ. Но сущность поэтическаго и артистическаго генія состоитъ въ томъ, что онъ можетъ отрѣшиться не только отъ внѣшнихъ условій, насъ окружающихъ, но и отъ внутреннихъ условій воспитанія, обстоятельствъ рожденія и нравственной среды, даже отъ пола, отъ пріобрѣтенныхъ достоинствъ или недостатковъ; она состоитъ въ томъ, чтобы утратить свою личность и угадать въ себѣ, между всѣми второстепенными явленіями, первобытную искру жизни и воли. Упростивъ себя такимъ образомъ, художникъ переноситъ эту жизнь, которую въ себѣ чувствуетъ, не только въ рамку, гдѣ движется другой человѣкъ, или въ тѣло другого, но, такъ сказать, въ самое сердце другого существа. Отсюда извѣстное правило, что художникъ или поэтъ долженъ *пережить* жизнь своего героя, и пережить не поверхностно, но такъ глубоко, какъ будто онъ дѣйствительно вошелъ въ нее. Но нельзя дать жизни иначе, какъ заимствуя ее изъ своего собственнаго запаса; такимъ образомъ художникъ, одаренный сильнымъ воображеніемъ, долженъ обладать достаточно интенсивной жизнью, чтобы одушевлять по-очереди каждое изъ лицъ, которыя онъ создаетъ, но не дѣлая ни одного изъ нихъ простымъ воспроизведеніемъ, копіей его самого. Создавать силою одной своей личной жизни *другую*, и *оригинальную* жизнь, такова задача, которую должно разрѣшить всякое творчество.

[1]) Гюйо въ другомъ мѣстѣ, именно въ стихотворной пьесѣ подъ названіемъ «l'Art et le Monde», говоритъ:

Je me sens pris d'amour pour tout ce que je vois,
L'art c'est de la tendresse.

(Я чувствую, что люблю все, что вижу. Искусство—это нѣжность).
Прим. франц. издателя.

Жизнь личная состоитъ изъ единства и систематизаціи слова, мысли и дѣйствія. Форма этой систематизаціи измѣняется по личности и не можетъ быть опредѣлена впередъ, потому что нельзя опредѣлить безконечную измѣнчивость живой клѣточки подъ вліяніемъ среды; но поэтъ, романистъ долженъ угадывать ее, т. е. угадать, что есть въ каждой отдѣльной личности невѣдомаго (*omne individuum ineffabile*) и слѣдовательно долженъ, въ предѣлахъ возможнаго, *творить* [1]).

Различеніе между геніями субъективными и объективными, которое стало банальнымъ въ нѣмецкой эстетикѣ, кажется намъ немного поверхностнымъ. Съ одной стороны, всѣ геніи субъективны, генію свойственно даже къ природѣ примѣшивать свою индивидуальность, передавать не заурядныя впечатлѣнія, но личныя эмоціи, заразительныя по самой ихъ силѣ и субъективности. Но есть геніи, которые имѣютъ въ своемъ распоряженіи только одинъ звукъ, одинъ голосъ; въ распоряженіи другихъ—цѣлый оркестръ;—отличіе гораздо болѣе по богатству, чѣмъ по существу. Такимъ образомъ высшій геній характеризуется именно его оркестральностью или тѣмъ, что онъ владѣетъ заразъ или одной за другою самыми разнообразными тональностями; характеризуется тѣмъ, что кажется безличнымъ не потому, чтобы онъ былъ такимъ дѣйствительно, но потому, что онъ умѣетъ сосредоточить и усвоить многія индивидуальности въ своей собственной; онъ способенъ давать попеременно господствовать одному чувству надъ всѣми другими или сквозь всѣ другія; такимъ образомъ онъ пріобрѣтаетъ многія единства души, многіе типы, которые онъ въ себѣ осуществляетъ и которымъ онъ служитъ связью. Различіе геніевъ субъективныхъ и объективныхъ сводится къ различію воображенія и чувствительности; мы не отрицаемъ, что у однихъ преобладаетъ воображеніе, у другихъ—чувствительность; но мы утверждаемъ, что отличительная черта настоящаго генія есть именно проникновеніе воображенія чувствительностью и притомъ чувствительностью любящею, экспансивной, плодотворной; таланты, состоящіе изъ чистаго воображе-

[1]) Въ десять лѣтъ, „déjà *tourmenté du désir de sortir de lui-même*, de s'incarner en d'autres êtres dans une *manie commençante d'observation*, d'annotation humaine, sa grande distraction pendant ses promenades était de choisir un passant, de le suivre à travers Lyon, au cours de ses flâneries et de ses affaires, pour essayer de s'identifier à sa vie". (Daudet, *Trente Ans de Paris*; *Revue bleue*, p. 242, 25 février 1888).

нія, фальшивы; цвѣтъ и форма безъ чувства—химера. Гёте единогласно причисляется къ объективнымъ, какъ и Шекспиръ; между тѣмъ, есть ли что-нибудь субъективнѣе «Вертера»? Точно также авторъ «Бури» есть самый лирическій поэтъ до В. Гюго, но вмѣстѣ съ тѣмъ самый субъективный; это величайшій «импрессіонистъ»: онъ рисуетъ намъ самыя утонченныя, нѣжныя чувства, рисуетъ желанія, смѣшанныя съ мечтой, радость, переходящую въ печаль, печаль, кончающуюся улыбкой. Немногіе геніи имѣютъ болѣе опредѣленную физіономію, чѣмъ Моцартъ, а между тѣмъ кто бы причислилъ къ художникамъ субъективнымъ автора *Донъ Жуана* или *Волшебной флейты?* Геній наиболѣе сложный, потому что заключаетъ въ себѣ *многихъ*, не перестаетъ быть единымъ: онъ самъ, быть можетъ, болѣе другихъ представляетъ *ineffabile individuum* и въ то же время онъ носитъ въ себѣ какъ бы живое общество.

Эта способность отдѣляться отъ своей личности, раздвоиться, обезличиваться, это высшее проявленіе общительности (sociabilité), которыя составляютъ самую основу творческаго генія, вмѣстѣ съ тѣмъ бываютъ и опасностью для генія. Всегда бываетъ опасно разъ переживать нѣсколько человѣческихъ жизней, съ ихъ особенными обстоятельствами, переживать слишкомъ интенсивно и убѣжденно. Геній часто сближали съ сумасшествіемъ. Одна изъ чертъ, общихъ имъ обоимъ—это раздвоеніе личности. Правда, раздвоеніе добровольное, но оно можетъ въ концѣ концовъ сдѣлаться столь полнымъ, что геній будетъ обманутъ игрой искусства. Свидѣтель тому Веберъ, который, когда писалъ *Фрейшюца*, полагалъ, что видитъ передъ собой самого чорта, между тѣмъ какъ въ дѣйствительности онъ самъ создавалъ его цѣликомъ своею собственною личностью. Геній, выводя человѣка изъ его личности и переселяя его въ другую, можетъ довести художника до того, что тотъ наконецъ затеряетъ себя самого, его собственныя черты изгладятся и нарушится то равновѣсіе, которое составляло его здоровую личность. Есть души, посѣщаемыя, какъ старые дома, привидѣніями, которыхъ онѣ слишкомъ долго призрѣвали.

II.

ГЕНІЙ, КАКЪ ТВОРЕНІЕ НОВОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ.

Геній характеризуется или чрезвычайно сильнымъ и чрезвычайно гармоническимъ развитіемъ всѣхъ способностей, особенно способностей синтетическихъ (воображеніе и любовь), которыя порождаютъ вымыселъ, или чрезвычайно сильнымъ развитіемъ отдѣльной способности,—и здѣсь геній можетъ походить на манію; иногда

наконецъ необыкновенной гармоніей достаточно сильныхъ способностей. Однимъ словомъ, полный геній есть могущество и гармонія, а геній частный есть могущество или гармонія.

Но затѣмъ спрашивается: какія причины порождаютъ генія? Можно ли всѣ ихъ найти въ *средѣ* физической или общественной?—Нѣтъ, общія причины, относящіяся къ внѣшней средѣ, суть только предварительныя *условія*; появленіе генія обязано *счастливому совпаденію* множества причинъ въ самомъ зарожденіи и развитіи зародыша. Геній есть дѣйствительно Дарвиновская *счастливая случайность*. Извѣстно, что Дарвинъ объясняетъ происхожденіе видовъ случайностью въ индивидуальномъ зарожденіи, которое произошло въ благопріятномъ смыслѣ для условій жизни; случайное видоизмѣненіе укрѣпилось потомъ наслѣдственностью, сдѣлалось общимъ, специфическимъ: отсюда біологическій видъ. По нашему мнѣнію, геній есть случайное видоизмѣненіе способностей и ихъ органовъ въ благопріятномъ смыслѣ для *новизны* и для вымысла новыхъ вещей; разъ происшедшій, этотъ счастливый случай не вкочается наслѣдственной и физической передачей, но вводитъ въ міръ новыя идеи и чувства, новые типы. Такимъ образомъ онъ видоизмѣняетъ прежнюю общественную и умственную среду, и онъ самъ не есть чистое и простое порожденіе среды. Сущность посредственнаго таланта состоитъ въ томъ, что онъ представляетъ силу, всѣ составныя цифры которой можно найти и узнать, изучая среду и внѣшній характеръ писателя, какъ онъ развился въ жизни; сущность генія, напротивъ, какъ бы заключаетъ въ себѣ существенныя цифры неразрѣшимыхъ неизвѣстныхъ величинъ. Мы не хотимъ сказать, чтобы образованіе генія не подчинялось въ основѣ совершенно опредѣленнымъ научнымъ законамъ; конечно, въ геніи нѣтъ ничего, что бы не могло быть объяснено зарожденіемъ, наслѣдственностью, наконецъ воспитаніемъ и средою, если только не допустить странной въ научномъ смыслѣ гипотезы свободной воли въ геніи. Но геній отличается *кажущимся* нарушеніемъ этихъ законовъ, т. е. до того сложными послѣдствіями этихъ законовъ и до того переплетающимися вліяніями, что онѣ ведутъ какъ будто къ исключеніямъ и противорѣчіямъ. Тогда какъ всѣ индивиды, устроенные по обыкновенной мѣркѣ, представляютъ умъ съ правильною основою, нити которой мы можемъ сосчитать, геній представляетъ спутанный мотокъ, и усилія критика распутать этотъ мотокъ кончаются обыкновенно совершенно поверхностными результатами. Тэнъ написалъ превосходные очерки искусства въ Греціи, Италіи, Нидерландахъ; но захотѣть узнать настоящій и личный геній такого-то скульптора или живописца по этимъ очеркамъ внѣшней среды было бы то же, что захотѣть опредѣлить возрастъ лица съ помощью среднихъ величинъ статистики, или главныя событія отдѣльной жизни—по исторіи вѣка.

Элементъ психологическій и соціологическій справедливо введенъ былъ нашимъ вѣкомъ въ исторію литературы; но необходимо опредѣлить его значеніе и границы. Вилльменъ, одинъ изъ первыхъ считавшій произведеніе искусства выраженіемъ общества, присоединилъ къ своимъ сужденіямъ исторію писателей и ихъ времени. Сентъ-Бёвъ, объявивъ, «что онъ не можетъ судить о произведеніи независимо отъ самого человѣка, который его написалъ», предпринималъ біографическія изысканія о дѣтствѣ писателя, его воспитаніи, литературныхъ кружкахъ, въ которыхъ онъ принималъ участіе. «Всякое произведеніе писателя, разсмотрѣнное и изученное такимъ образомъ, поставленное опять въ свою рамку и окруженное всѣми обстоятельствами, въ которыхъ оно произошло, пріобрѣтаетъ свой полный смыслъ, смыслъ историческій и смыслъ литературный. Быть въ исторіи литературы и въ критикѣ ученикомъ Бэкона, мнѣ кажется потребностью времени и прекраснымъ условіемъ, чтобы, во-первыхъ, судить, а затѣмъ наслаждаться съ большею безопасностью». Здѣсь было нѣкоторое преувеличеніе. Много ли мы подвинулись въ пониманіи, напримѣръ, генія Бальзака, когда мы узнали, какую борьбу перенесъ онъ съ кредиторами, съ бѣдностью и сопротивленіемъ публики? Все упорство его характера, вся упрямая энергія и вмѣстѣ съ тѣмъ его мастерство въ самыхъ тонкихъ финансовыхъ комбинаціяхъ, вся его изворотливость угадываются по его произведеніямъ столько же, и даже болѣе, чѣмъ по его жизни. У истинныхъ художниковъ практическое существованіе очень часто есть мишурность, поверхность; нравственный характеръ всего лучше сказывается въ произведеніи. Тамъ, гдѣ обнаруживается значительное разногласіе между произведеніемъ и жизнью, – какъ у Бэкона и Сенеки,—надо сосредоточивать вниманіе въ особенности на произведеніи; надо сказать себѣ, что мы имѣемъ здѣсь существенную и вмѣстѣ лучшую черту человѣка. Что было героическаго въ жизни благоразумнаго Пьера Корнеля? Чѣмъ особеннымъ отличается она отъ жизни его брата Томаса? Ихъ среда одинакова, чтеніе сходно. Но Корнеля всю его жизнь одолѣвали великіе замыслы высокомѣрныхъ и твердыхъ характеровъ, суровыхъ какъ долгъ и героическихъ до невозможности. Если въ числѣ своихъ любимыхъ авторовъ Корнель считаетъ Лукіана и испанцевъ, это просто потому, что самый характеръ его генія привлекалъ его къ нимъ. Теперь, благодаря всякаго рода облегченіямъ, которыя намъ доставляетъ книгопечатаніе, геній самъ себѣ выбираетъ среду, укрѣпляетъ себя своими любимыми занятіями; все это его не образуетъ, но скорѣе можетъ служить для его опредѣленія. Всего чаще историкъ есть какъ бы пророкъ задними числомъ; въ нравахъ, любимомъ чтеніи, въ обстоятельствахъ жизни онъ ищетъ причинъ, опредѣлившихъ то или другое произведеніе, и онъ не замѣчаетъ, что всѣ эти обстоятельства объясняются тѣми самыми

основаніями, которыя создали произведеніе: геній, тѣсно связанный съ нравственнымъ характеромъ.

Тэнъ открыто заявилъ критику не только психологическую, но *соціальную*. По его мнѣнію, сама исторія есть задача психологіи. Въ исторіи, изъ всѣхъ *документовъ* самый знаменательный есть книга; съ другой стороны, изъ всѣхъ книгъ самая знаменательная та, которая имѣетъ наибольшее литературное достоинство. Отсюда слѣдующій выводъ: «Я предпринимаю писать *исторію* литературы и искать въ ней *психологію народа*».—Эти принципы въ ихъ общемъ смыслѣ вѣрны и цѣль законна. Надо было бы только точнѣе условиться о степени и видѣ *знаменательности*, которая характеризуетъ литературное достоинство произведенія. По нашему мнѣнію, самое сильное произведеніе должно быть наиболѣе *общественное*, то, которое полнѣе всего изображаетъ самое общество, гдѣ жилъ художникъ, общество, откуда онъ вышелъ, которое онъ предсказываетъ въ будущемъ и которое, быть можетъ, осуществится въ будущемъ. Итакъ, допустивъ, что высшая эстетическая эмоція есть эмоція общественная, мы охотно признаемъ, что высшее выраженіе общества и есть отличительная черта высшаго произведенія, но съ условіемъ, что рѣчь идетъ не только объ обществѣ существующемъ фактически, какъ у Тэна, объ обществѣ, современномъ автору. Геній не есть только отраженіе, онъ есть творчество, вымыселъ: слѣдовательно, великихъ геніевъ, вожаковъ мысли и чувства въ особенности отличаетъ именно степень предвосхищенія будущаго общества и даже общества идеальнаго.

Приложеніе, сдѣланное Тэномъ изъ его соціологической теоріи, и поставленные имъ общіе законы недостаточны: они составляютъ только часть истины. Вліяніе среды неопровержимо, но всего чаще его невозможно опредѣлить, и то, что мы объ этомъ знаемъ, всего чаще не позволяетъ заключать ни объ обществѣ по произведенію искусства, ни о произведеніи искусства по обществу. Во-первыхъ, относительно вліянія расы, которое впрочемъ несомнѣнно, извѣстно, что нѣтъ ни одной чистой расы. Это фактъ, доказанный антропологіей [1]). Кромѣ того научнымъ образомъ мы не знаемъ умственныхъ и физическихъ особенностей смѣшанныхъ расъ. У одного и того же народа въ разныхъ странахъ духъ замѣтно измѣняется, и несмотря на то этотъ духъ, присущій извѣстной странѣ, не всегда уловимъ. Не безъ основанія спрашивали, кто изъ двухъ—

[1]) Спенсеръ, въ своей «Описательной соціологіи» находитъ, напримѣръ, въ англійской расѣ Бретонцевъ, въ двухъ этнологическихъ типахъ, различающихся волосами и формой черепа; далѣе, римскихъ колоновъ въ неизвѣстномъ количествѣ, племена Англовъ, Ютовъ (Ютландцевъ), Саксовъ, Кимвровъ, Датчанъ, Моровъ, Скоттовъ и Пиктовъ; наконецъ Норманновъ, которые сами, по Августину Тьерри, заключали въ себѣ этническіе элементы, взятые на всемъ западѣ Франціи.

Корнель или Флоберъ, нормандецъ и какое отношеніе между ними; кто бретонецъ—Шатобріанъ или Ренанъ? Гёте и Бетговенъ оба южные нѣмцы. Мы не можемъ опредѣлить, до какой степени и въ какой мѣрѣ расовый характеръ удерживается у индивидовъ и въ особенности у художниковъ. Что касается семейной наслѣдственности, она неопровержима, хотя часто еще неуловима [1]).

Вліяніе физической среды и жительства есть второй важный элементъ для эстетической соціологіи. Іудея и ея пейзажъ отражаются вообще въ библейскихъ поэтахъ и въ складѣ ихъ воображенія; восточная природа рисуется въ литературномъ обиліи Индусовъ, Греція—въ точныхъ линіяхъ греческой поэзіи. Но почему Италійцы Великой Греціи не имѣли аѳинской литературы, несмотря на сходство двухъ расъ. «У насъ Лафонтенъ происходитъ изъ страны мысовъ и небольшихъ рѣчекъ; развѣ Боссюэтъ не видѣлъ тѣхъ же картинъ около Дижона и Ламартинъ—подлѣ Макона» [2])?

Вліяніе общественной и исторической среды болѣе очевидно. Конечно то же самое настроеніе во Франціи выразилось въ теоріяхъ Декарта, гдѣ мысль радикально отдѣлена отъ матеріи и какъ бы сведена къ отвлеченности; въ отвлеченной поэзіи Буало; въ чисто психологической и также слишкомъ отвлеченной поэзіи Расина;—наконецъ въ отвлеченной идеалистической живописи Пуссена [3]). На чемъ же впрочемъ трудится художникъ, поэтъ, мыслитель? На цѣломъ составѣ идей и чувствъ своей эпохи. Въ этомъ его матеріалъ, а матеріалъ всегда обусловливаетъ форму. Но онъ не порождаетъ ея и не предписываетъ ее *вполнѣ;* признакъ генія состоитъ именно въ томъ, что онъ находитъ новую форму, которую не могло бы предвидѣть знаніе *даннаго* матеріала. Кромѣ того, свойство генія состоитъ въ томъ, что онъ прибавляетъ къ самой *основѣ*, къ цѣлому составу идей, если рѣчь идетъ о мыслителѣ, къ цѣлому составу чувствъ и образовъ, если

[1]) См. Рибо, «Наслѣдственность». «Наслѣдственны ли индивидуальные характеры? Факты доказали намъ, что физически и нравственно они часто наслѣдственны». Катрфажъ говоритъ, что наслѣдственность хотя сильно и часто нарушается, но если обнять всѣ явленія, которыя обозначаютъ въ индивидахъ стремленіе слѣдовать математическому закону, она кончаетъ тѣмъ, что осуществляетъ въ *цѣломъ составѣ всякаго вида* результатъ, *котораго она не можетъ осуществить* въ отдѣльныхъ *индивидахъ*. Антропологи даже не считаютъ прочной наслѣдственность характеровъ въ подраздѣленіяхъ племени, въ кланахъ, колѣнахъ, а особенно въ народѣ, въ націи.

[2]) Геннекенъ, въ своей «Critique Scientifique».—Фридрихъ Мюллеръ (Allgemeine Ethnologie), допуская вліяніе мѣста жительства и пищи на физическіе и нравственные характеры, можетъ привести только крайне неопредѣленные и общіе примѣры этого дѣйствія. См. труды Крофорда (Crawford) въ запискахъ Этнологическаго общества въ Лондонѣ.

[3]) Подобнымъ образомъ одинъ и тотъ же моментъ германскаго духа произвелъ Гегеля и Гёте, какъ одинъ и тотъ же моментъ англійскаго генія произвелъ грубый театръ Унчерли, грубыя сатиры Рочестера и рѣзкій матеріализмъ Гоббса (Paul Bourget, «Essais de psychologie contemporaine»).

рѣчь идетъ о художникѣ; а художникъ есть по своему мыслитель [1]). Исторія литературы похожа на исторію научныхъ открытій; она столько же интересна, но опять обѣ служатъ къ тому, чтобы лучше раскрыть эту неизвѣстную величину, генія; и объяснить оригинальное произведеніе также невозможно, какъ и великое открытіе; мы никогда не отдадимъ себѣ болѣе яснаго отчета о геніи Шекспира или Бальзака, чѣмъ о геніи Декарта или Ньютона, и между извѣстными намъ психологическими антецедентами Гамлета и Балтазара Клетца и ихъ типами есть еще бо́льшій пробѣлъ, чѣмъ между антецедентами системы вихрей или теоріи притяженія и самыми этими теоріями

Вліяніе обстоятельствъ и среды, которое замѣтно, хотя и не всеобще, въ началѣ литературъ и обществъ, уменьшается по мѣрѣ ихъ развитія и становится почти ничтожнымъ при ихъ расцвѣтѣ. Дѣйствительно, Спенсеръ указываетъ, что въ средѣ обществъ, съ возрастаніемъ ихъ цивилизаціи, есть возрастающее стремленіе къ индивидуальной независимости. Причину этого легко указать въ ученіяхъ Спенсера и Дарвина. Подобно всякому созданію природы, человѣкъ стремится, изъ экономіи своихъ силъ, пребывать неизмѣннымъ въ своемъ существѣ, какъ можно менѣе видоизмѣнять его, чтобы *приспособляться къ физическимъ или соціальнымъ обстоятельствамъ*, которыя мѣняются вокругъ него. Онъ старается какъ можно меньше измѣнять всѣ рессурсы своего ума. «Такимъ образомъ большая часть первобытныхъ изобрѣтеній, въ одеждѣ, въ питаніи—имѣли цѣлью, съ помощью искусственныхъ измѣненій окружающихъ обстоятельствъ, дать человѣку возможность сохранить его органическія предрасположенія, свой видъ, свои привычки, несмотря на нѣкоторыя естественныя противоположныя измѣненія этихъ обстоятельствъ» [2]). Переходя изъ теплаго климата въ холодный, люди покрывали себя мѣхами, а не обростали шерстью, какъ нѣкоторыя животныя; племена, питавшіяся хлѣбными растеніями, перенесли ихъ съ собой во весь поясъ этихъ хлѣбныхъ растеній; первобытный человѣкъ, спасаясь отъ крупныхъ хищныхъ звѣрей, вмѣсто того, чтобы развить въ себѣ высшую степень быстроты и хитрости, какъ всѣ безоружныя животныя, изобрѣлъ оружіе. Не менѣе, и вполнѣ естественно, человѣкъ стремится сохранить неизмѣнно и свое нравственное состояніе. Возьмемъ какую-нибудь воинственную общественную среду, напримѣръ Спарту, и представимъ себѣ, что тамъ, по случайному видоизмѣненію, которое вынуждена допустить теорія

[1]) Геннекенъ составилъ списокъ геніевъ по эпохамъ, хотя приблизительный и иногда неточный, но показывающій, до какой степени различные литературные періоды одной и той же націи представляютъ примѣры геніевъ «различныхъ и противоположныхъ» (opposables). Было бы легко, прибавляетъ онъ, «размножить эти примѣры до такой степени, что случаи противоположности художника съ его общественною средою оказались бы болѣе частыми, чѣмъ наоборотъ».

[2]) Геннекенъ, тамъ же. Катрфажъ прямо признаетъ эту наклонность (*Unité de l'espèce humaine*, p. 24).

подбора, родится человѣкъ, одаренный нѣжными и миролюбивыми чувствами; очевидно, этотъ человѣкъ будетъ стараться не измѣнять свою душу, не производить дѣйствій, которыя ему непріятны. Если возможно, онъ постарается посвятить себя какимъ-нибудь другимъ, не воинственнымъ обязанностямъ, онъ захочетъ сдѣлаться священникомъ, національнымъ поэтомъ. Если онъ этого не достигнетъ, или общественная среда въ высшей степени однородна и враждебна, т. е. если почти всѣ его соотечественники имѣютъ чувства враждебныя его чувствамъ, онъ безъ сомнѣнія долженъ будетъ подчиниться или рѣшиться на жизнь человѣка презираемаго. «Въ этотъ періодъ исторіи надо обладать непоколебимымъ геніемъ, чтобы не ассимилироваться» [1]). Но Спенсеръ доказалъ, что первобытныя общества, въ силу законовъ соціологическаго прогресса, необходимо дѣлаются болѣе разнородными, присоединяются къ другимъ, чтобы образовать высшее государственное цѣлое, разнообразятся, чтобы объединиться въ націи, въ обширныя имперіи. По мѣрѣ того, какъ индивидъ будетъ принадлежать къ общественному цѣлому, болѣе разнообразному и болѣе обширному, котораго лучшая организація потребуетъ менѣе нравственныхъ жертвъ со стороны своихъ гражданъ, эти граждане легче могутъ сохранять свои собственныя способности, не имѣя необходимости пріобрѣтать крайнюю интенсивность, чтобы противостоять крайнему общественному давленію. Отсюда прогрессъ личности и личной свободы, идущій съ древнихъ временъ. Геннекенъ, подъ вліяніемъ Спенсера, показалъ, что есть неточнаго и неопредѣленнаго въ выраженіи *общественная среда*, если брать его не въ *статическомъ* смыслѣ, какъ цѣлый составъ условій общества въ извѣстный моментъ, но въ смыслѣ *динамическомъ*, какъ силу, ассимилирующую извѣстныя существа своимъ условіямъ. Новѣйшая исторія и романъ показываютъ, что общества подъ постепеннымъ дѣйствіемъ разнородности, стремятся разбиться все въ возрастающее число независимыхъ средъ, какъ эти послѣднія стремятся раздѣлиться на все менѣе и менѣе похожихъ индивидовъ. Постепеннымъ развитіемъ этой независимости умовъ надо объяснять, въ области искусства, все меньшую устойчивость *школъ* и ихъ размноженіе, все менѣе національный характеръ искусствъ по мѣрѣ развитія и возрастанія цивилизаціи, къ которой онѣ принадлежатъ. Строго говоря, французская литература болѣе не существуетъ и сама англійская литература начинаетъ разнообразиться [2]).

[1]) Геннекенъ, тамъ же.

[2]) «Въ Парижѣ общественная разнородность достигла такой степени, что никто не стѣсняется выказывать свою оригинальность; и такъ какъ всякій художникъ гордится своими талантами, то лишь очень немногіе, и притомъ посредственные, соглашаются на уступку и для болѣе быстраго успѣха готовы польстить вкусу той или другой части публики». Такимъ образомъ самые разнообразные умы нашли себѣ мѣсто въ столь опредѣлившейся общественной средѣ, какъ Парижъ конца второй имперіи и начала третьей республики.

Такимъ образомъ, изъ даннаго произведенія не легко заключать объ обществѣ, въ средѣ котораго оно создалось—если мы не хотимъ повторять общихъ мѣстъ и банальностей. Мы не пойдемъ такъ далеко, какъ Геннекенъ, и не скажемъ, что вліяніе общественной среды не существуетъ для большинства великихъ геніевъ, какъ Эсхилъ, Микель Анджело, Рембрандтъ, Бальзакъ, Бетговенъ: это—парадоксъ; но мы допустимъ, что это вліяніе перестаетъ быть предопредѣляющимъ въ обществахъ съ высшей степенью цивилизаціи, какъ Аѳины при софистахъ, Римъ при императорахъ, Италія въ эпоху Возрожденія, какъ современныя Франція и Англія.

Геннекенъ предложилъ замѣнить теорію Тэна другою. Онъ говоритъ, что стремленіе опредѣлить народъ его литературой не есть химерическое предпріятіе; только при этомъ не надо связывать геніи съ націями, но подчинять націи геніямъ и судить о народахъ по ихъ художникамъ, о публикѣ—по ея кумирамъ, о массѣ—по ея предводителямъ. Другими словами, рядъ *популярныхъ* произведеній данной группы пишетъ интеллектуальную исторію этой группы; литература выражаетъ націю не потому, что нація произвела ее, но потому, что нація приняла эту литературу и ею восхищалась, въ ней любовалась собою и себя въ ней узнавала. Личность, одушевленная благодушными расположеніями къ человѣчеству, не будетъ вполнѣ удовлетворяться книгами, выражающими презрительную мизантропію, какъ напр. «Education sentimentale»; точно также человѣкъ съ умомъ прозаическимъ и положительнымъ не легко восхитится при чтеніи стихотвореній, которыя обращаются къ чувству таинственности или хотятъ возбудить безпричинную грусть. Чтобы испытать какое-нибудь чувство при чтеніи, надо уже имѣть это чувство, а обладаніе этимъ чувствомъ не есть вещь одинокая и случайная: существуетъ такой же точный законъ зависимости нравственныхъ способностей, какъ законъ зависимости анатомическихъ частей; такимъ образомъ констатированіе въ извѣстный моментъ чувства у лица, у группы лицъ, у націи, есть важный фактъ для того, чтобы опредѣлить психологію этихъ людей и этой націи въ этотъ моментъ. Произведеніе искусства производитъ эстетическое вліяніе только на лица, которыхъ характеры представляютъ умственныя особенности; говоря короче, произведеніе искусства трогаетъ только тѣхъ, которыхъ оно служитъ изображеніемъ. Этотъ законъ выраженъ Геннекеномъ такъ: «произведеніе будетъ имѣть эстетическое дѣйствіе только на лицъ, у которыхъ оказывается умственная организація, аналогичная, но стоящая ниже той, какая послужила для созданія произведенія и какая можетъ быть изъ него выведена». Никто, напримѣръ, не одобритъ описанія, если это описаніе не представляется ему соотвѣтствующимъ правдѣ, но эта правда измѣнчива—она есть идея; она не вытекаетъ изъ точнаго опыта, но изъ представленія холоднаго

или страстнаго, истиннаго или обманчиваго, которое мы себѣ составили о вещахъ и людяхъ [1]). Итакъ, съ одной стороны, произведеніе искусства есть болѣе или менѣе вѣрное изображеніе свойствъ, идеала, внутренняго организма тѣхъ, кого оно трогаетъ; съ другой стороны, произведеніе искусства есть выраженіе внутренняго организма его автора; отсюда слѣдуетъ, что отъ автора можно перейти къ его поклонникамъ при посредствѣ произведенія и заключать о существованіи извѣстныхъ способностей, души, аналогичныхъ душѣ автора; другими словами, будетъ возможно опредѣлить психологію группы людей и націи по особеннымъ чертамъ ихъ *вкусовъ*. Литература, національное искусство состоятъ изъ ряда произведеній, которыя служатъ свидѣтельствами общей организаціи массъ, которыя ими восхищались, и вмѣстѣ особенной организаціи людей, которые ихъ произвели. Такимъ образомъ литература и художественная исторія народа, если исключить изъ нея произведенія, не имѣвшія никакого успѣха, и разсматривать въ ней каждаго автора по мѣрѣ его національной славы, представляетъ «серію типическихъ умственныхъ организацій націи, т. е. психологическихъ эволюцій этой націи».

Ученіе, защищаемое Геннекеномъ, имѣетъ свою долю правды; но по нашему мнѣнію авторъ ея впалъ въ преувеличеніе. Онъ самъ видѣлъ часть возраженій, которыя можно на него сдѣлать, но не вполнѣ на нихъ отвѣтилъ: или по крайней мѣрѣ онъ не достаточно *ограничилъ* свою теорію, чтобы помѣшать ей перейти границы истины. Во-первыхъ, нельзя заключать по произведенію о націи (съ этимъ соглашается и Геннекенъ) иначе, какъ опредѣливши относительное значеніе группы, которой понравилось произ-

[1]) Сравнимъ, напримѣръ, характеръ подробностей, которыя необходимы для того, чтобы убѣдить свѣтскаго человѣка въ вѣрности типа джентльмена, и подробности, какія нужны для возбужденія той же вѣры въ фельетонѣ, предназначенномъ для рабочихъ. Мы увидимъ, что для одного требуется собрать подробности тона и манеръ, которыя онъ привыкъ встрѣчать въ своемъ кругу; для другихъ надо будетъ преувеличить нѣкоторыя черты роскоши и испорченности, которыя они, по кастовой ненависти и зависти, привыкли соединять съ типомъ аристократа. То же разсужденіе примѣнимо къ изображенію куртизанки, которую надо представить совершенно различно человѣку испорченному или романическому мечтателю; это такъ справедливо, что часто воображаемый типъ, идея берутъ верхъ надъ самой долговременной опытностью. Рабочіе не вѣрятъ въ правдоподобность «Assommoir'а», между тѣмъ они легко допускаютъ идеальнаго паменщика или кузнеца у популярнаго фельетониста. Такимъ образомъ для того, чтобы роману повѣрило извѣстное лицо и слѣдовательно, чтобы романъ его тронулъ и ему нравился, необходимо, чтобы онъ воспроизводилъ мѣста и людей въ томъ видѣ, который это лицо ему подставляетъ, и романомъ будутъ восхищаться не вслѣдствіе *субъективной правды*, которую онъ содержитъ, но по числу людей, которыхъ *субъективную правду*, идеи, воображеніе онъ осуществитъ. (Hennequin, «La critique scientifique»).

веденіе, и точную эпоху, которой это произведеніе служитъ документомъ—это трудъ не легкій. Сверхъ того, Геннекену не безъизвѣстно, что кромѣ художниковъ и писателей большинство людей не любятъ, въ минуту досуга, углубляться въ занятія, сходныя съ тѣми, которыя составляютъ ихъ главную обычную дѣятельность. Большинство купцовъ, политиковъ и докторовъ выбираютъ книги, картины, музыкальныя пьесы, противоположныя по тону и стремленіямъ тому складу, съ какимъ они имѣютъ дѣло въ ихъ практической жизни. Геннекенъ самъ указываетъ на особенный интересъ рабочихъ къ приключеніямъ, происходящимъ въ баснословномъ «большомъ свѣтѣ», указываетъ притягательность романическихъ или сантиментальныхъ исторій для людей безспорно прозаическихъ профессій, ту прелесть, которую имѣютъ пейзажи для жителей городовъ; люди, обыкновенно простые и спокойные, жаждутъ иногда самой страстной музыки. Очевидно, всѣ эти люди ищутъ въ искусствѣ только *отдыха*, того, что Паскаль называлъ развлеченіемъ. Отсюда можно было бы заключить, что для большого числа людей особенный характеръ ихъ художественныхъ развлеченій объясняетъ намъ только второстепенныя и излишнія способности, часто просто склонности, а не ихъ существенныя способности. Геннекенъ отказывается однако отъ такого вывода. Онъ говоритъ, что есть «человѣкъ внутренній», часто очень отличающійся отъ «человѣка общественнаго»; поэтому, прибавляетъ онъ, мы можемъ узнать этого внутренняго человѣка по свободнымъ и *не заинтересованнымъ* дѣйствіямъ человѣка, по его выбору удовольствій, по игрѣ его безполезныхъ способностей. Люди съ *прирожденнымъ* призваніемъ рѣдко представляютъ, прибавляетъ Геннекенъ, явное разнорѣчіе между ихъ отдыхами и ихъ занятіями. «Общій опытъ не обманулся на этотъ счетъ; когда хотятъ судить о человѣкѣ, то стараются знать не его *занятія*, а его *вкусы*. Такимъ же образомъ исторія показываетъ намъ, что Людовикъ XVI былъ просто прекрасный слесарь, Неронъ—посредственный поэтъ, Левъ X—хорошій дилеттантъ». Эти соображенія допускаютъ однако много исключеній. Наполеонъ I читалъ Оссіана; Байронъ читалъ Попа и предпочиталъ его Шекспиру; Фридрихъ II предавался камерной музыкѣ. Съ другой стороны, Геннекенъ не изслѣдовалъ, всегда ли литературный вкусъ народа въ извѣстный моментъ его исторіи бываетъ точнымъ выраженіемъ его природы въ этотъ моментъ. Въ концѣ прошлаго вѣка любили пасторали, сентиментальности, вещи легкомысленныя; только и говорили, что о чувствительныхъ и нѣжныхъ душахъ, о пастухахъ и пастушкахъ, о возвращеніи къ природѣ, все это было на поверхности: революція и Терроръ приближались. Въ наше время, иностранцы составили бы себѣ странную идею о Франціи, если бы судили о ней по успѣху Золя. «Что за дикіе

нравы у этого народа!» могли бы они сказать (и дѣйствительно говорятъ).—Но совсѣмъ нѣтъ; намъ нравятся грубыя исторіи только потому, что мы народъ вообще мягкій. Мы похожи на дѣтей, которымъ нравятся страшныя сказки. — «Какія у этого народа страсти, сильныя, безмѣрныя, неотразимыя и фатальныя какъ сила природы, или какъ пунктъ помѣшательства!»—Нисколько, мы народъ легкомысленный, съ страстями, часто поверхностными, какъ огонь отъ соломы; наши идеи къ сожалѣнію слишкомъ неустойчивы, особенно въ политикѣ. Даже наши литературные вкусы постоянно мѣняются; одинъ изгоняетъ другой, даже въ продолженіе одного дня: сегодня утромъ Жоржъ Зандъ, вечеромъ Бальзакъ. Мы народъ съ живымъ воображеніемъ и съ легкою симпатіей, народъ чрезвычайно открытый для мысли и сообщительный по чувству. Но этой причинѣ мы относимся со вниманіемъ и симпатіей ко всякому новому произведенію искусства, но не отдаваясь ему вполнѣ, ни навсегда, ни ему одному. Сегодня одни читаютъ Золя, другіе Онѣ [1])!

Въ своей теоріи Геннекенъ признаетъ только восхищеніе, исходящее изъ того, что мы узнаемъ себя въ другомъ, и изъ подражаній. «Восхищеніе,—говоритъ онъ,—образуется отчасти согласіемъ, узнаваніемъ себя въ другомъ; но очевидно, нельзя узнавать себя въ двухъ типахъ, и чѣмъ больше мы узнали себя въ одномъ, тѣмъ менѣе узнаемъ себя въ другомъ» [2]). Но, возразимъ мы, восхищеніе, какъ привязанность, часто любитъ контрасты; оно стремится къ новому, къ тому, что ускользаетъ отъ насъ самихъ. Другъ есть другое *я*, но все-таки надо, чтобы онъ отличался отъ насъ самихъ. Если мы не узнаемъ себя цѣликомъ «въ двухъ типахъ», можно узнать одну часть себя въ первомъ и другую во второмъ, «ангела» въ такомъ-то типѣ и «животное»—въ другомъ.

Заключимъ, что вопросъ объ отношеніяхъ генія къ средѣ безконечно сложенъ. Всѣ теоріи, которыя мы выше разбирали, выражаютъ только часть истины; онѣ сводятся къ узкимъ системамъ. Великія личности и ихъ среда находятся во *взаимномъ* дѣйствіи, вслѣдствіе чего задача ихъ отношеній часто столь же неразрѣшима научно, какъ «задача трехъ тѣлъ» и ихъ взаимнаго притяженія. Къ неполной теоріи Тэна объ отношеніяхъ общественной среды и художественнаго генія и о возможныхъ выводахъ по одному пункту

[1]) У Дарвина былъ близкимъ другомъ священникъ его деревни, что не мѣшало имъ всю жизнь быть въ разногласіи по поводу всего: «M. Brodie Innes и я,—говоритъ Дарвинъ,—были близкими пріятелями въ продолженіе тридцати лѣтъ, и мы могли вполнѣ согласиться только одинъ разъ, и въ этотъ разъ мы пристально посмотрѣли другъ на друга, думая, что одинъ изъ насъ долженъ быть сильно боленъ».

[2]) Hennequin, „La critique scientifique“, p. 123.

о другомъ, надо прибавить теорію, основанную на противоположномъ принципѣ. Тэнъ предполагаетъ, предшествующую среду, которая производитъ индивидуальнаго генія; надо предположить индивидуальнаго генія, который производитъ новую среду или новое состояніе среды. Эти два ученія являются двумя существенными частями истины; но ученіе Тэна болѣе примѣнимо къ обыкновенному талантѣ, чѣмъ къ генію, а второе выражаетъ характерную черту генія, т. е. инициативу и вымыселъ. Подъ этими словами, повторимъ опять, мы подразумѣваемъ не абсолютную инициативу, не вымыселъ, который создавалъ бы изъ *ничего*; но мы разумѣемъ новый синтезъ существовавшихъ прежде данныхъ, похожій на комбинацію картинокъ въ калейдоскопѣ, которая открывала бы неожиданныя формы. Однимъ словомъ, это всегда рѣдкая и драгоцѣнная *удача*; это—благопріятная комбинація игральныхъ костей, благодаря которой выигрывается партія.

Соціологъ Тардъ, замѣчательный по оригинальности своихъ взглядовъ и тонкости ума, прекрасно объяснилъ, что соціальный міръ и даже весь міръ подчиняется двумъ родамъ силъ: *подражанію* и *новизнѣ*. Подражаніе или всеобщее повтореніе въ мірѣ неорганическомъ есть волненіе (ondulation); въ мірѣ органическомъ—размноженіе (въ которомъ заключается и самое питаніе); можно прибавить безъ сомнѣнія, что размноженіе есть не что иное какъ волненіе, которое распространяется и повторяется въ своей формѣ; наконецъ, въ мірѣ соціальномъ повтореніе становится собственно такъ называемымъ подражаніемъ, другого рода волненіемъ, переносимымъ по симпатіи отъ одного существа къ другому. Но принципъ всеобщаго повторенія не объясняетъ новизны, вымысла, которые создаютъ формы, раньше неизвѣстныя. Тардъ не пытается сказать, въ чемъ состоитъ принципъ *новаго*; онъ говоритъ только, что надо въ той или другой формѣ допустить такой принципъ. И дѣйствительно, будетъ ли это собственно такъ называемая инициатива, случайность и свободная воля (на манеръ Бутру и Ренувье), или это будетъ только *счастливая* комбинація, удачное сплетеніе рядовъ ранѣе существовавшихъ явленій; нужно все-таки, чтобы совершились новыя оригинальныя послѣдствія, счастливые *случаи*, плодотворныя *исключенія*, которыя произошли отъ встрѣчи общихъ законовъ и предназначены сами произвести посредствомъ повторенія, подражанія и волненія новыя общія *формы*. Мы уже видѣли, что геній есть появленіе одной изъ этихъ новыхъ формъ въ необыкновенномъ мозгу, мѣсто встрѣчи, гдѣ ряды явленій прежде независимыхъ образуютъ неожиданные синтезы и обнаруживаютъ непредвидѣнныя послѣдствія. *Индивидуація* есть задача, которая входитъ въ общіе законы *новизны*, а все, что индивидуально, лично, оригинально и геніально, подчиняется этимъ же самымъ законамъ.

Отсюда въ особенномъ мірѣ искусства, какъ и во всемъ общественномъ мірѣ, надо различать два сорта людей: *новаторовъ* и *повторителей*, т. е. геніевъ и публику; послѣдняя по симпатіи повторяетъ въ себѣ состоянія ума, чувствъ, эмоцій, мыслей, которыя геній открылъ впервые или которымъ онъ далъ новую форму. Впрочемъ, по нашему мнѣнію, инстинктъ подражательный и инстинктъ новаторскій встрѣчаются снова въ самой публикѣ, въ массѣ людей какъ и въ геніяхъ, съ тою разницей, что инстинктъ подражанія преобладаетъ въ массѣ, инстинктъ новаторскій у геніевъ. Но именно вслѣдствіе этой низшей степени новаторской силы въ массѣ, ей нравится все то, что̀ косвенно удовлетворяетъ новаторскому инстинкту. Слѣдовательно, въ нѣкоторыхъ случаяхъ по успѣху оригинальнаго произведенія можно заключить, что оно отвѣчало не способностямъ массы, существующимъ въ данное время, но что оно отвѣчало ея способностямъ скрытымъ, ея стремленіямъ и что оно удовлетворило ея вкусу къ новизнѣ.

Подражаніе съ восхищеніемъ, которое представляетъ одинъ его видъ (такъ какъ восхищеніе есть внутреннее подражаніе), есть, какъ мы сказали, явленіе симпатіи, общенія; самъ художественный геній есть симпатическій и общественный инстинктъ, доведенный до высшей степени, который, удовлетворившись въ области воображаемой, вызываетъ по подражанію въ другихъ настоящее развитіе симпатіи и чувства общественности. Такимъ образомъ, въ концѣ концовъ, геній и его среда даютъ намъ зрѣлище трехъ обществъ, соединенныхъ взаимной зависимостью: 1) предшествующее реальное общество, которое *обусловливаетъ* и частью возбуждаетъ генія; 2) общество идеально видоизмѣненное, которое замышляетъ самъ геній, міръ желаній, страстей, умовъ, который онъ создаетъ въ своей мысли и который есть разсчетъ на *возможное*; 3) дальнѣйшее образованіе новаго общества, общества поклонниковъ генія, которые болѣе или менѣе осуществляютъ въ себѣ по *подражанію* его *новизну*. Это явленіе—аналогичное астрономическимъ фактамъ притяженія, которые въ средѣ великой системы создаютъ отдѣльную систему, новый центръ тяготѣнія. Платонъ уже сравнивалъ вліяніе вдохновеннаго поэта на тѣхъ, которые имъ восхищаются и раздѣляютъ его вдохновеніе, съ магнитомъ, который, передаваясь отъ звѣна къ звѣну, составляетъ цѣлую цѣпь, проникнутую однимъ вліяніемъ. Геніи *дѣйствія*, какъ Цезари и Наполеоны, осуществляютъ свои намѣренія посредствомъ новаго общества, которое они образуютъ вокругъ себя и которое они увлекаютъ. Геніи *созерцанія* и *искусства* дѣлаютъ то же, такъ какъ мнимое созерцаніе есть не что иное, какъ дѣйствіе, низведенное на свою первую стадію и задержанное въ области мысли и воображенія. Геніи *искусства* двигаютъ не тѣла, а души: они видоизмѣняютъ нравы и идеи.

Исторія дѣйствительно показываетъ намъ цивилизующее вліяніе искусства на общество или иногда, напротивъ, ихъ вліяніе на общественное разложеніе. Слѣдовательно, геній въ концѣ концовъ есть чрезвычайная сила общенія и симпатіи, которая стремится къ созданію новыхъ обществъ или къ видоизмѣненію обществъ прежнихъ: выходя изъ той или другой среды, онъ есть творецъ новыхъ или преобразователь старыхъ формъ среды.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

О симпатіи и общественности въ критикѣ.

Истинная критика есть критика самаго произведенія, а не писателя и среды.—Преобладающее качество истиннаго критика: симпатія и общественность.—Объ антипатіи, причиняемой нѣкоторымъ критикамъ извѣстными произведеніями.—Есть ли истинная критика—критика достоинствъ или критика недостатковъ?—О способности восхищаться или любить.—Трудность находить и понимать красоты художественнаго произведенія; трудность дать почувствовать ихъ другимъ; роль критика.

Сдѣланный нами анализъ отношеній между геніемъ и средой позволяетъ намъ опредѣлить то, чѣмъ должна быть настоящая критика. Въ наше время, какъ мы видѣли, критика *произведенія* постепенно стала исторіей и изученіемъ *писателя*. Мы отдаемъ себѣ отчетъ въ томъ, какъ сложилась его индивидуальность, разбираемъ его психологію, пишемъ романъ романиста. «Когда Тэнъ изучаетъ Бальзака,—замѣтилъ Зола,—онъ дѣлаетъ совершенно то же, что дѣлаетъ самъ Бальзакъ, когда изучаетъ напр. Гранде. Критикъ изучаетъ писателя, чтобы узнать его произведенія, также какъ романистъ изучаетъ какое-нибудь лицо, чтобы узнать его дѣйствія. У обоихъ одна и та же забота о средѣ и обстоятельствахъ. Вспомните Бальзака, который точно опредѣляетъ улицу и домъ, гдѣ живетъ Гранде, анализируетъ существа, которыя его окружаютъ, приводитъ тысячу мелкихъ фактовъ, опредѣлившихъ характеръ и привычки скряги. Не есть ли это полное примѣненіе теоріи среды и обстоятельствъ?» Все это прекрасно, но все это составляетъ только матеріалъ критики, но не самую критику. Самое произведеніе разсматриваютъ въ такомъ случаѣ только какъ болѣе или менѣе пассивный продуктъ двухъ силъ, въ сущности одинаково безсознательныхъ: темперамента писателя и среды, въ которой онъ развивается. Точка зрѣнія неполная, пренебрегающая существеннымъ факторомъ генія,—волей сознательной и любящей. Послѣ анализа литературнаго произведенія какъ продукта *личнаго темперамента* писателя (наслѣдственныхъ предрасположеній, рода таланта, и т. д.), и *среды*, въ которой развился этотъ темпераментъ

(эпоха, классъ общества, особенныя обстоятельства жизни), остается еще разсмотрѣть самое произведеніе, приблизительно опредѣлить количество жизни, какая въ немъ есть [1]. Въ концѣ концовъ надо возвратиться къ произведенію и его надо оцѣнить, смотря на него *съ той самой точки зрѣнія*, съ которой на него смотрѣлъ авторъ. Вся подготовительная работа, предпринятая *исторической* критикой, послужитъ только къ тому, чтобы опредѣлить эту точку зрѣнія, раскрыть намъ живые типы, задуманные авторомъ въ аналогіи съ его собственной жизнью и природой: тогда мы увидимъ, насколько онъ осуществилъ эти типы или, вѣрнѣе, осуществилъ самого себя, какъ объективировался и какъ бы кристаллизовался въ своемъ произведеніи, подъ сложными видами своего существа. Изученіе среды, какъ мы указали, именно позволяетъ лучше понять то, что есть индивидуальнаго и необъяснимаго въ геніи. Школа Тэна недостаточно замѣтила, что произведеніе не характеризуется чертами, которыя у него общи съ другими твореніями той же эпохи, и ходячими идеями, но также и въ особенности тѣмъ, что его отъ другихъ отличаетъ; эта школа недостаточно изучаетъ *личность произведенія*, ихъ внутренній строй и ихъ собственную жизнь.

«Вы говорите со мной,—пишетъ Флоберъ,—въ вашемъ послѣднемъ письмѣ о критикѣ, замѣчая, что она въ скоромъ времени пропадетъ. Я думаю, напротивъ, что она скорѣе только на зарѣ. Теперь стали дѣйствовать только противъ прежней, и больше ничего. Во времена Лагарпа занимались грамматикой, во время Сентъ-Бёва и Тэна занимаются исторіей. Когда же будутъ художниками, только художниками, и вполнѣ художниками? Гдѣ знаете вы критику, которая настойчиво заботится о произведеніи, *самомъ по себѣ?* Анализируется очень тонко среда, въ которой оно возникло, и причины, которыя его вызвали; но его композиція? его стиль? точка зрѣнія автора? Никогда. Для такой критики нужно было бы богатое воображеніе и много доброты, и хочу сказать—всегда готовой способности къ энтузіазму, и затѣмъ нуженъ былъ бы вкусъ, качество столь рѣдкое, даже у лучшихъ людей, что теперь о немъ даже не говорятъ [2])». Флоберъ прекрасно указалъ здѣсь качества истинныхъ критиковъ. Главное изъ нихъ, это—сила симпатіи и общенія, которая, развившись еще далѣе и имѣя къ своимъ услугамъ творческія способности, сама стала бы геніемъ. Чтобы хорошо понять художественное произведеніе, надо такъ глубоко проникнуться господствующей въ немъ идеей, чтобы войти въ душу про-

[1]) Геннекенъ, по нашему мнѣнію, неправъ, думая, что критикъ долженъ ограничиваться объясненіемъ произведенія и не долженъ его судить. Не будучи *абсолютнымъ*, теоретическое сужденіе возможно и составляетъ истинную критику.

[2]) Flaubert. Lettres, p. 81.

изведенія или вложить ее въ него, чтобы оно пріобрѣло въ нашихъ глазахъ настоящую индивидуальность и составило какъ бы другую жизнь рядомъ съ нашей. Вотъ это можно было бы назвать *взглядомъ внутрь* художественнаго произведенія, на что многіе изъ поверхностныхъ наблюдателей неспособны. До этого можно дойти, какъ бы углубившись въ него, собравъ всѣ свои мысли на немъ и не развлекаясь ничѣмъ другимъ. Восхищеніе, какъ любовь, нуждается какъ бы въ разговорѣ одинъ на одинъ, въ уединеніи вдвоемъ, и оно, также какъ любовь, не обходится безъ нѣкотораго добровольнаго забвенія слишкомъ вульгарныхъ подробностей и маленькихъ недостатковъ; такъ какъ всякій даръ отъ себя есть и нѣкоторое прощеніе. Иногда лучше видишь прекрасную статую, хорошую картину или художественную сцену, закрывая глаза и вникая во внутренній образъ, и по этой силѣ возбуждать въ насъ это внутреннее видѣніе можно лучше всего судить самыя высокія художественныя произведенія. Восхищеніе не бываетъ пассивно, какъ чистое и простое ощущеніе. Художественное произведеніе тѣмъ болѣе достойно восхищенія, чѣмъ болѣе оно возбуждаетъ въ насъ идей и личныхъ чувствованій, чѣмъ болѣе оно *внушаетъ*. Высокое искусство есть то, которому удается сгруппировать около доставляемаго имъ представленія возможно больше представленій дополнительныхъ, около главной ноты возможно больше нотъ гармоническихъ. Но не всѣ умы одинаково способны вибрировать при соприкосновеніи съ художественнымъ произведеніемъ, испытывать все количество эмоцій, которыя оно можетъ доставить; отсюда роль критика: критикъ долженъ усилить всѣ гармоническія ноты, показать рельефно всѣ дополнительныя краски, чтобы сдѣлать ихъ чувствительными для всѣхъ. Идеальный критикъ—человѣкъ, которому художественное произведеніе внушаетъ наиболѣе мыслей и эмоцій, и который затѣмъ сообщаетъ эти эмоціи другому. Это тотъ человѣкъ, кто наименѣе пассивенъ передъ произведеніемъ и кто открываетъ въ немъ наиболѣе вещей. Другими словами, критикъ по преимуществу есть тотъ, кто умѣетъ восхищаться тѣмъ, что есть прекраснаго, и который можетъ наилучше научить восхищаться.

Въ знакомствѣ съ хорошей книгой, съ прекрасной музыкальной пьесой, есть три періода; первый, когда книга еще незнакома, когда ее читаешь или разбираешь, однимъ словомъ, когда ее открываешь: это—періодъ энтузіазма; второй, когда мы перечитали ее до пресыщенія: это—усталость; третій, когда мы ее дѣйствительно знаемъ до глубины и когда она отозвалась и жила нѣсколько времени въ нашемъ сердцѣ: это—пріязнь; только тогда можно о ней хорошо судить. Всякая склонность, сказалъ Викторъ Гюго, есть *убѣжденіе*, но это убѣжденіе, предметъ котораго живой, и которое

легче чѣмъ всякое другое можетъ въ насъ укорениться. Наоборотъ всякое убѣжденіе есть привязанность; вѣрить значитъ любить.

Точно также, какъ *симпатія* участвуетъ въ каждомъ эстетическомъ чувствованіи, есть доля *антипатіи* въ томъ впечатлѣніи диссонанса и дисгармоніи, которые причиняютъ нѣкоторыя художественныя произведенія нѣкоторымъ читателямъ, и которая дѣлаетъ извѣстный темпераментъ неспособнымъ понять извѣстное произведеніе, даже капитальное. Такимъ образомъ въ умахъ слишкомъ *критическихъ* бываетъ часто извѣстная доля *необщественности*, которая должна побуждать насъ остерегаться ихъ мнѣній, какъ и они сами должны бы были ихъ остерегаться. Почему мнѣніе толпы, такъ грубо понимающей въ художественныхъ произведеніяхъ, бывало часто вѣрнѣе, чѣмъ оцѣнка критиковъ по профессіи? Потому что у толпы нѣтъ личности, которая сопротивляется художнику. Она отдается наивно, положимъ; но именно это чувство ея неотвѣтственности, ея безличности, придаетъ цѣну ея восторгамъ: она не знаетъ заднихъ мыслей, не знаетъ затаеннаго неудовольствія и умственнаго эгоизма, сознательныхъ предразсудковъ, еще болѣе опасныхъ, чѣмъ другіе. Для критика по профессіи одинъ изъ способовъ доказать свое значеніе, утвердиться передъ лицомъ писателя, есть *критиковать*, замѣчать особенно недостатки. Вотъ неизбѣжная опасность. «Противорѣчь мнѣ немного, чтобъ казалось, что насъ двое», говорило одно историческое лицо своему довѣренному. Критикъ, чтобы не скрыться самому, чтобы занять себѣ видное мѣсто, чувствуетъ себя часто принужденнымъ ворчать на господъ писателей и художниковъ: такимъ образомъ непріязненныя дѣйствія, болѣе или менѣе безсознательныя, скоро устанавливаются между двумя лагерями. Унизить другого значитъ возвыситься самому; бранчивые голоса слышатся издали; ферула, которая мучитъ ученика, возвышаетъ учителя. Такъ понимаемая критика есть не болѣе какъ эгоистическое возвеличеніе одного лица, желающаго господствовать надъ другимъ. «Развѣ нѣтъ удовольствія,—спрашиваетъ Кандидъ,—въ томъ, чтобы все критиковать, чувствовать недостатки тамъ, гдѣ другіе люди думаютъ видѣть красоты?» И Вольтеръ отвѣчаетъ: «Конечно, т. е. что есть удовольствіе не имѣть удовольствія». Мы всѣ, нынѣшніе критики, знаемъ это утонченное удовольствіе, которое состоитъ въ томъ, чтобы гордо сказать, что не имѣлъ его, что не былъ «увлеченъ», что сохранилъ собственную личность неприкосновенной. Иногда даже присутствіе дурного въ художественномъ произведеніи, о которомъ мы должны отдать отчетъ, радуетъ насъ какъ присутствіе прекраснаго, но совершенно инымъ образомъ, именно тѣмъ, что доставляетъ намъ заслугу замѣтить его. «О! сколько хорошаго,—говорилъ Паскаль, оканчивая чтеніе одного отца іезуита,—сколько хорошаго тутъ находится *для насъ!*» Несчастіе въ томъ, что кто ищетъ дурного, тотъ почти

всегда его найдетъ и ради удовольствія критики готовъ лишиться удовольствія быть «тронутымъ», что, по мнѣнію Лабрюйера, гораздо лучше. Счастливы критики, которые не находятъ слишкомъ много «хорошаго» *для себя* у авторовъ.

Одинъ современный философъ утверждаетъ, что самое высшее назначеніе историка, въ философіи, это примирять, а не опровергать; что критика ошибокъ—занятіе самое неблагодарное, наименѣе полезное и должна бы ограничиваться необходимымъ; что къ каждому искреннему и послѣдовательному мыслителю философъ долженъ испытывать полную симпатію, совершенно противоположную впрочемъ скептическому равнодушію; что при оцѣнкѣ системъ, философъ долженъ руководствоваться «этими двумя высокими нравственными качествами: справедливостью и братствомъ» [1]. Эти качества, необходимыя для философа, еще болѣе необходимы для литературнаго критика, такъ какъ чувство въ литературѣ играетъ первенствующую роль. Если, критикуя философа, не всегда достаточно желать быть правымъ противъ него, чтобы казаться себѣ самому разсудительнымъ, въ искусствѣ слишкомъ часто бываетъ достаточно желать не быть тронутымъ, чтобы и не быть имъ; человѣкъ всегда болѣе или менѣе свободенъ отказаться отъ себя, запереться въ своемъ враждебномъ *я*, даже потеряться въ немъ. Поэтому литераторамъ, также какъ и философамъ, слѣдуетъ принѣнять нравственное по преимуществу правило: любите другъ друга [2]. Наконецъ, если любовь къ ближнему есть долгъ по отношенію къ человѣку, почему бы ему не быть тѣмъ же по отношенію къ его произведеніямъ, въ которыя человѣкъ вложилъ то, что чувствовалъ въ себѣ самаго лучшаго? Онѣ указываютъ на высшее усиліе его личности въ борьбѣ со смертью. Написанная книга, какъ бы несовершенна она ни была, есть одно изъ высшихъ выраженій «стремленія къ вѣчной жизни», и въ этомъ смыслѣ она всегда достойна уваженія. Она содержитъ въ себѣ нѣкоторое время то неопредѣлимое, то хрупкое и глубокое нѣчто, тотъ акцентъ личности, который лучше всего доходитъ до сердца человѣка, умѣющаго любить. Взгляните въ глаза какого-нибудь прохожаго: эти глаза, будь они даже ясны и прозрачны, безъ сомнѣнія скажутъ вамъ мало, можетъ быть, ничего. Напротивъ, въ простомъ взглядѣ любимаго лица вы проникнете до глубины его сердца, съ безконечнымъ разнообразіемъ чувствъ, которыя въ немъ шевелятся. То же самое въ критикѣ. Кто смотритъ на книгу какъ на какого-нибудь прохожаго, съ равнодушной разсѣянностью и недоброжелательствомъ съ перваго взгляда, тотъ конечно ея не пойметъ, ибо мысль человѣческая, какъ самая индивидуальность существа, должна

[1]) Alfred Fouillé, «Histoire de la philosophie» (Introduction).
[2]) Тамъ же.

быть любима, чтобы быть понятой. Откройте напротивъ любимую книгу, съ которой вы привыкли бесѣдовать какъ съ человѣкомъ, вы тамъ откроете между всѣми мыслями гармоническую связь, которая помогаетъ имъ дополнять другъ друга; смыслъ каждой строчки для васъ расширится. Это потому, что любовь просвѣщаетъ; любимая книга есть какъ бы открытый глазъ, который даже самая смерть не закрываетъ, и въ которомъ всегда видна въ свѣтлочъ лучѣ самая глубокая мысль человѣческаго существа.

Изъ этого слѣдуетъ, что не надо слишкомъ презирать l'homiпem unius libri (человѣка одной книги). Онъ любитъ своего писателя, и любя имѣетъ много шансовъ понять его, успокоитъ себѣ то, что въ немъ есть лучшаго. Недостаткомъ критика часто бываетъ то, что онъ *человѣкъ всѣхъ книгъ*; сколько сокровищъ симпатіи должно бы было быть у него собрано, чтобы искренно вибрировать въ прикосновеніи съ каждой мыслью! Эта симпатія рискуетъ быть слишкомъ «общей» и, желая распространиться на всѣхъ, не прилагаться ни къ кому: эта симпатія похожа на ту, какую мы можемъ испытывать къ какому-нибудь члену человѣчества, къ персу или китайцу. Но этого мало и отсюда происходитъ, что критикъ такъ часто бываетъ плохой судья. Это во многихъ случаяхъ бываетъ одинъ изъ тѣхъ «филантроповъ», у которыхъ нѣтъ друзей, одинъ изъ тѣхъ «человѣколюбцевъ», у которыхъ нѣтъ отечества.

По мнѣнію одного современнаго писателя [1]), художникъ теряетъ свою безсознательность въ тѣ минуты, когда геній дремлетъ, и этимъ самымъ онъ позволяетъ критику замѣтить процессы работы и композиціи. Въ эти минуты мастеръ становится, такъ сказать, своимъ собственнымъ ученикомъ. Было замѣчено также [2]), что «критика красотъ безплодна», что только критика недостатковъ бываетъ полезна и «раскрываетъ намъ истинную природу генія». По нашему мнѣнію, истинной была бы формула противоположная; но объяснимся. Фагѣ и Брюнетьеръ, кажется, ставятъ въ принципѣ, что красоты писателя видны всѣмъ, что только недостатки его скрыты; такъ какъ обязанность хорошаго критика научить чему-нибудь своихъ читателей, то конечно лучше показать недостатки, чѣмъ не показать ничего. Новѣйшіе критики боятся банальности, и они правы; но банально восхищаться только для тѣхъ, у кого восхищеніе банально. Слѣдовательно, вопросъ остается тотъ же. Если кто одинаково способенъ написать личное произведеніе, освѣщая достоинство или порокъ, что лучше было бы освѣтить? Можетъ быть, полезно найти порокъ въ бриллиантѣ, но лучше найти бриллиантъ въ пескѣ. Высокія художественныя произведенія то же что пахатная земля, о которой говоритъ Лафонтенъ: «сокровище

[1]) Фагѣ.
[2]) Брюнетьеръ.

спрятано внутри ея»; чтобы его найти, надо поворачивать и переворачивать. Земледѣлецъ, который говоритъ слишкомъ дурно о своемъ полѣ, говоритъ дурно о самомъ себѣ; каковъ земледѣлецъ, такова земля. Часто бываетъ виноватъ критикъ, если не собираетъ хорошей жатвы: критикъ судится безплодностью своей собственной критики.

Надѣяться лучше понять геній писателя въ минуты, когда именно этотъ геній не проявляется, это кажется немного страннымъ. Справедливо прибавить, что Шекспиры, Викторы Гюго, даже въ ихъ слабыя минуты, сохраняютъ все-таки геніальную повадку. Это не ошибки посредственности, но неудачи великана. Критиковать эти характеристическія мѣста, очевидно, значитъ все-таки имѣть дѣло съ геніемъ, котораго мы хотимъ понять; это значитъ употреблять методу тѣхъ современныхъ физіологовъ, которые изучаютъ органическія отправленія въ ихъ разстройствахъ, чтобы лучше возстановить нормальное состояніе. Но изученіе уродливостей, если и есть важная часть біологіи, не могло бы составить всего ея содержанія; если заблужденія генія позволяютъ намъ иногда увидѣть его существенныя черты въ нѣкоторомъ увеличеніи, какъ бы въ выпуклое зеркало, эти черты еще больше открываются въ его возвышенныя минуты, когда геній великъ безъ уродливости, т. е. гдѣ онъ дѣйствительно великъ. Гораздо труднѣе открыть глубокую мысль среди извѣстныхъ заблужденій или извѣстныхъ странностей Шекспира или Гюго, чѣмъ замѣтить самыя эти странности. Критика красотъ есть и всегда будетъ болѣе сложной, чѣмъ критика недостатковъ. Это цѣль гораздо болѣе возвышенная; конечно можно еще тяжелѣе упасть, стараясь ея достигнуть, но нельзя объяснять уклоненіе отъ цѣли тѣмъ, что она слишкомъ высока.

Единственная польза критики недостатковъ, это—предохраненіе общественнаго вкуса отъ извѣстныхъ несносныхъ пристрастій и, можетъ быть, предохранить самого генія отъ извѣстныхъ ошибокъ. Послѣднее всего труднѣе. Чтобы достигнуть этой двойной цѣли, нужна не систематическая и злая критика недостатковъ, но безпристрастная и спокойная критика красотъ и недостатковъ. *Genus irritabile*, сказано было о поэтахъ. И пусть поэтъ сердится! Но критикъ долженъ бы прежде всего быть убѣжденнымъ въ безполезности гнѣва. «Глупости, которыя я слышу въ Академіи, ускоряютъ мой конецъ», говорилъ Буало. Бѣдный Буало придавалъ такое огромное значеніе мнѣніямъ Академіи и своимъ собственнымъ! Тотъ, кто сердится, неправъ, даже когда правъ, говоритъ пословица; къ концѣ концовъ, уничтожить восхищеніе можно не разрушая произведеніе другого, а дѣлая лучше. Во всѣ времена самымъ доказательнымъ устраненіемъ дурного вкуса и безсилія былъ геній.

Замѣчательно, сколько мы сдѣлали усилій, послѣ романтиковъ и Тэна, чтобы понять иностранныя литературы, чтобы перенестись

въ среду, гдѣ извѣстное произведеніе народилось, чтобы освободиться отъ своего собственнаго духа и личныхъ предразсудковъ. Мы считали бы простымъ доказательствомъ невѣжества непризнаніе чужихъ знаменитостей; напримѣръ, имя Байрона гораздо менѣе оспаривалось во Франціи, чѣмъ въ Англіи; то же самое было съ Шелли, но крайней мѣрѣ съ того дня, какъ его узнали. Не странно ли, что тѣ же критики, которые имѣютъ столь широкіе взгляды, когда рѣчь идетъ о пониманіи иностранной литературы, становятся вдругъ нетерпимыми, какъ только дѣло касается французскаго генія, у котораго, быть можетъ, недостаетъ всей мѣры, хорошаго вкуса и хорошаго національнаго тона, и ему уже не прощаютъ малѣйшаго отступленія и осуждаютъ его во имя всего того, что прощаютъ другимъ! Иностранный языкъ имѣетъ то преимущество, что постоянно предупреждаетъ насъ, самой природой своего синтаксиса, своихъ выраженій, такъ сказать своей походкой, что мы должны приноровиться къ ней и оторваться отъ своихъ личныхъ предразсудковъ, чтобы хорошо понять произведеніе, написанное на этомъ языкѣ. Напротивъ, читая произведеніе, написанное на нашемъ языкѣ, мы ищемъ въ немъ себя, хотимъ непремѣнно найти въ немъ свою особенность; мы отказываемся примѣниться къ автору, авторъ долженъ примѣниться къ намъ. Каждый изъ насъ питаетъ втайнѣ убѣжденіе, что онъ одинъ представляетъ національный духъ, и отказываетъ этому духу въ тѣхъ разнообразныхъ достоинствахъ и недостаткахъ, которыми восхищается или которые извиняетъ у каждой другой націи. Иной изъ насъ, все еще отказываясь понимать хорошія страницы Золя, которымъ такъ восхищаются въ Россіи и который иногда бываетъ классическимъ въ широкихъ очеркахъ, безъ сопротивленія будетъ наслаждаться безпорядочнымъ и дикимъ натурализмомъ Толстыхъ и Достоевскихъ; напротивъ, эти грубости и рѣзкости покажутся ему естественнымъ соусомъ «экзотизма». Тэнъ, посвятившій насъ во всѣ произведенія англійской литературы, даже въ ихъ мелкія черты и странности, остановится въ смущеніи передъ геніемъ Виктора Гюго, почти готовый предпочесть ему Броунинговъ и Теннисоновъ. Шереръ, философскій умъ, соблазненный боязливыми и точными анализами Жоржа Эліота до того, что считаетъ его «величайшею литературной личностью послѣ Гёте», совершенно забываетъ о Бальзакѣ и если встрѣтитъ у Виктора Гюго (котораго не любитъ) похвалу Бальзаку какъ «высокому уму», увидитъ въ этомъ «вздорное преувеличеніе». Изученіе иностранныхъ литературъ должно бы было быть средствомъ развертывать свой умъ, но не закрывать его, расширять область нашего восхищенія и нашей общительности, вмѣсто того чтобы сокращать ее.

Чтобы понимать писателя, надо «стать въ отношеніе» съ нимъ, какъ говорятъ языкомъ магнетизма; но нельзя судить о внутрен-

немъ содержаніи писателя по легкости, съ которой установляется это отношеніе. Здѣсь присутствуютъ два пункта, авторъ и читатель, которые могутъ подходить одинъ къ другому, оба не будучи болѣе истинными; въ извѣстные моменты исторія, вся общественная жизнь бывали искусственны, фальшивы. Случается, что въ такую-то эпоху такая-то литературная личность съ нѣкотораго рода насильственностью пріобрѣла значеніе, но черезъ немного лѣтъ остается одинокой, не возбуждая болѣе никакой симпатіи: напримѣръ, Шатобріанъ. Онъ представлялъ преобладавшій въ то время типъ, но который потерялъ значеніе, не будучи довольно сообразнымъ съ типомъ жизни простой и вѣчной.

Вообще, художественную критику дѣлаютъ такой трудной не сложные законы чувствованій, эмоцій, даже мыслей; въ самомъ дѣлѣ, всегда можно провѣрить, сообразно ли съ ними художественное произведеніе; но, когда нужно оцѣнить, изображаетъ ли это художественное произведеніе *жизнь*, критика не можетъ уже опираться ни на что безусловное: ни одно догматическое правило не приходитъ ей на помощь; жизнь не повѣряется, ее можно чувствовать, любить, восхищаться ею. Она менѣе говоритъ нашему *сужденію*, чѣмъ чувствованіямъ симпатіи и общительности. Изъ всего предшествующаго мы можемъ вывести, что характеръ истиннаго критика долженъ быть въ высшей степени способнымъ къ общенію (sociable), что онъ долженъ примѣняться ко всѣмъ формамъ общества, не только къ тѣмъ, которыя существовали исторически, но и къ тѣмъ, которыя *могутъ* существовать между человѣческими существами и которыя каждое геніальное произведеніе выражаетъ впередъ, предвосхищаетъ.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Выраженіе жизни индивидуальной и общественной въ искусствѣ.

I. Искусство не ищетъ только ощущенія.—Оно ищетъ выраженія жизни.—Законы, отсюда проистекающіе.—Безсиліе чистаго формализма въ искусствѣ.—Флоберъ.—Живое основаніе всегда должно просвѣчивать сквозь форму.
II. Мысли, чувства и воли составляютъ основаніе искусства.—Необходимость идей и науки для возбужденія самихъ чувствъ.
III. Послѣдняя цѣль искусства возбудить симпатію къ живымъ существамъ.—При какихъ условіяхъ существо симпатично.—Необходимость индивидуальности. Необходимость универсальной и общественной стороны типовъ.—Условное и естественное въ обществѣ и въ искусствѣ. Средство избѣгнуть условнаго.

I.

Искусство преслѣдуетъ двѣ различныя цѣли: съ одной стороны, оно стремится производить пріятныя *ощущенія* (ощущенія цвѣта, звука, и т. д.), съ другой стороны—явленія *психологической индукціи*, доходящія до идей и чувствъ болѣе сложной природы (симпатія къ изображеннымъ лицамъ, участіе, жалость, негодованіе и т. д.), однимъ словомъ, всѣ чувства общественныя. Эти явленія индукціи составляютъ то, что дѣлаетъ искусство *выразителемъ жизни*.

Всегда, когда искусство имѣетъ предметомъ ощущенія, оно встрѣчается съ научными законами, изъ которыхъ многіе совершенно неоспоримы. Съ этой стороны эстетика касается физики (оптики, акустики и т. д.), математики, физіологіи, психо-физики.

Ваяніе основывается спеціально на анатоміи и физіологіи; живопись—на анатоміи, физіологіи и оптикѣ, архитектура—на оптикѣ (золотое правило и т. д.), музыка—на физіологіи и акустикѣ; поэзія—на метрикѣ, самыя общія правила которой связаны конечно съ акустикой и физіологіей.

Если бы искусство сводилось къ этой единственной цѣли—производить пріятныя ощущенія, его область была бы сравнительно ограниченна и его законы гораздо болѣе опредѣленны. Въ самомъ дѣлѣ, пріятный или непріятный характеръ ощущеній установленъ научными законами, которые опредѣлить когда-нибудь не было бы

невозможно. Такимъ образомъ, если бы искусство не имѣло бы другой цѣли какъ очаровывать глаза и уши, оно могло бы въ одинъ прекрасный день превратиться въ систему техническихъ правилъ, въ дѣло *сноровки*, даже просто въ дѣло одного знанія. Живописецъ или поэтъ такъ же мало нуждался бы въ геніальности, какъ не нуждается фейерверкеръ, чтобы составить по химическимъ формуламъ и метать въ разсчитанныхъ направленіяхъ свои разноцвѣтныя ракеты.

Но такое искусство, которое доставляло бы намъ только эти пріятныя ощущенія, распредѣленныя съ наилучшимъ знаніемъ, дало бы намъ чисто отвлеченное понятіе о вещахъ и о мірѣ: но самый сладкій медъ, извлеченный изъ цвѣтка, все-таки не замѣняетъ цвѣтка. Такое искусство имѣло бы въ высшей степени недостатокъ, присущій всѣмъ художествамъ,—именно, оказываться несравненно болѣе узкимъ, тѣмъ природа. Правила пріятнаго ощущенія суть *границы* для искусства; роль генія въ искусствѣ состоитъ именно въ томъ, чтобы расширять постоянно эти границы и для этого иногда какъ будто нарушать эти правила. Въ дѣйствительности, геній не нарушаетъ ихъ безусловно, потому что ощущенія прямо непріятныя не могли бы быть терпимы, но онъ ихъ обходитъ и такимъ образомъ старается безпрестанно расширять область, которую искусство открываетъ себѣ въ безконечной природѣ.

Настоящій предметъ искусства есть выраженіе жизни. Искусство, чтобы представить жизнь, должно соблюдать два рода законовъ: законы, которые опредѣляютъ въ насъ отношенія *нашихъ субъективныхъ представленій*, и законы, опредѣляющіе *объективныя условія*, въ которыхъ жизнь возможна.

Законы, которые управляютъ отношеніями представленій, образуютъ нѣчто въ родѣ науки внутренней перепективы. Въ каждомъ искусствѣ, какъ въ живописи, есть эффекты ракурса, свѣта и тѣни, вопросы перваго и второго плана. Напримѣръ, драматическій художникъ всегда принужденъ, чтобы дать иллюзію дѣйствительности, утрировать нѣкоторыя черты; онъ представляетъ жизнь не иначе какъ съ этими разсчитанными невѣрностями.

Что касается законовъ, относящихся къ объективнымъ условіямъ, въ которыхъ совершается жизнь, они по большей части неизвѣстны и не могутъ быть предметомъ никакой точной науки. Очень трудно опредѣлить научно жизнь даже въ ея самыхъ низшихъ проявленіяхъ, тѣмъ болѣе жизнь умственную и нравственную, которую художникъ старается намъ представить въ своихъ произведеніяхъ. Жизнь тѣмъ болѣе не поддается отвлеченному анализу, чѣмъ болѣе она индивидуализирована; такимъ образомъ индивидуальность на своей высшей ступени и есть любимый предметъ поэта, романиста, художника. Психологія индивидуальнаго характера, далеко не составляя законченной науки, на которой могъ

бы основываться поэтъ или романистъ, еще должна быть создана; и это поэтъ или романистъ, это Шекспиры или Бальзаки способствуютъ ея созданію и инстинктивно собираютъ ея элементы.

Если наука нравственной жизни и характера съ трудомъ выходитъ изъ состоянія младенчества, причиною этому то, что весь методъ ея ограниченъ наблюденіемъ вмѣсто экспериментаціи. Единственный экспериментаторъ, въ извѣстной мѣрѣ, есть поэтъ, который, если у него есть даръ жизни, показываетъ намъ осязательно характеры, развивающіеся въ новой средѣ, которую онъ разнообразитъ по своему желанію. Художественное творчество, когда оно довольно сильно, достигаетъ такого значенія, которое приближается къ научной экспериментаціи, хотя, какъ мы увидимъ дальше, оно всегда очень различно отъ послѣдней.

Извѣстно, какъ трудно, даже для стрѣлка, накрыть пулю, пройти второй разъ по проложенному пути; этотъ же самый tour de force долженъ безпрестанно производить писатель, угадывая въ каждомъ сердцѣ раны болѣе или менѣе глубокія, нанесенныя самою жизнью, угадывая пути, которыми въ первый разъ прошла эмоція, и гдѣ она можетъ пройти второй разъ, мѣтя именно туда, куда природа попадала случайно. Иногда дѣлаютъ нѣкоторымъ геніямъ упрекъ въ излишней тонкости, но есть ли что-нибудь тоньше природы? Умъ никогда не сравнится съ вещами въ развѣтвленіяхъ и извилинахъ; нужно только, чтобы во всѣхъ этихъ развѣтвленіяхъ двигался жизненный сокъ, какъ бѣжитъ кровь по безчисленнымъ жилкамъ, которыя связываютъ между собою мозговыя клѣточки. Творить значитъ—умѣть быть въ одно время тонкимъ какъ мысль и реальнымъ какъ жизнь. Жизнь, въ сущности, есть только лишняя степень сложности. Съумѣйте быть довольно тонкимъ, чтобы быть просто и по-настоящему истиннымъ.

Ни въ искусствѣ, ни въ дѣйствительной жизни красота не есть одинъ вопросъ ощущенія и формы. Каждый типъ дѣйствительно привлекательной прелести долженъ быть достоинъ, чтобы къ нему можно было примѣнить стихи поэта:

Ton accent est plus doux que ta voix, ton sourire
Plus jôli que ta bouche, et ton regard plus beau
Que tes yeux; la lumière efface le flambeau.

(Твой акцентъ слаще твоего голоса, твоя улыбка краше твоихъ устъ, а твой взглядъ прелестнѣе твоихъ глазъ: свѣтъ скрываетъ свѣточъ).

Дѣло въ томъ, что красота есть въ большей мѣрѣ дѣятельность, безпрерывное испусканіе внутреннихъ лучей наружу. Такимъ образомъ истинная красота поминутно создается сама, при каждомъ своемъ движеніи; у нея живой свѣтъ звѣзды. «Красота безъ выраженія,—говоритъ Бальзакъ,—есть, можетъ быть, обманъ».

Повсюду, гдѣ находится выраженіе, оно создаетъ извѣстную сте-

цѣнь красоты, потому что создаетъ жизнь. Напротивъ, формализмъ въ искусствѣ кончаетъ тѣмъ, что дѣлаетъ изъ искусства вещь совершенно *искусственную* и слѣдственно мертвую. Флоберъ, который дѣлится между формализмомъ и реализмомъ, очень хорошо опредѣляетъ исканіе избраннаго ощущенія, которое онъ считаетъ цѣлью искусства, но которое есть только одинъ изъ его элементовъ. «Я помню,—говоритъ онъ,—что у меня бывало сердцебіеніе, что я чувствовалъ сильное удовольствіе, любуясь стѣной Акрополя, совсѣмъ голой стѣной, той, которая налѣво, если поднимаешься къ Пропилеямъ. И я спрашиваю себя, не можетъ ли книга независимо отъ того, что она говоритъ,—предмета, который она обсуждаетъ,—производить то же дѣйствіе? Въ точности очертаній, рѣдкости элементовъ и внѣшней полировкѣ, въ гармоніи цѣлаго нѣтъ-ли какого-нибудь внутренняго достоинства, какой-то божественной силы, чего-то вѣчнаго, какъ принципъ. (Я говорю какъ платоникъ)».—Конечно *рѣдкость элементовъ* и *внѣшняя полировка* могутъ составлять прекрасныя качества, но если бы все искусство ставили въ нихъ, то литература и поэзія стали бы только искусствомъ орнаментаціи; сценическая постановка стояла бы выше жизни. Отчасти по этой эстетикѣ написаны «les Martyrs», произведеніе, такъ восхищавшее Флобера и состарѣвшееся немного скоро. Наконецъ эти принципы объясняютъ лучше всякаго комментарія недостатки «Salammbô», романа, который, какъ было замѣчено, есть нѣчто въ родѣ оперы въ прозѣ. Флоберъ, понимая самъ исключительный характеръ этой теоріи, прибавляетъ: «Если бы я долго продолжалъ въ такомъ духѣ, я попалъ бы въ невозможную крайность, потому что, съ другой стороны, искусство должно быть добродушнымъ». Да, формула вѣрна, искусство должно быть добродушно, т. е. неприхотливо, не натянуто, не принужденно, внимательно ко всѣмъ вещамъ жизни и ко всѣмъ существамъ природы. Настоящій художникъ не долженъ видѣть и чувствовать вещи какъ художникъ, но какъ человѣкъ, человѣкъ, способный къ общительности и доброжелательный, безъ чего ремесло, убивая въ немъ чувство, въ концѣ концовъ отняло бы у его произведеній жизнь, прочное основаніе всякой красоты.

Одинъ изъ характеристическихъ недостатковъ, которымъ легко поддается тотъ, кто живетъ исключительно для искусства, есть видѣть и сильно чувствовать въ жизни только то, что ему кажется всего легче *изобразить* искусствомъ, что можетъ тотчасъ быть перенесено въ область вымысла. Мало-по-малу искусство предупреждаетъ у него реальную жизнь; каждый разъ, когда онъ тронутъ, онъ приводитъ свою эмоцію къ этой практической цѣли, интересу своего искусства; онъ чувствуетъ уже не для чувства, но чтобы утилизировать и передать свое ощущеніе. Онъ точно актеръ по профессіи, у котораго каждый жестъ и каждое слово теряютъ свой самостоятельный характеръ, чтобы сдѣлаться мимикой; это—Тальма,

старающійся воспользоваться даже крикомъ искренней скорби, который у него вырвался при смерти сына, и прислушивающійся къ своимъ рыданіямъ. Но есть та разница, что актеръ, этимъ безпрерывнымъ самонаученіемъ съ точки зрѣнія своего искусства, поддѣлываетъ преимущественно свои жесты и свой акцентъ, тогда какъ художникъ можетъ дойти до поддѣлыванія даже чувства и кривить собственной душой. Флоберъ, который былъ художникомъ до мозга костей и который этимъ хвастался, выразилъ это состояніе ума съ поразительною точностью: по его словамъ, мы рождены для искусства, если случайности свѣта, какъ только онѣ восприняты, представляются намъ какъ бы переставленными для иллюзіи, которая могла бы быть описана, такъ что всѣ вещи, въ томъ числѣ и наше существованіе, кажутся намъ не имѣющими другой цѣли. По нашему мнѣнію, человѣкъ такой организаціи, напротивъ, не годится для искусства, потому что надо *окунуть* въ жизнь, чтобы передать ее во всей ея силѣ; нужно прочувствовать то, что ощущаешь, раньше чѣмъ доискиваться его причины и стараться утилизировать свое собственное существованіе. Это значитъ останавливаться на поверхности вещей, если видѣть въ нихъ только впечатлѣнія, которыя надо схватить и передать, если смѣшивать природу съ музеемъ, и пожалуй даже предпочесть музей природѣ. «Вы бы меня слишкомъ презирали,—говоритъ Флоберъ Жоржъ-Зандъ,—если бы я вамъ сказалъ, что въ Швейцаріи я умираю отъ скуки... Я не *человѣкъ природы* и ничего не понимаю въ странахъ, у которыхъ нѣтъ исторіи. Я бы отдалъ всѣ швейцарскіе ледники за Ватиканскій музей».—«Характеристическая черта нашего существа, — говоритъ также Гонкуры,—что мы ничего не видимъ въ природѣ, что бы не отзывалось бы и не вспоминалось въ искусствѣ. Вотъ лошадь въ конюшнѣ, и въ нашемъ мозгу рисуется этюдъ Герико, а бочаръ сосѣдняго двора напоминаетъ намъ рисунокъ китайской тушью Буавена».

Высокое искусство то, которое изображаетъ природу и жизнь не въ иллюзіяхъ, а въ реальныхъ чертахъ, и которое глубоко чувствуетъ въ нихъ не то, что человѣческое искусство можетъ всего лучше передать, но напротивъ то, что ему труднѣе всего изобразить, что наименѣе можетъ быть перенесено въ его область. Надо понимать, насколько жизнь идетъ черезъ край искусства, чтобы вносить въ искусство наиболѣе жизни.

II.—Это живое основаніе искусства, которое всегда должно сквозить подъ формой, состоитъ, во-первыхъ, изъ *идей*, затѣмъ изъ *чувствъ* и *желаній* (volontés).

Слово ничего не значитъ безъ идеи, какъ наилучше отшлифованный брилліантъ не можетъ блестѣть въ полной темнотѣ безъ луча свѣта, отражающагося въ его граняхъ: идея есть свѣтъ слова. Идея необходима для самой эмоціи и ощущенія, чтобы повѣшать

имъ быть банальными и изношенными. «*Эмоція* всегда нова,—сказалъ В. Гюго,—а *слово* всегда служило; отсюда невозможность выразить эмоцію». Но нѣтъ, и какъ это ни обидно для поэта, эмоція самая личная не такъ нова; по крайней мѣрѣ у нея есть вѣчное основаніе; самое наше сердце уже служило природѣ, какъ ея солнце, ея деревья, ея воды и ея ароматы; любви нашихъ дѣвушекъ три сотни тысячъ лѣтъ, и самая большая юность, на которую мы бы могли надѣяться для себя или для нашихъ сыновей, похожа на утро, на веселую зарю, улыбка которой обрамлена темнымъ кругомъ ночи: ночь и смерть, вотъ два источника природы, чтобы навсегда обновляться.

Сумма человѣческихъ ощущеній и простыхъ чувствъ замѣтнымъ образомъ одна и та же во времени и пространствѣ. Если прожить тридцать лѣтъ, съ достаточно возбужденнымъ сознаніемъ, не въ самомъ глухомъ уголкѣ земли, можно считать, что не будешь уже испытывать впечатлѣній радикально новыхъ, а только незамѣченные до той поры оттѣнки, новыя подробности. Отсюда усталость, въ которую не замедлитъ впасть тотъ, кто смотритъ на жизнь какъ чистый дилетантъ, ища въ ней только впечатлѣній, мотивовъ для эстетическихъ воспроизведеній и, такъ сказать, эскизовъ. Черезъ извѣстное время, онъ будетъ утомленъ даже отъ живописнаго, которое наконецъ повторяется, какъ все другое, и надоѣдаетъ. *Eadem sunt omnia semper.*

Что увеличивается по мѣрѣ того, какъ мы двигаемся въ жизни, и что вообще увеличивается постоянно для человѣчества, это—гораздо менѣе сумма грубыхъ *ощущеній*, чѣмъ сумма идей, знаній, которыя сами воздѣйствуютъ на чувство. Наука была, по крайней мѣрѣ до сихъ поръ, способна къ безграничному расширенію; черезъ нее въ особенности мы можемъ надѣяться прибавить что-нибудь къ человѣческому дѣлу; черезъ нее мы можемъ надѣяться всегда возбуждать и удовлетворять наше любопытство, убѣдить себя самихъ въ томъ, что живемъ не напрасно. Искусство для искусства, созерцаніе чистой формы вещей приходитъ всегда къ чувству монотонной Майи, зрѣлища безъ конца и безъ цѣли, изъ котораго ничего не извлекаешь. Одно знаніе можетъ выразить во внѣшнемъ произведеніи сокъ жизни, сдѣлать нашъ земной путь на что-нибудь полезнымъ, опредѣлить намъ функцію, роль, весьма маленькое дѣло, результатъ котораго однако никѣтъ шансъ пережить настоящую минуту. Наука для знанія есть то же, что милосердіе для сердца; она дѣлаетъ неутомимымъ, она всегда возвышаетъ и освѣжаетъ; она даетъ чувствовать, что существованіе личное и даже существованіе общественное не есть топтанье на мѣстѣ, а восхожденіе. Скажемъ болѣе, любовь къ наукѣ и философское чувство, водворясь въ искусствѣ, могутъ безпрестанно его преобразовывать, потому что мы никогда не смотримъ тѣми же глазами и

не одинаково чувствуемъ, когда нашъ разумъ болѣе открытъ, наши знанія увеличены и когда мы видимъ больше вселенной въ малѣйшемъ индивидуальномъ существѣ.

Существуетъ очень короткій и простой докладъ, сдѣланный австрійскому адмиралтейству капитаномъ Вольгемутомъ, который провелъ годъ на полюсѣ для научныхъ изслѣдованій. Читая его, я не могу не думать о Пьерѣ Лоти: сквозь эти, всего чаще сухія, строки просвѣчиваютъ тѣ же видѣнія, которыя проходятъ въ «Pêcheur d'Islande»; угадываешь неизгѣчимую носталгію моряка, который привязывается къ каждому уголку земли, гдѣ онъ живетъ, дѣлаетъ изъ него отечество, и потомъ уже не чувствуетъ себя дома нигдѣ, даже въ родной землѣ, разсѣявъ свое сердце на поверхности всего земного шара. «Отъѣздъ корабля Нолл, который оставляетъ насъ здѣсь, разрываетъ единственныя узы, которыя насъ привязывали къ отечеству. И вотъ мы одни, на цѣлый годъ, одинокіе въ Гренландскомъ морѣ. Ни одна газета, никакое письмо уже не можетъ до насъ дойти. Мы не должны имѣть другой мысли и, слѣдовательно, другого развлеченія кромѣ работы. Отнынѣ насъ будетъ поддерживать мысль, что точное исполненіе нашей работы прибавитъ новое звено къ великой цѣли человѣческаго знанія... (1-е января 1883)». — Зима прошла:—«Прощай, Санъ-Майенъ (имя острова, гдѣ научная экспедиція зимовала)... Послѣ насъ придутъ другіе люди, снабженные лучшими инструментами, какъ мы пришли занять мѣсто семи голландцевъ, которые, двѣсти-пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ, поплатились жизнью за свою попытку зимовки. Для насъ годъ счастливой работы протекъ. А теперь ураганъ, какъ онъ это дѣлаетъ отъ вѣковъ и какъ онъ сдѣлалъ съ хижинами голландцевъ, покроетъ лавой это мѣсто мирнаго труда. Темные туманы проходятъ медленно, торжественно, вѣчно». Точно читаешь сочиненіе Лоти: это то же чувство перемѣнъ съ правильными циклами и монотонныхъ преобразованій всего бытія, которое возбуждаетъ океанъ и небо, жизнь въ полной безконечности, безъ вмѣшательства людей и скудныхъ развлеченій, безъ темной перегородки, которая бы останавливала взглядъ, потерянный въ бездонной прозрачности волнъ и зефира. Но здѣсь къ этому чувству примѣшивается нѣчто новое,—искренняя любовь къ наукѣ, любопытство отвлеченнаго разума, а не только глазъ, ищущихъ пейзажа. Такимъ образомъ мы не ограничиваемся, какъ у Пьера Лоти, смутной и праздной меланхоліей читателя, у котораго мечта опережаетъ его взгляды: вотъ глубокое различіе между чистымъ художникомъ и ученымъ. Первый — это только машина для ощущеній, отмѣтчикъ; другой чувствуетъ, что нужно сдѣлать что-нибудь съ самыми впечатлѣніями, которыя онъ отмѣчаетъ: онъ знаетъ, что долженъ ихъ систематизировать, превратить ихъ въ доктрину и служить своей жизнью человѣческому знанію.

Толкаемые каждой знаніи, восемь неутомимыхъ наблюдателей

собираются въ два часа ночи на льду и долго спорятъ, нужно ли обозначить температуру моря въ — 1,34° или — 1,35°. Тѣ, которые могутъ такъ спорить при 17° холода, никогда не испытаютъ этого излишества чувствительности, какое мы встрѣчаемъ у столькихъ художниковъ, этого чувства цѣлой жизни, потраченной на пустое воспроизведеніе вещей, а не на созданіе новаго изъ ничего. Человѣкъ чувствуетъ свои силы именно дѣйствуя самостоятельно, создавая, а онъ можетъ создать что-нибудь особенно въ области мысли. Самый поэтъ, чтобы создавать, долженъ быть мыслителемъ, построителемъ живыхъ системъ, присоединяя къ своимъ изображеніямъ жизни возвышенныя и философскія понятія.

Любопытство, интересъ неизвѣстнаго играетъ большую роль даже въ интересѣ, возбуждаемомъ произведеніемъ искусства. Нарождающаяся наука видѣла чудеса только въ вещахъ, стоящихъ гораздо выше нашего пониманія; теперешняя наука, напротивъ, находитъ чудесное на каждомъ шагу, въ каждой вещи. Неразвитой человѣкъ интересовался только тѣмъ, что выводило его изъ его среды и не напоминало ему ничего изъ того, что онъ привыкъ видѣть; ему нужно было разсказывать только исторіи о далекихъ странахъ. Въ наше время, замѣтивъ, что наша собственная среда имѣла неизвѣстную намъ подкладку, мы интересуемся всѣмъ близкимъ или далекимъ, лишь бы только наше развитое воображеніе находило себѣ въ этомъ интересъ.

Кромѣ идей, главный предметъ искусства есть выраженіе чувствъ, потому что чувства, которыя оживляютъ и господствуютъ въ каждой жизни, сами по себѣ имѣютъ значеніе. Моя любовь живѣе и истиннѣе, чѣмъ я самъ. Люди проходятъ и вмѣстѣ съ ними жизнь, а чувство остается. Чувство или, лучше сказать, воля, потому что въ каждомъ чувствѣ есть зачатокъ воли. Чувство есть самый сложный продуктъ индивидуальнаго организма, и вмѣстѣ это то, что менѣе всего умретъ въ этомъ организмѣ; это—самая глубокая формула живой дѣйствительности. Если нѣкоторые изъ насъ такъ легко отдаютъ свою жизнь за возвышенное чувство, это потому, что это чувство представляется имъ самимъ болѣе реальнымъ, чѣмъ всѣ другіе второстепенные факты ихъ личнаго существованія; и предъ нимъ, справедливо, все пропадаетъ, все уничтожается. Это чувство болѣе вѣрно представляетъ насъ, чѣмъ то, что обыкновенно называютъ нашей личностью; это—сердце, которое оживляетъ наши члены, и первое, что надо спасать въ жизни, это—свое собственное сердце.

Чувства и воля, въ свою очередь, выражаются въ дѣяніяхъ и во всѣхъ фактахъ жизни. Искусство ученаго, историка, а также художника состоитъ въ томъ, чтобы открыть знаменательные факты, выражающіе законъ; тѣ, которые въ смѣшанной массѣ явленій

составляютъ наиболѣе замѣтныя точки и могутъ быть соединены въ одну линію, составить рисунокъ, фигуру, систему. Наука и исторія, которыя намъ даютъ какъ бы скелетъ дѣйствительности, опираются объ, въ своихъ главныхъ чертахъ, на *небольшое число фактовъ*, тщательно выбранныхъ и, какъ мы только-что говорили, *выразительныхъ*. Эти факты въ наукѣ выражаютъ чисто объективные законы; въ исторіи—законы психологическіе и человѣческіе. Искусство опирается на еще меньшее количество фактовъ и его цѣль—собрать на самомъ небольшомъ пространствѣ и въ самое короткое время какъ можно больше знаменательныхъ фактовъ. Въ драмѣ, которая продолжается двадцать четыре часа и развертывается въ комнатѣ въ десять квадратныхъ метровъ, бываетъ часто болѣе дѣйствій и рѣшающихъ мыслей, чѣмъ въ цѣлой человѣческой жизни. Такимъ образомъ искусство есть конденсація дѣйствительности, оно намъ показываетъ человѣческую машину подъ болѣе сильнымъ давленіемъ. Оно старается представить намъ больше жизненныхъ явленій, чѣмъ ихъ было въ прожитой нами жизни. Искусство, это—концентрированная жизнь, которая подвергается въ этой концентраціи различію характера геніальныхъ людей. Міръ искусства всегда болѣе ярокъ, чѣмъ жизнь: золото и пурпуръ господствуютъ въ немъ съ кровавыми образами или, напротивъ, съ нанѣжennыми, необыкновенно мягкими. Представьте вселенную, созданную бабочками, она будетъ населена только предметами яркихъ цвѣтовъ, она будетъ освѣщена только оранжевыми и красными лучами; такъ же дѣлаютъ и поэты.

Однако искусство не есть только совокупность знаменательныхъ фактовъ; оно прежде всего — совокупность *внушающихъ средствъ*. Главное значеніе его часто бываетъ не въ томъ, что оно говоритъ, а въ томъ, что оно внушаетъ, заставляетъ думать и чувствовать. Высокое искусство—это искусство вызывающее, которое дѣйствуетъ черезъ внушеніе. Въ самомъ дѣлѣ, цѣль искусства—производить эмоціи симпатическія и потому не представлять намъ просто предметы ощущенія или мыслей, посредствомъ знаменательныхъ фактовъ, но вызывать *живые* сюжеты, съ которыми мы бы могли войти въ общеніе.

Всѣ правила, касающіяся этой новой цѣли искусства, сводятся къ тому, чтобы опредѣлить, въ какихъ условіяхъ производится эмоція симпатическая или антипатическая. Послѣдняя цѣль искусства—всегда возбужденіе симпатіи; антипатія можетъ быть всегда только временной и неполной, предназначенной оживлять интересъ по контрасту, возбуждать чувство жалости къ людямъ, возбуждая чувство опасенія и даже ужаса. Вообще, мы не можемъ испытывать абсолютной и окончательной антипатіи ни къ какому живому существу. Все равно въ сущности, красиво ли существо, если мы изображаемъ его мнѣ симпатичнымъ. Любовь приноситъ красоту съ собой. Ви-

брація сердца подобна вибраціи свѣта, она сообщается всюду кругомъ: произведите во мнѣ эмоцію, эта эмоція, перейдя въ мой взглядъ и просіявъ наружу, преобразуется для моихъ глазъ въ красоту.

Первое условіе, чтобы лицо было симпатично, несомнѣнно въ томъ, чтобы оно было живое. Жизнь, хотя бы низшаго существа, интересуетъ насъ уже тѣмъ, что она жизнь. Второе условіе—чтобы это лицо было оживлено чувствами, которыя мы бы могли понимать и которыя были бы сильны въ насъ самихъ. Предположивъ это, можетъ случиться, что личность антипатичная по своимъ чувствамъ и дѣяніямъ, не одушевленная этою сильной жизнью, увлекаетъ насъ этой силой жизни, вопреки нашему естественному отвращенію. Наоборотъ, симпатія, которую мы испытываемъ къ лицу, управляемому нашими собственными чувствами или тѣми, которыя мы наиболѣе желали бы испытывать, можетъ дать ему въ нашихъ глазахъ жизнь, которой оно въ дѣйствительности не имѣетъ въ художественномъ произведеніи, и можетъ возбуждать наше восхищеніе даже тогда, когда художникъ не съумѣлъ хорошо изобразить его жизнь. Этимъ объясняется слава нѣкоторыхъ лицъ и нѣкоторыхъ романовъ, которые представлялись высокими произведеніями искусства современникамъ,—потому что выражали ихъ, можетъ быть, утрируя ихъ,—а впослѣдствіи кажутся холодными, даже фальшивыми и безжизненными.

Лицо, привлекающее наиболѣе всеобщую симпатію, бываетъ то, которое живетъ единой и вѣчной жизнью людей, то, которое опирается на старое человѣческое основаніе и, поднимаясь на этомъ недвижимомъ основаніи, восходитъ до самыхъ высокихъ мыслей, которыхъ человѣчество достигаетъ только въ моменты энтузіазма и героизма. Но нужно, чтобы здѣсь былъ порывъ сердца и чувства, а не дѣйствіе разума. Лицо, которое только разсуждаетъ, а не чувствуетъ, не могло бы насъ тронуть: мы слишкомъ хорошо видимъ, что его превосходство не основывается ни на чемъ глубокомъ и органическомъ; мы чувствуемъ, что оно не живетъ своими идеями. Можно даже прибавить, что, по теперешнимъ научнымъ даннымъ, сознательное еще не все и часто бываетъ поверхностно; потому безсознательное должно присутствовать и давать себя чувствовать въ искусствѣ повсюду, гдѣ оно существуетъ въ дѣйствительности, если мы хотимъ передать впечатлѣніе жизни. Прелесть народныхъ разсказовъ, можетъ быть, происходитъ отъ того, что простые люди изображены простыми и почти безсознательными въ своемъ героизмѣ или въ своей преданности, какъ въ своей обыденной жизни, однимъ словомъ, самородными и искренними. Искренность есть принципъ всякой эмоціи, всякой симпатіи, всякой жизни, потому что она есть форма, идущая изъ основы въ силу естественнаго развитія, которое идетъ изнутри наружу, отъ безсознательнаго къ сознательному. Все, что есть чисто искусственная комбинація, чистый механизмъ, есть отри-

цаніе жизни, самородности, самой искренности. Нужно, слѣдовательно, чтобы произведеніе искусства имѣло видъ самородности, чтобы геній тоже казался вполнѣ самобытнымъ, чтобы существа, которыя онъ создаетъ и одушевляетъ жизнью, имѣли сами эту самобытность, эту искренность выраженія, и въ дурномъ и въ хорошемъ, отчего даже антипатичное становится отчасти симпатичнымъ, становясь жизненной правдой, какъ бы говорящей намъ: я—то, что я есть, и какая есть, такою и появляюсь.

По этому самому, жизнь есть *индивидуальность*: мы симпатизируемъ только тому, что есть или кажется индивидуальнымъ; отсюда для искусства безусловная необходимость, и въ то же время трудность дать своимъ твореніямъ отпечатокъ *индивидуальнаго*.

Леопардъ да-Винчи совѣтуетъ живописцамъ собирать разныя выраженія физіономій, случайно представляющіяся ихъ глазамъ; впослѣдствіи они могутъ отнести ихъ къ насильно равнодушному лицу натурщика: такимъ образомъ они поймали бы истину на фактѣ. Совѣтъ, конечно, годится для экспрессій несложныхъ, какія бываютъ у обыденныхъ людей и лицъ. Очень вѣроятно, что простолюдинъ, при данной опасности, будетъ имѣть то же выраженіе, которое при этой самой опасности воспроизведетъ и другой простолюдинъ. Но когда дѣло касается человѣка истинно просвѣщеннаго и болѣе высоко развитаго, у котораго есть настоящая индивидуальность, не можетъ быть и рѣчи о томъ, чтобы придать ему выраженіе кого-нибудь другого, выраженіе простого человѣка или всѣхъ: потому что онъ имѣетъ свое собственное, вполнѣ личное выраженіе, которое онъ сохранитъ всегда и всюду, каковы бы ни были обстоятельства и эмоціи. Даже изображая человѣка менѣе сложнаго и болѣе простого, все-таки надо,—и Леонарду да-Винчи это было небезъизвѣстно,—дать ему индивидуальную физіономію, хотя бы даже собраны были отовсюду черты этой физіономіи.

Однако же то, что было бы только индивидуально и не выражало бы ничего типическаго, не могло бы имѣть прочнаго интереса. Искусство, которое въ концѣ концовъ имѣетъ цѣлью возбудить въ насъ симпатію къ индивидамъ, которыхъ оно намъ представляетъ, обращается такимъ образомъ къ соціальнымъ сторонамъ нашего существа; поэтому и представляемыхъ имъ лицъ оно должно изображать съ ихъ соціальныхъ сторонъ: литературный герой есть прежде всего существо соціальное; пусть онъ защищаетъ или даже нападаетъ на общество, именно этими точками соприкосновенія съ нимъ онъ насъ интересуетъ всего больше.

Великіе типы, созданные первоклассными драматическими писателями и романистами, и которые можно было бы назвать великими индивидуальностями области искусства, бываютъ въ одно и то же время глубоко *реальны* и однако *символичны*. Этому соединенію двухъ преимуществъ они и обязаны своимъ значеніемъ въ

исторіи литературы. Существуетъ множество этюдовъ характеровъ, взятыхъ съ натуры, совершенно вѣрныхъ, но которые никогда не будутъ имѣть замѣтнаго вліянія въ литературѣ; почему? Потому, что это только отрывки, отдѣленные отъ дѣйствительности, не имѣющіе ничего символическаго, которые не составляютъ живого выраженія какой-нибудь общей идеи и потому болѣе полной реальности. Мало нарисовать намъ *индивидуума*, надо нарисовать *индивидуальность* дѣйствительно замѣчательную, т. е. сосредоточеніе въ одномъ существѣ господствующихъ чертъ эпохи, страны, наконецъ цѣлой группы другихъ людей. Лица, созданныя Шекспиромъ, въ одно и то же время символичны и реальны; многія даже, какъ Гамлетъ, по преимуществу символичны, и однако Гамлетъ заключаетъ въ себѣ столько человѣческой реальности, что каждый изъ насъ могъ бы найти въ немъ кое-что свое. Точно также Альцестъ Мольера, Фаустъ и Вертеръ Гёте, Бальтазаръ Клетцъ Бальзака: это индивидуумы, выросшіе до того, что стали типами.

Но между этими людскими типами надо различать двѣ категоріи. Одни, очень, сложные, какъ всѣ, которыхъ мы только-что назвали, въ одно и то же время интеллектуальны и моральны; они резюмируютъ и систематизируютъ философское положеніе цѣлой эпохи относительно жизни и судьбы. Другіе, болѣе узкіе и чисто моральные, олицетворяютъ добродѣтели или пороки, какъ Отелло или Яго Шекспира, Федра Расина, Клеопатра Корнеля, Гарпагонъ или Тартюфъ, Гранде или Горіо. Первые, такъ сказать типы *философскіе*, можетъ быть, принадлежатъ болѣе высокому порядку, какъ все, что болѣе сложно.

Наконецъ, есть типы собственно соціальные, которые представляютъ человѣка извѣстной эпохи въ извѣстномъ обществѣ. Но состоянія человѣческаго общества — двухъ родовъ; нѣкоторыя изъ нихъ—вѣчныя, которыя мы найдемъ даже въ самыхъ дикихъ обществахъ; другія—временныя, которыя встрѣчаются только въ какой-нибудь націи въ извѣстный моментъ ея исторіи. Трудность установить неподвижныя правила въ критикѣ искусства заключается въ томъ, что высшій предметъ искусства не представляетъ чего-нибудь неподвижнаго: соціальная жизнь находится безпрерывно въ развитіи; мы никогда не знаемъ навѣрно, чѣмъ будетъ человѣчество завтра.

Чтобы найти прочное въ искусствѣ, Низаръ и Сенъ-Маркъ-Жирарденъ предложили слѣдующій способъ: искать всеобщаго; въ литературѣ, говорятъ они, истинны бываютъ только чувства самыя всеобщія. Къ несчастью, чувства не могутъ быть отвлечены отъ чувствующаго индивидуума. Чувство отличается отъ чистой идеи, которая не есть предметъ искусства, именно тѣмъ, что въ чувствѣ есть всегда очень большая доля индивидуальности. *Конкретное*, безъ котораго искусство вообще не можетъ существовать, есть

тоже *особенное*. Стиль, это—самъ человѣкъ, слѣдовательно индивидуумъ; прибавьте, что въ то же время это есть общество, въ которомъ пребываетъ индивидуумъ, это—совокупность неуловимыхъ видоизмѣненій, которыя вноситъ въ личное чувство вліяніе цѣлой эпохи, это—«вѣкъ», который необходимо проходитъ. Какъ не улыбнуться, когда намъ называютъ Виргинію «эта добродѣтельная дѣвица», а между тѣмъ этотъ языкъ былъ правдивъ и искренъ сто лѣтъ тому назадъ.

Въ основѣ всякой личности, какъ и всякой эпохи, есть зерно живыхъ ощущеній и самородныхъ чувствъ, общихъ со всѣми другими личностями и со всѣми другими эпохами; это — основа каждаго существованія; это—случай и моментъ, когда, оставаясь наиболѣе самимъ собой, человѣкъ чувствуетъ, что становится другимъ, когда онъ подмѣчаетъ въ своемъ собственномъ сердцѣ глубокое и безсмертное біеніе жизни. Но этотъ центръ, въ которомъ личность сліяпивается съ вѣчнымъ человѣчествомъ, есть только одинъ пунктъ умственной жизни; онъ не можетъ составлять единственный предметъ искусства. Притомъ онъ достигается почти только лирической поэзіей. И замѣтимъ, что великіе лирическіе поэты, какъ поэты Ведъ и Библіи, менѣе устарѣли, чѣмъ другіе. Драматическая и эпическая поэзія основывается гораздо больше на соціальныхъ условіяхъ.

Напротивъ, нѣтъ литературнаго рода, который бы старѣлъ такъ быстро, какъ краснорѣчіе. Въ каждомъ ораторѣ есть актеръ и риторъ, то есть значительная часть эфемерности. Глубокое дѣйствіе произведенія краснорѣчія почти не переживаетъ своего или слѣдующаго вѣка. На разстояніи намъ слишкомъ видны всѣ хитрости великихъ ораторовъ; они были бы неспособны насъ увлечь и прельстить. Отъ Демосѳена, отъ Цицерона, отъ Мирабо остались только движенія, слова самобытныя, крики страсти, какъ крикъ Демосѳена послѣ херонейской битвы: «нѣтъ, аѳиняне, вы не побѣждены». Почти все остальное забыто. Платонъ и Сократъ замѣтили уже непрочность ораторскаго рода; въ самомъ дѣлѣ, уже въ своей природѣ онъ заключаетъ нѣчто преходящее, условное и ломкое: онъ существуетъ для злобы дня.

Печально то, что доля условности все увеличивается въ обществѣ, по мѣрѣ того какъ оно усложняется и все въ немъ перестаетъ ограничиваться чисто животными отношеніями. *Условность*, которая сводится къ воленому, есть одинъ изъ отличительныхъ признаковъ соціальнаго прогресса; чистая *естественность* встрѣчается только въ животныхъ обществахъ. Слѣдовательно, чѣмъ болѣе писатель хочетъ изобразить сложнаго человѣка нашего общества, т. е. именно существо, которое насъ наиболѣе интересуетъ, тѣмъ болѣе онъ долженъ подчиниться тому, что это сложное существо измѣ-

нается въ немного лѣтъ и не будетъ узнаваемо въ портретѣ, который бы сдѣлалъ писатель.

Можно раздѣлить условное на два рода: 1, условности самой соціальной жизни; 2, условности искусства, которыя часто бываютъ именно слѣдствіями условностей самой жизни. Напримѣръ, условности и отвлеченности, на которыхъ основывается классическое искусство семнадцатаго столѣтія составляютъ, въ нѣкоторомъ родѣ, часть дѣйствительныхъ формъ тогдашней жизни. Въ царствованіе Людовика XIV, жизнь приняла что-то общее, правильное и холодное, такъ что искусство этой эпохи, какъ указалъ Тэнъ, представляло живыхъ людей даже въ то время, когда оно повидимому показываетъ намъ маріонетокъ. Чтобы понять это искусство, надо перенестись въ эту эпоху, приспѣниться къ этой искусственной общественной средѣ, освободиться отъ своего теперешняго *я*; не всякій это дѣлаетъ охотно. Точно также грубость выраженія, которая характеризуетъ современное искусство, отвѣчаетъ извѣстному состоянію общества, отличающемуся притокомъ положительныхъ знаній, гдѣ каждый такъ гордится этимъ возникающимъ знаніемъ, что выставляетъ его, ищетъ слова самаго рѣзкаго и наглаго, ищетъ точнаго опредѣленія и вмѣстѣ грубаго изображенія предметовъ [1]). Эта грубость имѣетъ свою долю условности, какъ общность и неопредѣленность предшествующихъ вѣковъ. Сверхъ того, наплывъ демократіи и новыхъ «слоевъ общества» даетъ себя чувствовать въ искусствѣ, какъ во всѣхъ другихъ проявленіяхъ общественной жизни.

Какъ замѣтилъ Бальзакъ, въ нѣдрахъ человѣчества, какъ и въ животномъ царствѣ, множество видовъ; художникъ воспроизводитъ ихъ всѣ; но между этими видами есть болѣе или менѣе способные къ продолжительному существованію, и другіе, которые могутъ каждый день погаснуть. Напримѣръ, влюбленный 1830 года, или чахоточный 1820 года, это уже исчезнувшіе виды; въ настоящее время, чтобы понимать прежніе типы, нужны такія же изслѣдованія, какія производитъ ученый, разыскивая ископаемыхъ. Каждое искусство опирается на привычки: искусство дѣланное опирается на дѣланныхъ и временныхъ привычкахъ, на модахъ; прочное искусство—на существенныхъ привычкахъ человѣка.

Далеко не уменьшаясь въ человѣчествѣ и въ искусствѣ, доля условнаго можетъ еще постоянно увеличиваться. Но есть условности болѣе или менѣе нераціональныя. Всегда будутъ существовать моды на стиль, эту одежду мыслей, какъ и на костюмы людей; но бываютъ моды болѣе или менѣе безсмысленныя; напримѣръ парики временъ Людовика XIV или серьги въ носу, которыя носятъ дикари. Человѣчество можетъ когда-нибудь совсѣмъ освободиться отъ

[1]) Напримѣръ, стиль Зола и его учениковъ въ одно и то же время отвлеченный, какъ философскій анализъ, и матеріальный, какъ врачебная анатомія.

этихъ сиѣшныхъ модъ; оно можетъ также освободиться отъ нѣкоторыхъ аффектацій стиля; оно можетъ достигнуть того, чтобы формы условности все менѣе удалялись отъ самаго простого языка, т. е. естественнаго и почти рефлективнаго знака мысли. Можно представить себѣ чрезвычайное богатство въ выраженіи, похожее на чрезвычайное остроуміе въ изобрѣтеніяхъ и условностяхъ стиля, которое однако не будетъ слишкомъ удаляться отъ простой правды. Всякій прогрессъ человѣческаго общества имѣетъ идеаломъ возрастающую сложность, которая совпадаетъ съ возрастающей централизаціей: безконечное, привязанное къ одному движущему пункту, который есть жизнь.

Въ концѣ концовъ, поэтъ или художникъ, которому удалось нравиться на минуту, хотя бы одному человѣку, не *вполнѣ* не достигъ своей цѣли, потому что онъ представилъ форму жизни, способную найти въ живомъ существѣ оттолосокъ симпатіи; но трудно нравиться большому числу людей, то-есть достигнуть болѣе глубокой и болѣе прочной формы жизни; а самое трудное—понравиться особенно лучшимъ между людьми.

Средство, для искусства, избѣжать того, что̀ есть преходящаго въ условномъ, это *самородность* (spontanéité) *личнаго чувства*, даже тогда, когда это чувство развивается подъ вліяніемъ самыхъ обдуманныхъ и самыхъ безличныхъ мыслей. Сильное чувство, въ соединеніи съ идеями все болѣе сложными и болѣе философскими,—вотъ въ какомъ направленіи идетъ общій прогрессъ человѣческой жизни, а также искусства. Прибавимъ, что признакъ самороднаго и сильнаго чувства, это—простой языкъ; самая живая эмоція—та, которая выражается жестомъ самымъ близкимъ къ рефлексу, и словомъ, самымъ близкимъ къ крику, какіе мы найдемъ почти во всѣхъ человѣческихъ языкахъ. Потому-то самый глубокій смыслъ принадлежитъ въ поэзіи самому простому слову, но эта простота прочувствованнаго языка нисколько не мѣшаетъ богатству и безконечной сложности мысли, которая въ немъ сжата. Мысль можетъ въ нѣкоторомъ родѣ сдѣлаться *жизненною*, и простое можетъ указывать только высшую степень обработки сложнаго; это—маленькая капля воды, которая падаетъ изъ облака, для образованія которой были нужны всѣ глубины неба и моря.

Что можетъ быть проще одежды Полимніи въ Луврѣ? Ни вышивокъ, ни украшеній: пеплумъ, брошенный на тѣло богини; но эта одежда образуетъ безчисленныя складки, изъ которыхъ каждая имѣетъ свою особенную прелесть и сливается однако съ прелестью самихъ божественныхъ членовъ. Это безконечное разнообразіе въ простотѣ есть идеалъ стиля. Къ несчастію, оставаться долго въ простомъ и натуральномъ такъ же трудно, какъ въ высокомъ. Великій художникъ, простой въ самой своей глубинѣ—тотъ, который сохраняетъ передъ лицомъ свѣта извѣстную нетронутость сердца и какъ бы вѣчную

свѣжесть ощущеній. Своей способностью разбивать банальныя и новыя представленія, которыя для другихъ людей заключаютъ явленія во множество готовыхъ формъ, онъ похожъ на ребенка, который начинаетъ жизнь и испытываетъ смутное изумленіе только-что открывающагося существованія. Постоянно начинать снова жить, таковъ былъ бы идеалъ художника: дѣло въ томъ, чтобы силою обдуманной мысли снова найти безсознательную наивность ребенка.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Реализмъ.—Тривіализмъ и средство его избѣгнуть.

I. **Идеализмъ и реализмъ.** — О томъ, что есть нѣсколько эстетикъ, и какъ ихъ привести къ единству.—Ложный идеализмъ и ложный реализмъ. — Роль безобразнаго и диссонансовъ въ искусствѣ.—Условное въ обществѣ и въ искусствѣ.

II. **Различіе реализма и тривіализма.**—Опасность, которой надо избѣгать.

III. **Средства избѣжать тривіальнаго.—Удаленіе событій въ прошедшее.**—Эстетика воспоминанія.—Историческое.—Античное.

IV. **Перестановка въ пространствѣ и изобрѣтеніе среды.** — Дѣятельная на воображеніе отъ перестановки предметовъ въ пространство. — Чувство природы и живописность.

V. **Описаніе и симпатическое одушевленіе природы.**—Правила и примѣры симпатическаго описанія.—О злоупотребленіи описаній.

I.

Идеализмъ и реализмъ.

Есть аналогія между измѣнчивыми правилами нравственности, которыя слѣдуютъ за самыми преобразованіями общества, и между также измѣнчивыми правилами эстетики. Нѣтъ человѣческаго вѣрованія, которому бы не соотвѣтствовало особенное понятіе о жизни; нѣтъ особеннаго понятія жизни, которому бы не соотвѣтствовала особенная форма искусства. Такимъ образомъ эстетика руководится и управляется, даже больше пожалуй, чѣмъ поведеніе, вѣрованіями нравственными, общественными, религіозными — потому что стиль, какъ звукъ голоса, болѣе самороденъ, чѣмъ дѣйствіе. Сами вѣрованія всего чаще бываютъ не что иное, какъ разнообразныя формы надежды на улучшеніе жизни личной и общественной, или на лучшую жизнь въ другомъ мірѣ; и какъ же упрекнуть надежду, что она имѣетъ разнообразныя формы, что она сама способна безпрестанно преобразовываться, увлекая въ эти преобразованія все человѣческое искусство? Потому и существуетъ не одна религія, этика, политика и не одна эстетика. Идеальное и возможное, это—область самыхъ разнообразныхъ мечтаній.

Двѣ существенныя формы эстетики, какъ и этики — идеализмъ и натурализмъ. По нашему мнѣнію, ихъ можно свести къ единству.

Въ нашихъ изученіяхъ этики, мы отыскивали принципъ дѣйствительности и идеала вмѣстѣ, способный быть самому себѣ закономъ и безконечно развиваться: жизнь, *сильную внутренно* и въ то же время самую *экспансивную*, и слѣдовательно самую плодотворную для себя самой и для другихъ, самую соціальную и самую личную [1]). Трудно отвергать, что тотъ же принципъ могъ бы привести къ единству обѣ эстетики, идеальную и реальную. Истинное искусство, по нашему мнѣнію, то, которое даетъ намъ *непосредственное чувство самой сильной внутри и самой экспансивной жизни вмѣстѣ, самой личной и самой соціальной*. И отсюда происходитъ ея нравственность, истинная, глубокая, опредѣленная, впрочемъ не та же, какъ въ разсужденіи о нравственности или въ катехизисѣ.

Разныя эстетики отвѣчаютъ разнымъ стремленіямъ нашей природы, которыхъ нельзя пожертвовать одного другому. Раблѐ наслаждался Платономъ столько же, сколько Эпикуромъ, можетъ быть, даже больше. Экклезіастъ имѣетъ своего рода красоту, какъ Исаія. Лукреція можно также хорошо читать послѣ, какъ и раньше «Подражанія І. Христу». Дидрò не мѣшаетъ «Павлу и Виргиніи». Золà, который нѣкогда бранилъ Ренана, не помѣшаетъ намъ восхищаться одновременно поэтомъ «Іисуса-Аріэля» и творцомъ трагическаго и грубаго семейства des Maheu.

Въ литературѣ, какъ въ философіи, ни реализмъ, ни идеализмъ, взятый отдѣльно, не заключаетъ правды. Каждый изъ нихъ выражаетъ одну изъ сторонъ человѣческой жизни, которая у многихъ людей можетъ стать господствующей, почти исключительной, и которая въ правѣ одушевлять болѣе или менѣе исключительно извѣстныя произведенія искусства. На Миланскомъ соборѣ, между одиннадцатью тысячами статуй, покрывающихъ обширный куполъ какъ толпа народа изъ камня, серафимы кажутся живыми рядомъ съ горгонами, которыя кажутся также живыми и почти движущимися: ангелы и животныя имѣютъ одинаково свое мѣсто на зданіи, въ этомъ обществѣ созданій искусства, обществѣ, которое есть только изображеніе нашихъ человѣческихъ обществъ: прохожій требуетъ у нихъ у всѣхъ только одного, чтобы подъ солнцемъ, освѣщающимъ гладкій мраморъ какъ тѣло, они казались живыми.

Moïse pour l'autel, cherchait un statuaire;
Dieu dit: «Il en faut deux»; et dans le sanctuaire
Conduisit Oliab avec Béliséel:
L'un sculptait l'idéal et l'autre le réel [2]).

(Моисей для алтаря искалъ скульптора. Богъ сказалъ: «нужны двое»; и въ святилище привелъ Оліаба и Велизіила: одинъ лѣпилъ идеальное, а другой—реальное).

[1]) См. «Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction».
[2]) «La Légende des Siècles».

Типы, начертанные писателями-идеалистами или реалистами, оба прекрасны различно, въ той мѣрѣ, въ какой они живутъ; жизнь, какъ мы видѣли, есть единственное правило и настоящая мѣрка красоты. Низшая жизнь, растительная или животная, будетъ менѣе прекрасна, чѣмъ высшая жизнь, нравственная или умственная; но опять, важна именно жизнь, и лучше заставить жить передъ нашими глазами чудовище, несмотря на непостоянный и временный характеръ всякой чудовищности въ природѣ, чѣмъ представить намъ мертвую фигуру идеала, сборъ отвлеченныхъ линій какъ линіи треугольника или шестиугольника. Слишкомъ исключительный матеріализмъ въ искусствѣ можетъ быть признакомъ безсилія, но слишкомъ неопредѣленный и условный идеализмъ хуже безсилія: это остановка на полъ-дорогѣ, это ошибка направленія, безсмыслица, настоящая измѣна красотѣ!

Каждое искусство есть усиліе воспроизводить совершенствуя. Первобытное искусство пробовало прикрашивать дѣйствительность; оно ее часто искажало; новѣйшее искусство старается вникнуть въ нее. Когда нынѣшніе анатомы употребляютъ въ своихъ таблицахъ прямую фотографію или фотогравюру, добиваясь самой строгой точности въ воспроизведеніи природы, анатомы шестнадцатаго, семнадцатаго и даже восемнадцатаго столѣтія,—которые однако были ученые, а не художники,—желали въ своихъ рисункахъ дать только нѣчто приблизительное, что̀ представляло бы впечатлѣніе эстетическое и поверхностную симметрію; они изображали артеріи, вены, отверстія, когда общій видъ казался имъ такъ болѣе красивымъ. Эта фантазія особенно упражнялась на мозгѣ; они наивно думали, что расположеніе изгибовъ «corpus callosum», желудочковъ, зависѣло отъ какого-то случая; они наивно думали, что могутъ исправлять природу, потому что въ своемъ невѣжествѣ не подозрѣвали о глубокомъ детерминизмѣ, который связываетъ всѣ вещи, такъ что какая-нибудь простая подробность есть иногда цѣлый міръ и что измѣнить кривую мозговой оболочки значитъ видоизмѣнить направленіе человѣческой жизни. Эстетика природы заключается не въ той или другой особенной фигурѣ, не въ томъ или другомъ особенномъ рисункѣ, но въ отношеніи всѣхъ рисунковъ и всѣхъ фигуръ вещей и потому-то поправка подробности можетъ быть чудовищнымъ искаженіемъ въ отношеніи къ цѣлому; не надо походить на рисовальщика, который хотѣлъ бы исправить и упростить безчисленныя извилины мозга какого-нибудь Кювье для того, чтобы произвести лучшее впечатлѣніе на глазъ.

Прекрасное никогда не было только *простымъ*, но было *упрощенной сложностью*; оно всегда состояло въ какой-нибудь ясной формулѣ, заключающей въ простыхъ и глубокихъ выраженіяхъ очень разнообразные идеи или образы. Такимъ образомъ было совершенной ошибкой, когда идеализмъ плохихъ классическихъ пи-

сателей полагалъ прекрасное въ немногочисленности и въ бѣдности идей и образовъ, въ строгости линій, въ преувеличенной симметріи, въ измѣненіи кривыхъ линій и извилинъ природы.

«Идеалъ,—какъ справедливо замѣтилъ Аміель,—не долженъ уже такъ возвышаться надъ дѣйствительностью, которая имѣетъ то несравненное преимущество, что существуетъ». Художникъ и романистъ, какъ и моралистъ, должны считаться съ этими словами. Идеалъ, въ искусствѣ, имѣетъ цѣну лишь настолько, насколько онъ уже дѣйствителенъ, насколько совершается и осуществляется; возможное есть только дѣйствительность въ работѣ; слѣдовательно, нѣтъ идеала внѣ возможнаго. Идеалъ, какъ и прибавляетъ Аміель, есть голосъ, говорящій «нѣтъ!» вещамъ и людямъ, какъ Мефистофель:—нѣтъ, ты еще не конченъ, ты не полонъ, ты не совершенъ, ты еще не достигъ послѣдней степени твоего развитія;—но, прибавимъ мы, нужно также, чтобы дѣйствительность не отказывала въ своемъ согласіи идеалу и не говорила ему:—нѣтъ, я тебя не знаю; потому что ты для меня безразличенъ, будучи мнѣ незнакомъ; нѣтъ, потому что ты ложенъ.—Такимъ образомъ необходимо, чтобы идеалъ и дѣйствительность были оба проникнуты одинъ другимъ и въ концѣ концовъ разрѣшались оба во взаимно связанныя положенія.

Извѣстенъ стихъ Мюссе:

Malgré nous, vers le ciel il faut lever les yeux.

(Противъ своей воли мы должны поднять глаза къ небу).

Это могло бы быть формулой идеальной эстетики. Золя даетъ совсѣмъ противоположную формулу; одинъ изъ героевъ, въ которыхъ онъ олицетворяетъ себя, въ одинъ лѣтній день въ деревнѣ, облокотясь на траву, бесѣдуетъ о литературѣ. «Онъ упалъ на спину, протянулъ руки въ траву, какъ будто хотѣлъ войти въ землю», сначала смѣялся и шутилъ и кончилъ этимъ крикомъ горячаго убѣжденія: «Ахъ! добрая земля, возьми меня, общая мать, единственный источникъ жизни! ты вѣчная, безсмертная, гдѣ обращается душа міра, этотъ сокъ, разливающійся даже въ камни и который дѣлаетъ деревья нашими большими неподвижными братьями!.. Да я хочу потеряться въ тебѣ, тебя я чувствую подъ своими членами, обнимающей и воспламеняющей меня; ты одна будешь въ моемъ произведеніи какъ первая сила, какъ средство и цѣль, огромный ковчегъ, гдѣ всѣ вещи одушевляются дыханіемъ всѣхъ существъ!..Не глупо ли, что у каждаго изъ насъ душа, когда есть эта великая душа!..»—Вернуться въ землю, когда другіе мечтаютъ возвеститься на небо, вотъ два противоположныя представленія искусства и жизни; но эта противоположность также условна, какъ надиръ и зенитъ, поставленные оба на продолженіи одной и той же линіи. Кто роетъ землю далеко впередъ, кончаетъ тѣмъ, что находитъ небо. Новѣйшіе натуралисты, какъ и великій древній натуралистъ Лукрецій,

хотятъ обожать только богиню земного плодородія, смѣшать въ одномъ культѣ символическіе образы Венеры и Цибелы; но Цибела, для ея первобытныхъ почитателей, была нераздѣльна съ Ураномъ; мы также должны вспомнить, что древняя богиня была обнята и оплодотворена Небомъ, затерялась въ немъ, и что Земля для своего движенія впередъ должна быть унесена на волнахъ прозрачнаго эѳира, поднята во всѣ невидимыя движенія этого бога, столь близкаго и вмѣстѣ столь далекаго.

«Я добиваюсь,—говорила въ свою очередь Джоржъ Эліотъ,—только вѣрно представлять людей и вещи, которые отразились въ моемъ умѣ; я считаю себя обязанной показать вамъ это отраженіе такимъ, каково оно во мнѣ есть, столь же искренно, какъ если бы я была на скамьѣ *свидѣтелей*, дѣлая свое *показаніе подъ присягой*».—Да, безъ сомнѣнія, художникъ есть свидѣтель природы, а первый долгъ свидѣтеля — правдивость. Только художникъ не долженъ довольствоваться тѣмъ, чтобы увидѣть и разсказать сырой фактъ, явленіе, оторванное отъ группы, въ которой оно заключается; въ каждомъ дѣйствіи онъ долженъ если не дать намъ открыть причину рядомъ отвлеченныхъ разсужденій, то по крайней мѣрѣ, дать намъ ее *почувствовать*, какъ подъ дрожащей поверхностью чувствуется скрытый источникъ этихъ сотрясеній, теплота и внутреннее начало движенія. Художникъ тѣмъ болѣе великъ, чѣмъ больше вещей онъ заставляетъ насъ отгадывать въ каждомъ словѣ, которое онъ произноситъ, въ каждомъ предметѣ, который онъ намъ показываетъ. Въ дѣйствительной жизни есть доля поэтическаго, но есть и доля машинальнаго, на которую мы сами не обращаемъ вниманія. Каждая вещь или каждое дѣйствіе представляетъ непремѣнно двѣ стороны; первая, подвижная и измѣняющаяся, постоянно новая при свѣтѣ, который ее освѣщаетъ, даетъ иллюзію жизни: это — выраженіе, поэзія вещей и также ихъ интересъ; только она дѣйствительно важна для насъ. Что касается другой стороны, чисто механической, слѣдовательно всегда одинаковой, въ ней нѣтъ ничего, что бы привлекало, а особенно удерживало наше вниманіе: это—необходимость и больше ничего; ее, такъ сказать, перестаешь видѣть, когда ее знаешь. Вы воспроизводите механическую и прозаическую долю существованія, которую мы сами забыли; вы описываете камни на дорогѣ, которыхъ мы не видали; вы изображаете рельефно плоское и монотонное жизни, все, что смѣшалось и потерялось въ нашемъ воспоминаніи, все, что не вошло дѣйствительно въ самую нашу жизнь; однимъ словомъ, вы хотите заинтересовать насъ въ томъ, что насъ не интересовало, и въ томъ, что не интересно! Покажите мнѣ лучше измѣняющееся и новое въ жизни, то, что выдѣляется, возбуждаетъ и дѣйствительно заставляетъ жить. Если о камни на дорогѣ нога не споткнулась и они не придали пройденной дорогѣ никакой особенности, однимъ словомъ, если они ни въ чемъ

не измѣнили мыслей и настроенія прохожаго, къ чему объ нихъ упоминать? Если только это не именно для того, чтобы показать, что безъ своего вѣдома прохожій былъ ими задѣтъ или что быть или не быть препятствіемъ на пути не есть единственный интересъ, который могутъ представить камни, попавшіеся по дорогѣ. Такимъ образомъ вещи важны только по своему значенію. Если онѣ получили для васъ какое-нибудь выраженіе, если онѣ заставили васъ чувствовать или думать, тогда говорите. Но если это одно пустое перечисленіе, изъ котораго не должно выдѣлиться никакое настоящее впечатлѣніе, если это—скучное удовольствіе смотрѣть для того, чтобы смотрѣть, а не для того, чтобы понимать и чувствовать, то лучше оставить въ тѣни то, чего не стоитъ изъ нея извлекать или, можетъ быть, что мы не съумѣли изъ нея извлечь. Потому что, въ сущности, оправданіе реализма заключается въ томъ, что все говорить и все заслуживаетъ быть услышаннымъ: трудность въ томъ, чтобы умѣть слышать. А *дѣйствительное* далеко не всегда бываетъ услышано, удержано, особливо выражено въ реализмѣ преувеличенномъ.

Первое условіе для художника, это *видѣть*, — но условіе не единственное. «Многіе люди не *видятъ*,—говоритъ Т. Готье.—Напримѣръ, изъ двадцати-пяти лицъ, которыя сюда входятъ, нѣтъ трехъ, которыя различаютъ цвѣтъ бумаги! Вотъ, напр., Х.; онъ не увидитъ, круглый этотъ столъ или четыреугольный... Все мое достоинство въ томъ, что я человѣкъ, для котораго *видимый міръ существуетъ*».—Очень хорошо, для оцѣнщика видимый міръ тоже существуетъ, и обои, и круглый или четыреугольный столъ. Важна личная точка зрѣнія, съ которой мы смотримъ, уголъ, подъ которымъ является намъ видимый міръ, и должно сказать, тотъ способъ, по которому *невидимое*, которое каждый носитъ въ себѣ, примѣшивается къ видимому.

Глаза суть великіе вопрошатели: они спрашиваютъ каждую вещь: что ты такое? что ты мнѣ скажешь, старое дерево, склонившееся надъ этой хижиной? Маленькій цвѣточный горшокъ, забытый на этомъ окнѣ? Я требую исторіи того, что вижу. Въ каждомъ существѣ больше всего мнѣ нравится то, что идетъ за предѣлы той минуты, въ которую я его схватываю, что меня уноситъ дальше, что меня вводитъ въ его собственную жизнь. Великое искусство состоитъ въ томъ, чтобы схватить и передать *духъ вещей*, то-есть то, что связываетъ индивида съ цѣлымъ и каждую частицу минуты со всѣмъ временемъ.

Итакъ, произведеніе искусства состоитъ гораздо менѣе въ кропотливомъ воспроизведеніи путаницы образовъ, мелькающихъ передъ нашими глазами, чѣмъ въ перспективѣ, введенной въ эти образы. Быть художникомъ значитъ видѣть *въ перспективѣ* и слѣдственно

имѣть внутренній и оригинальный центръ перспективы, не стоять на одной и той же точкѣ зрѣнія на вещи съ первымъ встрѣчнымъ.

Сама Джоржъ Эліотъ написала: «По правдѣ, въ «Адамѣ Бидѣ» нѣтъ ни одного *портрета*, но только внушенія опыта, расположенныя *въ новыя комбинаціи*». Что вѣрно относительно Джоржа Эліота, генія второстепеннаго въ изобрѣтеніи и композиціи, будетъ еще болѣе вѣрно для великихъ геніевъ литературныхъ и художественныхъ. Въ ихъ произведеніяхъ нѣтъ ни одного *портрета*, ни одной точной *копіи* съ какого-нибудь дѣйствительнаго лица, живущаго на ихъ глазахъ. Даже когда они вдохновлялись дѣйствительными типами, они всегда болѣе или менѣе преображали ихъ, прибавляя къ нимъ черты *выразительныя* и *внушающія* (suggestifs); геній всегда болѣе или менѣе передѣлываетъ природу, украшаетъ, развиваетъ ее. И это развитіе бываетъ большею частью въ смыслѣ логическомъ, потому что разумъ человѣка, будучи болѣе сознателенъ и болѣе обдуманъ чѣмъ природа, бываетъ также болѣе раціоналенъ и систематиченъ. Можно не вполнѣ отдавать себѣ отчетъ въ самомъ себѣ, но мы любимъ понимать и приводить къ единству дѣянія или мысли лица, представленнаго въ произведеніи искусства; и дѣйствительно, всѣ великіе драматическіе типы, исключая нѣкоторыя намѣренныя странности у Гамлета, суть весьма опредѣленные характеры, настоящія живыя ученія.

Такъ какъ естественный центръ перспективы есть для каждаго человѣка его *я*, рядъ состояній его сознанія,—и такъ какъ *я* приводится къ системѣ идей и образовъ, такъ или иначе связанныхъ между собой, — то изъ этого слѣдуетъ, что видѣть предметъ значитъ ввести образъ этого предмета въ особенную систему ассоціацій, включить его въ водоворотъ образовъ и идей. Если этотъ внутренній водоворотъ, который есть не что иное какъ *я* художника, окажется довольно сильнымъ, довольно широкимъ и свѣтлымъ, то все, что будетъ въ него увлечено, будетъ проникнуто движеніемъ и свѣтомъ. Напротивъ, у вульгарной души будетъ взглядъ вульгарный и искусство банально. Такимъ образомъ каждый наблюдатель уноситъ съ собой и въ себѣ что-нибудь изъ наблюдаемаго имъ міра, какъ небесное тѣло притягиваетъ къ себѣ всю планетную пыль, которую встрѣчаетъ въ пространствѣ на своемъ пути. *Quot capita, tot astra.* Въ этомъ внутреннемъ тяготѣніи каждый предметъ занимаетъ различное мѣсто, смотря по богатству системы идей, къ которой онъ примыкаетъ. Самое великое съ виду можетъ стать самымъ ничтожнымъ, а самое ничтожное—самымъ великимъ; послѣдніе часто мѣняются мѣстомъ съ первыми.

Итакъ, представлять міръ или человѣчество эстетическимъ образомъ не значитъ воспроизводить ихъ по случайному ощущенію, но построить ихъ согласно съ опредѣленнымъ пунктомъ, — съ по-

длиннымъ *я* автора, — которое само, съ другой стороны, должно быть насколько возможно полнымъ сокращеніемъ (raccourci) міра и человѣчества. Если *я* автора заключается въ рѣзкой и исключительной группировкѣ идей, но не довольно связной и систематической, словомъ, если въ немъ нѣтъ полнаго «микрокосма», его искусство можетъ удивлять (прекрасное, это—удивительное, говорилъ Бодлэръ), но это искусство скоро исчезнетъ. Потому что удивительное остается долго такимъ только въ томъ случаѣ, когда заставляетъ много думать, то-есть вызываетъ длинный рядъ связныхъ размышленій, приходящій къ *общему* и болѣе или менѣе синтетическому представленію. Вы хотите меня «удивить»; начните съ того, что сами завладѣйте даромъ философскаго удивленія передъ вселенной, которое, по словамъ Платона, есть начало философіи. Умѣть удивляться есть принадлежность мыслителя; умѣть удивлять другихъ и сбить ихъ на минуту, это—искусство акробата. То, что очаровываетъ удивляя, что дѣйствительно прекрасно, это не всякая новизна, но новизна *истины*, а чтобы ее замѣтить, нужно имѣть умъ болѣе или менѣе синтетическій, хорошо уравновѣшенный, который кажется оригиналенъ не тѣмъ, что неологъ и аномаленъ, а тѣмъ, что онъ полнѣе, чѣмъ другіе, что онъ находится болѣе въ гармоніи съ самой глубокой дѣйствительностью и тѣмъ самымъ способенъ показать намъ эту дѣйствительность во всѣхъ видахъ. Байронъ сказалъ:

> Are not the mountains, waves and skies a part
> Of me and of my soul, as I of them?

А Бэконъ: *Ars est homo additus naturae.* Художникъ понимаетъ природу съ полуслова; или скорѣе это она сама понимается въ немъ. Искусство выражаетъ то, что природа только лепечетъ; «оно кричитъ природѣ: вотъ что ты хотѣла сказать».

Нѣкоторыя античныя статуи, въ итальянскихъ музеяхъ, помѣщены на подставкахъ; сторожъ, по своему желанію, поворачиваетъ ихъ и представляетъ ихъ съ разныхъ сторонъ, освѣщая ту или другую часть и вводя въ тѣнь другія. Такъ поступаетъ искусство относительно дѣйствительности. Если бы было возможно наложить предметъ и то изображеніе, которое намъ даетъ искусство, одно на другое, чтобы видѣть, совершенно ли одно приноровлено къ другому, мы замѣтили бы, что они всегда различаются какой-нибудь стороной; если бы предметъ и изображеніе были тождественны, математически сходны, искусство перестало бы существовать. Съ другой стороны, если бы они были абсолютно несходны и невозможно было бы никакимъ образомъ достигнуть ихъ совпаденія, искусство точно такъ же потеряло бы крушеніе. Нужно, чтобы два образа совпадали по крайней мѣрѣ въ существенныхъ пунктахъ; но надо, чтобы изображеніе художника было поставлено иначе, освѣщено новымъ свѣтомъ. Одинъ путешественникъ говорилъ мнѣ, на вершинѣ горы, въ ту минуту, когда разсвѣтъ показывался на краю первыхъ вершинъ:—Вы будете присутствовать при своего рода твореніи.—Это твореніе свѣтомъ предметовъ, которые мы видѣли совсѣмъ иными подъ другими лучами, и есть дѣло искусства.

Тенденція, и также подводный камень реализма, это—идеалъ *количественный*, поставленный вмѣсто идеала качественнаго, когда огромность замѣняетъ правильность и соразмѣрешную красоту. Но это реализмъ ложный, потому что въ дѣйствительности количество и сила не составляютъ всего; мы не живемъ въ мірѣ великановъ физическихъ или нравственныхъ, существъ огромныхъ, чрезмѣрныхъ, грубыхъ во всемъ и чудовищныхъ. Качество имѣетъ свою роль въ дѣйствительности.

Мы не отрицаемъ этимъ, чтобы стремленіе къ сильному въ искусствѣ не было законно. Дѣйствительно, правдивость образовъ не много значила бы въ искусствѣ безъ ихъ силы. Почему художникъ долженъ такъ заботиться о сообразности міра, въ который онъ насъ ведетъ, съ міромъ дѣйствительнымъ? Это отчасти потому, что образы, которыми насъ надѣляетъ его фантазія, теряютъ свою силу, какъ только они находятся для насъ въ открытомъ противорѣчіи съ возможнымъ. Если ложное должно быть исключено изъ искусства, это, между прочимъ, потому, что оно намъ антипатично и мѣшаетъ намъ сильно вибрировать подъ вліяніемъ эмоцій, которыя художникъ хочетъ намъ дать; невѣроятное дѣлаетъ насъ болѣе или менѣе нечувствительными. Напримѣръ, каждому мертвому пункту въ типѣ, который намъ представляетъ романистъ, отвѣчаетъ другой мертвый пунктъ въ нашей чувствительности, который уже не можетъ войти съ нимъ въ сильное общеніе чувствъ. Въ ощущеніи «этой правдивой галлюцинаціи», образы, какъ только они имѣютъ извѣстную силу, привлекаютъ вѣру въ ихъ дѣйствительность; видѣть достаточно сильно значитъ вѣрить. Нѣкоторые могучіе художники умѣютъ вызывать въ насъ образы, настолько сильные, что они сами порождаютъ въ насъ убѣжденіе и кажутся дѣйствительными, несмотря на ихъ несходство со всѣми дѣйствительными образами, которые мы знали до тѣхъ поръ. Это искусство галлюцинаціи, которое можетъ нравиться дѣтямъ, младенческимъ народамъ и даже въ наше время людямъ съ слишкомъ возбужденнымъ воображеніемъ. Но такъ какъ, вообще, читатель какого-нибудь романа или драмы, созерцатель какого-нибудь произведенія искусства можетъ быть только очень короткое мгновеніе въ состояніи галлюцинаціи, потому что въ каждомъ уравновѣшенномъ умѣ разсудокъ входитъ тотчасъ въ свои права, то изъ этого слѣдуетъ, что современное искусство, чтобы произвести прочное убѣжденіе, которое и есть настоящая мѣрка силы образовъ, не имѣетъ лучшаго средства какъ брать эти образы изъ самой дѣйствитель-

ности, организовать ихъ такъ, какъ видитъ ихъ организованными въ жизни. Всѣ искусства, въ которыхъ, какъ въ краснорѣчіи, послѣдняя цѣль есть вселить убѣжденіе, вообще не имѣютъ для этого болѣе простого средства какъ быть правдивыми; самое искреннее краснорѣчіе всегда и вездѣ можетъ стать самымъ высокимъ. Настоящій реализмъ или, лучше сказать, искренность въ искусствѣ, должны расти по мѣрѣ того, какъ у публики художника увеличивается способность размышлять, разсуждать, наконецъ провѣрять связь и сцѣпленіе представленныхъ ей образовъ. Такимъ образомъ искренность въ искусствѣ будетъ необходимо расти съ прогрессомъ научной мысли. Художникъ, конечно, свободенъ лгать, благо этого не замѣчаютъ; но въ наше время, когда у каждаго читателя пробуждаютъ критическій духъ, ложь дѣлается сейчасъ замѣтна и отнимаетъ силу у представленныхъ намъ изображеній. Въ наше время выдумка терпима только когда она символична, то-есть когда выражаетъ истинную идею. То, что истина повидимому теряетъ тогда по формѣ, она выигрываетъ на сущности, и если сила образовъ можетъ быть уменьшена съ одной стороны, съ другой—она увеличивается вѣрою въ идею, которую она должна выражать. Если видѣть сильно значитъ вѣрить, то можно сказать наоборотъ, что сильно вѣрить значитъ почти видѣть. Сила самаго идеализма, въ литературѣ, обусловливается тѣмъ, что онъ опирается не на искусственный идеалъ, но на какое-нибудь сильное и прочное стремленіе нашей природы. Что касается реализма, его достоинство въ томъ, что, отыскивая силу въ дѣйствительности, онъ даетъ впечатлѣніе болѣе сильной дѣйствительности и этимъ самымъ точно также жизни и искренности. Потому что, повторимъ опять, жизнь есть сама искренность; она состоитъ въ правильномъ и постоянномъ просвѣчиваніи внутренней дѣятельности сквозь органы: у нея правдивость свѣта. Жить значитъ дѣйствовать, высказываться, выражаться, приводить въ гармонію свои внутренніе и внѣшніе органы. Итакъ, жизнь не лжетъ, и каждая выдумка, каждая ложь есть родъ мимолетной смуты, внесенной въ жизнь, родъ частичной смерти. Поэтому, чтобы найти жизнь, писатель и художникъ должны быть прежде всего искренними, вполнѣ выражать самихъ себя, ничего не скрывать изъ своей внутренней жизни, посвящать себя равнодушной толпѣ, какъ нѣкогда посвящали себя богамъ. Эта искренность ихъ чувствованія должна сказываться въ ихъ произведеніяхъ, и чтобы вознаградить то, что есть недостаточнаго въ изображеніи дѣйствительнаго, они принуждены въ надлежащей мѣрѣ увеличивать силу этого изображенія. Словомъ, это—вѣрное средство сдѣлать его вѣроятнымъ. Но не будемъ смѣшивать средство съ цѣлью и не будемъ ставить цѣлью искусства идеалъ *количественный*. Это значило бы—сдѣлать его нездоровымъ вслѣдствіе нарушенія естественнаго равновѣсія, къ чему искусство уже само слишкомъ склонно.

Въ области *качества*, искусство раздѣляется между двумя стремленіями: первое уноситъ художника къ гармоніямъ, къ созвучіямъ, ко всему, что пріятно для глазъ и для уха; другое толкаетъ его перенести въ область искусства жизнь во всѣхъ ея видахъ, съ противоположными ея качествами, со всѣми ея толчками и диссонансами. Задача генія—уравновѣсить эти два стремленія. А пункты, въ которыхъ получается это равновѣсіе, безпрестанно мѣняются и потому-то подъ импульсомъ генія искусство дѣлаетъ постоянные успѣхи. Эти успѣхи состоятъ въ томъ, чтобы вводить въ искусство все большее количество правдивой дѣйствительности, и слѣдовательно *болѣе внутренней жизни*. Въ этомъ отношеніи искусство становится болѣе и болѣе реальнымъ въ полномъ смыслѣ этого слова; то-есть, эстетическая эмоція, производимая явленіями нравственной и соціальной индукціи симпатіи занимаетъ въ немъ все болѣе значительное мѣсто, рядомъ съ эстетической эмоціей, получаемой прямо отъ элементарнаго ощущенія или чувства.

До сихъ поръ слишкомъ довольствовались объяснять роль диссонансовъ и безобразнаго въ искусствѣ закономъ противоположностей, необходимостью разнородныхъ ощущеній для того, чтобы разбудить чувствительность. Конечно, всегда ясное небо было бы утомительно; нужны облака. Отъ этихъ облаковъ являются безчисленные оттѣнки, безконечные колориты неба: безъ призмы тучи, чѣмъ бы былъ закатъ, восходъ солнца? Такимъ образомъ тѣнь есть подруга свѣта. Но изъ диссонансовъ и безобразнаго уже слишкомъ сдѣлали простыя приправы въ ученомъ приготовленіи художественнаго произведенія. Такимъ образомъ мы никогда не отдадимъ себѣ отчета во всемъ значеніи безобразнаго, даже ужаснаго въ искусствѣ; мы не объяснимъ достаточно необходимое движеніе искусства къ правильно понятому реализму, который побуждаетъ художника отдавать въ своемъ произведеніи все больше и больше мѣста природѣ, какова она есть, точно также какъ въ гармоніи музыкантъ все болѣе и болѣе пользуется диссонансами, сложными ритмами, всѣмъ, что приближается къ сумятицѣ вещей и страстей.

Чтобы судить о роли диссонансовъ и безобразія въ искусствѣ, ихъ надо разсматривать не столько какъ простыя *ощущенія*, но какъ принципы чувства и какъ средства выраженія. Въ новѣйшей музыкѣ, глубокое дѣйствіе диссонансовъ объясняется достаточно только важностью ихъ для выразительности. Печаль и ея сложныя эмоціи, составляющія, такъ сказать, полутѣнь радости, не могли бы быть переданы созвучіями или ритмами правильными и простыми. Жизнь есть борьба, съ безчисленными недоумѣніями, столкновеніями, ударами; для сознанія жизни нужно, какъ необходимое дополненіе, сознаніе побѣжденныхъ препятствій; но такъ какъ мы можемъ симпатизировать или вступать въ общество только живыхъ существъ, и такъ какъ мы чувствуемъ себя глубоко тронутыми только

изображеніемъ жизни личной или соціальной, то изъ этого слѣдуетъ, что извѣстная мѣра скорби и диссонанса входитъ какъ одинъ изъ существенныхъ элементовъ въ искусство, по той самой причинѣ, что усиліе есть существенный элементъ жизни. Безобразное также есть только наружная форма бѣдствій и ограниченій, нераздѣльныхъ съ жизнью. Совершенное во всѣхъ отношеніяхъ, непогрѣшимое не могло бы насъ интересовать, потому что въ немъ всегда былъ бы тотъ недостатокъ, что оно бы не было живымъ въ связи и въ общеніи съ нами. Жизнь такая, какою мы ее знаемъ, въ солидарности со всѣми другими жизнями, въ прямомъ или косвенномъ отношеніи къ безчисленнымъ страданіямъ, совсѣмъ исключаетъ совершенное и безусловное. Новѣйшее искусство должно быть основано на понятіи несовершеннаго, какъ новѣйшая метафизика—на понятіи относительнаго.

Прогрессъ искусства измѣряется отчасти симпатическимъ участіемъ, съ которымъ оно относится къ бѣдственнымъ сторонамъ жизни, ко всѣмъ низшимъ существамъ, къ малому и уродливому. Это—расширеніе эстетической общительности. Въ этомъ отношеніи, искусство необходимо слѣдуетъ за развитіемъ науки, для которой нѣтъ ничего мелкаго, ничтожнаго, и которая распространяетъ на всю природу великую нивеллировку своихъ законовъ. Первыя поэмы и первые романы разсказывали приключенія боговъ или царей; въ тѣ времена главный герой драмы непремѣнно долженъ былъ быть головой выше другихъ людей. Въ настоящее время мы понимаемъ, что можно быть великимъ по другому образцу: это—быть глубоко кѣмъ-нибудь, кѣмъ *бы* то ни было, самымъ скромнымъ существомъ. Слѣдовательно, введеніе безобразнаго въ реальное произведеніе искусства должно объясняться—и также установляться—въ особенности требованіями нравственными и соціальными. Лучше всего это введеніе переносится въ литературѣ. Предположите, что какое-нибудь искусство довольно сильно, чтобы пробуждать обонятельныя ощущенія: оно было бы вынуждено пробуждать ощущенія исключительно пріятныя; въ меньшей степени то же относится къ искусствамъ, которыя вызываютъ сильныя зрительныя ощущенія; по ассоціаціи онѣ могутъ даже пробудить множество ощущеній обонятельныхъ, осязательныхъ и т. д.; такимъ образомъ эти искусства должны быть гораздо болѣе воздержными въ своихъ изображеніяхъ. Есть вещи, которыя, по вульгарному выраженію, *шокируютъ* глазъ; онѣ его шокируютъ въ живописи еще больше, чѣмъ въ дѣйствительности, между тѣмъ, если ихъ видѣть подъ извѣстнымъ угломъ, онѣ могутъ не шокировать въ литературѣ.

Но тѣ, которые хотятъ *обобщить* изображенія несовершенствъ и исключительно реальныя стремленія у художниковъ, не должны бы забывать того факта, что изъ тысячи произведеній искусства, конечно, много если одно бываетъ удачно, бываетъ достойно жить и

быть предметомъ созерцанія. Но девятьсотъ девяносто девять неудавшихся, которыя составляютъ необходимую свиту шедёвра, становятся ужасны съ ихъ реальнымъ направленіемъ; онѣ просто посредственны и безцвѣтны при направленіи классическомъ. Отсюда разница, которой не надо пренебрегать. Безобразное можетъ быть возвышено геніемъ; но исканіе его и даже терпимость къ нему убиваетъ простой талантъ. Терситъ, въ сущности, можетъ быть, составитъ для художника сюжетъ этюда, не уступающій Адонису; но неудавшійся Терситъ оскорбляетъ взглядъ, а неудавшійся Адонисъ имѣетъ все-таки, при недостаткѣ жизни, нѣкоторую первобытную прелесть правильныхъ линій, изгибовъ, контуровъ, за которыми взглядъ слѣдитъ безъ усилія. Совершенно возможно, что шедёвромъ картинной выставки будетъ обезьяна; но печально констатировать, что гримаса, запечатлѣнная на лицѣ этой обезьяны, была въ нѣкоторомъ родѣ типомъ и тайнымъ идеаломъ, къ которому стремилось большинство посредственныхъ картинъ и статуй той же выставки: всѣ эти художники мечтали объ обезьянахъ, а не о людяхъ, сочиняя свои произведенія; нѣкогда были условныя и застывшія улыбки, теперь это—условныя судороги, гримасы на вѣкъ. Плохо понятый реализмъ дѣлаетъ полу-талантъ нестерпимымъ.

Часто говорилось, что искусство, становясь болѣе реальныхъ, должно было *матеріализироваться*; это не точно; хорошо понятый реализмъ не ищетъ дѣйствовать на насъ прямо пріятнымъ ощущеніемъ, но скорѣе пробужденіемъ симпатическихъ чувствъ. Онъ, конечно, менѣе отвлеченъ и заставляетъ насъ всецѣло вибрировать, но по этому самому можно сказать, онъ менѣе чувственъ и менѣе ищетъ простого наслажденія ощущеніемъ для него самого. Доля *матеріальнаго* и *физическаго*, въ произведеніи искусства, есть вопросъ деликатный и трудный. Рескинъ (Ruskin), знаменитый англійскій критикъ, совершенно раздѣляетъ жизнь физіологическую отъ внутренней жизни; впрочемъ онъ не безъ основанія отказываетъ анатомической подробности, превосходно переданной, въ силѣ производить эмоцію.

«Напримѣръ, слеза,—говоритъ онъ,—можетъ быть очень хорошо воспроизведена со своимъ блескомъ и съ мимикой, которая ее сопровождаетъ, но она насъ не тронетъ какъ знакъ страданія». Положимъ, такъ, но не забудемъ, что физическое и нравственное тѣсно связаны, и что если физіологическая подробность, совершенно точная, насъ не трогаетъ, это значитъ, что она недостаточно слилась съ цѣлымъ; что, наконецъ, если живописецъ въ совершенствѣ воспроизвелъ передъ нашими глазами физіологическія черты эмоціи, онъ не могъ бы не возбудить эмоціи, потому что тогда онъ воспроизвелъ бы съ тою же точностью внутреннюю жизнь лица. Точно также, въ литературѣ, физическое и умственное примѣшивается

одно къ другому, и всегда возможно заставить насъ симпатизировать съ умственной эмоціей, показывая намъ внѣшнія проявленія, прекрасно поставленныя и отвѣчающія тому, что происходитъ внутри. Нѣтъ двухъ родовъ дѣйствительности, одной физической и другой умственной. Во всякомъ случаѣ, въ каждомъ литературномъ искусствѣ, которое дѣйствуетъ прямо на умъ, безъ посредства формъ и цвѣтовъ, симпатія скорѣе возбуждается изображеніемъ нравственной эмоціи, чѣмъ ея физіологическихъ проявленій. Цѣль каждаго писателя—производить въ читателѣ всю *полноту* описываемой имъ эмоціи, и притомъ, описывая по возможности *самое малое число* наружныхъ или внутреннихъ симптомовъ этой эмоціи. Итакъ, надо выбирать изъ этихъ симптомовъ не всегда самые *выдающіеся*, а самые *заразительные*. Симпатическая эмоція читателя всегда обратно пропорціональна расходу вниманія, котораго отъ него потребовали. Выборъ симптомовъ эмоціи именно характеризуетъ искусство писателя; и эти симптомы могутъ заимствоваться безразлично изъ области физіологической или психологической [1]).

Но писатель не долженъ терять изъ виду, что мы не можемъ вполнѣ представить физіологическій симптомъ умственнаго состоянія и почувствовать его по заразительности, если мы не предрасположены уже къ этому умственному состоянію. Напримѣръ, чтобы произвести эмоцію страха, гораздо проще описать эту эмоцію въ моральныхъ выраженіяхъ, чѣмъ представить намъ ощущеніе тоски въ глубинѣ желудка, которое бываетъ очень отдаленнымъ и очень косвеннымъ ея слѣдствіемъ и которое намъ будетъ очень трудно себѣ представить, если мы уже не испытываемъ самаго чувства страха. Путь, который умъ долженъ пройти отъ наружнаго признака до соотвѣтствующаго ему внутренняго состоянія, есть путь косвенный и поэтому онъ требуетъ большого расхода вниманія, и это мѣшаетъ нервной заразительности. Такимъ образомъ внутреннее страданіе какого-нибудь героя, переведенное на психологическій языкъ, тронетъ насъ больше, чѣмъ если намъ скажутъ только: «онъ разразился рыданіями». Между тѣмъ нѣтъ ничего заразительнѣе слезъ, но при условіи, когда мы уже чувствуемъ нѣкоторое расположеніе къ печали: слезы составляютъ послѣдній результатъ эмоціи, и не могутъ одни произвести ее, если мы не отгадываемъ рядъ причинъ, которыя къ нимъ привели, или если причины

[1]) Матеріальныя выраженія не всегда не совмѣщается съ извѣстной мистичностью чувства; это желаніе идеала, ожиданіе Бога, которое выражено въ книгѣ Іова этимъ сильнымъ образомъ: «Да, я знаю, онъ появится на землѣ... Мои чресла сгораютъ отъ ожиданія внутри меня». То, что въ отдѣльности матеріально и сильно для одного, не бываетъ таково для другого, потому что каждая чувствительность есть нѣра своихъ собственныхъ ощущеній; то, что тягостно для человѣка съ щекотливой чувствительностью, есть именно то, что въ другомъ начнетъ возбуждать интересъ.

не кажутся намъ достаточными. Такимъ образомъ это только наивность сектанта, простая выходка, не имѣющая большой теоретической важности, когда Золя влагаетъ въ уста своего типическаго романиста: «Изучайте человѣка такимъ, какъ онъ есть, и не метафизическую куклу, а человѣка физіологическаго, опредѣленнаго средой, дѣйствующаго подъ вліяніемъ всѣхъ своихъ органовъ... Развѣ не фарсъ—это постоянное и исключительное изученіе дѣятельности мозга... Мысль, мысль, эхъ, чортъ возьми! мысль есть продуктъ всего тѣла... А мы будемъ все разбирать по волоску спутанный комокъ чистаго разума! Кто говоритъ о психологіи, говоритъ и о предательствѣ правды... Механизмъ человѣка, кончающійся общей суммой его функцій—вотъ гдѣ формула»... Золя, кажется, забываетъ, что *общая* сумма функцій человѣческаго механизма находится въ *сознаніи*, а не въ другомъ мѣстѣ, и что романистъ, въ противоположность скульптору или живописцу, всегда будетъ имѣть главнымъ и почти исключительнымъ предметомъ изученія *состояніе сознанія*. Сказать, что романисты до сихъ поръ занимались метафизикой, а что теперь они будутъ заниматься физіологіей, въ этомъ, по правдѣ, нѣтъ смысла; это значило бы то же, если бы сказать, что они до сихъ поръ занимались тригонометріей, а теперь займутся минералогіей или ботаникой. Нѣтъ, романистъ всегда бралъ предметомъ если не мозгъ, то по крайней мѣрѣ *сердце*, то-есть совокупность человѣческихъ эмоцій и чувствъ; романистъ, хочетъ онъ этого или нѣтъ, всегда будетъ психологомъ; но только онъ можетъ владѣть психологіей вполнѣ или не вполнѣ; онъ можетъ уменьшать человѣческое сердце или видѣть его въ настоящую величину. Его собственная область есть эмоція, но въ этой области онъ можетъ выбирать тотъ родъ эмоціи, который ему больше подходитъ, который онъ чувствуетъ для себя болѣе симпатичнымъ и который передастъ съ большей силой. Такимъ образомъ у каждаго въ искусствѣ есть своя любимая почва: «Воздѣлаемъ нашъ садъ», говорилъ Кандидъ; садъ господина Золя немного низокъ и грязенъ, изрѣзанъ переулками, гдѣ нельзя прогуливаться съ удовольствіемъ. Между эмоціями у Золя есть замѣтная слабость къ наименѣе возвышеннымъ; это и дѣлаетъ его пристрастнымъ въ его изученіи человѣка и неполнымъ въ его произведеніи. Золя хочетъ противопоставить, говоритъ онъ намъ, «чрево»—«мозгу», прибавимъ: и «сердцу»; въ нѣсколькихъ своихъ произведеніяхъ онъ создалъ цѣлую эпопею, и оказалось, что это—эпопея «чрева». Впрочемъ мы не изъ тѣхъ, которые объ этомъ жалѣютъ. Нужно было, чтобы такая эпопея была написана, но эта эпопея не должна выдавать себя какъ за равную дѣйствительности, и если не надо помѣщать сердце человѣка въ мозгѣ, то не болѣе точно, въ научномъ отношеніи, помѣщать его въ брюхѣ. «Особенность правды, — сказалъ Гюго, — въ томъ, что она никогда не бываетъ чрезмѣрна». Когда мы противодѣй-

ствуемъ злоупотребленію, мы всегда бываемъ склонны впасть въ противоположное злоупотребленіе; это необходимость психологіи и даже просто механики: ошибку можно поправить только ошибкой въ обратномъ смыслѣ. Чтобы остаться въ надлежащей мѣрѣ, тотъ, кто дѣйствовалъ противъ другого, долженъ потомъ постараться подѣйствовать противъ самого себя. Натурализмъ, послѣ его справедливаго недовѣрія къ романическому и романтическому бреду, долженъ бы былъ въ настоящее время не довѣрять самому себѣ.

Въ искусствѣ есть и всегда будетъ *условное*, котораго нужно умѣть придерживаться. Напримѣръ, живописецъ находится между двумя большими задачами: рисункомъ и колоритомъ: но штрихъ не существуетъ въ дѣйствительности, а колоритъ имѣетъ оттѣнки, недоступные для кисти. Бальзакъ, въ одной изъ своихъ повѣстей, показалъ живописца въ борьбѣ съ рисункомъ, а Золя, въ своемъ романѣ, показываетъ намъ своего живописца въ отчаяніи передъ колоритомъ, который послѣ Делакруа составляетъ мученіе живописцевъ. Простая повѣсть, какъ и романъ, заключаютъ въ себѣ эту глубокую идею, что геній близокъ къ сумасшествію каждый разъ, когда художникъ слишкомъ чувствуетъ несовершенство своего произведенія и упорствуетъ дополнять его передъ неподражаемымъ образцомъ, не замѣчая, что есть граница, гдѣ искусство становится бредомъ. Это бываетъ всегда, когда искусство упорствуетъ въ буквальномъ воспроизведеніи дѣйствительности. Не надо желать слишкомъ подражать природѣ или всей природѣ, нужно умѣть пользоваться огнемъ; и, сказать мимоходомъ, самому Золя полезно было бы примѣнить къ себѣ эту истину, ему, который имѣетъ притязаніе представлять жизнь абсолютно такою, какъ она есть. Что бы онъ ни говорилъ, особенность истиннаго генія въ томъ, чтобы измѣнять (déformer) видѣніе вещей такъ, чтобы нельзя было сказать, гдѣ начинается это измѣненіе. Все для него становится символомъ, все измѣняется и увеличивается. Самыя простыя вещи пріобрѣтаютъ личность, даже тривіальныя преображаются [1]).

[1]) Возьмемъ примѣръ изъ самихъ произведеніяхъ Золя: старое бюро дома (изъ «La joie de vivre») такъ описано, какъ будто эта мебель имѣетъ свою собственную жизнь; она есть нѣчто, она есть даже душа стараго дома. Въ «Germinal», великолѣпная страница о машинахъ показываетъ ихъ намъ огромными и дѣйствующими посреди мусора.

II.

Различіе реализма и тривіализма.

Гете говорилъ: «Поэтъ проявляетъ себя именно реальностью, если въ вульгарномъ сюжетѣ умѣетъ найти интересную сторону». Правильно понятый реализмъ есть именно противоположность тому, что можно назвать *тривіализмомъ*; онъ состоитъ въ томъ, чтобы заимствовать у представленій обычной жизни всю ту силу, которая заключается въ ясности ихъ контуровъ, но освобождая ихъ отъ вульгарныхъ, утомительныхъ и иногда отталкивающихъ ассоціацій. Итакъ, истинный реализмъ состоитъ въ отдѣленіи реальнаго отъ тривіальнаго; поэтому онъ и составляетъ такую трудную сторону искусства; дѣло идетъ ни болѣе ни менѣе какъ о томъ, чтобы найти поэзію тѣхъ вещей, которыя кажутся намъ иногда наименѣе поэтичными просто потому, что эстетическая эмоція истощилась отъ привычки. Поэзія есть и въ улицѣ, по которой я прохожу каждый день и у которой я, такъ сказать, сосчиталъ камни мостовой; но гораздо труднѣе дать мнѣ почувствовать ея поэзію, чѣмъ поэзію маленькой итальянской или испанской улицы какого-нибудь чужеземнаго уголка. Дѣло состоитъ въ томъ, чтобы возвратить свѣжесть поблекшимъ ощущеніямъ, найти новое въ томъ, что старо какъ ежедневная жизнь, выставить неожиданное въ обычномъ; а для этого единственное вѣрное средство—вникнуть въ реальное, пойти за предѣлы внѣшностей, на которыхъ обыкновенно останавливаются наши взгляды, приподнять или прорвать завѣсу, образованную спутанной нитью всѣхъ нашихъ каждодневныхъ ассоціацій и которая мѣшаетъ намъ видѣть предметы такими, какъ они есть. Потому реалистическое искусство труднѣе того, которое старается возбудить интересъ фантастическимъ. Этому послѣднему легче творить, потому что фантастическіе образы могутъ насъ прельщать случайными встрѣчами какъ сны, между тѣмъ какъ для того, кто не выходитъ изъ дѣйствительности, поэзія и красота не могутъ быть счастливой встрѣчей, но бываютъ обдуманно добытымъ открытіемъ, искусной организаціей смутныхъ данныхъ опыта, чѣмъ-нибудь новымъ, замѣченнымъ тамъ, гдѣ уже всѣ смотрѣли раньше. Дѣйствительная и обычная жизнь, это—скала Ларона, безплодная скала, которая утомляетъ взглядъ; но все-таки есть пунктъ, откуда, если ударить, можно вызвать свѣжій источникъ, пріятный для взгляда и для членовъ, надежду цѣлаго народа: нужно ударить въ этотъ пунктъ, а не подлѣ; нужно чувствовать свѣжесть живой воды сквозь жесткій и безплодный камень.

Быть натуралистомъ въ литературѣ легче, чѣмъ въ живописи или въ скульптурѣ, и вотъ почему. Задача художника-натуралиста, какъ мы видѣли, состоитъ въ томъ, чтобы выбирать изъ обыкно-

венныхъ предметовъ новыя, свѣжія поэтическія эмоціи и потому обходить привычныя и тривіальныя ассоціаціи идей, которыя пробуждаетъ въ насъ тривіальный предметъ. Но средства, которыми располагаетъ писатель, таковы, что, собственно говоря, онъ не можетъ поставить передъ нашими глазами какой-нибудь предметъ, какую-нибудь вещь; онъ можетъ только описывать, и тогда ему легко, оставаясь точнымъ, выдвинуть изъ тѣни то, чего мы обыкновенно не видимъ, и напротивъ стереть то, что мы привыкли видѣть. Возьмемъ примѣръ: романистъ заставляетъ насъ присутствовать при очень трогательной сценѣ, происходящей на ступенькѣ омнибуса, остановившагося на улицѣ передъ какой-нибудь колбасной или виннымъ погребкомъ. Мы знаемъ все это, потому что это и есть среда, гдѣ идетъ дѣйствіе; романистъ описать намъ его, не пропустивъ гуся, котораго поворачиваютъ на вертелѣ, но все-таки всѣ эти обыкновенныя вещи отодвигаются на второй планъ; — потому, что мы ихъ видимъ только умственными глазами, которые заняты героемъ и героиней, а вся эта тривіальная обстановка не будетъ имѣть другого результата кромѣ того, чтобы убѣдить насъ, что мы присутствуемъ при очень реальной сценѣ, между вещами, которыя мы видимъ каждый день. Живописецъ-реалистъ, желая представить ту же сцену, предлагаетъ нашимъ глазамъ настоящую дѣйствительность; выходитъ то, что прежде всего мы видимъ омнибусъ, жаренаго гуся, и тогда, можетъ быть, прощай трогательное или патетическое; художникъ не могъ сдѣлать особенно яркой ту или другую сторону дѣйствительности въ ущербъ другой, и вотъ мы охвачены привычными ассоціаціями идей, не будучи въ силахъ отъ нихъ отдѣлаться. Итакъ надо, чтобы живописецъ обладалъ талантомъ покрывать тѣнью все то, что не есть интересъ сцены. Нельзя заразъ помѣстить въ картинѣ море и бѣгущаго въ травѣ муравья: надо выбирать. Тѣ, которые занимаются мураньемъ, могутъ имѣть свои резоны; но пусть они дѣлаютъ картину прямо для муравья и пусть не укорачиваютъ моря.

III.

Средства избѣжать тривіальнаго.—Отдаленіе событій въ прошедшее.

Есть разныя средства избѣжать тривіальнаго, украшать для насъ дѣйствительность, не поддѣлывая ее; и эти средства составляютъ родъ идеализма, въ распоряженіи самаго натурализма. Онѣ состоятъ преимущественно въ томъ, чтобы отдалить вещи или событія либо во времени, либо въ пространствѣ, слѣдовательно раздвинуть сферу нашихъ чувствъ симпатіи и общественности такъ, чтобы расширить нашъ горизонтъ. Разсмотримъ эти различные пріемы искусства.

Что касается дѣйствія, производимаго отдаленіемъ во времени, то является прежде всего вопросъ, который касается эстетическаго дѣйствія самаго воспоминанія,—воспоминанія, которое есть, собственно, форма симпатіи, симпатіи къ себѣ самому, симпатія моего настоящаго *я* къ прошедшему *я*. Искусство должно подражать воспоминанію; его цѣлью должно быть, какъ тамъ, упражнять воображеніе и чувствительность, сберегая какъ можно больше ихъ силы. Точно также, какъ воспоминаніе есть продолженіе ощущенія, воображеніе есть его начало, очеркъ. Въ сущности, поэзія искусства сводится отчасти къ тому, что называется «поэзіей воспоминанія»; художественное воображеніе работаетъ только на основаніи образовъ, которыми снабжаетъ каждаго изъ насъ память. Такимъ образомъ въ самомъ воспоминаніи долженъ быть какой-нибудь элементъ искусства. Въ самомъ дѣлѣ, воспоминаніе само по себѣ представляетъ черты, которыя, по Спенсеру, отличаютъ всякую эстетическую эмоцію. Это—игра воображенія, и игра безкорыстная, именно потому, что имѣетъ предметомъ прошедшее, то-есть то, что уже не можетъ больше быть. Кромѣ того, воспоминаніе есть самое легкое изъ всѣхъ представленій и наиболѣе сберегаетъ силы; великое искусство поэта или романиста, это—разбудить въ насъ воспоминанія: мы чувствуемъ прекрасное только тогда, когда оно намъ что-нибудь напоминаетъ; а самая красота произведеній искусства развѣ не состоитъ отчасти въ болѣе или менѣе сильной живости этого припоминанія? Прибавимъ, что прошедшія эмоціи представляются намъ какъ бы въ отдаленіи, немного неясными, смѣшанными одна съ другими; такимъ образомъ онѣ и слабѣе и вмѣстѣ съ тѣмъ сильнѣе, потому что входятъ одна въ другую такъ, что ихъ нельзя раздѣлить; такимъ образомъ мы пользуемся относительно ихъ большей свободой, потому что, когда онѣ неясны, мы легче можемъ видоизмѣнять, подправлять ихъ, играть съ ними. Наконецъ,—и это важный пунктъ,—воспоминаніе само по себѣ измѣняетъ предметы, преобразуетъ ихъ, и это преобразованіе совершается обыкновенно въ эстетическомъ смыслѣ. Время чаще всего дѣйствуетъ на вещи какъ художникъ, который украшаетъ все, какъ будто оставаясь точнымъ, какимъ-то собственнымъ волшебствомъ. Вотъ какъ можно научно объяснить эту работу воспоминанія. Въ нашей мысли происходитъ нѣчто въ родѣ борьбы за жизнь между всѣми нашими впечатлѣніями; тѣ, которыя поразили насъ недостаточно сильно, сглаживаются, и подъ конецъ живутъ только впечатлѣнія сильныя. Въ пейзажѣ, напримѣръ, въ маленькомъ лѣску на берегу рѣки, мы забудемъ все, что было посторонняго, все, что мы видѣли не замѣчая, все, что не было отличительно и характерно, *значительно* или *внушительно*. Мы забудемъ даже усталость, которую мы могли чувствовать, если она была легкая, всевозможныя мелкія заботы, тысячу бездѣлицъ, которыя развлекали наше вниманіе: все это будетъ

унесено, изглажено. Останется только то, что было глубоко, что оставило въ насъ живой и живучій слѣдъ: свѣжесть воздуха, мягкость травы, цвѣтъ листьевъ, извилины рѣки и т. д. Вокругъ этихъ выдающихся штриховъ распространится тѣнь, и они появятся одни во внутреннемъ свѣтѣ. Другими словами, вся сила, разсѣянная во второстепенныя и преходящія впечатлѣнія, окажется собранной, сосредоточенной; результатомъ будетъ болѣе ясный образъ, къ которому мы можемъ, такъ сказать, вполнѣ оборотиться и который такимъ образомъ приметъ болѣе эстетическій характеръ. Вообще всякое безразличное восприятіе, всякая ненужная подробность вредитъ эстетической эмоціи, и такимъ образомъ воспоминаніе, уничтожая все безразличное, позволяетъ эмоціи усиливаться. Уединять значитъ въ извѣстной мѣрѣ украшать. Кромѣ того, воспоминаніе имѣетъ наклонность опускать то, что было тягостно, чтобы сохранить только то, что было пріятно или, напротивъ, серьезно тягостно. Извѣстный фактъ, что время смягчаетъ сильныя страданія; но что особенно отъ него пропадаетъ, это небольшія глухія страданія, легкія безпокойства, то, что мѣшало жизни, не останавливая ея, весь мелкій кустарникъ дороги. Все это мы оставляемъ позади себя, а между тѣмъ эти мелочи прилѣпливались къ самымъ сладкимъ нашимъ эмоціямъ; это было что-то горькое, которое вмѣсто того, чтобы оставаться на днѣ чаши, напротивъ чувствуется какъ только мы начинаемъ пить. Когда мы долго скучаемъ, ожидая какое-нибудь лицо, и наконецъ встрѣчаемъ его и оно намъ улыбается, мы сразу забываемъ длинный часъ, проведенный въ однообразномъ ожиданіи; кажется, что этотъ часъ составляетъ въ прошломъ только темную точку, которая сама скоро изглаживается; вотъ простой примѣръ того, что безпрестанно происходитъ въ жизни. Все, что было сѣро, тускло, безцвѣтно (т. е. вообще бо́льшая часть существованія), разсѣевается, какъ туманъ, который пряталъ отъ насъ яркія стороны вещей, и передъ нами возстаютъ только тѣ рѣдкія мгновенія, для которыхъ стоитъ жить. Эти радости съ горестями, которыя ихъ сопровождаютъ, кажутся наполняющими все прошедшее, между тѣмъ какъ въ дѣйствительности нить нашей жизни гораздо скорѣе была безразлична и нейтральна, ни слишкомъ пріятна, ни слишкомъ тяжела, безъ большого эстетическаго достоинства.

У насъ февраль, и поля далеко покрыты снѣгомъ. Я вышелъ въ этотъ вечеръ въ паркъ при заходѣ солнца, я шелъ по мягкому снѣгу: надо мной, направо, налѣво, всѣ кусты, всѣ вѣтви деревьевъ блестѣли отъ снѣга, и эта дѣвственная бѣлизна, которая все покрывала, принимала розовую окраску при послѣднихъ лучахъ солнца; это были сверканія безъ конца, свѣтъ несравненно чистый; боярышникъ казался въ полномъ цвѣту, и яблони цвѣли, и миндаль цвѣлъ; даже персиковыя деревья казались розовыми, даже побѣги травы: немного блѣдная и безъ зелени, весна блистала на всемъ. Только,

какъ все это застыло! Ледяной вѣтерокъ выходилъ изъ этого огромнаго поля цвѣтовъ и концы пальцевъ мерзли, приближаясь къ этимъ бѣлымъ вѣничкамъ. Видя эти цвѣты, такіе свѣжіе и такіе мертвые, я думалъ о тѣхъ сладкихъ воспоминаніяхъ, которыя спятъ въ насъ и между которыми мы иногда можемъ заблудиться, пытаясь найти въ нихъ весну и молодость. Наше прошлое есть снѣгъ, который падаетъ и медленно кристаллизуется въ насъ, открывая намъ безконечныя и восхитительныя перспективы, эффекты свѣта и миража, прельщенія, которыя бываютъ только новыми иллюзіями. Наши прошедшія страсти становятся только зрѣлищемъ: наша жизнь производитъ на насъ самихъ дѣйствіе картины, произведенія наполовину неодушевленнаго, наполовину живого. Единственныя эмоціи, которыя еще живутъ подъ этимъ снѣгомъ или готовы ожить, это тѣ, которыя были глубоки и велики. Такимъ образомъ воспоминаніе есть какъ бы судъ, произведенный надъ нашими эмоціями, и именно онъ позволяетъ всего лучше оцѣнить ихъ сравнительную силу: самыя слабыя осуждаютъ сами себя, забываясь. По истеченіи извѣстнаго времени можно правильно оцѣнить значеніе того или другого впечатлѣнія (т. е. причиненнаго чтеніемъ романа, созерцаніемъ произведенія искусства или прекраснаго пейзажа); все, что не было сильно, изглаживается; всякое ощущеніе или всякое чувство, которое, кромѣ силы, не представляло достаточной степени внутренней организаціи и гармоніи, разстраивается и уничтожается; напротивъ то, которое было живуче, живетъ; что было прекрасно или высоко, дѣйствуетъ и отпечатлѣвается въ насъ съ возрастающей силой.

Воспоминаніе есть самопроизвольная классификація и правильная локализація вещей или событій, что даетъ ему еще одну эстетическую важность. Искусство родится съ размышленіемъ; какъ Психея извѣстной сказки, размышленіе должно распутать эту безформенную груду воспоминаній; оно приступаетъ къ этому съ терпѣніемъ муравья; оно располагаетъ всѣ эти зернышки песку въ извѣстный порядокъ, придаетъ имъ извѣстную форму, дѣлаетъ изъ нихъ строеніе: наружная форма, которую принимаетъ это строеніе, общее расположеніе, къ которому оно стремится, это—то, что мы называемъ временемъ. Чтобы отмѣтить перемѣну и движеніе, нужно имѣть опредѣленную точку. Капля воды не чувствуетъ, что она льется, хотя отражаетъ послѣдовательно всѣ предметы своихъ береговъ; это потому, что она не сохраняетъ образа ни одного изъ нихъ. Кто же дастъ намъ эти прочныя точки, необходимыя для того, чтобы доставить сознаніе перемѣны и понятіе о времени? Это—воспоминаніе, т.-е. просто устойчивость *одного и того же* ощущенія или чувства въ глубинѣ другихъ ощущеній или чувствъ. Обыкновенно, разныя эпохи нашей жизни находятся подъ господствомъ того или другого чувства, которое сообщаетъ имъ отличительный

и выдающійся характеръ. Наши внутреннія событія группируются вокругъ главныхъ впечатлѣній и идей: онѣ заимствуютъ у нихъ свое единство; благодаря имъ, онѣ составляютъ цѣлое. Говорятъ, что Титъ считалъ свои дни своими добрыми дѣлами; но добрыя дѣла Тита немного проблематичны. Достовѣрно то, что, напримѣръ, для писателя та или другая эпоха его жизни вполнѣ связывается съ тѣмъ или другимъ сочиненіемъ, надъ которымъ онъ работалъ въ эту эпоху. Музыканту стоитъ только внутренно спѣть себѣ рядъ мелодій, чтобы разбудить воспоминанія о такомъ-то періодѣ своего существованія. Живописецъ видитъ свое прошедшее сквозь цвѣта и формы, закаты солнца, зари, колориты зелени. Вся наша молодость часто группируется вокругъ какого-нибудь образа женщины, постоянно присутствующаго при тогдашнихъ нашихъ событіяхъ. Всякій предметъ, котораго мы сильно желали, всякое энергическое или настойчивое дѣйствіе притягиваетъ къ себѣ, какъ магнитъ, наши другія дѣйствія, которыя всѣ связываются съ нимъ той или другой стороной. Такимъ образомъ устанавливаются внутреннія центры эстетической перспективы. Индѣйцы, чтобы запомнить великія событія, завязывали узлы на веревкѣ, и эти узлы, расположенные на тысячу ладовъ, напоминали по ассоціаціи дальнее прошлое; въ насъ также находятся пункты, съ которыми все связывается, такимъ образомъ, что достаточно намъ проглѣдить глазами эти ряды внутреннихъ узловъ, чтобы снова найти и увидѣть одну за другой всѣ эпохи нашей жизни. Жизнь воспоминанія есть самородная композиція или систематизація, естественное искусство.

Изъ всего предшествующаго мы можемъ заключить, что самое твердое основаніе, на которомъ работаетъ художникъ, есть воспоминаніе:—воспоминаніе того, что онъ чувствовалъ или видѣлъ какъ человѣкъ, раньше чѣмъ сталъ художникомъ по профессіи. Ощущеніе и чувство могутъ когда-нибудь быть искажены ремесломъ, но воспоминаніе эмоцій молодости — нѣтъ, оно сохраняетъ всю свою свѣжесть, и изъ этихъ-то непортящихся матеріаловъ художникъ строитъ свои лучшія пережитыя произведенія. Евгенія Герень (Guérin) пишетъ, перелистывая бумаги «гдѣ столько говорилось объ ея братѣ»: — «Эти умершія вещи дѣлаютъ, мнѣ кажется, на меня болѣе впечатлѣнія, чѣмъ при ихъ жизни, и перечувствованное сильнѣе почувствованнаго». Дидро гдѣ-то написалъ: «*Чтобы художникъ заставилъ меня плакать, надо, чтобы онъ не плакалъ!*» но, разумно отвѣчали на это, нужно, чтобы онъ *раньше плакалъ*: нужно, чтобы его стиль сохранилъ эхо испытанныхъ и пропавшихъ чувствованій. То же самое относится и къ писателю.

Классическая школа хорошо знала эффектъ удаленія во времени, но ея пріемъ все еще состоитъ только въ перенесеніи событій въ прошедшее *отвлеченное*. Греки Расина—греки только по времени, въ которое ихъ помѣщаютъ и которое слишкомъ часто

остается простой этикеткой, простой цифрой, не перенося насъ въ настоящую Грецію того времени. Напротивъ, *историческая* школа переноситъ событія въ конкретное прошедшее. Она—реальнаго направленія, но она идеализируетъ реальное простымъ отодвиганіемъ назадъ и эффектомъ дали. Спенсеръ утверждаетъ (не давая этому объясненія), что всякій предметъ, нѣкогда полезный людямъ и переставшій быть полезнымъ теперь, кажется прекраснымъ; по нашему мнѣнію, есть разныя причины этого факта. Во-первыхъ, все, что служило человѣку, уже этимъ самымъ его интересуетъ. Вотъ доспѣхи, посуда, они служили нашимъ предкамъ, поэтому они насъ интересуютъ, но уже не служатъ намъ; черезъ это они тотчасъ же теряютъ тотъ характеръ тривіальности, который влечетъ за собой обиходная полезность, и возбуждаютъ уже только безкорыстную симпатію. Отличительная черта исторіи—возвышать и поэтизировать всякую вещь [1]). Исторія производитъ очищеніе, которое оставляетъ существовать только эстетическія и грандіозныя черты; самые низкіе предметы оказываются освобожденными отъ того, что въ нихъ есть пошлаго, простого, обыкновеннаго, грубаго и еще прибавленнаго ежедневнымъ употребленіемъ: изъ нашего ума, отъ предметовъ, перенесенныхъ въ прошедшее, остается только простой образъ, выраженіе первобытнаго чувства, которое ихъ произвело; а въ томъ, что просто и глубоко, нѣтъ ничего низкаго. Копье временъ галловъ напоминаетъ намъ только великую идею, которая пропавела оружіе, — идею защиты и силы; копье — это галлъ, защищающій свой очагъ и старую галльскую землю. Мушкетъ временъ крестовыхъ походовъ будитъ въ насъ только фантастическіе образы отда-

---

[1]) Удовольствіе, связанное съ историческимъ, было поэтически выражено Т. Готье, въ «le Roman de la momie». Одинъ англичанинъ, lord Evandale, одинъ нѣмецкій ученый и ихъ конвой, пройдя въ египетской могилѣ разные корридоры и разныя залы, достигаютъ до послѣдней «Позолоченной Залы», той, въ которой находится саркофагъ.

«На тонкой сѣрой пыли, покрывавшей полъ, очень ясно обрисовывалось, съ отпечаткомъ большого пальца, четырехъ другихъ и пятки, форма человѣческой ноги; это была нога послѣдняго жреца или послѣдняго друга, который, за тысячу пятьсотъ лѣтъ до Рождества Христова, удалился отсюда, создавъ послѣднія почести умершему. Пыль, столь же вѣчная въ Египтѣ, какъ гранитъ, отпечатала этотъ слѣдъ и сохранила его въ продолженіи болѣе тридцати вѣковъ, какъ затвердѣвшая грязь, оставшаяся послѣ потопа, сохраняетъ слѣдъ ногъ животныхъ, которыя по ней ступали.

«Взгляните на этотъ слѣдъ человѣка, направляющійся къ выходу изъ подземелья... Это легкое очертаніе, которое могло бы быть смѣтено дуновеніемъ, продержалось дольше, чѣмъ цивилизаціи, чѣмъ имперіи, чѣмъ самые религіи и памятники, которые считались вѣчными.

«Ему показалось, по выраженію Шекспира, что колесо времени вышло изъ своей колеи: понятіе современной жизни исчезло у него... Невидимая рука повернула песочные часы вѣчности, и вѣка, упавшіе зерно за зерномъ, какъ часы въ уединеніи и мракѣ, начинали снова свое паденіе...» (Стр. 35, 36, 37).

ленныхъ временъ, старой борьбы между племенами сѣвера и юга. Но ружье, сабля, это для насъ—красные и слишкомъ широкіе брюки солдата, проходящаго по улицѣ, съ часто краснымъ и туповатымъ лицомъ крестьянина, который только-что пришелъ изъ деревни. Итакъ все, что̀ доходитъ до насъ черезъ исторію, является намъ въ своей простотѣ; напротивъ, обыденное полезное, съ прибавкой его тривіальности, остается прозаическимъ, и вотъ почему полезное, сдѣлавшись историческимъ, становится прекраснымъ.

Античное, это—родъ дѣйствительности, очищенной временемъ. Всякій вѣкъ, говоритъ Елисавета Броунингъ, уже въ силу слишкомъ приближенной перспективы, плохо замѣчается его современниками. Предположимъ, что изъ горы Аѳона, по плану Александра, была бы высѣчена колоссальная человѣческая статуя. «Крестьяне, которые собирали бы хворостъ въ его ухѣ, такъ же мало какъ козлы, щипавшіе тамъ траву, подумали бы искать тамъ фигуру съ человѣческими чертами; и я считаю фактомъ, что имъ надо было отойти оттуда на пять миль, чтобы огромное изображеніе явилось передъ ихъ глазами въ полномъ человѣческомъ профилѣ, съ обозначеннымъ носомъ и подбородкомъ, ртомъ, шепчущимъ безмолвные ритмы къ небу и питаемымъ по вечерамъ кровью солнца; великій торсъ, рука, которая разливалась бы щедрою рѣкой на нажити страны. То же самое и для временъ, въ которыя мы живемъ; онѣ слишкомъ велики, чтобы ихъ можно было видѣть вблизи. Но поэты должны обладать двойнымъ зрѣніемъ; имѣть глаза, чтобы видѣть близкія вещи такъ же широко, какъ если бы они смотрѣли съ далекой точки зрѣнія, а отдаленныя вещи, какъ если бы они до нихъ дотрогивались. Къ этому-то мы и должны стремиться. Я не признаю поэта, который не видитъ ни характера, ни славы въ своей эпохѣ и переноситъ свою душу за пятьсотъ лѣтъ назадъ, за рвы и подъемные мосты во дворъ какого-нибудь стараго замка, чтобы воспѣвать тамъ какого-нибудь чернаго предводителя» [1]).

[1]) Елисавета Броунингъ, *Aurora Leigh*, глава пятая.

IV.

Перестановка въ пространство и придумываніе среды. — Чувство природы и живописное.

Второе средство избѣжать тривіальнаго, вполнѣ изображая дѣйствительное,—это перемѣщать воображеніе въ пространствѣ, относить событія въ болѣе или менѣе незнакомую намъ среду и страны. Это—тотъ пріемъ, который внушаетъ описанія природы, отъ простыхъ *деревень* разныхъ областей нашей Франціи до странъ чужихъ. Результатомъ бываетъ то, что называютъ *живописнымъ*.

Характеристическая черта эпохъ, называемыхъ классическими (особенно въ вѣкъ Людовика XIV), состоитъ въ томъ, что тогда боялись тривіальнаго еще болѣе, чѣмъ любили реальное; но нужно достаточно любить реальное, чтобы его преобразовать и освободить отъ тривіальнаго. Эта любовь къ дѣйствительности вошла во французскую литературу только окольнымъ путемъ, посредствомъ любви къ природѣ. Природу поняли раньше, чѣмъ поняли естественное, а понимать природу насъ научилъ Руссо.

«Родъ» Лафонтена, какъ мы говорили, показался недостаточно «благороднымъ». Въ восемнадцатомъ столѣтіи, Бюффонъ безъ сомнѣнія чувствовалъ что-нибудь въ природѣ: *par majestati naturæ*; но въ природѣ есть не только величественность и благородство, въ ней есть грація, а Бюффонъ забылъ ее совсѣмъ. Онъ покопилъ свой взглядъ «на несмѣтности существъ, мирно подчиненныхъ необходимымъ законамъ»; онъ скорѣе *измѣрялъ* вещи и существа, чѣмъ изображалъ ихъ: онъ хорошо схватываетъ форму, но сущность у него ускользаетъ; онъ обнимаетъ, но не вникаетъ. Кто не знаетъ остроты г-жи Неккеръ: «Когда г. Бюффонъ хотѣлъ надѣть свое огромное платье на маленькіе предметы, оно дѣлало складки повсюду». Эти маленькіе предметы именно составляютъ главное въ искусствѣ; это было то, что̀ дѣлаетъ жизнь, нѣжность и сила вмѣстѣ. Говорятъ, что Бюффонъ спрашивалъ, разсуждая о Монтескьё: «есть ли у него стиль»? Бюффонъ также спрашиваетъ у животныхъ и растеній:—есть ли у васъ величіе, соразмѣрность, изящество, однимъ словомъ, внѣшній decorum римлянъ? Если да, вы будете допущены въ мой музей каждое на свое мѣсто, также какъ каменныя статуи. — Бюффонъ, какъ весь его вѣкъ, имѣлъ больше ума, чѣмъ сердца. «Какъ я васъ жалѣю!—говорила Фонтенелю г-жа де-Тансенъ,—въ груди у васъ не сердце, а мозгъ». Всѣ люди восемнадцатаго столѣтія такимъ же образомъ имѣли вездѣ мозгъ, а природу чувствуютъ не мозгомъ.

Руссо, какъ это часто бывало замѣчено, внесъ въ литературу нѣчто новое: это нѣчто было просто сердце. Его недостатокъ былъ

въ томъ, что у него было напыщенное сердце. Онъ чувствовалъ, но онъ такъ напыщенно говорилъ, что казался иногда вовсе не чувствующимъ. Какъ бы то ни было, это былъ переворотъ. Одинъ критикъ недавно утверждалъ относительно Руссо, что большую часть его вліянія на наше поколѣніе надо приписать тому, что есть въ его геніальности неуравновѣшеннаго, неуравновѣшеннаго, то-есть самому его сумасбродству. Если въ этомъ увѣреніи есть доля правды, то есть также много ложнаго. Сумасбродство Руссо способствовало тому, чтобы причинить ему много страданій въ жизни; потому-то оно послужило его успѣху и вліянію; такъ какъ въ немъ своеобразно было то именно, что онъ страдалъ больше, чѣмъ всѣ его современники—писатели, и это страданіе было столь остро, что сказалось въ его произведеніяхъ, выразилось въ новомъ стилѣ. Эти искренніе, хотя минутами слишкомъ ораторскіе, крики не могли не достигнуть человѣческаго сердца. Когда человѣкъ геніаленъ, то большія страданія часто бываютъ относительной выгодой: онѣ вдохновляютъ и направляютъ вдохновеніе въ сторону дѣйствительности. Лучше, чѣмъ когда-либо мы можемъ указать это въ настоящее время, когда наша литература въ большой степени питается страдальцами, людьми полу-разстроенными, кончающими иногда сумасшествіемъ, но у которыхъ есть общій пунктъ съ вѣчной дѣйствительностью: раздирательность горести (Шелли, Эдгаръ Поэ, Бодлэръ, Жераръ де-Нерваль, Сенанкуръ, можетъ быть Толстой).

Такимъ образомъ путемъ страданія природа и дѣйствительность овладѣли Руссо, сказались сквозь его реторику: ничто такъ не призываетъ насъ къ дѣйствительности, какъ открытая рана, и кто не умѣетъ отличить настоящія розы отъ искусственныхъ, очень хорошо узнаетъ первыя по ихъ шипамъ. Но реакція противъ его соціальныхъ страданій родились у Руссо два совершенно истинныя и здоровыя чувства и которыя очень скоро распространились: любовь къ природѣ и любовь къ свободѣ. Эти два чувства вѣчны; онѣ живутъ въ самомъ сердцѣ человѣка, и если бы онѣ были признакомъ сумасшествія, мы всѣ были бы здѣсь сумасшедшіе: этими двумя чувствами должна была жить литература послѣ Руссо.

Брюнетьеръ, какъ намъ кажется, помѣщаетъ Руссо между писателями-ораторами; и въ самомъ дѣлѣ, у него есть реторика, но онъ также лирикъ и описатель: какъ лирикъ и описатель онъ имѣлъ всего больше вліянія. Онъ намъ разсказываетъ, что каждое утро ходилъ гулять въ Люксамбургъ съ Виргиліемъ или Жанъ-Батистомъ Руссо въ карманѣ. «Тамъ, до обѣденнаго часа, я припоминалъ то священную оду, то пастушеское стихотвореніе». Если онъ удержалъ отъ Жана-Батиста Руссо остатокъ дурного вкуса, то онъ сохранилъ также нѣчто изъ движенія строфы, нѣчто изъ искусственнаго пророческаго энтузіазма. Позднѣе, онъ долженъ былъ заимствовать у бл. Августина, другого лирика, идею и названіе своихъ *Признаній*,

и въ этихъ *Признаніяхъ* можно видѣть какъ бы первый набросокъ, то неотдѣланный и пошлый, то уже сильный и яркій, современной лирической поэзіи. Наконецъ, онъ умѣлъ описывать природу и описывать себя въ пейзажахъ природы. По темпераменту, Руссо, какъ многіе разстроенные люди, былъ нелюдимъ, дикъ, склоненъ къ уединенной жизни; но у него не было никакого сознанія о патологическихъ причинахъ этой нелюдимости, и у его современниковъ не больше того. Результатомъ было то, что литература, послѣдовавшая за Руссо, стала изображать менѣе условное, менѣе ложное состояніе общества, чѣмъ было общество тогдашнихъ салоновъ которое одно служило типомъ для предшествующихъ литературъ. Такимъ же образомъ сумасшествіе Руссо косвеннымъ образомъ послужило правдѣ въ искусствѣ, а его болѣзненная нелюдимость побудила писателей какъ Бернарденъ-де-Сенъ-Пьеръ, Шатобріанъ и Ламартинъ вымышлять новые литературные типы, болѣе симпатичные, одаренные болѣе глубокимъ и вѣрнѣе простыми чувствами, словомъ, новую *область искусства*, съ законами болѣе сообразными съ вѣчными правилами жизни. И средой этой области они поставили самую природу, истинную и великую природу.

За нѣсколько лѣтъ до революціи, Бюффонъ былъ на одномъ вечерѣ у г-жи Неккеръ; читали небольшой новый романъ одного молодого ученика Руссо: романъ этотъ былъ, какъ извѣстно «*Павелъ и Виргинія*». Собраніе осталось холоднымъ, а Бюффонъ громко спросилъ свою карету. Однако романъ «Павелъ и Виргинія» долженъ былъ обозначить во французской литературѣ первый шагъ новой, болѣе важной, чѣмъ обыкновенно думаютъ, фазы — именно реальнаго романа съ экзотической и поэтической формой. Бернарденъ-де-Сенъ-Пьеръ, черезъ посредство Шатобріана, долженъ былъ способствовать къ образованію цѣлой стороны генія Флобера. Непрерывная цѣпь связываетъ «Павла и Виргинію» съ «Atala et Chactas» съ одной стороны; съ другой—съ «Саламбо», и съ «Ругонами» (эпизодъ Мьетты и Сильвера); наконецъ съ новѣйшими романами Пьера Лоти, которые займутъ прочное мѣсто въ литературѣ. Никогда не была замѣчена реальная нота, которая есть въ «Павлѣ и Виргиніи», сочиненная съ поэзіей уже романтическаго тона; однако эта нота есть—и она-то особенно не понравилась Бюффону и салону г-жи Неккеръ. Подъ реальной нотой мы подразумѣваемъ, само собой разумѣется, только точное воспроизведеніе подробностей дѣйствительной жизни, безъ прикрасъ. «Когда бы я ни приходилъ сюда, я всегда видѣлъ ихъ обоихъ совсѣмъ голыми, по обычаю той страны, они едва умѣли ходить, держа другъ друга за руки.... Самая ночь не могла ихъ разлучить; она часто заставала ихъ уснувшими въ одной колыбели, лицомъ къ лицу, грудь къ груди, и уснувшими въ объятіяхъ другъ друга.... Однажды, когда я спускался съ горы, я замѣтилъ въ концѣ сада Виргинію, которая бѣжала къ

дому съ головой, покрытой ея юбкой, которую она подняла сзади, чтобы защититься отъ проливного дождя. Издали, мнѣ показалось, что она одна, а подошедши къ ней, я увидѣлъ, что она держала Павла за руку, почти всего завернутаго тѣмъ же покрываломъ, и оба смѣялись, что спрятались вмѣстѣ....»

Въ театрѣ, когда переложили «Павла и Виргинію» на оперу, нужно было замѣнить эту юбку-зонтикъ, — надъ которой стали бы смѣяться,—банановымъ листомъ. Это подтверждаетъ то, что мы говорили выше о различіи литературы съ болѣе изобразительными искусствами; въ этихъ послѣднихъ, слишкомъ часто приходится замѣнять лохмотья и бумажныя матеріи условными украшеніями, имѣть подъ рукой пальмовые и даже виноградные листья.

Вспомнимъ сцену фонтана, одну изъ самыхъ чистыхъ, но и самыхъ рискованныхъ въ новѣйшей литературѣ до Золя. Эта сцена показалась въ салонѣ г-жи Неккеръ такой же реалистической, конечно, какой тридцать лѣтъ тому назадъ показалась сцена фіакра г-жи Бовари, или Саламмбо и Пиѳона. Въ знаменитомъ любовномъ дуэтѣ, который послужилъ образцомъ всѣхъ другихъ въ современной литературѣ, мы встрѣчаемъ опять горячій и страстный стиль «Пѣсни Пѣсней» и предчувствуемъ эту нѣжность, которая сдѣлается мучительной у Мюссе: «Когда я усталъ, твой взглядъ меня укрѣпляетъ.... Что-то твое, чего я не могу тебѣ сказать, остается для меня въ воздухѣ, гдѣ ты проходишь, на травѣ, гдѣ ты садишься.... Если я касаюсь тебя только концомъ пальца, все мое тѣло трепещетъ отъ наслажденія.... Скажи мнѣ, какими чарами ты могла меня околдовать». Къ этой поэзіи присоединяются черты психологическаго наблюденія: «О мой братъ, я молюсь Богу каждый день за мою мать, за твою, за тебя; но, когда я произношу твое имя, мнѣ кажется, что мое благоговѣніе увеличивается». И вотъ все это, окруженное подробностями реальной близости:—«Зачѣмъ ты идешь такъ высоко и далеко за фруктами и цвѣтами для меня? Развѣ у насъ мало ихъ въ саду. Вотъ какъ ты усталъ! Ты въ поту....—И, своимъ маленькимъ бѣлымъ платочкомъ, она вытирала ему лобъ и щеки и много его цѣловала».

По правдѣ сказать, чисто живописное играетъ въ литературѣ болѣе отрицательную, чѣмъ положительную роль. Оно служитъ къ тому, чтобы привлечь вниманіе контрастомъ новизны и сосредоточить его на предметѣ, который оно намъ изображаетъ. Примѣръ, *палонкин*; вотъ мы перенеслись на востокъ чудесъ: всѣ наши идеи, довольно смутныя сами по себѣ, тотчасъ кажутся намъ прелестными; впечатлѣніе было бы другое, если бы говорилось объ обыкновенныхъ носилкахъ нашихъ странъ, гдѣ мы сейчасъ видимъ лежащаго больного. Въ самомъ дѣлѣ, когда произносится всѣмъ знакомое слово, мы никогда не знаемъ, какія ассоціаціи идей оно возбудитъ въ другомъ; быть можетъ, онѣ будутъ совсѣмъ другого рода,

чѣмъ наши собственныя; кромѣ того, онѣ будутъ измѣняться съ каждымъ лицомъ. Искусство писателя состоитъ въ томъ, чтобы достаточно полно ограничить умъ читателя, чтобы заставить читателя войти въ кругъ его собственныхъ идей и закрыть его уши отъ всякаго шума снаружи. Такимъ образомъ, если писатель перенесъ его въ незнакомую страну, говоритъ исключительно о томъ, что тому неизвѣстно, дѣло упрощается: читатель узнаетъ, увидитъ, услышитъ только то, что ему будетъ сказано и показано; будетъ воспринимать только желаемыя писателемъ идеи; ничто не встанетъ противъ предположенныхъ эффектовъ; онъ будетъ въ нѣкоторомъ родѣ во власти писателя. Отсюда, быть можетъ, очарованіе живописнаго. Живописное служитъ къ тому, чтобы уединить предметы изъ ихъ обыкновенной среды, отклонить наши слишкомъ обыденныя ассоціаціи. Его главная роль *разъединять* (dissocier) наши идеи, разбить привычныя наши ощущенія. Представьте себѣ въ мысли одну изъ тростниковыхъ палокъ Прованса, которыми удятъ или изъ которыхъ дѣлаютъ дудочки дѣтямъ: вотъ изображеніе, которое еще можетъ казаться тривіальнымъ; но покиньте наши сады, отправьтесь въ Грецію, и вы увидите, что въ пустотѣ совсѣмъ такого же тростника крестьянки Олимпіи переносятъ немного угольевъ изъ одной хижины въ другую. Уже, отодвигаясь въ пространство, становясь далекимъ и экзотическимъ, изображеніе поэтизируется. Отодвиньте теперь его во времени, подумайте объ этомъ самомъ тростникѣ (narthex), о которомъ говоритъ Гезіодъ и въ которомъ Прометей принесъ съ неба огонь, и вы очутились въ полной классической поэзіи. И, если вы теперь взглянете на скромную тростниковую палку въ вашемъ саду въ Провансѣ, онъ преобразуется въ вашихъ глазахъ этимъ путешествіемъ въ пространствѣ или во времени, которое разбило, по крайней мѣрѣ на минуту, тривіальныя ассоціаціи идей.

Дѣло въ томъ, что во всякое время и во всякой странѣ, жизнь и ея общіе законы почти тождественны: вездѣ млекопитающее есть млекопитающее, растеніе есть растеніе; дѣйствительность одна и та же на востокѣ и на западѣ, въ прошедшемъ или въ настоящемъ; а эту дѣйствительность, эту жизнь, болѣе или менѣе очищенную отъ того, что ее прячетъ въ банальномъ механизмѣ нашихъ представленій, должно выдвинуть передъ нашими глазами и она-то остается постояннымъ предметомъ искусства. Итакъ, если, по выраженію Теофиля Готье, есть живописныя слова, которыя «звучатъ какъ рожокъ», нужно еще, чтобы этотъ рожокъ возвѣщалъ намъ что-нибудь, чтобы онъ предшествовалъ живой идущей рати, чтобы за нимъ чувствовалась сила идей, чувствъ и дѣйствія. Въ этомъ и состоитъ большое заблужденіе романтиковъ и Виктора Гюго въ его худыя минуты: они вообразили, что звонкое слово есть все, что живописное есть самая основа искусства. Они остановились ослѣп-

ленные передъ словами, какъ возставшіе рабы въ «Бурѣ» передъ позолоченными лохмотьями, повѣшенными на двери пещеры. Но живописное безъ яснаго признака реальнаго не имѣетъ смысла. Живописное есть только пріемъ, и довольно обыкновенный пріемъ контраста,—какъ если бы кто говорилъ въ живописи о живомъ колоритѣ безъ рисунка, о нарядахъ безъ красоты, о румянахъ безъ лица. Минутное, исключительное дѣлается предметомъ искусства только при условіи быть замѣченнымъ съ широкой точки зрѣнія, и какъ бы глазомъ философа, быть приведеннымъ къ законамъ человѣческой природы и такимъ образомъ сдѣлаться въ нѣкоторомъ родѣ одной изъ формъ вѣчнаго. Ничто такъ не утомляетъ, какъ живописное, изображенное поверхностно. Если хотятъ насъ перенести въ отдаленную и необыкновенную среду, нужно показать намъ въ нихъ проявленія жизни, похожей на нашу, хотя и измѣненной: такъ дѣлали Бернарденъ де-Сенъ-Пьеръ, Флоберъ, Пьеръ Лоти. Насъ трогаетъ въ нихъ именно эта необычайность, сдѣланная симпатичною, даль, приближенная къ намъ, странность экзотической жизни, объясненная для насъ не на манеръ развертывающагося колеса, а тѣмъ, что намъ передаютъ чувство сердца, рисуя его передъ нами, пробуждая его у другихъ. Тогда наша общительность расширяется, утончается въ этомъ соприкосновеніи съ незнакомыми обществами. Мы чувствуемъ, что наше сердце обогащается, когда въ него проникаютъ наивныя, но серьезныя страданія или радости незнакомаго намъ дотолѣ человѣчества, но которое мы въ концѣ концовъ признаемъ имѣющимъ столько же, сколько и мы сами, права занимать свое мѣсто въ томъ безличномъ сознаніи народовъ, которое есть литература.

V.

Вліяніе Библіи и Востока на чувство природы.

Одно изъ вліяній, которыя постепенно преобразовали литературу и ввели въ нее, между многими другими качествами, элементы сильной, грандіозной, живописной дѣйствительности, это было вліяніе Востока и Библіи. Оно расширило чувство природы и также человѣчности. «Я вернулся къ Ветхому Завѣту,—писалъ Генрихъ Гейне въ 1830.—Какая великая книга! Еще больше, чѣмъ его содержаніе, замѣчательна по моему его форма, этотъ языкъ, который есть, такъ сказать, произведеніе природы, какъ дерево, какъ цвѣтокъ, какъ море, какъ звѣзды, какъ самъ человѣкъ... Слово является здѣсь въ святой наготѣ, которая приводитъ въ трепетъ».

Библія имѣла значительное литературное вліяніе, особенно на всѣхъ писателей, называемыхъ романтиками или реалистами. Это вліяніе слишкомъ мало оцѣнивалось. Можно было бы однако при-

вести въ пользу изученія еврейскаго языка часть тѣхъ литературныхъ аргументовъ, которыми защищаютъ изученіе греческаго и латинскаго языковъ. Шатобріанъ первый усмотрѣлъ это вліяніе Библіи, но онъ слишкомъ спуталъ его съ вліяніемъ «христіанскаго генія». Христіанскій геній есть помѣсь, въ которой тѣсно смѣшались и соединились духъ еврейскій и духъ греческій, но гдѣ часто господствуетъ греческій платонизмъ: самыя высокія идеи христіанской философіи идутъ изъ Греціи и съ Востока.

Что самымъ несомнѣннымъ образомъ родилось на почвѣ Іудеи, это—литература, гораздо болѣе цвѣтистая и имѣетъ гораздо болѣе простая, чѣмъ произведенія греческія, гораздо болѣе воздержная, чѣмъ индѣйская литература, неподражаемый примѣръ того, что можно бы назвать реалистическимъ лиризмомъ, и который, вмѣстѣ съ нѣсколькими индѣйскими псалмами, вѣроятно, дастъ намъ примѣры самой высокой поэзіи, которой достигало человѣчество. Псалмы были поэзіей, которою питались средніе вѣка. Въ семнадцатомъ столѣтіи, они внушили также первые лирическіе опыты Корнеля и Расина, строфы «Поліевкта» и перевода «Подражанія», хоры «Эсопри» и «Аталіи». Съ другой стороны, Дантъ и Мильтонъ совсѣмъ пропитаны Библіей. То же самое у Боссюэта и Паскаля, этихъ создателей нашего нынѣшняго французскаго языка, которые были начинателями современнаго стиля, отличающагося большой свободой выраженія, соединеннаго съ силой образа и идеи [1]).

Послѣ революціи, когда вѣра въ божественный смыслъ священныхъ книгъ была поколеблена, наступилъ моментъ, когда можно было начать понимать и объяснить ихъ литературное достоинство. Восхищеніе писателя, какъ Шатобріанъ, должно было перейти отъ содержанія къ формѣ, обратиться къ эстетическимъ пріемамъ и стараться ихъ воспроизвести. Вліяніе Библіи дастъ себя чувствовать послѣдовательно у автора «Мучениковъ» и у Ламенне; оно проникаетъ до автора «Саламмбо» и даже до автора «Ошибки аббата Муре». Замыселъ «Параду» есть смѣсь книги Бытія и Пѣсни Пѣсней, перемежающаяся мистическими порывами псалмовъ и литаній Богородицѣ. Наконецъ вліяніе псалмовъ еще чувствительнѣе у нашихъ лириковъ, съ Альфреда де-Виньи и Ламартина до Виктора Гюго. Между всѣми поэтами, авторъ «Ibo» и «Plein

[1]) Чтобы понять, какъ сильно проникся Паскаль библейскимъ стилемъ, достаточно прочитать переводы, сдѣланные въ «Мысляхъ», разныхъ мѣстъ изъ пророковъ, особенно изъ главы CXIX Исаіи: «Слушайте, отдаленные народы». Это,—говоритъ Гаше,—шедеврь, въ который вошло все вдохновеніе подлинника; это прекрасно по-французски, не переставая быть библейскимъ». Что касается евангелій, онѣ никогда не были лучше истолкованы съ литературной точки зрѣнія, чѣмъ въ этой мысли: «Іисусъ Христосъ сказалъ великія вещи такъ просто, что, кажется, будто онъ ихъ не думалъ; и такъ ясно, что хорошо видно, что онъ о нихъ думалъ. Эта *ясность*, присоединенная къ этому *простодушію*, восхитительна». («Мысли» Паскаля, стр. 17).

ленные передъ словами, какъ возставшіе рабы въ «Бурѣ» передъ позолоченными лохмотьями, повѣшенными на двери пещеры. Но живописное безъ яснаго признака реальнаго не имѣетъ смысла. Живописное есть только пріемъ, и довольно обыкновенный пріемъ контраста,—какъ если бы кто говорилъ въ живописи о живомъ колоритѣ безъ рисунка, о нарядахъ безъ красоты, о румянахъ безъ лица. Минутное, исключительное дѣлается предметомъ искусства только при условіи быть замѣченнымъ съ широкой точки зрѣнія, и какъ бы глазомъ философа, быть приведеннымъ къ законамъ человѣческой природы и такимъ образомъ сдѣлаться въ нѣкоторомъ родѣ одной изъ формъ вѣчнаго. Ничто такъ не утомляетъ, какъ живописное, изображенное поверхностно. Если хотятъ насъ перенести въ отдаленную и необыкновенную среду, нужно показать намъ въ нихъ проявленія жизни, похожей на нашу, хотя и измѣненной; такъ дѣлали Бернарденъ де-Сенъ-Пьеръ, Флоберъ, Пьеръ Лоти. Насъ трогаетъ въ нихъ именно эта необычайность, сдѣланная симпатичною, даль, приближенная къ намъ, странность экзотической жизни, объясненная для насъ не на манеръ развертывающагося колеса, а тѣмъ, что намъ передаютъ чувство сердца, рисуя его передъ нами, пробуждая его у другихъ. Тогда наша общительность расширяется, утончается въ этомъ соприкосновеніи съ незнакомыми обществами. Мы чувствуемъ, что наше сердце обогащается, когда въ него проникаютъ наивныя, но серьезныя страданія или радости незнакомаго намъ дотолѣ человѣчества, но которое мы въ концѣ концовъ признаемъ имѣющимъ столько же, сколько и мы сами, права занимать свое мѣсто въ томъ безличномъ сознаніи народовъ, которое есть литература.

V.

Вліяніе Библіи и Востока на чувство природы.

Одно изъ вліяній, которыя постепенно преобразовали литературу и ввели въ нее, между многими другими качествами, элементы сильной, грандіозной, живописной дѣйствительности, это было вліяніе Востока и Библіи. Оно расширило чувство природы и также человѣчности. «Я вернулся къ Ветхому Завѣту,—писалъ Генрихъ Гейне въ 1830.—Какая великая книга! Еще больше, чѣмъ его содержаніе, замѣчательна по моему его форма, этотъ языкъ, который есть, такъ сказать, произведеніе природы, какъ дерево, какъ цвѣтокъ, какъ море, какъ звѣзды, какъ самъ человѣкъ... Слово является здѣсь въ святой наготѣ, которая приводитъ въ трепетъ».

Библія имѣла значительное литературное вліяніе, особенно на всѣхъ писателей, называемыхъ романтиками или реалистами. Это вліяніе слишкомъ мало оцѣнивалось. Можно было бы однако при-

вести въ пользу изученія еврейскаго языка часть тѣхъ литературныхъ аргументовъ, которыми защищаютъ изученіе греческаго и латинскаго языковъ. Шатобріанъ первый усмотрѣлъ это вліяніе Библіи, но онъ слишкомъ спуталъ его съ вліяніемъ «христіанскаго генія». Христіанскій геній есть помѣсь, въ которой тѣсно смѣшались и соединились духъ еврейскій и духъ греческій, но гдѣ часто господствуетъ греческій платонизмъ: самыя высокія идеи христіанской философіи идутъ изъ Греціи и съ Востока.

Что̀ самымъ несомнѣннымъ образомъ родилось на почвѣ Іудеи, это—литература, гораздо болѣе цвѣтистая и вмѣстѣ гораздо болѣе простая, чѣмъ произведенія греческія, гораздо болѣе воздержная, чѣмъ индѣйская литература, неподражаемый примѣръ того, что̀ можно бы назвать реалистическимъ лиризмомъ, и который, вмѣстѣ съ нѣсколькими индѣйскими псалмами, вѣроятно, даетъ намъ примѣры самой высокой поэзіи, которой достигало человѣчество. Псалмы были поэзіей, которою питались средніе вѣка. Въ семнадцатомъ столѣтіи, они внушили также первые лирическіе опыты Корнеля и Расина, строфы «Поліевкта» и перевода «Подражанія», хоры «Эсѳири» и «Аталіи». Съ другой стороны, Дантъ и Мильтонъ совсѣмъ пропитаны Библіей. То же самое у Боссюэта и Паскаля, этихъ создателей нашего нынѣшняго французскаго языка, которые были начинателями современнаго стиля, отличающагося большой свободой выраженія, соединеннаго съ силой образа и идеи [1]).

Послѣ революціи, когда вѣра въ божественный смыслъ священныхъ книгъ была поколеблена, наступилъ моментъ, когда можно было начать понимать и объяснять ихъ литературное достоинство. Восхищеніе писателя, какъ Шатобріанъ, должно было перейти отъ содержанія къ формѣ, обратиться къ эстетическимъ пріемамъ и стараться ихъ воспроизвести. Вліяніе Библіи даетъ себя чувствовать послѣдовательно у автора «Мучениковъ» и у Ламеннэ; оно проникаетъ до автора «Саламмбо» и даже до автора «Ошибки аббата Муре». Замыселъ «Параду» есть смѣсь книги Бытія и Пѣсни Пѣсней, перемежающаяся мистическими порывами псалмовъ и литаній Богородицѣ. Наконецъ вліяніе псалмовъ еще чувствительнѣе у нашихъ лириковъ, съ Альфреда де-Виньи и Ламартина до Виктора Гюго. Между всѣми поэтами, авторъ «Ibo» и «Plein

[1]) Чтобы понять, какъ сильно проникся Паскаль библейскимъ стилемъ, достаточно прочитать переводы, сдѣланные въ «Мысляхъ», разныхъ мѣстъ изъ пророковъ, особенно изъ главы CXIX Исаіи: «Слушайте, отдаленные народы». Это,—говоритъ Гаве,—шедёвръ, въ который вошло все вдохновеніе подлинника; это прекрасно по-французски, не переставая быть библейскимъ». Что касается евангелій, онѣ никогда не были лучше истолкованы съ литературной точки зрѣнія, чѣмъ въ этой мысли: «Іисусъ Христосъ сказалъ великія вещи такъ просто, что, кажется, будто онъ ихъ не думалъ; и такъ ясно, что хорошо видно, что онъ о нихъ думалъ. Эта *ясность*, присоединенная къ этому *простодушію*, восхитительна». («Мысли» Паскаля, стр. 17).

ciel» наиболѣе приближается къ еврейскимъ поэтамъ какъ Исаія и Езекіиль.

Чувство природы и искусство описывать ее должны были видоизмѣниться подъ вліяніемъ Библіи и христіанства. Особенность греко-латинской литературы состоитъ въ томъ, что она изображаетъ вещи, вызывая въ насъ ясныя воспріятія слуха, а особенно зрѣнія: классическія описанія удивительны по передачѣ линій и формы. Напротивъ, восточная и романтическая литература, вмѣсто того, чтобы настаивать на объективномъ воспріятіи, настаиваетъ на сопровождающей его внутренней эмоціи и старается оживить въ насъ эту эмоцію; вмѣсто того, чтобы опираться на слишкомъ интеллектуальномъ чувствѣ зрѣнія, она столько же заимствуетъ свои образы у чувствъ осязанія, обонянія, внутренняго чувства: такимъ образомъ она достигаетъ возбужденія гораздо болѣе точныхъ, хотя менѣе формальныхъ представленій. Это потому, что писатель показываетъ намъ вещи только косвенно, возбуждая внутреннюю эмоцію, сопровождающую внѣшнее видѣніе. По возбужденію этой эмоціи, Гюго и Флобера можно сравнить съ Исаіей. Они достигаютъ реальности воспріятія силою ощущенія.

Гадатель Теоклименъ, на пиру Пенелопы, пораженъ злов'ѣщими предзнаменованіями, которыя угрожаютъ: — «Ахъ несчастные! что съ вами приключилось гибельнаго? какой мракъ распространился на вашихъ головахъ, на вашихъ лицахъ и вокругъ вашихъ слабыхъ колѣнъ? Слышится какой-то вопль, ваши щеки покрыты слезами. Стѣны, украшенія окрашены кровью; эта зала, эти сѣни полны тѣнями, которыя нисходятъ въ Эребъ во мракѣ. Солнце исчезаетъ въ небѣ и встаетъ адская ночь». Какъ ни ужасно это высокое у Гомера, оно все-таки уступаетъ видѣнію въ книгѣ Іова.

«Въ ужасѣ ночного видѣнія, когда сонъ глубже всего усыпляетъ людей,

«Я былъ охваченъ страхомъ и трепетомъ, и испугъ дошелъ до моихъ костей.

«*Передъ моимъ лицомъ прошелъ духъ, и у меня волосы встали дыбомъ отъ ужаса.*

«Я увидалъ того, чье лицо мнѣ было незнакомо. Призракъ появился передъ моими глазами, и я услыхалъ голосъ точно легкій вѣтерокъ».

«Земля,—восклицаетъ въ свою очередь Исаія,—заколеблется какъ пьяный человѣкъ: она будетъ перенесена какъ шатеръ, раскинутый на одну ночь».

Что наша романтическая литература вдохновлялась Библіей, это совершенно просто, потому что съ первыхъ сѣдыхъ шаговъ она старалась подражать восточному жанру. А еврейскій народъ имѣлъ, съ литературной точки зрѣнія, важную роль—сосредоточить въ себѣ весь восточный геній. И Библія даетъ намъ, какъ бы въ

руководствѣ, перечень безконечныхъ размышленій восточныхъ племенъ въ пустыняхъ, передъ природой болѣе цвѣтистой, то болѣе неподвижной, то болѣе измѣнчивой, чѣмъ наше.

VI.

Описаніе.—Симпатическое одушевленіе природы.

Какъ мы уже замѣтили, изображеніе природы, чтобы насъ интересовать и возбуждать нашу симпатію, должно быть ея одушевленіемъ; слѣдовательно оно должно быть распространеніемъ живого общества на всю природу. Нужно, чтобы наша жизнь смѣшивалась съ жизнью вещей, а жизнь вещей съ нашею. Это именно и бываетъ въ дѣйствительности. Что касается меня, я почти не помню пейзажа, къ которому я глубоко не примѣшалъ бы моихъ мыслей и эмоцій, который не получилъ бы для меня какого-нибудь значенія, не внушилъ бы мнѣ какой-нибудь мысли о самомъ себѣ или о мірѣ. Сегодня, я видѣлъ море сверху: огромное сѣрое пространство, потомъ, около берега, линія бѣлой пѣны, которая приближалась, росла, развертывалась и умирала; я не измѣрялъ высоты волны, потому что съ холма, гдѣ я находился, все было почти плоско; но я чувствовалъ ея движеніе, и этого было достаточно, чтобы мой глазъ привязался къ ней дружески, слѣдовалъ за ея развитіемъ: эта маленькая волна оживляла для моего глаза цѣлое море. Мнѣ казалось, что она—я самъ. Дѣйствовать, размышлять я, двигаться, быть каплей воды, которая поднимается и бѣлѣетъ, а не этимъ огромнымъ мрачнымъ пространствомъ, застывшимъ въ своей вѣчной неподвижности! Пролетаетъ водяная птица: она мала, легка, подвижна какъ взглядъ. Она скользитъ по водѣ, потомъ пропадаетъ. Гдѣ же она? Ея глазъ привыкъ къ затемненному глубинами свѣту. Ахъ, какъ я бы хотѣлъ такъ же погружаться въ волны вещей и видѣть тѣнь, которую оставляютъ существа на вѣчномъ фонѣ дѣйствительности, видѣть, какъ скользятъ страшныя волны жизни!

«Ничто въ природѣ мнѣ не безразлично,—говорилъ Мишле.—Я ненавижу и обожаю ее, какъ будто женщину». Такимъ долженъ быть поэтъ. Пейзажъ не есть для него простое собраніе ощущеній; онъ придаетъ имъ нравственную окраску, такимъ образомъ, что изъ нихъ выдѣляется общее чувство. И иногда это чувство не только нравственное, но и философское. Было справедливо замѣчено, что въ каждомъ пейзажѣ Лоти смутно вызывается цѣльный образъ земли. Такимъ же образомъ вся человѣческая судьба представляется во всѣхъ лучшихъ описаніяхъ Шатобріана, Виктора Гюго, Флобера, Золя.

Одушевлять природу значитъ—попасть на истину, потому что

жизнь есть во всемъ, — жизнь и также усиліе; желаніе жить, встрѣчающее то благопріятныя условія, то неблагопріятныя, приноситъ съ собой повсюду зародышъ удовольствія и страданія, и мы можемъ жалѣть даже о цвѣткѣ. Изъ своего окна я вижу большой розовый пустъ: маленькій бутонъ бѣлой розы на половину оторванъ отъ стебля, только три волокна коры еще удерживаютъ тебя на немъ. Но нѣсколько капель дождя, и ты расцвѣлъ. Цвѣтокъ безъ надежды, ты не можешь быть плодотворнымъ, но ты благоухаешь и радуешь, печальный цвѣтокъ, который, раньше чѣмъ увянуть, улыбаешься!

Ложное есть наше отвлеченное пониманіе міра, когда мы видимъ лишь неподвижныя поверхности, и вѣра въ инерцію вещей, которой придерживается толпа. Поэтъ, одушевляя даже существа, которыя кажутся намъ наиболѣе лишенными жизни, только возвращается къ болѣе философскимъ идеямъ о вселенной. Но одушевляя такимъ образомъ природу, главное состоитъ въ томъ, чтобы сохранить степени жизни, которыми мы ее надѣляемъ. Поэзіи позволено ускорить эволюцію природы, но не измѣнять ее. Если, въ силу этого закона эволюціи, жизнь проникаетъ и струится повсюду, ея уровень поднимается однако только постепенно, слѣдуя по правильной канализаціи. Въ *метафорахъ*, которыя должны быть только раціональными *метаморфозами*, символами всеобщаго преобразованія вещей, поэтъ можетъ пропустить нѣкоторыя изъ незамѣтныхъ ступеней жизни, но не можетъ перескакивать ихъ по произволу; онъ можетъ сравнивать машину съ животнымъ, существо неподвижное съ существомъ, которое движется, низшее животное съ высшимъ: но только очень высоко на лѣстницѣ существъ онъ можетъ вообще искать пунктовъ сравненія съ человѣкомъ [1]). Отсюда, нелѣпость миѳологіи дикарей и нѣкоторыхъ поэтовъ-романтиковъ или

[1]) «Луна одолжила свой блѣдный свѣточъ этому печальному бодрствованію. Она поднялась среди ночи какъ бѣлая вестала, которая приходитъ плакать надъ гробомъ своей подруги. Скоро она распространила въ лѣсахъ ту великую тайну грусти, которую она любитъ разсказывать старымъ дубамъ и древнимъ берегамъ морей». (*Atala*).

«Двѣ скалы, по которымъ струились еще потоки вчерашней бури, казались какъ бы вспотѣвшими воинами. Вѣтеръ стихъ, море мирно рабилось, на поверхности воды можно было угадывать порывы вѣтра, и волны плыли граціозно надыми; изъ пространства шелъ шелестъ, похожій на пчелиный гулъ» и т. д. (*Les Travailleurs de la mer*).

«Въ зенитѣ были огромныя тучи; луна убѣгала и большая звѣзда гналась за ней». (*Les Travailleurs de la mer*).

«Все это голубое, внизу какъ наверху, было неподвижно.... Воздухъ и волна точно заснули. Приливъ шелъ не волнами, а надуваясь. Уровень воды повышался, безъ колебанія. Дальній гулъ, затушаясь, походилъ на дыханіе ребенка». (*Les Travailleurs de la mer*).

Гюго описываетъ здѣсь, куда Козетта идетъ за водой: «холодный вѣтеръ съ равнины; здѣсь былъ мракъ.... Нѣсколько сухихъ переломовъ, гонимые вѣтромъ, быстро пронеслись и точно съ ужасомъ убѣгали отъ чего то приближающагося». (*Les Misérables*).

«парнасцевъ», которые думаютъ одушевить океанъ или громъ, приписывая имъ мысли и заставляя ихъ разсуждать силлогизмами. Всѣ эти пріемы древней эпопеи устарѣли уже со временъ Виргилія. Поэзія должна идти въ смыслѣ и по степенямъ научной эволюціи, размѣрять всѣ пункты своихъ сравненій, увеличивать существа и жизнь въ нихъ заключенную», не уродуя ихъ, не дѣлая изъ нихъ чудовищъ столько же смѣшныхъ въ порядкѣ мысли, какъ и въ порядкѣ природы.

Придавать сознательную жизнь и волю вещамъ всегда затруднительно, и вести далеко это представленіе становится опасно; намѣченная цѣль есть высокое, но достигнутой цѣлью рискуетъ быть дурной вкусъ и даже нелѣпость; и это по многимъ причинамъ. Во-первыхъ, для того чтобы сдѣлать возможнымъ слишкомъ полное одушевленіе природы, было уже необходимо увлеченіе; и уже только для того чтобы поддержать это увлеченіе, лирическое напряженіе поэта должно все увеличиваться, и оно скоро натолкнется на идею, что между дѣйствительностью и поэтической фикціей есть настоящее противорѣчіе. Въ самомъ дѣлѣ, если бы жизнь вещей, — горъ, моря, солнца и звѣздъ,—могла дойти до сознанія, до воли, это сознаніе не могло бы тогда быть тождественно ни съ нашимъ сознаніемъ, ни съ тѣмъ, которое воображаетъ поэтъ: его драма, что бы онъ ни дѣлалъ, всегда будетъ слишкомъ ничтожна, слишкомъ узка, чтобы содержать природу, ея силу и ея жизнь. Такимъ образомъ только въ очень исключительномъ случаѣ одушевленіе природы можетъ быть доведено до жизни слишкомъ очевидно сильной. Въ большинствѣ случаевъ поэты и романисты будутъ придерживаться жизни, безъ сомнѣнія сильной, но глухой и скрытой, которую мы всѣ болѣе или менѣе чувствуемъ въ вещахъ.

Общимъ образомъ можно сказать, что одинъ изъ способовъ отвлить, даже въ этомъ простомъ размѣрѣ, жизнь у природы, это впасть въ мелкій анализъ подробностей, тѣмъ болѣе, что всякій анализъ есть разложеніе. И однако подробность получила значительную важность въ новѣйшемъ искусствѣ. Иногда, въ какомъ-нибудь описаніи Виктора Гюго, Бальзака, Флобера, фактъ, съ виду ничтожный, предметъ маловажный внезапно выходитъ на первый планъ; вся привычная перспектива кажется разстроенной. Критики-классики видятъ въ этомъ только пріемъ, достойный порицанія: дѣло въ томъ, что они не дѣлаютъ необходимыхъ различій. Искусство описанія состоитъ особенно въ томъ, чтобы согласовать образы, которые проходятъ въ умѣ писателя, не съ слабыми и стертыми въ умѣ читателя воспоминаніями, но съ воспоминаніями еще живыми. Поэтому и надо различать подробность просто вѣрную, которая имѣетъ лишь относительную важность, и подробность сильную, выдающуюся, характерную, которая пробуждаетъ сразу ясное воспоминаніе какого-нибудь *ощущенія, эмоціи, испытанной* нѣкогда

или о которой мы думаемъ, что ее испытали. Не всѣ объективныя истины бываютъ одинаково важны съ точки зрѣнія искусства; поэтому въ массѣ виѣшнихъ вещей надо выбирать тѣ, которыя могутъ быть глубоко почувствованы, подробности, которыя способны возбудить въ насъ заснувшую эмоцію или возбудить новую эмоцію.

Шатобріанъ богатъ такими примѣрами. Кто не помнитъ описанія луны, покоющейся на грудяхъ облаковъ, подобныхъ вершинамъ горъ, увѣнчанныхъ снѣгомъ. Въ немъ есть впечатлѣніе ночи, которое въ нѣкоторой степени конечно чувствовалось нами, хотя очень вѣроятно представлялось иначе.

«*Эти облака, стлавшаяся и распуская свои паруса, развертывались въ прозрачный поясъ бѣлаго сиянія, разстилались въ видѣ плоскихъ льдинъ или образовывали на небесахъ паденія ослѣпительной воды, столь пріятныя для глаза, что, казалось, онъ чувствовалъ ихъ мягкость и упругость.* Сцена на землѣ была не менѣе прелестна: *голубоватый и бархатный сонъ луны спускался въ промежутки деревьевъ* и гналъ снопы свѣта до глубины мрака... Въ саваннѣ, по другую сторону рѣки, свѣтъ луны *спалъ безъ движенія на лужайкахъ*; березы, колеблемыя вѣтеркомъ и разбросанныя тамъ и сямъ, *составляли острова тѣней, плавающіе на этомъ неподвижномъ морѣ сна.* Все бы было тишиной и покоемъ, если бы не паденіе нѣсколькихъ листьевъ, внезапный порывъ вѣтра, крикъ совы; вдали, по временамъ, слышался глухой ревъ Ніагары, который въ тишинѣ ночи тянулся отъ пустыни до пустыни и угасалъ въ уединенныхъ лѣсахъ».

Подробности, которыя заставляютъ видѣть, даже когда мы этого не видѣли, прекрасны такъ же въ другомъ описаніи восточной ночи:

«Была полночь... я замѣтилъ издали множество разсѣянныхъ огней... Приближаясь, я различалъ верблюдовъ; одни изъ нихъ лежали, другіе стояли; одни нагруженные своей ношей, другіе освобожденные отъ своего багажа. *Разнузданные лошади и ослы или ѣли изъ кожаныхъ ведеръ*; нѣсколько всадниковъ оставалось еще на лошадяхъ, а закрытыя покрывалами женщины не спустились со своихъ дромадеровъ. *Сидя, скрестивъ ноги, на коврахъ*, турецкіе купцы сгруппировались вокругъ огней, которые служили рабамъ *для приготовленія кофе. На сковородкахъ жарили кофе, мерчанты ходили отъ огня къ огню*, предлагая пирожки, фрукты; нѣцы забавляли толпу; *имамы совершали омовенія*, падали ницъ, снова вставали, призывая пророка; вожатаи верблюдовъ спали, растянувшись на землѣ. *Земля была покрыта тюками, мѣшками хлопка, кипами риса.* Всѣ эти предметы, то ясные и ярко освѣщенные, то смутные и погруженные въ полутѣнь, смотря по цвѣту и движенію огней, представляли сцену изъ *Тысячи и одной ночи*».

Вотъ еще восходъ солнца въ Греціи съ мелкими подробностями, переданными съ очаровательной точностью:

«Солнце восходило между двумя вершинами горы Гиметта; вороны, которые гнѣздятся вокругъ крѣпости, парили надъ нами; *ихъ черныя и лоснящіяся крылья отливали розовымъ отъ первыхъ отблесковъ свѣта*; столбы голубого и легкаго дыма поднимались въ тѣни вдоль хребтовъ Гиметта; Аѳины, Акрополь и развалины Парѳенона окрашивались *самымъ прелестнымъ оттѣнкомъ перламутровой раковины*; скульптуры Фидіаса, на которыя ударялъ горизонтально золотой лучъ, одушевлялись и, казалось, двигались на мраморѣ по измѣненію тѣней рельефа: вдали, море и Пирей были совсѣмъ бѣлые отъ свѣта, а крѣпость Коринѳа, отражая сіяніе новаго дня, блистала на горизонтѣ запада какъ пурпуровая и огненная скала».

Въ дѣйствительности, есть два рода характеристическихъ подробностей: первый передаетъ ощущенія и эмоціи, которыя чувствовались или могли бы быть чувствуемы всѣми; второй передаетъ ощущенія и эмоціи даннаго лица, подъ вліяніемъ данной страсти. А, въ извѣстной мѣрѣ, каждый изъ насъ есть всѣ, по крайней мѣрѣ до тѣхъ поръ, пока онъ находится въ состояніи покоя; и лицо драмы есть тоже всѣ, если только личность не слишкомъ исключительна. Итакъ, каждый разъ, когда писатель дѣлаетъ описаніе, подъ лица, или *глазами* этого лица, находящагося въ спокойномъ состояніи духа, онъ пользуется только *безличными* характеристическими подробностями. Напротивъ, если герой, являющійся на сценѣ, представленъ въ состояніи какой-нибудь страсти, тогда его личность просвѣчиваетъ и сказывается въ описаніи; его взглядъ на вещи является намъ уже измѣненнымъ и преобразованнымъ этой личностью, и тогда выступаютъ характеристическія подробности второго рода. Теперь, замѣтимъ, что личность, такимъ образомъ представленная нашимъ глазамъ, очень рѣдко бываетъ наша собственная; иногда даже она составляетъ ей полную противоположность; и однако мы выбраны судьями, и чтобы сдѣлать насъ хорошими судьями, писатель ставитъ насъ подъ тѣмъ же угломъ, какъ и изображаемое имъ лицо: оно должно видѣть, чувствовать, мыслить съ такой опредѣленностью и силой, что, будучи обмануты иллюзіей, мы почти вѣримъ, что это мы видимъ, мы чувствуемъ и мыслимъ, словомъ, надо, чтобы на нѣсколько мгновеній это лицо казалось намъ болѣе живымъ, болѣе настоящимъ, чѣмъ мы сами.

Флоберъ отличается искусствомъ находить такую характеристическую подробность, которая вызываетъ ощущеніе, эмоцію, потому что сама есть не что иное какъ формула эмоціи.

«Когда онъ ходилъ въ Jardin des Plantes, видъ пальмы уносилъ его въ дальнія страны. Тогда они путешествовали вмѣстѣ, на спинахъ дромадеровъ, *подъ тепломъ слоновъ*, въ хаитѣ *изъ голубыхъ арлекинахъ*, или рядомъ на *двухъ мулахъ съ колокольчиками, которые скатываются въ ирвань по разбитой колеѣ*». («L'Education Sentimentale»).

«Направо разстилалась равнина: а налѣво—пастбище, которое постепенно сливалось съ холмомъ, гдѣ виднѣлись виноградники, орѣшники, мельницы въ зелени, а дальше тропинки, *которыя образовали зигзаги на бѣлой скалѣ, умиравшей въ небѣ*. Какое счастье ѣхать верхомъ рядомъ, рукой обнявъ ея станъ, въ то время какъ ея платье *ласкало пожелтѣвшіе листья*, слушая ея голосъ, подъ сѣнію ея глазъ! Лодка могла остановиться, имъ нужно было только сойти, а сдѣлать эту простую вещь было однако не легче, чѣмъ сдвинуть солнце»! (Тамъ-же).

«Вы, ваши малѣйшія движенія, казалось мнѣ, имѣли на свѣтѣ сверхъестественную важность. Мое сердце какъ-нибудь *приходилось всегда за вами*. Вы производили на меня вліяніе *лунного свѣта въ лѣсную ночь*, когда все—благоуханіе, нѣжныя тѣни, близна, безконечность; и прелесть тѣла и души заключались для меня въ вашемъ имени, которое я повторялъ, стараясь *поцѣловать его на своихъ губахъ*». (Тамъ-же).

Но Флоберъ часто злоупотребляетъ своимъ искусствомъ. Онъ

ищетъ эффектовъ, а каждый эффектъ, который является изысканнымъ, тѣмъ самымъ уже пропадаетъ. Живѣйшая эмоція есть самое непрочное умственное состояніе. Излишества подробностей вмѣсто того, чтобы дополнять, уничтожаютъ другъ друга. Желать *показать* всѣ вещи заразъ значитъ—не показать ничего.

Описательное искусство состоитъ въ томъ, чтобы примѣшивать частное къ общему такъ, чтобы освѣтить небольшое число точныхъ подробностей, которыя будутъ не что иное какъ замѣтки на цѣломъ и обозначатъ контуры картины, не уничтожая перспективы. Нужно не только дать взгляду обнять много предметовъ (весь видимый міръ, какъ говоритъ Готье), но отличить между всѣми ощущеніями тѣ, которыя содержатъ наиболѣе скрытой эмоціи, для того чтобы воспроизводить эти ощущенія по преимуществу. Никогда не должно испытывать скуки, читая описаніе, не болѣе чѣмъ мы чувствуемъ выходя изъ дому, когда открываемъ глаза и видимъ то, что̀ передъ глазами. Описывать не значитъ перечислять, классифицировать, отмѣчать и анализировать съ извѣстнымъ усиліемъ; это значитъ изображать или, лучше сказать, представлять намъ на лицо, прямо передъ нами ставить. Описывать значитъ—дать каждому изъ насъ пережить что-нибудь изъ своей жизни, а не приносить совершенно новыя и незнакомыя ощущенія. Можно было бы опредѣлить описательное искусство, какъ Мишле опредѣлялъ исторію: воскрешеніе. Романъ слишкомъ описательный, гоняющійся за мельчайшими подробностями жизни, путаетъ два разныхъ представленія о мірѣ: то, которое составляетъ себѣ любопытный наблюдатель, смотрящій на всѣ вещи съ одинаковымъ вниманіемъ, и то, какое составляетъ возбужденный актеръ драмы, который видитъ въ мірѣ только небольшое число вещей, относящихся къ его эмоціи, не замѣчаетъ ничего остального и забываетъ его. Страстное чувство принуждаетъ насъ болѣе или менѣе очищать и одухотворять наши представленія о вещахъ; въ воспоминаніи, какъ въ огнѣ, сжигаются всѣ нечистоты жизни; желать оживить ихъ часто значитъ по излишней добросовѣстности измѣнить настоящему методу природы и естественному ходу ума. Потому самому это значитъ—остановить у читателя симпатическую эмоцію. Можетъ стать нѣкоторымъ противорѣчіемъ—желать, чтобы читатель симпатично отзывался на страсть какого-нибудь лица, и однако не ставить его въ то же отношеніе къ внѣшнему міру, въ которомъ находится самое лицо, отвлекать читателя кучей предметовъ, которыхъ то лицо не видитъ или не замѣчаетъ. Это было бы то же, какъ если бы для того, чтобы дать намъ впечатлѣніе сумерекъ, насъ помѣстили въ сильно освѣщенное мѣсто, или обратно. Во всякой глубокой эмоціи есть нѣчто сумеречное, есть покровъ, брошенный на часть дѣйствительности: такимъ образомъ ясный и объективный взглядъ на міръ несовмѣстенъ съ взглядомъ страсти, всегда односторонникъ, невѣрнымъ и въ извѣстныхъ темпераментахъ совершенно идеалистическимъ; страсть производитъ психологически то самое явленіе, какъ отвлеченность; она отнимаетъ у одной стороны силу эмоціи и краски, и придаетъ ихъ—другой. А потому, когда романистъ хочетъ возбудить въ насъ страсть, онъ долженъ всегда показывать намъ вещи съ точки зрѣнія самой страсти, а не съ какой-нибудь другой. Тогда какъ въ пластическихъ искусствахъ изображаемые предметы сохраняютъ внутреннюю красоту формы и цвѣта, въ литературѣ они имѣютъ значеніе особенно какъ центръ и верно ассоціацій идей и чувствъ. Такимъ образомъ ихъ важность, ихъ великость для мысли, ихъ мѣсто въ общей перспективѣ зависятъ отъ количества и качества идей и чувствъ, которыя они возбуждаютъ. Даже писатели, которые наиболѣе считаютъ себя колористами и думаютъ, что пишутъ такъ, какъ будто рисуютъ, на самомъ дѣлѣ добиваются воображаемой *краски* своихъ описаній только тѣмъ искусствомъ, съ какимъ они умѣютъ возбуждать по ассоціаціи сильныя ощущенія (по большей части очень отличающіяся отъ *зрительныхъ* ощущеній). Искусство писателя состоитъ въ томъ, чтобы *заставить подумать или морально почувствовать, чтобы заставить видѣть.* Зато, когда онъ хочетъ описать картину природы, онъ можетъ по своему желанію выбирать центръ перспективы. У него нѣтъ, какъ у живописца, точки зрѣнія, опредѣленнаго самою природою мѣста; напротивъ, его точка зрѣнія опредѣляется скорѣе природою и стремленіями его личнаго духа: расположеніе его глаза доставляетъ ему планъ пейзажа, и дѣло не только въ глазѣ физическомъ, но особенно въ глазѣ внутреннемъ; однимъ словомъ, только господствующее чувство доставляетъ цѣльность описанію и оно одно можетъ сдѣлать описаніе симпатичнымъ.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Романъ психологическій и соціологическій.

I. Общественное значеніе, пріобрѣтенное въ наши дни психологическимъ и соціологическимъ романомъ.

II Характеръ и правила психологическаго романа.

III. Романъ соціологическій. — Натурализмъ въ романѣ.

I. — Развитіе современнаго романа есть литературное и общественное явленіе, важность котораго не разъ указывалась; это—*родъ* существенно психологическій и соціологическій. Золя, какъ и Бальзакъ, видитъ въ романѣ общественную эпопею: «Написанныя произведенія—не болѣе какъ общественныя выраженія. Героическая Греція пишетъ эпопеи; Франція девятнадцатаго вѣка пишетъ романы; это одинаковыя логическія явленія творчества. Нѣтъ частной красоты, и эта красота не состоитъ въ томъ, чтобы разставить слова въ опредѣленномъ порядкѣ; есть только явленія человѣческія, которыя приходятъ въ свое время и имѣютъ красоту своего времени. Однимъ словомъ, прекрасна только жизнь» [1]). Устранивъ въ этомъ долю преувеличенія, нельзя не видѣть соціологической важности романа. Романъ разсказываетъ и анализируетъ *дѣйствія* въ ихъ отношеніяхъ съ *характеромъ*, который ихъ произвелъ, и общественной или естественной *средой*, гдѣ онѣ проявляются; смотря по тому, настаиваетъ ли писатель на дѣйствіи, характерѣ или средѣ, романъ становится драматическимъ (романъ приключеній), психологическимъ и соціологическимъ, или описательнымъ и живописнымъ. Но присмотрѣвшись нѣсколько къ роману драматическому, мы видимъ, что онъ превращается въ романъ психологическій и соціологическій, такъ какъ мы тѣмъ болѣе интересуемся извѣстнымъ дѣйствіемъ, когда видимъ, какъ оно зарождалось (прежде еще, чѣмъ высказалось) въ характерѣ личности и въ обществѣ, въ которомъ она живетъ. Точно также картины природы интересуютъ насъ особенно тогда, когда онѣ служатъ только рамкою дѣйствія, которое онѣ поддер-

[1]) «De la critique», стр. 300.

живаютъ или которому служатъ для большей рельефности, когда эти картины стоятъ не снаружи, а какъ бы съ богу драматическаго интереса. Съ другой стороны, романъ психологическій бываетъ полонъ только тогда, когда онъ въ извѣстной мѣрѣ приходитъ къ соціальнымъ обобщеніямъ, когда онъ осложняется, какъ сказалъ бы Золя, «симфоническими и гуманными напѣвеніями». Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ требуетъ сценъ *драматическихъ*, въ виду того, что гдѣ нѣтъ никакого рода драмы, тамъ нечего разсказывать: стоячая вода займетъ насъ не долго, и психологія умовъ, которыхъ ничто не возбуждаетъ, опредѣляется очень скоро. Наконецъ, между всѣми чувствами личной или коллективной души, которую романистъ анализируетъ, онъ не долженъ забыть чувство, которое внушаетъ всякую поэзію, я хочу сказать: чувство гармоніи между существомъ и *природою*, отзвукъ видимаго міра въ человѣческой душѣ. Итакъ, романъ соединяетъ въ себѣ все существенное поэзіи и драмы, психологіи и общественной науки. Прибавимъ еще — существенное исторіи, потому что настоящій романъ есть исторія и, какъ поэзія, «онъ болѣе истиненъ, чѣмъ сама исторія». Прежде всего онъ изучаетъ въ ихъ принципѣ идеи и человѣческія чувства, исторія которыхъ есть только ихъ развитіе. Во-вторыхъ, это развитіе идей и человѣческихъ чувствъ, принадлежащихъ цѣлому обществу, но олицетворенныхъ въ личномъ *характерѣ*, можетъ быть болѣе законченнымъ въ романѣ, чѣмъ въ исторіи. Дѣйствительно, исторія заключаетъ въ себѣ массу заранѣе непредвидимыхъ и человѣчески неразумныхъ случаевъ, которые нарушаютъ всю логику событій, убиваютъ великаго человѣка въ ту минуту, когда его вліяніе становилось преобладающимъ, рѣзко разрушаютъ самымъ лучшимъ образомъ задуманный планъ, наиболѣе закаленный характеръ. Такимъ образомъ исторія наполнена недокончеными мыслями, разбитою волей, сломанными характерами, неполными и изувѣченными человѣческими существами; она не только подрываетъ этимъ интересъ, но теряетъ столько же въ человѣческой истинѣ и логикѣ, сколько выигрываетъ въ научной точности. Истинный романъ есть систематизированная, сжатая исторія, гдѣ сокращена до крайней необходимости доля случайныхъ происшествій, которыя въ концѣ концовъ дѣлаютъ безплодной человѣческую волю; это — въ нѣкоторомъ родѣ *гуманизированная* исторія, гдѣ личность перенесена въ среду, болѣе благопріятную для развитія ея внутреннихъ стремленій. Этимъ самымъ романъ есть упрощенное и поразительное изложеніе соціологическихъ законовъ [1]).

[1]) Есть романы, называемые историческими, какъ напримѣръ *Notre-Dame de Paris*, въ которыхъ гораздо меньше человѣческой исторіи, чѣмъ напримѣръ въ не-историческихъ романахъ Бальзака. Викторъ Гюго нисколько не заботится о реальномъ въ самой мѣрѣ и сцѣпленіи событій; всѣ маленькія происшествія жизни, всю вѣроятность происшествій онъ считаетъ вещами незна-

II.—Романъ охватываетъ жизнь цѣликомъ, то-есть жизнь психологическую, которая развертывается съ большей или меньшей быстротой; — онъ слѣдитъ за развитіемъ характера, анализируетъ его, систематизируетъ событія, чтобы свести ихъ всегда къ центральному событію: онъ изображаетъ жизнь какъ тяготѣніе къ основнымъ дѣйствіямъ и чувствамъ, какъ систему болѣе или менѣе сходную съ системой астрономической. Въ этомъ именно заключается жизнь въ философскомъ смыслѣ, — если не всегда въ смыслѣ реальномъ, вслѣдствіе всѣхъ тѣхъ нарушающихъ причинъ, по которымъ почти ни одна жизнь не бываетъ законченной, не бываетъ тѣмъ, чѣмъ должна бы быть логически. Человѣчество въ своемъ цѣломъ есть хаосъ, но еще не планетная система.

При изображеніи людей, исканіе «преобладающаго характера», о которомъ говоритъ Тэнъ, есть не что иное какъ исканіе индивидуальности, существенной формы нравственной жизни. Могущественныя личности обыкновенно имѣютъ какую-нибудь отличительную черту, преобладающій характеръ: Наполеонъ—тщеславіе; Винценъ Поль (Vincent de Paul)—доброта, и т. п. Если искусство, какъ замѣчаетъ Тэнъ, старается особенно выставить преобладающій характеръ, это потому, что оно стремится по преимуществу изображать могущественныя личности, т. е. именно жизнь въ томъ, что̀ есть въ ней самаго выразительнаго. Тэнъ, такъ сказать, самъ провѣрилъ свою теорію о преобладаніи существенныхъ чертъ характера: онъ намъ далъ Наполеона, единственное побужденіе котораго есть тщеславіе. Его Наполеонъ прекрасенъ въ своемъ родѣ, но упрощенъ какъ механизмъ, построенный рукою человѣка, гдѣ все движеніе производится однимъ центральнымъ колесомъ: здѣсь нѣтъ ни сложности дѣйствительной жизни, ни сложности широкаго искусства. Жизнь есть взаимная зависимость и полное равновѣсіе всѣхъ частей; но *дѣйствіе*, которое бываетъ самымъ выраженіемъ жизни, есть *нарушеніе* этого равновѣсія. Такимъ образомъ жизнь сводится къ равновѣсію, существенно *неустойчивому*, подвижному, гдѣ всегда какая-нибудь изъ частей должна преобладать, какая-нибудь доля повышаться или опускаться, и гдѣ наконецъ преобладающее чувство должно выразиться внѣшнимъ

нами. Его романъ и драма живутъ театральнымъ эффектомъ, котораго въ большинствѣ случаевъ онъ даже не старается подготовить или сдѣлать правдоподобнымъ. Во всякомъ случаѣ, между нимъ и Александромъ Дюма, великимъ разсказчикомъ приключеній, есть та значительная разница, что для Гюго театральный эффектъ самъ по себѣ не есть единственная цѣль: у него это только средство выставить нравственное положеніе, вопросъ совѣсти. Почти всѣ его романы и драмы, начиная съ *Quatre-vingt-treize* и *Misérables* до *Hernani*, сводятся къ нравственнымъ задачамъ, великимъ мыслямъ и великимъ дѣяніямъ, и этою нравственною высотой онъ завоевываетъ опять ту реальность, которой у него совсѣмъ нѣтъ въ сцѣпленіи событій и въ обыкновенной логикѣ характеровъ.

образомъ и обращаться подъ кожей, какъ сама кровь. Такимъ образомъ всякая полная жизнь, въ каждый моментъ дѣйствія стремится стать *символической*, т. е. стремится выражать идею или склонность, которыя отпечатлѣваютъ на ней свой существенный и отличительный характеръ. Но многіе писатели думаютъ, что для изображенія характера достаточно вывести одну склонность,—страсть, порокъ или добродѣтель,—въ ихъ встрѣчѣ съ различными событіями жизни. Это—заблужденіе. На самомъ дѣлѣ, нѣтъ живого существа съ какой-нибудь *единственной* склонностью, есть только склонности *преобладающія*; и торжеству преобладающей склонности есть въ каждую минуту результатъ борьбы между всѣми сознательными и даже безсознательными силами духа. Это, діагональ параллелограмма силъ, и здѣсь дѣло идетъ о силахъ весьма различныхъ и очень сложныхъ. Если вы, какъ Тэнъ, ограничитесь тѣмъ, что представите эту діагональ, вы намъ представите не живое существо, а простую геометрическую линію. Это—крайность, въ которую часто впадалъ самъ Бальзакъ.

Вообще надо избѣгать теорій, потому что, если въ дѣйствительности ничто не предоставлено случаю, то не можетъ быть рѣчи о слишкомъ строгой систематизаціи: столько вещей встрѣчается на пути прямыхъ линій, что онѣ быстро измѣняются въ линіи ломаныя; тѣмъ не менѣе цѣль достигается. Вмѣстѣ съ тѣмъ каждая точка зрѣнія есть уже сама по себѣ теорія; однихъ почти исключительно привлекаетъ свѣтъ, другіе наблюдаютъ тѣнь, которая всегда за нимъ слѣдуетъ; отсюда ихъ взгляды на жизнь и на міръ осѣщаются или затемняются. Быть можетъ, было бы благоразумно держаться этого принудительнаго различія, не усиливая его формулами. Различныя литературныя школы подвергаются упреку не за самое различіе ихъ точекъ зрѣнія,—всѣ онѣ существуютъ,—но за преувеличеніе этихъ точекъ зрѣнія.

Характеръ всегда открывается и опредѣляется для насъ *дѣйствіемъ*: мы не можемъ сказать, что знаемъ лицо, съ которымъ часто *бесѣдуемъ*, пока мы не увидимъ его *дѣйствующимъ*,—не болѣе впрочемъ мы знаемъ и самихъ себя, пока не видѣли себя за дѣломъ. Поэтому дѣйствіе и бываетъ такъ необходимо въ психологическомъ романѣ. Въ сущности оно необходимо здѣсь не меньше, чѣмъ въ романѣ приключеній, только совсѣмъ на другой манеръ. Здѣсь мы ищемъ не необыкновенную сторону дѣйствія, но ея выразительную сторону — нравственную и общественную. Несчастный случай или приключеніе не есть дѣйствіе. Есть выразительныя дѣйствія постояннаго характера или общественной среды, и есть другія, болѣе или менѣе *случайныя*; эти выразительныя дѣйствія романистъ и долженъ выбирать для своего произведенія точно также, какъ каждый кусокъ разбитаго зеркала все еще можетъ отражать лицо; въ каждомъ дѣйствіи, отдѣльномъ отрывкѣ человѣче-

ской жизни, долженъ въ сокращеніи рисоваться цѣлый характеръ. Для этого нѣтъ необходимости въ очень многочисленныхъ, очень разнообразныхъ и очень выдающихся событіяхъ. «Вы жалуетѣсь, что событія (моего сюжета) не разнообразны, — отвѣчалъ Флоберъ одному критику,—но что вы о нихъ знаете? достаточно вглядѣться въ нихъ поближе». Въ самомъ дѣлѣ, различія между вещами, сходства и контрасты больше зависятъ отъ наблюдающаго взгляда, чѣмъ отъ самихъ вещей; потому что въ природѣ все одинаково съ одной точки зрѣнія и все различно—съ другой. Литературное достоинство событій заключается въ ихъ психологическихъ, нравственныхъ и общественныхъ послѣдствіяхъ, и именно эти послѣдствія необходимо уловить. Двѣ капли воды могутъ для ученаго сдѣлаться двумя мірами, полными интереса, и интереса почти драматическаго, между тѣмъ какъ для невѣжды два міра, двѣ звѣзды—Оріонъ и Кассіопея—могутъ стать двумя точками, столь же одинаковыми и безразличными, какъ двѣ капли воды.

Романъ есть болѣе или менѣе драма, заключенная въ извѣстномъ количествѣ сценъ, которыя являются какъ бы кульминаціонными пунктами произведенія. Въ дѣйствительности, великія сцены человѣческой жизни подготовляются исподволь этою самою жизнью: человѣкъ, проявляющійся въ высокіе моменты, можетъ сказываться въ мельчайшихъ поступкахъ: по крайней мѣрѣ онъ даетъ себя угадывать, потому что тотъ, кто будетъ способенъ хотя бы къ порыву, и хотя бы ему нужна была цѣлая жизнь, чтобы подготовить этотъ порывъ, тѣмъ не менѣе не совсѣмъ похожъ на того, кто ничего въ себѣ не заключаетъ. Такъ должно бы быть и въ романѣ: всякое событіе, интересное само по себѣ (это—вещь первой необходимости), было бы приготовленіемъ, объясненіемъ послѣдующихъ великихъ событій. Романъ былъ бы непрерывною цѣпью событій, которыя тѣсно входятъ одно въ другое и всѣ сводятся къ окончательному событію. Одна изъ характерныхъ особенностей такъ построеннаго психологическаго романа есть то, что можно было бы назвать *нравственной катастрофой:* мы говоримъ о тѣхъ сценахъ, гдѣ внѣшнимъ образомъ не происходитъ никакого важнаго событія и гдѣ можно однако хорошо подмѣтить упадокъ, возвышеніе и страданіе души. У Бальзака множество подобныхъ сценъ, положеній необыкновенной драматической силы и которыя однако произвели бы мало впечатлѣнія на сценѣ, потому что все, или почти все, происходитъ здѣсь внутри: внѣшнія событія являются незначительными симптомами, а не причинами. Эти событія служатъ простыми эмпирическими средствами *измѣрять* внутреннюю катастрофу, разсчитать высоту паденія или глубину раны, которыя они вызвали только косвенно. Примѣръ чисто нравственной катастрофы мы можемъ видѣть въ кульминаціонной сценѣ *la Curée*, — романѣ впрочемъ очень растянутомъ и часто высокопарномъ. Все сводится къ

этой сценѣ: мы ожидаемъ слѣдовательно дѣйствія, событія, столкновенія силъ и людей: оказывается одинъ психологическій кризисъ. Современная Федра приходитъ вдругъ къ сознанію глубины своего паденія,—развязка болѣе трогательная своей простотой, чѣмъ всѣ, какія мы могли бы предвидѣть. Намъ совершенно достаточно этой чисто нравственной развязки, и смерть Ренэ, которая затѣмъ слѣдуетъ, почти излишня: она была уже мертва нравственно.

Одна изъ замѣчательнѣйшихъ драмъ современной литературы—тѣ простыя страницы, гдѣ Лоти изображаетъ Годь, ожидающую *своего мужа*, моряка, который запоздалъ возвратиться,—эта драма состоитъ, такъ сказать, только изъ психологическихъ событій: надежды, налагающія одна за другою, наконецъ ночью стукъ сосѣда въ дверь. Тѣмъ не менѣе эти мелкія подробности открываютъ намъ широчайшія перспективы на силу горя, которое можетъ испытать человѣческая душа.

По правдѣ сказать, драматическій элементъ—тамъ, гдѣ находится эмоція, и великое преимущество романа передъ театральной пьесой есть то, что всякая эмоція ему возможна. На сценѣ возможна почти только одна шумная драматическая внѣшность: на сценѣ недостаточно думать, надо говорить; если плакать, то надо съ громкими рыданіями. Но въ дѣйствительности бываютъ внутреннія слезы, и онѣ не менѣе тягостны; есть вещи, которыя думаются и которыя трудно сказать, и онѣ не всегда незначительны. Театръ есть родъ судилища, гдѣ надо представить видимыя и осязательныя доказательства, чтобы намъ повѣрили. Романъ, простой и сложный какъ сама жизнь, не исключаетъ ничего, принимаетъ всякое свидѣтельство; онъ можетъ все сказать и все вмѣстить. И когда театральные герои удалены отъ насъ всѣмъ пространствомъ рампы, мы иногда чувствуемъ себя очень близкими къ личности романа, которая живетъ какъ мы, въ простомъ дневномъ свѣтѣ.

Наименѣе сложная форма психологическаго романа — та, которая занимается только однимъ лицомъ, слѣдитъ за всей его жизнью и отмѣчаетъ развитіе ея характера. *Вертеръ* есть романъ такого рода. Одно лицо разсказываетъ, мечтаетъ, дѣйствуетъ: это—родъ монографіи. Но такъ какъ это лицо есть въ то же время типъ, то является соціальное значеніе произведенія. Въ безукоризненной монографіи всякое происходящее событіе вліяетъ на послѣдующія событія, и само находится подъ вліяніемъ предъидущихъ; съ другой стороны, вся нить событій вращается около характера и окружаетъ его. Другими словами, идеальный романъ такого рода тотъ, который выводитъ дѣйствія и реакціи событій изъ характера, и характеръ изъ событій, связывая эти событія между собой характеромъ; это образуетъ родъ тройного детерминизма.

Театральный эффектъ не интересенъ, когда онъ является только для того, чтобы развязать положеніе: напротивъ, онъ долженъ его

установить. Романисту должно потомъ извлечь изъ него всѣ послѣдствія; театральный эффектъ становится необходимымъ разрѣшеніемъ своего рода математическаго уравненія. Въ дѣйствительной жизни случай ведетъ за собой событія: положеніе поставлено, характеры должны его развязать; такимъ образомъ случай долженъ быть и въ романѣ. Случай производитъ встрѣчу между мужчиной и женщиной; интересна не самая эта встрѣча, но послѣдствія этой встрѣчи, послѣдствія, опредѣляемыя характерами героевъ. Когда событія и характеръ связаны, есть единство, но надо, чтобы было и движеніе впередъ. Въ дѣйствительности вліяніе событій на характеръ производитъ различныя послѣдствія: жизнь и опыты его обрабатываютъ и развиваютъ характеръ, первая наклонность, образъ чувствованія и дѣйствія съ теченіемъ времени усиливаются. Такимъ образомъ романъ долженъ имѣть въ виду прогрессъ во всѣхъ фазахъ дѣйствія; что касается различныхъ происшествій, онѣ связаны нитью характера. *Вертеръ* есть образецъ постояннаго и прогрессивнаго развитія даннаго характера. Мы выбираемъ это произведеніе потому, что оно классическое и потому, что въ настоящее время никто не можетъ отрицать ни его достоинствъ, ни его недостатковъ. На первыхъ страницахъ книги мы находимъ Вертера созерцателемъ, съ наклонностью анализировать самого себя. Это созерцательное настроеніе вскорѣ принимаетъ легкій оттѣнокъ меланхоліи: онъ завидуетъ тому, кто «тихо живетъ изо дня въ день и смотритъ, какъ падаютъ листья, не думая ни о чемъ, развѣ лишь о приближеніи зимы». Въ это время онъ встрѣчается съ Шарлоттою, любитъ ее, и съ тѣхъ поръ любовь наполняетъ всѣ его мысли. Менѣе чѣмъ когда-либо Вертеръ расположенъ вести дѣятельную жизнь: «Моя мать хотѣла бы, чтобы я былъ занятъ, это мнѣ смѣшно...; развѣ я теперь недостаточно дѣятеленъ? И въ сущности развѣ не безразлично, считаю ли я горохъ или чечевицу?» Происходитъ простое событіе, возвращеніе Альберта, жениха Шарлотты. Альбертъ—прекрасный малый. Между Вертеромъ и имъ завязывается дружба. Однажды, прогуливаясь вмѣстѣ, они заговорили о Шарлоттѣ; грусть Вертера становится глубже, неопредѣленная мысль о самоубійствѣ приходитъ ему въ голову подъ видомъ аллегоріи, которая даетъ о ней догадываться: «Я иду рядомъ съ нимъ, мы говоримъ о ней; я по дорогѣ собираю цвѣты; я старательно составляю букетъ, потомъ... я кидаю его въ протекающую по близости рѣку, и я останавливаюсь, чтобы посмотрѣть, какъ онъ незамѣтно тонетъ». Такимъ образомъ Вертеръ увидѣлъ впереди пропасть подъ формою нѣсколькихъ цвѣтковъ, исчезающихъ подъ водою. Видъ двухъ пистолетовъ въ комнатѣ Альберта наводитъ его на философское разсужденіе о самоубійствѣ, разсужденіе совершенно безличное, еще очень далекое отъ рѣшенія, которое онъ приметъ впослѣдствіи. Отъ

этого умственнаго настроенія онъ легко переходитъ къ полной метафизикѣ: онъ смотритъ вокругъ себя и поражень «разрушительной силой, скрытой въ великомъ цѣломъ природы, которая не создала ничего, что не разрушало бы самого себя и того, что находится подлѣ».— «Небо, земля, различныя силы, которыя движутся вокругъ меня, кажутся мнѣ только ужаснымъ чудовищемъ, всегда пожирающимъ, всегда голодающимъ!» Отъ этихъ туманныхъ и совершенно отвлеченныхъ высотъ метафизики онъ постепенно спускается до самого себя и притомъ подъ вліяніемъ очень простыхъ случайностей: встрѣчи съ женщиной, потерявшей своего ребенка, вида двухъ срубленныхъ деревьевъ, разговора съ Шарлоттой, которая равнодушно говоритъ о близкой смерти одного лица; наконецъ онъ встрѣчаетъ бѣднаго сумасшедшаго, который среди зимы думаетъ, что срываетъ прекраснѣйшіе цвѣты для своей возлюбленной. Наступаетъ разлука, любовь влечетъ его вернуться къ Шарлоттѣ. И когда эта любовь приходитъ къ отчаянію, Шарлотта начинаетъ раздѣлять ее. «Когда я уходилъ вчера, она протянула мнѣ руку и сказала: прощайте, дорогой Вертеръ». Съ тѣхъ поръ Вертеръ не имѣетъ больше покоя: образъ Шарлотты преслѣдуетъ его повсюду, одолѣваетъ его: «Какъ ея образъ меня преслѣдуетъ! Бодрствую я или мечтаю, этотъ образъ наполняетъ всю мою душу. Когда я закрываю глаза, то въ моемъ челѣ, гдѣ находится сила моего зрѣнія, я нахожу ея черные глаза. Я не могу тебѣ этого выразить... Мнѣ стоитъ только закрыть глаза, ея глаза тутъ передо мною, какъ море, какъ пропасть». И дѣйствительно, Вертеръ будетъ убитъ образомъ Шарлотты: эта самая неотступность сведетъ его въ могилу. Романистъ грубо изобразилъ это нравственное самоубійство, заставляя самую Шарлотту передать пистолетъ, который послужитъ Вертеру, чтобы убить себя. Съ тѣхъ поръ, подъ вліяніемъ одушевляющаго его чувства, Вертеръ не можетъ болѣе оставаться въ бездѣйствіи; ему надо дѣйствовать, онъ пойдетъ къ Шарлоттѣ и, отвергнутый ею, онъ выполнитъ наконецъ великое дѣло, возникшее отъ всей его созерцательной жизни, и можно сказать, что въ цѣломъ романѣ есть только приготовленіе къ заключительному выстрѣлу изъ пистолета [1]).

Если отъ простой монографіи, какъ *Вертеръ* или *Адольфъ*, пе-

---

[1]) Гёте часто порицали за то, что онъ заставилъ своего героя застрѣлиться вмѣсто того, чтобы привести его къ болѣе ясному взгляду, къ болѣе спокойному чувству и спокойному существованію послѣ его огорченій. Докторъ Маудсли справедливо замѣчаетъ, что самоубійство было неизбѣжнымъ и естественнымъ концомъ болѣзненныхъ печалей такого характера. Это—заключительный взрывъ цѣлаго ряда антецедентовъ, которые всѣ его приготовляютъ; это—такое же необходимое и такое же роковое событіе какъ смерть цвѣтка, у котораго насѣкомое съѣло самую сердцевину. «Самоубійство или сумасшествіе, вотъ естественный конецъ человѣка, одареннаго нѣжной чувствительностью, и слабая воля котораго не въ состояніи бороться съ тяжелыми испытаніями жизни». (Maudsley, *le Crime et la Folie*, стр. 258).

рейти къ роману съ двумя выдающимися лицами, то задача усложняется. Оба лица должны быть постоянно сближаемы, смѣшаны одно съ другимъ, въ то же время оставаясь различными между собой. Жизнь должна производить на каждаго изъ нихъ различное дѣйствіе, но не уединенное, а такое, которое отзывалось бы вслѣдъ затѣмъ на другомъ. Всякое событіе, прошедши, такъ сказать, черезъ одного, должно достигнуть другого. Цѣлое дѣйствіе драмы есть родъ безконечной цѣпи, которая сообщаетъ каждому лицу различныя, хотя индивидуальныя, но связанныя между собою движенія, которыя вліяютъ на цѣлое, или ускоряя, или задерживая общее движеніе.

Какъ примѣръ романа съ двумя лицами мы возьмемъ произведеніе совершенно отличное отъ *Вертера*, съ психологіей столько же простой, сколько утонченна Гетевская. Это произведеніе, которое въ своихъ маленькихъ размѣрахъ есть безъ сомнѣнія шедевръ, имѣло преимущество служить переходомъ отъ Стендаля къ Флоберу; мы хотимъ говорить о *Кармен* Мериме [1]). Это исторія встрѣчи и борьбы двухъ характеровъ, у которыхъ общаго есть только упрямство и гордость; во всѣхъ другихъ отношеніяхъ они представляютъ собой враговъ, двухъ самыхъ противоположныхъ расъ, горца съ узкой, какъ его долины, головой, и странствующей повсюду цыганки, естественной непріятельницы общественныхъ условій. Онъ—баскъ и старый христіанинъ, онъ носитъ ладонку; это застѣнчивый и порывистый драгунъ, совершенно не на мѣстѣ внѣ его «бѣлой горы».—«Я постоянно думалъ о родинѣ, и я не предполагалъ, чтобы могли существовать хорошенькія дѣвушки безъ голубыхъ юбокъ и безъ спускающихся по плечамъ кось».—Она—нахальна, кокетлива до крайней грубости; «она подходила, покачиваясь на своихъ бедрахъ какъ молодая кобылица съ Кордовскаго завода». Сначала она ему не нравится; съ нею онъ чувствуетъ себя слишкомъ далекимъ отъ всѣхъ предметовъ своей родины—«но она, по обычаю женщинъ и кошекъ, которыя не идутъ, когда ихъ зовутъ, и идутъ, когда ихъ не зовутъ, остановилась передо мною и заговорила». Ея первыя слова были насмѣшкой; затѣмъ встрѣча этихъ жестокихъ и въ сущности непризнанныхъ характеровъ выразилась въ жестѣ, стоящемъ дѣйствія: «взявъ цвѣтокъ смородины, который былъ у нея во рту, она бросила мнѣ его движеніемъ большого пальца прямо въ переносицу. Мнѣ показалось, господинъ, что въ меня попала пуля»... Маленькая драма начинается; они связаны другъ съ

[1]) Хотя *Кармен* написана уже сорокъ лѣтъ назадъ, въ ней однако ничего не устарѣло, исключая довольно слабаго и мало полезнаго введенія. Не надо однако судить о романѣ по плохому либретто комической оперы, которое изъ него извлекли и гдѣ важный Донъ Хозе Лизапрабенгоа становится сантиментальнымъ «tourlouton», а Кармен—простой дѣвицей дурного поведенія.

другомъ, несмотря на инстинкты ихъ расъ, которые ихъ тянутъ въ противоположныя стороны; все, что произойдетъ съ однимъ, отзовется на другомъ, и всѣ точки столкновенія съ жизнью повлекутъ за собою всѣ столкновенія ихъ противоположныхъ характеровъ. Четырехъ-конечный крестъ, который Кармен нарисовала ножомъ на щекѣ одной товарки по фабрикѣ, не есть обыденный фактъ, выбранный случайно, чтобы привести къ новой встрѣчѣ обоихъ лицъ; онъ сразу указываетъ дикую основу характера Кармен; это—психологія въ дѣйствіи. Эта сцена насилія тотчасъ переходитъ въ сцену кокетства, соблазна взглядомъ, позой, ласковымъ тономъ голоса, наконецъ, даже ласковымъ разговоромъ (она говоритъ съ нимъ на баскскомъ языкѣ); «нашъ языкъ, господинъ, такъ прекрасенъ, что когда мы его слышимъ въ чужой странѣ, онъ приводитъ насъ въ содроганіе».—«Она лгала, господинъ, она всегда лгала. Я не знаю, сказала ли эта дѣвушка когда-либо въ своей жизни правду; но когда она говорила, я ей вѣрилъ: я не могъ выдержать». Начиная съ этого момента очень простыя событія драмы слѣдуютъ одно за другимъ съ точностью дедукціи, все болѣе сближая два враждебныя лица до ихъ раздора. Сначала исчезновеніе Кармен и слѣдующее за нимъ заключеніе драгуна: «въ тюрьмѣ я не могъ не думать о ней... Ея совсѣмъ дырявые шелковые чулки, которые она мнѣ цѣликомъ показала убѣгая, все были передъ моими глазами... И затѣмъ, противъ моей воли, я слышалъ запахъ цвѣтка смородины, который она мнѣ бросила и который даже сухой сохранялъ свой прекрасный запахъ». Потомъ онъ разжалованъ и стоитъ простымъ солдатомъ на часахъ у дверей полковника въ тотъ именно день, когда Кармен танцуетъ въ *patio*: «По временамъ сквозь рѣшетку я видѣлъ ея голову, когда она прыгала со своимъ барабаномъ». Потомъ безумный день у Лилла Пастіа. Затѣмъ первыя нарушенія дисциплины и наконецъ рядъ паденій, вслѣдствіе которыхъ онъ доходитъ до разбоя. Во всей этой первой части преобладаетъ очень простая сцена, которую невозможно передать на сценѣ; мы говоримъ о томъ вечерѣ, когда преслѣдуемые контрабандисты, покончивъ съ однимъ изъ своихъ, останавливаются въ лѣсу, измученные голодомъ и усталостью; нѣкоторые изъ нихъ, вынувъ карты, играютъ при свѣтѣ огня, который они зажгли. «Между тѣмъ я лежалъ, смотря на звѣзды, думая о Ременадо[2]) (убитый человѣкъ) и размышляя, что я, пожалуй, хотѣлъ бы быть на его мѣстѣ. Кармен пріютилась около меня, напѣвая и время отъ времени стуча кастаньетами. Потомъ, придвинувшись ко мнѣ, какъ бы затѣмъ, чтобы сказать мнѣ на ухо, она меня поцѣловала, почти противъ моей воли, два или три раза.—«Ты чортъ,—сказалъ я ей.—Да,—отвѣтила она мнѣ». Убійство кривого Гарсіи, мужа (rom) Кармен, есть новый моментъ маленькой драмы. Сначала можно подумать, что введеніе Гарсіи нарушаетъ

цѣлость произведенія и что его смерть есть ненужный эпизодъ. Напротивъ, Карменъ была бы не полна безъ своего мужа, и борьба противъ кривого есть первый шагъ къ убійству Карменъ. Послѣ убійства Гарсіи нравственное состояніе убійцы обрисовано косвенно однимъ словомъ: «Мы его похоронили и перенесли нашъ станъ на двѣсти шаговъ дальше». Не будемъ останавливаться на другихъ мелкихъ происшествіяхъ, обусловленныхъ жизнью контрабандиста, которая сама обусловливалась исключительной любовью къ цыганкѣ; мы приходимъ къ развязкѣ, которая великолѣпна тѣмъ, что заключалась заранѣе во всѣхъ предъидущихъ событіяхъ какъ умозаключеніе въ посылкахъ: «Я усталъ убивать всѣхъ твоихъ любовниковъ, я убью тебя.—Она взглянула на меня пристально своимъ дикимъ взглядомъ и сказала мнѣ:—я всегда думала, что ты меня убьешь...—Карменсита, спросилъ я ее, развѣ ты меня больше не любишь?.. Она ничего не отвѣтила. Она сидѣла на рогожѣ, скрестивъ ноги, и пальцемъ чертила на землѣ... Я тебя больше не люблю; ты меня все еще любишь, и поэтому хочешь меня убить». Въ продолженіе всего дѣйствія, одной изъ отличительныхъ чертъ обоихъ характеровъ было то, что болѣе холодная Карменъ всегда знала, чего хотѣла, и дѣлала или заставляла дѣлать то, чего хотѣла; между тѣмъ онъ никогда этого не зналъ. Ясность и энергія характера Карменъ должна была еще болѣе выказаться въ возбужденіи послѣдней борьбы. «Она могла бы взять мою лошадь и спастись, но она не хотѣла, чтобы могли сказать, что она меня боится». Во внутренней борьбѣ, въ нѣсколько часовъ, которая у обоихъ предшествуетъ развязкѣ, надъ всѣми спутанными чувствами всплываютъ религіозныя и суевѣрныя вѣрованія дѣтства; и это должно было такъ быть. Карменъ занимается колдовствомъ; онъ заказываетъ обѣдню; послѣ обѣдни онъ возвращается къ ней и послѣ послѣдняго вызова убиваетъ ее. «Я ее ударилъ два раза. Я взялъ ножъ кривого, потому что свой сломалъ. При второмъ ударѣ она упала безъ крика. Мнѣ кажется, что я еще теперь вижу ея черный глазъ, пристально на меня смотрѣвшій, потомъ онъ потускнѣлъ и закрылся». Со смертью Карменъ его жизнь окончена; ему остается только бѣжать въ Кордову, выдать себя, и ждать своей особой смертной казни, привилегіи благородныхъ, которыхъ не вѣшаютъ, какъ простыхъ людей. Передъ этимъ еще послѣднее противорѣчіе, въ которомъ выражаются всѣ слабости и недоумѣнія этого буйнаго человѣка. «Я вспомнилъ, что Карменъ мнѣ часто говорила, что хотѣла бы быть погребена въ лѣсу. Я ей вырылъ своимъ ножомъ яму и положилъ ее туда. Я долго искалъ ея кольцо и наконецъ нашелъ его. Я положилъ его около нея съ маленькимъ крестомъ».

На этомъ примѣрѣ видно, какъ необходима въ романѣ композиція, какъ бы объ этомъ ни говорили нѣкоторые критики: «Романъ—самый свободный изъ всѣхъ родовъ и допускаетъ всевозможныя формы. Есть романы прекрасные и плохіе; нѣтъ романовъ съ хорошей или плохой композиціей. Сжатость композиціи можетъ способствовать красотѣ произведенія; но врядъ ли она одна можетъ составить эту красоту. Можно было бы привести изъ исторіи литературъ шедевры съ такой же плохой композиціей, какъ въ Manette». (Jules Lemaître, Etude sur les Goncourt.—Revue Bleue, 30 Septembre 1882).

Такіе романы, которые повидимому составляютъ исключеніе изъ упомянутыхъ выше законовъ композиціи и развитія, напротивъ того при болѣе внимательномъ разсмотрѣніи окажутся ихъ подтвержденіемъ. *Le Pêcheur d'Islande*, одно изъ наиболѣе замѣчательныхъ произведеній нашего времени, совершенно согласенъ съ прогрессіей и непрерывностью въ развитіи характеровъ. Оба главныхъ героя показаны намъ сначала только въ профиль, какъ бы закутанные вѣчно-сѣрыми туманами Бретани. Характеръ женщины (Gaud) вырисовывается первымъ. Сначала это—простая и инстинктивная любовь прекрасной молодой дѣвушки къ прекрасному юношѣ. Годъ мечтаетъ у своего окна, и это идетъ къ бретонкѣ; наконецъ, въ ея умѣ появляется ясная и упрямая идея, что она имѣетъ право на любовь Янна. Происходитъ первое психическое событіе: это—посѣщеніе семейства Гаосъ, посѣщеніе, все значеніе котораго состоитъ въ остановкѣ, которую дѣлаетъ по дорогѣ дѣвушка у часовни des Naufragés, потерпѣвшихъ кораблекрушеніе. Тамъ, передъ плитами, напоминающими имена утонувшихъ въ морѣ Гаосовъ, ея любовь становится сильнѣе, пускаетъ корни въ ея сердцѣ: она видитъ впередъ и идетъ за предѣлы смерти.

Затѣмъ слѣдуетъ ожиданіе, очень простые случаи, какъ пропущенное посѣщеніе; встрѣча принимаетъ въ ея глазахъ преувеличенное значеніе. Въ это время происходитъ эпизодъ съ Сильвестромъ. Потомъ главная интрига развивается по поводу незначительнаго обстоятельства, которое приводитъ къ любовному объясненію Янна. Другой фазисъ: раздѣленная любовь. Затѣмъ отъѣздъ въ Исландію и опять ожиданіе, на этотъ разъ болѣе острое и безнѣрное. Характеръ Годъ не что иное какъ глубокій и послѣдовательный анализъ любви въ ожиданіи, и прогрессія прекрасно соблюдена. Сначала это—тихое ожиданіе, почти увѣренность въ вечѣ, которая переноситъ ее на балъ, гдѣ ей показалось, что она любима; затѣмъ ожиданіе тягостное, въ пренебреженной любви, и наконецъ отчаяніе отъ безконечнаго отсутствія возлюбленнаго; ожиданіе и отчаяніе, которыя должны закончиться увѣренностью въ смерти. Янъ изображенъ краснощекимъ, но мы не знаемъ, что въ немъ есть за его открытымъ взглядомъ. Есть ли это мракъ ума, затуманеннаго легендами, или упрямство бретонца? Онъ отъ насъ ускользаетъ и открывается намъ только два раза: когда онъ узнаетъ о смерти Сильвестра, и когда потомъ вдругъ женится на Годъ. Все остальное время это—привлекательный, но обыкновенный малый, о которомъ собственно говоря мы не знаемъ, что думать. Онъ говоритъ, дѣйствуетъ, какъ заурядный человѣкъ, но въ немъ есть что-то, что отъ насъ ускользаетъ. Это—типъ бретонца, съ головой, наполненной легендами и суевѣріями, въ которой несходятся несообразныя идеи и могутъ быть вырваны изъ нея только рѣзкимъ рѣшеніемъ; напримѣръ такимъ, которое побуждаетъ Янна просить руки Годъ; характеръ упорный въ принятомъ разъ рѣшеніи, это—олицетвореніе неподвижныхъ вещей, покрытыхъ сѣрыми туманами Бретани. Янъ есть лицо символическое, немного на манеръ нѣкоторыхъ героевъ Зола, какъ напримѣръ Альбина, олицетворяющая землю, и Сорнъ, священникъ. Съ начала и до конца Янъ остается для насъ таинственнымъ, какъ то море, которое унесло столько ему близкихъ, похититъ и его, которое въ день его свадьбы помѣшало ему преклонить колѣни со своей женой у маленькой часовни, столь дорогой для рыбаковъ. Онъ остается таинственнымъ до конца, даже въ своей смерти, которой никто не видѣлъ, смерти символической, которая выдвигаетъ чудесную сторону произведенія,—къ сожалѣнію немного тяжеловато—и нѣсколько портитъ его эффектъ. Какъ бы то ни было, этотъ странный, неопредѣленный характеръ Янна отразится даже на Годъ, характеръ которой самъ по

себѣ не представляетъ ничего темнаго. Янъ прекрасно обрисованъ при началѣ Reine-Berthe. Неожиданное появленіе этого судна, котораго мы раньше не видѣли, является какъ бы отраженіемъ туманнаго суевѣрія и таинственности, заключающихся въ характерѣ Янна. Прекрасно изображена съ начала до конца старая Иванна, только вмѣсто того, чтобы показаться намъ постепенно, она является передъ нами на закатѣ ея личности. Что касается Сильвестра, это—только эскизъ: его одушевляетъ одно простое чувство, любовь къ Бретани и къ старухѣ бабушкѣ. Надо согласиться, что трудно было бы придать его очерку больше полноты, не отнимая интереса у Янна. Онъ дѣйствуетъ больше всѣхъ, и тѣмъ не менѣе, когда мы закроемъ книгу, онъ остается лишь эскизомъ; почему? Потому что нѣтъ психологическаго событія. Онъ отправляется на войну, онъ раненъ и умираетъ. Любовь къ родинѣ, которой онъ больше никогда не увидитъ, единственное дѣйствующее въ немъ чувство, и этого достаточно, чтобы привлечь насъ къ нему. И съ какимъ искусствомъ авторъ связываетъ Сильвестра, живого или мертваго, съ своими двумя героями, чтобы избѣжать неудобства раздѣлять интересъ и эмоцію! Сильвестръ есть соединительная черта между его пріемными братомъ и сестрой. На первыхъ страницахъ книги Годъ представленъ намъ тамъ, въ Исландіи, около Янна; послѣ смерти Сильвестра, Годъ поселяется въ его избушкѣ при его старой бабушкѣ; подъ его портретомъ, украшеннымъ нѣкомъ черныхъ бусъ, Янъ и Годъ признаются другъ другу въ любви. Онъ есть какъ бы среда, гдѣ живутъ оба любовника. Форма романа-баллады какъ нельзя болѣе подходитъ для изображенія Бретани и моря, бретонцевъ и тумановъ, и при видимой разрозненности, произведеніе въ высшей степени послѣдовательно; если намъ кажется, что мы перескакиваемъ отъ одного лица къ другому, изъ одной страны въ другую, съ мѣста на мѣсто, это потому, что такъ хочетъ авторъ и его произведеніе, но въ дѣйствительности нѣтъ ничего болѣе связнаго, какъ эти замѣтки и прижки.

Надо только осложнить это изученіе дѣйствій и реакцій между характерами, эпохой, состояніемъ общества, чтобы дойти до великихъ романовъ Стендаля. Этотъ послѣдній, какъ уже много разъ было замѣчено, удивителенъ въ психологическомъ анализѣ; но вся его психологія относится цѣликомъ къ совершенно сознательнымъ *мотивамъ* его лицъ, а не къ темнымъ *двигателямъ* чувства. Притомъ его герои — итальянцы, а итальянцы мало подчиняются чистому чувству, они всегда разсуждаютъ и холодны даже въ гнѣвѣ; у нихъ есть характерная пословица: — Мщеніе есть блюдо, которое надо ѣсть холоднымъ.—Итакъ, Стендаль превосходно анализируетъ сознательные мотивы дѣйствій, но онъ даетъ только анализъ, и притомъ анализъ чисто умственный. Онъ не достигаетъ синтеза ума и чувства, который одинъ передаетъ жизнь, выражаетъ полнаго человѣка въ его самомъ темномъ основаніи, какъ и въ его наиболѣе сознательномъ существѣ. Въ *Chartreuse de Parme* нельзя даже объяснить себѣ двѣ искренніе любви, которыя руководятъ разсказомъ: любовь тетки къ племяннику, и племянника къ Клелія; писатель ставитъ ихъ, какъ геометръ ставитъ заданную теорему, къ которой примыкаютъ всѣ его разсужденія. Допустивъ, но не объяснивъ эти двѣ любви, онъ выводитъ дѣйствія и ихъ мотивы. Стендаль анализируетъ идеи, но идеи довольно простыя, потому что онѣ поверхностны. Понятіе о жизни, которое себѣ составляютъ эти

лица, изъ самыхъ первобытныхъ: суевѣрія, достойныя дикаря, хитрости кокетства или предразсудки ханжи, заботливость объ этикетѣ, свойственная свѣтскому человѣку; все это, основанное на чувствахъ ясныхъ и опредѣленныхъ, точныхъ, какъ математическія формулы,—честолюбіе, любовь, ревность, — все, разыгрывающееся на старой, самой первобытной человѣческой основѣ. Это—двигатели очень сложные, но которые въ концѣ концовъ приводятъ въ движеніе лишь куколъ. Это — ясность и прозрачность, которая часто происходитъ оттого, что мы не углубляемся до послѣдняго темнаго чувства, или оттого, что совсѣмъ нѣтъ чувства, нѣтъ сердца, а только идеи, пустые или утонченные мотивы, поверхность. Это слишкомъ сознательно или, по крайней мѣрѣ, слишкомъ разсудочно и сухо. Стендаль похожъ на анатома, который обнажаетъ всѣ нервныя нити, какъ бы онѣ ни были незамѣтны, но который въ концѣ концовъ работаетъ надъ трупами; жизнь со множествомъ ея явленій, ея сложной химіей и безличной основой отъ него ускользаетъ; въ этихъ лицахъ не чувствуется того, что есть въ каждомъ существѣ неуловимаго, безконечнаго, неопредѣленнаго, синтетическаго. Бальзакъ несравненно полнѣе, какъ психологъ.

Находили удивительнымъ, что современные натуралисты ссылаются на Стендаля.— На Бальзака, да, но на Стендаля! этого романиста французскаго и итальянскаго высшаго свѣта, который никогда не снимаетъ перчатокъ, особенно, когда дотрогивается до руки нѣкоторыхъ подозрительныхъ лицъ; Стендаль—чистый психологъ, а въ современномъ романѣ нѣчто совсѣмъ иное, тѣмъ психологія.—Эти доводы безъ сомнѣнія хороши, а между тѣмъ наши натуралисты не ошибаются: психологическая подробность, которой такъ много у Стендаля, дѣйствительно всегда связана у него съ яснымъ взглядомъ на дѣйствительность, на каждое изъ его лицъ, на его движенія, позы, окно, которое оно открываетъ, или станомъ, который оно тайкомъ обнимаетъ рукой.

Вотъ отрывокъ изъ Стендаля, характерный тѣмъ, что каждое психологическое наблюденіе связано въ немъ съ подробностями домашней жизни; подробностями, которыя классики отвергли бы какъ тривіальныя и о которыхъ не подумали бы романтики въ ихъ заботѣ о романическомъ: и между тѣмъ замѣтимъ, что на этой страницѣ дѣло идетъ о сценѣ романа,—а именно, избирается въ окно, ночью, молодой семинаристъ, который четырнадцать мѣсяцевъ не видѣлъ своей возлюбленной.

«Съ бьющимся сердцемъ, но рѣшившись погибнуть или увидѣть ее, онъ бросилъ нѣсколько камешковъ въ ставни; отвѣта нѣтъ. Онъ приставилъ лѣстницу къ окну, и самъ два раза постучалъ въ ставню, сначала слегка, потомъ громче. «Какъ ни темно теперь, а въ меня могутъ выстрѣлить»,—подумалъ Жюльенъ. Эта мысль снела безумное предпріятіе къ вопросу храбрости... Онъ спустился, приставилъ лѣстницу къ одной изъ ставней, взялъ снова и, просунувъ руку въ отверстіе въ формѣ сердца, онъ успѣлъ довольно скоро найти проволоку, прикрѣпленную къ крючку, который запиралъ ставни. Онъ потянулъ проволоку; съ невыразимою радостью онъ почувствовалъ, что ставней болѣе ничего не держитъ и что онѣ поддаются его усилію.

— «Надо отпереть потихоньку и подать осторожно голосъ» Онъ открылъ ставни настолько, чтобы просунуть голову и повторилъ потихоньку: «это другъ».

«Настороживъ слухъ, онъ убѣдился, что ничто не нарушало тишины комнаты. Но очевидно, въ каминѣ не было починка, хотя бы на половину потухшаго; это былъ дурной знакъ».

«Берегись выстрѣла! Онъ подумалъ немного; затѣмъ онъ рѣшился постучать пальцемъ по стеклу: никакого отвѣта; онъ постучалъ сильнѣе.— «Если бы мнѣ даже пришлось разбить стекло, надо съ этимъ покончить». Когда онъ сталъ стучать очень громко, ему показалось, что въ темнотѣ онъ видитъ бѣлую тѣнь, проходящую черезъ комнату. Наконецъ пять секундъ, онъ видитъ тѣнь, которая повидимому приближалась чрезвычайно медленно. Вдругъ онъ увидѣлъ щеку, прислонившуюся къ стеклу, въ которое смотрѣлъ его глазъ».

«Онъ задрожалъ и немного отодвинулся»....

«Послышался легкій сухой стукъ».

Здѣсь никогда нѣтъ отвлеченной психологіи, прекрасные образцы котораго есть напримѣръ въ «Адольфѣ»; мы находимся въ такомъ-то мѣстѣ, въ такое-то время, передъ такой-то человѣческой машиной: передъ нами не только спускаютъ пружины, но и показываютъ ихъ намъ. Прибавимъ сюда еще нѣсколько пессимистическій взглядъ на человѣческую природу и ея агонизъ, взглядъ, какой легко встрѣтить въ душѣ всякаго дипломата, и мы поймемъ тѣсное родство, которое связываетъ уже кровавыя видѣнія автора *Rouge et Noir* и мрачныя драмы Золя.

Другой настоящій предшественникъ соціологическаго романа, какъ очень вѣрно было замѣчено, есть сама Жоржъ Зандъ; *Индіана*, *Валентина* и *Жакъ* обозначаютъ введеніе «общественныхъ вопросовъ» въ романъ. Правда, Золя упрекаетъ Жоржъ Зандъ въ томъ, что она говоритъ «только о приключеніяхъ, которыхъ никогда не происходило, и о лицахъ, которыхъ никто не видѣлъ»; правда также, что Брюнетьеръ, протестуя противъ этого утвержденія, самъ соглашается, что даже въ *Валентинѣ* и *Жакѣ* лица становятся «чистыми символами»; но тѣмъ не менѣе онъ увѣренъ, что въ романахъ Жоржъ Зандъ «лица уже не заперты, какъ прежде, въ семейномъ кружкѣ: онѣ въ постоянномъ общеніи съ предразсудками, то-есть съ окружающимъ ихъ обществомъ, и съ закономъ, то-есть государствомъ» [1]. Позднѣе романистъ приведетъ въ связь богатаго съ бѣднымъ (Бальзакъ), хозяина съ рабочимъ, народъ съ буржуазіей, чтобы установить то, что Золя хочетъ называть *опытами* (expériences). Но *le Meunier d'Angibault*, *le Compagnon du tour de France* станутъ уже общественные вопросы: «Неоспоримо то, что, становясь самой сущностью романа, эти тезисы какъ бы необходимо ввели въ него цѣлый міръ лицъ, которыхъ прежде въ немъ не бывало» [2].

[1]) M. Brunetière, *le Roman naturaliste*, pp. 256—258.
[2]) Тамъ же.

У Жоржъ Занда романъ былъ еще только *общественнымъ* (social); романъ съ тезисами или изображеніе жизни въ обществѣ не есть сама его цѣль. *Соціологическимъ* романъ становится, по нашему мнѣнію, у Бальзака. Уже давно замѣченъ былъ этотъ характеръ произведеній Бальзака [1]).

Ясно также, что Бальзакъ, какъ и Стендаль, есть предокъ современнаго реализма. Онъ заботится о психологической и общественной правдѣ и ищетъ ее въ безобразномъ, какъ и въ прекрасномъ, и чаще въ безобразномъ, чѣмъ въ прекрасномъ. Его цѣль изобразить жизнь такою, какъ она есть, общество такимъ, какъ оно есть; какъ реалисты, онъ собираетъ подробности и описанія, онъ впадаетъ даже въ техническое. Но пріемъ его творчества есть еще абстракція и обобщеніе. Мало того, Бальзакъ прежде всего—логикъ: его характеры — живыя теоремы, типы, которые развиваютъ все, что содержатъ. У него есть пріемъ могущественнаго упрощенія, состоящій въ томъ, что онъ собираетъ всего человѣка въ одну и единственную страсть: Гранде есть только скупой, Горіо только обожатель своихъ дочерей, и такъ далѣе. Очень справедливо было замѣчено, что вслѣдствіе этого Бальзакъ не вполнѣ реалистъ; онъ— классикъ, какъ драматическіе поэты семнадцатаго вѣка, съ тою разницею, что онъ еще болѣе классикъ и что «какъ крайній упроститель, онъ не допустилъ бы ни милосердія Августа, ни колебаній Нерона, не изобразилъ бы Гарпагона влюбленнымъ; онъ создаетъ всѣ свои лица по примѣру Горація, Нарцисса или Тартюфа». Истинный реализмъ, напротивъ, состоитъ въ томъ, чтобы никогда не допускать человѣка быть единственной страстью, воплощенной въ его органы, но видѣть въ немъ дѣйствіе и часто столкновеніе различныхъ страстей, изъ которыхъ каждую надо принимать въ ея относительномъ значеніи [2]).

Современный натурализмъ происходитъ не только отъ Бальзака, но и отъ романтизма Гюго, по «*реакціи*» и «*эволюціи*». Гюго, отвергнувъ произвольныя правила и условныя лица, говорилъ въ предисловіи къ *Кромвелю*: «Поэтъ долженъ сообщаться только съ

[1]) Гюго говорилъ на его могилѣ: «Всѣ его книги составляютъ одну книгу, книгу живую, свѣтлую, глубокую, гдѣ ходитъ и движется вся наша современная цивилизація съ чѣмъ-то испуганнымъ и ужаснымъ, прибавленнымъ къ дѣйствительному; чудесная книга, которую поэтъ назвалъ «комедіей» и которую могъ бы назвать «исторіей», которая принимаетъ всѣ формы и всѣ стили, превосходитъ Тацита и достигаетъ Свѣтонія, проходитъ Бомарше и доходитъ до Рабеле; книга, которая есть наблюденіе и воображеніе; которая разсѣчетъ правду, задушевность, мѣщанское, тривіальное, матеріальное, и которая по временамъ сквозь всю широко и рѣзко разорванную дѣйствительность дастъ вдругъ видѣть самый темный и самый трагическій идеалъ». (*Littérature et philosophie mêlées*, discours prononcé aux funérailles de Balzac, vol. II, p. 318).
[2]) Faguet, *Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle*.

природой, истиной и вдохновеніемъ». Предпринимая опытъ историческаго романа *Notre-Dame de Paris*, Гюго уже изображалъ *общественное* состояніе и картину нравовъ, какую бы онъ ни обнаружилъ слабость въ концепціи личныхъ характеровъ. Позднѣе, въ «Misérables» Гюго создаетъ романъ соціальный и вмѣстѣ соціологическій. Въ *Misérables* уже находится *L'Assommoir* въ зародышѣ. Вотъ, напримѣръ, оригиналъ безконечной прогулки Жервезы въ снѣгу на тротуарѣ бульваровъ:

«Въ первые дни января 1823 г., въ одинъ снѣжный вечеръ, какая-то женщина въ открытомъ бальномъ платьѣ, съ цвѣтами на головѣ, блуждала передъ окнами офицерскаго ресторана.... Каждый разъ, какъ эта женщина проходила (передъ однимъ изъ мѣстныхъ франтовъ), онъ съ клубомъ дыма отпускалъ какое-нибудь замѣчаніе, которое считалъ остроумнымъ и веселымъ, какъ напримѣръ: — Какъ ты дурна! — Спрячешься ли ты наконецъ?—У тебя нѣтъ зубовъ! и т. д. — Этого господина звали г. Баматабуа. Женщина, печальная, разряженная тѣнь, которая ходила взадъ и впередъ по снѣгу, ничего ему не отвѣчала, даже не смотрѣла на него и тѣмъ не менѣе молча продолжала съ мрачной правильностью свою прогулку, которая каждыя пять минутъ ее возвращала подъ сарказмы, какъ возвращается осужденный солдатъ подъ розги» [1])...

Вотъ фамильярность и образный разговоръ народа:

«Очень смѣшно, быть голоднымъ. Знаете, ночью, когда я хожу по бульвару, я вижу деревья, точно вилы, я вижу совсѣмъ черные дома, толстые какъ башни Notre-Dame, я воображаю, что бѣлыя стѣны—рѣка, и говорю себѣ: о-го, тамъ вода! Звѣзды какъ шкалики на иллюминаціи; онѣ точно курятъ и вѣтеръ ихъ задуваетъ; я ошеломленъ, какъ будто лошади дышутъ мнѣ въ уши; хотя это было ночью, мнѣ слышатся шарманки и машины бумагопрядильни, не разберу. Мнѣ кажется, что въ меня кидаютъ камни, все кружится, все кружится» [2]).

Вотъ наконецъ дѣтскія наивности, взятыя съ натуры: Жанъ Вальжанъ несетъ слишкомъ полное ведро Козетты; малютка идетъ рядомъ и говоритъ:

— У тебя, значитъ, нѣтъ матери?
— Я не знаю, отвѣтилъ ребенокъ.
Прежде чѣмъ онъ успѣлъ продолжать, она прибавила.
— Я не вѣрю. У другихъ есть, у меня нѣтъ.
И помолчавъ, она продолжала:
— Я не думаю, чтобы у меня когда-нибудь она была.

Обѣ маленькія Тенардье поймали котенка и запеленали его какъ куклу; старшая говоритъ сестрѣ:

«Вотъ, сестра, будемъ въ него играть. Пусть это будетъ моя дочка. Я буду дамой. Я приду къ тебѣ съ визитомъ, и ты будешь смотрѣть на нее. Ты мало-по-малу замѣтишь ея усы, и это тебя удивитъ. Потомъ ты увидишь уши, потомъ ты увидишь хвостъ и это тебя удивитъ. Ты мнѣ скажешь: Ахъ, Боже мой! А я тебѣ скажу. Да, мадамъ, это у меня такая маленькая дѣвочка. Маленькія дѣвочки всѣ теперь такія».

Прочтите еще разговоръ Фантины и старой дѣвы Маргариты. Фантинѣ сказали, что ея грудная внучка заболѣла сыпной лихорадкой:

[1]) Les Misérables.
[2]) Récit d'Eponine.—Les Misérables, tome VI, pp. 143—144.

— Что же это такое сыпная лихорадка? Вы знаете?
— Да,—отвѣтила старая дѣва,—это болѣзнь.
— Значитъ для этого потребуется много лекарствъ?
— О, ужасныхъ лекарствъ.
— Откуда же это берется?
— Да, это бываетъ такая болѣзнь.
— А что, отъ нея умираютъ?
— Конечно,—сказала Маргарита.

Вотъ отрывокъ изъ разсказа Шанматье, котораго судъ принимаетъ за стараго каторжника.

«Кромѣ того, со мной была дочь, которая стирала на рѣкѣ. Она тоже кое-что зарабатывала; для насъ двоихъ этого хватало. Ей тоже было трудно. Цѣлый день съ лоханью, подъ дождемъ, подъ снѣгомъ, на вѣтру, который рѣжетъ лицо: въ морозъ то же самое, надо мыть; у иныхъ мало бѣлья, и они его ждутъ; если не мыть, потеряешь работу. Доски плохо прилажены и отовсюду капаетъ вода. Юбки мокрыя сверху и донизу. Это пронизываетъ. Она работала также въ прачешной Enfants-Rouges, гдѣ вода льется изъ крановъ. Тамъ не надо лохани. Тамъ моютъ подъ краномъ и полощатъ сзади въ бассейнѣ. Такъ какъ тамъ закрыто, то тѣлу не такъ холодно. Но за то тамъ ужасенъ горячій щелокъ, отъ котораго портятся глаза. Она возвращалась въ семь часовъ и скоро ложилась; такъ она уставала. Мужъ билъ ее... Это была славная женщина, которая не ходила на балы и была очень спокойна. Я помню, разъ въ вечеръ mardi gras, когда она легла спать въ восемь часовъ...»

Полицейскій обыскъ въ *Нана* въ зародышѣ уже находится въ испугѣ и бѣгствѣ дочерей Тенардье, которыя натыкаются на Маріуса: «J'ai cavalé, cavalé, cavalé». Жанленъ въ «Жерминалѣ» есть тотъ же Гаврошъ въ черномъ свѣтѣ, и его убѣжище въ заброшенномъ колодцѣ соотвѣтствуетъ убѣжищу Гавроша въ гигантскомъ чревѣ каменнаго слона [1]).

Садъ улицы Плюме, соединенный съ воспоминаніями дѣтства, есть оригиналъ сада «Параду».

«Садъ этотъ, предоставленный такимъ образомъ самому себѣ болѣе полувѣка, былъ необыкновенный и прелестный. Прохожіе сорокъ лѣтъ останавливались на этой улицѣ, чтобы имъ любоваться, не подозрѣвая, какія тайны скрывались за его свѣжими и зелеными кущами...

«Въ одномъ углу была каменная скамейка, одна или двѣ заплеснѣвѣвшія статуи, нѣсколько оторвавшихся отъ времени, гніющихъ на стѣнѣ, трельяжей, но затѣмъ не было больше ни аллей, ни лужаекъ... Было много сорныхъ травъ, прекрасное приключеніе для бѣднаго уголка земли. Праздникъ гвоздикъ тамъ былъ роскошный. Ничто въ этомъ саду не мѣшало священному стремленію вещей къ жизни... Деревья склонялись къ корнямъ, корни поднимались до деревьевъ...; то, что носится по вѣтру, нагнулось къ тому, что волочится по мху...

[1]) «Судьба романистовъ и всѣхъ писателей—много заимствовать другъ у друга; иногда они это замѣчаютъ сами и самымъ искреннимъ образомъ восклицаютъ вмѣстѣ съ Россини: «Вы думаете, что эта фраза не моя? Но Паозіелло не заслуживалъ того, чтобы ее найти». Другіе даже не замѣчаютъ этого; всѣ могли бы присвоить себѣ молитву нормандскаго крестьянина: «Господи, я не прошу у тебя имѣнія, дай мнѣ только сосѣда, у котораго оно есть».

Этотъ садъ уже не былъ садомъ, это былъ колоссальный кустарникъ, то-есть, нѣчто непроницаемое какъ лѣсъ, населенное какъ городъ, дрожащее какъ гнѣздо, темное какъ соборъ, пахучее какъ букетъ, уединенное какъ могила, живое какъ толпа.

«Въ мѣсяцѣ флореалѣ этотъ огромный кустъ, свободный за своей рѣшеткой и четырьмя стѣнами, въ глухой работѣ всеобщаго произрастанія, трепеталъ при восходѣ солнца почти какъ звѣрь, чувствующій, какъ поднимается и кипитъ въ его жилахъ апрѣльскій сокъ и потрясая на вѣтру своей громадной зеленой шерстью, сыпалъ на сырую землю, на обветшавшія статуи, на разрушающееся крыльцо павильона и даже на тротуаръ пустынной улицы звѣздообразные цвѣты, жемчужную росу, плодородіе, красоту, жизнь, радость, благоуханіе. Въ полдень тамъ прятались тысячи бабочекъ, и было божественное зрѣлище, когда этотъ живой лѣтній снѣгъ хлопьями кружился въ тѣни... Вечеромъ исходилъ изъ сада и окутывалъ его паръ; отовсюду шелъ опьяняющій запахъ жимолости и вьюна, какъ лучшій тонкій ядъ; слышался послѣдній зовъ пищухи и трясогузки, засыпающихъ въ вѣткахъ... Это былъ садъ запертой, но природа сильная, богатая, сладострастная и благоуханная...

«Козетта была еще ребенкомъ, когда попала туда. Жанъ Вальжанъ предоставилъ ей этотъ запущенный садъ.—Дѣлай здѣсь все, что̀ хочешь,—сказалъ онъ ей. Это занимало Козетту, она перебирала всѣ деревья, всѣ камни, и искала «звѣрей», она въ немъ играла, пока еще не мечтала.

У романтиковъ идеализмъ и реализмъ еще такъ мало слиты, что когда появляется этотъ послѣдній, то ежеминутно онъ звучитъ фальшиво, какъ диссонансъ; вотъ примѣръ:

«Однажды вечеромъ Козетта задумалась, понемногу ее стала одолѣвать грусть, та непреодолимая грусть, которая бываетъ по вечерамъ и, быть можетъ, происходитъ отъ полуоткрытой въ этотъ часъ тайны могилы... Козетта встала, прошла по сырой землѣ и какъ-будто сквозь меланхолическій сомнамбулизмъ, въ который была погружена, сказала себѣ: «правда, надо бы въ такое время надѣвать въ саду башмаки. Можно простудиться»... (*Les Misérables*, t. VII, стр. 360).

Другой примѣръ обманутаго ожиданія и дурного сочетанія идей и образовъ: «Никогда никто кромѣ крылатыхъ тамъ не останавливался. Эта площадка была покрыта птичьимъ пометомъ». (*Les Travailleurs de la mer*).

Но, если можно найти множество примѣровъ смѣшного реализма у романтиковъ, точно также можно найти много примѣровъ неудачнаго романтизма у нашихъ современныхъ реалистовъ. Вспомнимъ, что̀ показываетъ Мукетта (Mouquette) «при послѣднемъ лучѣ солнца». Въ томъ, что она «жестокая», показывала, не было ничего непристойнаго и это не давало повода для смѣха. Это—пріемы чистѣйшаго и самаго дурного романтизма, это—усиліе создавать прекрасное посредствомъ гротеска. Эти строки очевидно внушены тѣмъ же вдохновеніемъ, какъ лирическій комментарій на слова Камбронна въ *Misérables*. Своего рода революція была начата Буало, который требовалъ, чтобы *кошку* называли *кошкой*, продолжалъ ее Викторъ Гюго, который предписываетъ называть свинью ея именемъ, и окончена, надо надѣяться, натурализмомъ, который приложилъ къ человѣку, какъ прилагательное, существительное романтизма.

Флоберъ продолжаетъ романтизмъ своимъ поклоненіемъ формѣ и поэтическому стилю; онъ возвѣщаетъ реализмъ психологическими и общественными этюдами *Madame Bovary* и *l'Education sentimentale*. Онъ уже прилагаетъ къ роману систему мелкихъ, но *значительныхъ* фактовъ, которую защищалъ Тэнъ. *Я* его героевъ есть только «собраніе мелкихъ фактовъ», «рядъ умственныхъ фактовъ»,

ассоціація идей и образовъ, которые идутъ въ извѣстномъ порядкѣ. Его романы—«психологическія монографіи». Кромѣ того, онъ вводитъ въ романъ дорогую для нѣмцевъ и англичанъ идею эволюціи, развитія (Entwickelung), которая, по словамъ Тэна, состоитъ въ «изображеніи всѣхъ частей группы солидарными и дополняющими другъ друга, такъ что каждая изъ нихъ дѣлаетъ необходимымъ остальное, а всѣ вмѣстѣ онѣ своей послѣдовательностью и своими контрастами выражаютъ внутреннее качество, которое ихъ собираетъ и производитъ». Это внутреннее качество Гегель называлъ *идеею* группы; Тэнъ называетъ его преобладающимъ характеромъ. «Значительные» (significatif) факты, предпочитаемые фактамъ «внушительнымъ» (suggestifs), составляютъ отличительную черту науки; и такъ наука проникаетъ въ искусство. Романтическій герой, затерявшись въ чистой фантазіи, ниспадаетъ на землю всею тяжестью наблюденныхъ фактовъ: онъ опредѣляется, онъ стремится олицетворить человѣка дѣйствительнаго, а не одну мечту поэта въ часъ энтузіазма. Но дѣйствительность есть вещь столь ускользающая, что она находитъ возможнымъ ускользнуть и отъ этого точнаго научнаго метода. Видѣть близко, даже совсѣмъ близко, есть конечно лучшее условіе, чтобы схватить подробности съ самой строгой точностью, но это можетъ быть также прекраснымъ средствомъ ограничить свой взглядъ только этими подробностями: онѣ увеличатся всѣмъ тѣмъ вниманіемъ, которое будетъ имъ дано, и ихъ отношеніе къ цѣлому можетъ настолько же пострадать. Чтобы лучше схватить размѣры различныхъ частей цѣлаго, лучше всего взглянуть на нихъ съ извѣстнаго разстоянія, хотя бы даже отъ этого пострадала отчетливость нѣкоторыхъ подробностей. Если кромѣ того говорятъ о преобладающемъ фактѣ, къ которому всѣ остальные только примыкаютъ, то становится чрезвычайно важнымъ не ошибаться въ перспективѣ, смотрѣть нѣсколько издали и особенно съ извѣстной высоты. Упрекъ, который можно бы было сдѣлать Флоберу, хотя большому мастеру, и въ особенности его школѣ—это то, что онъ такъ отдался изученію и изображенію посредственности, подъ предлогомъ, что она болѣе истинна. Что она болѣе обыденна, это такъ, но болѣе ли истинна? Развѣ самая высокая дѣйствительность не принадлежитъ всегда чувствамъ, способнымъ двинуть насъ впередъ, хотя бы на мгновеніе, поднять надъ нашими головами хотя бы одного изъ насъ? Мы судимъ о прошедшихъ временахъ по ихъ великимъ людямъ. Будемъ же немного судить современную посредственность именно по тому, что̀ изъ нея выходитъ. Что удивительнаго, если при этомъ взглядѣ пессимизмъ вторгся въ искусство [1])?

[1]) Въ своемъ *Voyage en Italie*, передъ великими произведеніями древнихъ вѣковъ Тэнъ восклицаетъ: «Сколько развалинъ и какое кладбище—исторія!».. «Холодная и напряженная Ніобея выпрямляется, безъ надежды, съ глазами,

Это почти народная поговорка, что люди кажутся хуже, чѣмъ они есть на самомъ дѣлѣ; такимъ образомъ, если мы будемъ судить о нихъ только по ихъ дѣйствіямъ, которыя опредѣляются массой обстоятельствъ, заглушающихъ первое возбужденіе, мы найдемъ въ нихъ только матеріалъ для пессимистическихъ размышленій.—Но, скажутъ намъ, что намъ за дѣло до внутренняго человѣка, если мы имѣемъ дѣло съ человѣкомъ внѣшнимъ? —Гораздо больше дѣла, чѣмъ думаютъ, потому что, если въ человѣкѣ дѣйствительно есть два стремленія, почти двѣ противоположныя воли, то должна быть и борьба для достиженія равновѣсія: эта борьба будетъ выражаться внезапными и неожиданными актами великодушія, и также извѣстнымъ числомъ исключительныхъ натуръ. Наши романисты называютъ себя пессимистами во имя науки, но наука бываетъ пессимистична только вслѣдствіе индукцій, которыя изъ нея извлекаютъ, и очень можетъ быть, что изученіе человѣческаго сердца, изъ всѣхъ другихъ, наименѣе ведетъ къ пессимизму. «Думалъ ли ты,—пишетъ молодой Флоберъ,—о томъ, насколько мы организованы для несчастія?..» И позднѣе:—«Удивительно, что я рожденъ съ такой малой вѣрой въ счастіе. Еще совсѣмъ молодымъ у меня было полное предчувствіе жизни. Это былъ тошнотворный кухонный запахъ, выходящій изъ отдушины. Не нужно было ѣсть, чтобы знать, что онъ можетъ произвести рвоту». Бурже замѣтилъ, что когда Саламмбо овладѣваетъ заимфомъ, этимъ плащемъ богини, «синимъ какъ ночь, желтымъ какъ заря, пурпуровымъ какъ солнце, обширнымъ, прозрачнымъ, блестящимъ, легкимъ...», она удивлена, какъ Эмма въ объятіяхъ Леона, что не испытываетъ того счастья, которое она себѣ нѣкогда воображала: «она остается меланхоличной, когда ея мечта сбылась...» Отшельникъ, святой Антоній, осуществивъ на Онвандской горѣ свою мистическую идею, видитъ, что силы чувствовать у него нѣтъ; онъ съ отчаяніемъ ищетъ источника набожныхъ чувствъ, который нѣкогда проливался съ неба въ его сердце: «Онъ теперь изсякъ, но почему?..» Самъ Флоберъ иронически называлъ себя святымъ отцомъ Крюшаромъ, духовнымъ отцомъ дамъ Разочарованія (R. P. Cruchard, directeur des dames de la Désillusion). *Tentation de saint Antoine* кончается желаніемъ больше не думать, не желать, не чувствовать, спускаться постепенно по жизненной лѣстницѣ, погрузиться въ матерію, стать матеріей. «Мнѣ хочется летать, плавать, реветь, лаять, выть. Мнѣ бы хотѣлось имѣть крылья, щитокъ, кожуру, дышать паромъ, носить хоботъ, извивать свое тѣло, повсюду раздѣляться, быть во всемъ, исходить какъ запахъ, развиваться какъ растеніе, течь какъ рѣка, вибрировать какъ звукъ, блестѣть какъ свѣтъ, прилипнуть во всѣхъ формахъ, проникнуть во всякій атомъ, спуститься *въ глубину природы, быть матеріей!*» Иллюзія, разочарованіе—это вѣчный сюжетъ вѣчной поэзіи. Но есть поэты, которые любятъ показывать новую возстающую вдругъ иллюзію, потому что, если наши мечты, какъ и вещи, насъ обманываютъ и проходятъ, то чувство, которое возбудило наше ожиданіе, остается; но въ наше время, столь помраченное и столь подавленное пессимизмомъ, любятъ размышлять о мечтѣ, которая оказалась лишенной смысла. Наконецъ, Флоберъ уже наклоненъ предпочесть анализы «патологическихъ случаевъ», превозносимые психологами и которые такъ нравились Гонкурамъ. Такимъ образомъ соединены всѣ элементы современнаго натурализма. Мы доходимъ до эры «естественныхъ и общественныхъ исторій».

Прежде чѣмъ разбирать натуралистическій и соціологическій романъ, скажемъ нѣсколько словъ о свѣтскихъ нравахъ, которые для иныхъ составляютъ излюбленную тему. Между тѣмъ какъ въ наше время нѣкоторые изъ романистовъ берутъ темой изслѣдованіе народнаго или мѣщанскаго общества и ихъ произведенія частью вертятся на грубомъ бытѣ, другіе съ любовью рисуютъ свѣтское общество. Безъ сомнѣнія, это—столь же законный предметъ изученія, какъ и всѣ другіе. Къ несчастію, произведенія этихъ романистовъ слишкомъ часто заняты приличіями и пустяками. Въ свѣтской жизни конечно менѣе всего значенія имѣютъ сердце и мысль. Остается чувственность: но она до такой степени обѣдняла и истаскана, что можетъ быть источникомъ только болѣзненныхъ ощущеній и превратныхъ склонностей. Впрочемъ чаще всего это ни къ чему даже не приводитъ; настоящіе свѣтскіе люди едва имѣютъ силу быть просто чувственными, и желать безсильно—этимъ выражается ихъ существованіе. Въ этихъ маріонеткахъ остается очень мало человѣческаго; поэтому изображеніе ихъ можетъ быть только тѣнью тѣней. Свѣтскій романъ—это бездѣлушка и этикетъ, закладѣвающіе искусствомъ. Положимъ, художникъ можетъ ничѣмъ не пренебрегать, но есть ничтожные и пустые предметы; во всякомъ случаѣ не надо, чтобы онъ бывалъ одураченъ своимъ сюжетомъ, надо знать его пустыя мѣста. Нѣкоторыя лица, не имѣя истиннаго достоинства въ головѣ или въ сердцѣ, ищутъ его въ своей обстановкѣ, одеждѣ, благородной осанкѣ ихъ лакеевъ; романисты не должны поддаваться этой комедіи и думать, что они изобразили высшій свѣтъ потому, что они изобразили свѣтъ, гдѣ каждый хотѣлъ бы быть или считаетъ себя свѣтскимъ,—включая сода и швейцаровъ. Большинство умныхъ вещей, которыя переносятся изъ салона въ салонъ, похожи на дѣтскія словечки, на граціозныя пустячки, которые съ любовью повторяютъ матери, и которыхъ мы не можемъ слушать безъ скуки. Желать создать произведеніе съ настоящей личной и общественной психологіей изъ жизни салоновъ, значитъ принимать за серьезное даже не дѣтей,—потому что дѣти, это—реальныя, привлекательныя существа, зародыши людей,—но ребячества, то-есть ничтожества: словесную пыль.

устремленными на небо, она съ изумленіемъ и ужасомъ видитъ ослѣпительное и смертоносное сіяніе, эти протянутыя руки, неотвратимыя стрѣлы и неумолимую ясность боговъ...» Для Тэна «разумъ и здоровье—счастливыя случайности», «лучшій плодъ науки есть холодная безропотность, которая, умиротворяя и приготовляя душу, сводитъ страданіе къ боли тѣла...» Показавъ, что человѣческое несовершенство въ порядкѣ вещей, какъ неправильность словъ въ граняхъ кристалла, Тэнъ спрашиваетъ: «Кто возмутится противъ этой геометріи?» (см. *Bourget, Etudes de psychologie contemporaine*, стр. 204, 216).

III.—Натурализмъ опредѣляетъ самого себя какъ «науку, приложенную къ литературѣ». Чтобы пояснить это тщеславное опредѣленіе, онъ говоритъ, что онъ имѣетъ ту же цѣль и тотъ же методъ, какъ наука. Ту же цѣль: истину, только одну истину; — къ сожалѣнію, онъ не прибавляетъ: всю истину. Тотъ же методъ: методъ опытный, который кромѣ наблюденія заключаетъ въ себѣ опыты. Романистъ-натуралистъ долженъ быть прежде всего наблюдателемъ: прежде чѣмъ писать, онъ поступаетъ какъ Тэнъ; онъ собираетъ массу замѣтокъ, мелкихъ фактовъ, документовъ. Но этого не достаточно, онъ измѣняетъ свой романъ въ «опытное изслѣдованіе» (expérimentation). Наблюдатель передаетъ факты такими, какими онъ ихъ видѣлъ, устанавливаетъ исходную точку, выбираетъ твердую почву, по которой будутъ ходить дѣйствующія лица, будутъ развиваться явленія съ ихъ законами. Затѣмъ является экспериментаторъ и «производитъ опытъ», т. е. заставляетъ двигаться дѣйствующія лица въ особенной исторіи, чтобы показать, что послѣдовательность фактовъ будетъ та самая, какой требуетъ детерминизмъ изучаемыхъ явленій. Это почти всегда опытъ «для того, чтобы видѣть», какъ называетъ это Клодъ Бернаръ. Романистъ отправляется на розыски истины. Посмотрите фигуру барона Гюло въ *la Cousine Bette* Бальзака. Главный фактъ, наблюдаемый Бальзакомъ, есть то опустошеніе, которое клюбчивый темпераментъ человѣка производитъ въ немъ самомъ, его семьѣ, въ обществѣ. Когда Бальзакъ выбралъ свой сюжетъ, онъ исходитъ изъ наблюдаемыхъ фактовъ, затѣмъ онъ производитъ свой опытъ, говоритъ Золя, подвергая Гюло ряду испытаній, заставляя его пройти черезъ различную среду, чтобы показать какъ дѣйствуетъ механизмъ его страсти. Здѣсь уже не одно наблюденіе, если вѣрить теоретикамъ натурализма; здѣсь есть опытъ, въ томъ смыслѣ, что Бальзакъ не слѣдуетъ точно, какъ фотографъ, опытамъ, какіе имъ собраны, онъ прямымъ образомъ вмѣшивается, чтобы поставить свое дѣйствующее лицо въ условія, «которыхъ онъ остается хозяиномъ». Задача состоитъ въ томъ, чтобы узнать, что̀ та или другая страсть, дѣйствуя въ такой-то средѣ и при такихъ-то обстоятельствахъ, произведетъ съ точки зрѣнія даннаго лица и общества; и экспериментальный романъ, какъ напримѣръ *la Cousine Bette*, есть просто «протоколъ опыта, который романистъ повторяетъ передъ глазами публики». Вообще, вся операція состоитъ въ томъ, чтобы «взять факты въ природѣ, затѣмъ изучить механизмъ фактовъ, дѣйствуя на нихъ измѣненіемъ обстоятельствъ и среды, никогда не уклоняясь отъ законовъ природы». Въ концѣ концовъ является познаніе человѣка, познаніе научное въ его личномъ и общественномъ дѣйствіи. Такимъ образомъ экспериментальный романъ выдаетъ себя за результатъ научной эволюціи нашего вѣка; онъ продолжаетъ и дополняетъ психологію, которая сама опирается на химію

и физику; на мѣсто изученія «отвлеченнаго человѣка», «метафизическаго человѣка», онъ ставитъ изученіе человѣка естественнаго, «подлежащаго физико-химическимъ законамъ и опредѣляемаго вліяніями среды»; однимъ словомъ, экспериментальный романъ есть литература нашего научнаго вѣка, какъ литература классическая и романтическая отвѣчали вѣку схоластики и богословія [1]).

Намъ кажется, что когда намъ назвали романъ научнымъ, то этимъ сказано все. Въ самомъ дѣлѣ, что есть въ наукѣ вполнѣ несомнѣннаго? Очевидный, осязаемый фактъ. Допустимъ, что факты, собранные романистомъ, строго точны, хотя, въ дѣйствительности, видѣть—значитъ уже истолковывать, слѣдовательно, видоизмѣнять—остается вывести заключенія, которыя будутъ зависѣть отъ свойствъ ума романиста, отъ его предвзятыхъ идей, наконецъ, отъ его генія. Если, къ счастью, онъ одаренъ здравымъ смысломъ, мѣра будетъ соблюдена; но много такихъ, у кого воображеніе идетъ черезъ край, и тогда они во многомъ похожи на тѣхъ романтиковъ, противъ которыхъ они сами столько кричатъ. Прежде всего, романтиковъ упрекаютъ въ преувеличеніи, такъ какъ они въ каждомъ человѣкѣ воплощаютъ только одну страсть, они сводятъ весь человѣческій организмъ на одно колесо, и сберегая силу этимъ способомъ, они употребляютъ ее на то, чтобы довести данную страсть до послѣдней крайности. Но крайніе сторонники преобладающаго факта, приверженцы гигантскаго и символическаго (въ духѣ Золя) развѣ дѣлаютъ не то же самое? Тѣ и другіе, романтики и реалисты, въ своемъ увлеченіи могутъ потерять почву; всѣ въ одинаковой мѣрѣ идеалисты, хотя и идутъ въ разныхъ направленіяхъ; идеализировать значитъ уединять и преувеличивать существующую склонность, чтобы сдѣлать ее преобладающей: это—цѣль, преслѣдуемая всѣми ими. Только у романтиковъ есть то хорошее, что они не забываютъ благородную сторону человѣка, которая не менѣе реальна и не менѣе могущественна; какое-нибудь романтическое произведеніе при чтеніи могло показаться намъ сплошнымъ преувеличеніемъ и невѣроятіемъ, но несмотря на все это, оно оставляетъ въ умѣ типъ, когда мы закроемъ книгу. Романтикамъ недостаетъ не столько самой правды, сколько правды, взятой изъ жизни. Совсѣмъ въ другомъ отношеніи трудно было бы признать за большинствомъ реалистическихъ героевъ значеніе типовъ дѣйствительнаго человѣка.

Натуралистическіе романисты полагаютъ, что вопросъ наслѣдственности имѣетъ великое вліяніе на умственныя и страстныя проявленія человѣка. Они придаютъ также большое вліяніе средѣ. «Человѣкъ—не одинъ, онъ живетъ въ обществѣ, въ общественной средѣ, и потому для насъ, романистовъ, эта общественная среда безпрестанно видоизмѣняетъ явленія. Наша главная задача состоитъ даже

[1]) «Le Roman expérimental», стр. 18—20, 22.

въ этомъ—во взаимномъ вліяніи общества на человѣка и человѣка на общество». Именно въ этомъ, по мнѣнію Золя, и состоитъ экспериментальный романъ: владѣть механизмомъ человѣческихъ явленій, показать «механизмъ умственныхъ и чувственныхъ проявленій» такими, какъ намъ объяснитъ ихъ физіологія подъ вліяніемъ наслѣдственности и окружающихъ условій; наконецъ, показать намъ человѣка, живущаго «въ общественной средѣ, которую онъ создалъ самъ, которую онъ видоизмѣняетъ каждый день и въ которой самъ онъ испытываетъ постоянное видоизмѣненіе». Итакъ, «мы основываемся на физіологіи, мы беремъ человѣка изолированнаго изъ рукъ физіологовъ, чтобы продолжать рѣшеніе задачи и научно разъяснить вопросъ о томъ, какъ поступаютъ люди, когда они въ обществѣ»... «Я бы хотѣлъ,—говоритъ еще Золя въ недавнемъ предисловіи,—положить человѣчеству на бѣлую страницу, всѣ вещи, всѣ существа, произведеніе, которое было бы огромнымъ ковчегомъ».

Какое же значеніе имѣетъ вся эта теорія экспериментальнаго, физіологическаго и соціологическаго романа? Древняя эпопея разсказывала о судьбѣ народовъ. Но патріотическое чувство измѣнило свои размѣры; слово *народъ*, *нація* слишкомъ широко, быть можетъ, слишкомъ неопредѣленно, чтобы имѣть мѣсто въ поэмѣ. Тогда одинъ поэтъ подумалъ, что эпопея должна преобразоваться и пріурочиться къ тому или другому *классу* людей, достойныхъ интереса и жалости, и Викторъ Гюго написалъ *Несчастныхъ* (les Misérables). Но сюжетъ былъ все еще слишкомъ широкъ, и благодаря этому, произведеніе нѣсколько разбросанно. Золя думалъ, что, сокративъ его, мы получимъ настоящую форму современной эпопеи; онъ изучаетъ извѣстную группу въ различныхъ классахъ нашего общества: *l'Assommoir*—это французскій рабочій; *Germinal*—рудокопъ. Къ несчастію, вѣрное понятіе объ общественномъ значеніи, которое можетъ имѣть романъ, испорчено матеріалистической системой, которую исповѣдуютъ наши романисты подъ предлогомъ реализма или натурализма, такъ что вмѣсто людей они очень часто изображаютъ только животныхъ: это—царство «животной литературы». Правда и то, что есть сходство между экспериментаторомъ и романистомъ: оба посредствомъ *гипотезы* создаютъ возможный, идеальный опытъ; оба они воображаютъ, открываютъ. Но недостаточно воображать идеальный опытъ; надо его объективно *осуществить*, чтобы *проверить* предвзятую идею. Золя старается объ этомъ не заикнуться. Физикъ говоритъ сначала: если молнія производится электричествомъ, то вообразимъ себѣ змѣй, заканчивающійся остріемъ и пущенный въ воздухъ; я долженъ буду получить искры. Затѣмъ онъ дѣлаетъ змѣй, получаетъ изъ него искру и такимъ образомъ провѣряетъ сначала гипотетическій законъ отношеній молніи и электричества. *Экспериментація* начинается только съ объективнаго осуществленія и провѣрки гипотезы. Романистъ ограничивается *гипотезой*, предвзятой идеей, воображеніемъ, которое именно есть доля настоящаго *идеализма* въ наукѣ. Итакъ, онъ только воображаетъ и предполагаетъ; онъ не производитъ *опыта*. «А мои человѣческіе документы, мои тетради замѣтокъ, мои мелкіе характеристическіе факты, распредѣленные по способу Тэна!» Это—наблюденія точныя или неточныя, полныя или неполныя; но это—не опыты. Скажите, что вы наблюдатель, мы съ этимъ согласимся, только мы позволимъ себѣ оговорку относительно того, что въ вашихъ наблюденіяхъ можетъ быть недостаточнаго, ограниченнаго и систематическаго; но не выдавайте себя за *экспериментатора*, когда у васъ вмѣсто лабораторіи для опытовъ есть только ваша собственная голова. Семейство Ругонъ-Маккаровъ есть не доказанная опытомъ наслѣдственность, а выдуманная наслѣдственность отъ отца къ сыну, которые всѣ—дѣти вашего мозга. Если они такъ похожи между собой и какъ-будто наслѣдуютъ другъ отъ друга, это потому, что всѣ они отлиты по одной формѣ. Единственный опытъ здѣсь тотъ, предметомъ котораго является самъ романистъ и который позволяетъ читателямъ сказать, что его мозгъ устроенъ такимъ или такимъ образомъ, что его глаза видятъ въ такомъ или такомъ цвѣтѣ. Сколько бы ни объявлялъ себя Золя *физіологомъ*, онъ—*психологъ*, и это слово, которое ему, быть можетъ, покажется оскорбленіемъ, въ нашихъ глазахъ есть похвала. Психологъ есть также романистъ: онъ воображаетъ характеры, страсти, воспоминанія, волю; силой воображенія онъ ставитъ себя въ тѣ или другія обстоятельства; онъ задаетъ себѣ вопросъ, какъ бы онъ поступилъ, какъ онъ поступалъ, какъ поступали другіе при аналогическихъ обстоятельствахъ. Затѣмъ онъ выискиваетъ законы, теоріи.

Методъ нашихъ реалистовъ, кромѣ того, что въ немъ есть психологическаго, сходенъ съ индуктивнымъ методомъ геометровъ. При такихъ-то данныхъ линіяхъ и точкахъ пересѣченія получится такая-то фигура, *въ отвлеченіи* отъ всѣхъ другихъ обстоятельствъ. Если предполагается (въ отвлеченіи) куртизанка, не имѣющая въ себѣ ничего женственнаго, она будетъ такой-то и такой-то, это будетъ Нана. Геометрическая дедукція всегда характеризуется методомъ упрощенія. Надо только найти куртизанку, въ которой нѣтъ ничего женственнаго и, если такая найдется, это будетъ чистое исключеніе, которое не докажетъ ничего общаго. Значитъ ли это, что мы пренебрегаемъ этимъ методомъ и его результатами? Нисколько. Всегда полезно наслѣдовать результаты гипотезы, подъ условіемъ не представлять эту отвлеченную гипотезу какъ цѣлую дѣйствительность. Геометръ не думаетъ, что точки, линіи и поверхности исчерпываютъ весь міръ.

Кромѣ того, что онъ геометръ, систематическій реалистъ есть еще метафизикъ; это—метафизикъ матеріалистъ и пессимистъ, но

система матеріализма и пессимизма есть система метафизическая, какъ и всякая другая, которая имѣетъ притязаніе открыть намъ послѣднее слово и послѣднюю сущность нашего сознанія. Сколько бы Золя ни смѣялся надъ *схоластиками*, съ которыми онъ отождествляетъ *идеалистовъ*, вмѣсто опыта «à la Claude Bernard», онъ намъ даетъ построенія на манеръ Кеплера (не въ обиду будь сказано). Кеплеръ говорилъ какъ Аристотель:—Все должно быть прекрасно въ твореніи Бога; кругъ есть прекраснѣйшая изъ линій; слѣдовательно звѣзды должны описывать круги, даже тѣ, которыя, подобно Марсу, имѣютъ, повидимому, путь столь неправильный. Только Кеплеръ, когда искалъ подтвержденія своей гипотезѣ, нашелъ не круги, а эллипсы. Наши реалисты въ свою очередь говорятъ:—Все должно быть безобразно въ человѣкѣ или почти все, потому что въ немъ преобладаетъ животное; слѣдовательно, всѣ черты его поведенія должны быть кривы, врачны, отвратительны. Это—идеализмъ на выворотъ.—А гдѣ доказательство системы?—Въ моихъ романахъ.—Но романъ никогда не будетъ доказательствомъ.—Въ моихъ замѣткахъ о мелкихъ фактахъ.—Но сами мелкіе факты нисколько не доказываютъ того, что Тэнъ хочетъ, чтобы они доказывали. Все зависитъ отъ способа, какъ ихъ поставятъ. Съ своимъ собраніемъ фактовъ Тэнъ изобразилъ Наполеона, который есть только чудовище. Съ другимъ собраніемъ замѣтокъ или даже съ этимъ самымъ, другой историкъ опять сдѣлаетъ изъ него героя. Кто можетъ похвалиться, что владѣетъ всѣмъ количествомъ фактовъ и, если бы даже онъ имѣлъ ихъ, что онъ владѣетъ *закономъ*? Вообще, въ своихъ романахъ реалистъ дѣлаетъ такое прекрасное разсужденіе: «*Если* человѣкъ есть только животное, управляемое всѣми инстинктами животнаго, и почти неспособное ко всему, что прекрасно и благородно, онъ будетъ поступать такихъ-то образомъ въ такихъ-то обстоятельствахъ, которыя я придумаю». Затѣмъ онъ отыскиваетъ обстоятельства,—гдѣ?—въ своемъ воображеніи;—и онъ провѣряетъ коренную животность человѣческой природы,—гдѣ?—опять въ своемъ воображеніи. Этотъ способъ экспериментаціи очень удобенъ. Когда Клодъ Бернаръ предположилъ, что уколъ въ извѣстный пунктъ головохребетнаго мозга долженъ произвести діабетъ, онъ дѣйствительно дѣлалъ уколъ въ мозгъ животнаго и *провѣрялъ* происшедшій вслѣдствіе этого діабетъ. Реалистъ приписываетъ намъ въ своей головѣ всѣ возможныя нравственныя болѣзни и, къ счастью, онъ не производитъ ихъ провѣрки далѣе.

Кромѣ того, въ этомъ вопросѣ часто смѣшиваютъ искусство и науку.—Романистъ, повторяютъ намъ, есть натуралистъ, который долженъ только наблюдать и классифицировать людей; такъ дѣйствуетъ наука относительно всѣхъ вещей: въ искусствѣ, какъ и въ наукѣ, нѣтъ ничего низкаго. Романистъ наблюдаетъ нравы и, изображая ихъ намъ, долженъ отдать въ нихъ отчетъ тѣми чувствами

и ощущеніями, которыя служатъ ихъ причиной: до сихъ поръ оставляли въ тѣни извѣстныя чувства, извѣстныя ощущенія; современный романистъ въ своей роли физіолога и психолога долженъ ихъ вывести на сцену, на ряду со всѣми другими.—Эта теорія, по нашему мнѣнію, не выдерживаетъ критики. Что наука и романъ дѣлаютъ одно и то же, это не правда. И ихъ дѣйствіе не одно и то же: наука можетъ быть скучна, романъ долженъ быть интересенъ; романъ никогда не будетъ научнымъ трактатомъ. Если романистъ хочетъ вывести на сцену собаку или кошку, на что онъ имѣетъ полное право (смотри собаку и кошку «Капитана Фракасса»), онъ не удовольствуется тѣмъ, что повторитъ Бюффона, дополняя его болѣе точной анатоміей собаки и кошки. Нѣтъ, справедливо то, что если романъ не есть научный трактатъ, то долженъ отличаться научнымъ духомъ; въ наши дни прогрессъ наукъ таковъ, что надо имѣть въ виду извѣстное количество идей и теорій, чтобы создать романъ, чтобы заставить понять и оцѣнить его дѣйствующія лица. Романистъ не долженъ *работать* надъ наукой, но онъ долженъ пользоваться ею, чтобы провѣрять свои концепціи. Міръ такъ усложнился для насъ и мы сами въ своихъ глазахъ стали такими сложными, что творческое воображеніе романиста должно работать надъ матеріалами все болѣе многочисленными и болѣе обширными: ни одна подробность не можетъ быть упущена. Писатель, какъ и живописецъ, не рѣшится изобразить намъ существа, которыя стояли бы внѣ законовъ и классовъ, къ которымъ мы знаемъ, что они принадлежатъ. Великій Рафаэль нарисовалъ верблюдовъ, столь непохожихъ на верблюдовъ пустыни, что они теперь вызываютъ у насъ улыбку: верблюдъ не есть уже теперь фантастическое животное, котораго никто не знаетъ. Въ наше время Рафаэль, изображая своихъ верблюдовъ, долженъ былъ бы придать имъ точность львовъ Розы Бонеръ. Науки и философія до такой степени проникли въ наше повѣйшее общество, что можно было бы справедливо сказать, что мы уже не смотримъ на міръ и людей тѣми же глазами, какъ наши дѣды. Такъ какъ задача романиста состоитъ именно въ изображеніи общества въ томъ свѣтѣ, въ какомъ всѣ его видятъ, онъ не можетъ оставаться въ полномъ научномъ невѣжествѣ, позади своихъ современниковъ; онъ не могъ бы заинтересовать ихъ, но, съ другой стороны, онъ не долженъ показывать себя болѣе ученымъ, чѣмъ они; онъ опять не могъ бы ихъ заинтересовать. Романъ есть зеркало, отражающее то, что мы видимъ, а не то, чего мы еще не видимъ.

Собственно говоря, все представляетъ научный интересъ, которымъ долженъ умѣть пользоваться романистъ; именно потому, что все входитъ въ науку, натуралисты и могли говорить обо всемъ въ романѣ; но они имѣли успѣхъ со своими произведеніями только

тогда, когда пускали въ ходъ не одинъ научный интересъ [1]). Чистый и простой разсказъ, то-есть чисто и просто научный разсказъ о нѣкоторыхъ опытахъ Лавуазье, ставшихъ знаменитыми, не могъ бы, конечно, интересовать насъ эстетически; онъ будетъ возможенъ только при условіи, что главнымъ сюжетомъ былъ бы самъ Лавуазье, а не его опыты, и были бы выставлены въ немъ упорство и мужество ученаго, которыхъ ничто не останавливаетъ. Наука не имѣетъ другой цѣли, кромѣ самой себя; для нея не существуетъ ничего внѣ полученнаго результата, человѣкъ есть только средство, которое откладывается въ сторону, какъ только перестаетъ быть полезнымъ: онъ только бы замедлялъ и задерживалъ бы ея движеніе; напротивъ, романъ, всецѣло обращенный на человѣка, увидитъ дѣло человѣка лишь сквозь его усилія. Такимъ образомъ, въ современномъ романѣ нашли мѣсто сюжеты, которые обыкновенно считались безобразными или непривлечными; но для этого нужно искусство, и большое искусство; для прекраснаго надо меньше искусства, для безобразнаго его надо безконечно много. Дѣло просто въ томъ, чтобы найти, съ какой стороны безобразное перестаетъ быть безобразнымъ, то-есть съ какомъ смыслѣ оно имѣетъ право на нашу симпатію, право, которое принадлежитъ всему существующему, при одномъ условіи—умѣть видѣть вещи въ извѣстномъ свѣтѣ. Молодые люди, которые начинаютъ натуралистическими произведеніями, берутся за самое трудное. До поразительныхъ успѣховъ современной науки, романистъ въ психологическомъ этюдѣ довольствовался тѣмъ, что бралъ существующее состояніе души и изображалъ его такимъ, какимъ оно ему казалось, не обращаясь ни къ причинамъ физіологическимъ, ни къ средѣ, въ которой былъ поставленъ герой. Расширяя по новому способу психологическій этюдъ до физіологіи и до изученій среды, романистъ придалъ болѣе колорита своему изображенію человѣческой души. Но повторяемъ еще разъ,—одной науки недостаточно: вотъ почему насъ не могла бы заинтересовать одна номенклатура, вотъ почему описаніе ради описанія въ концѣ концовъ утомляетъ насъ, каковы бы впрочемъ ни были достоинства точности и колорита, которыя авторъ можетъ выказать при этомъ. Научный интересъ всегда долженъ соединяться съ нравственнымъ и общественнымъ, чтобы сдѣлаться настоящимъ эстетическимъ интересомъ.

[1]) Въ этомъ отношеніи Золя имѣетъ нѣкоторое сходство съ Жюлемъ Верномъ. Примѣненія научныхъ истинъ въ романахъ Жюля Верна часто очень остроумны и, выражаясь литературно, очень красивы. Напомнимъ посѣдѣвшую спичку, единственное пшеничное зерно, алмазъ, превращающійся въ порохъ, стекло, производящее огонь, сдѣлавшись оптическимъ стекломъ, отражающимъ лучи солнца. Золя, очевидно, вспомнилъ манеру Жюля Верна въ эпизодѣ о маленькомъ Жакленѣ, спускающемся съ подземчникомъ въ рукѣ въ колодезь заброшенной шахты.

Научный вопросъ объ идеалѣ, по мнѣнію Золя, сводится къ вопросу о «неопредѣленномъ и опредѣленномъ». Все, чего мы не знаемъ, все, что еще ускользаетъ отъ насъ, есть для него «идеалъ», и цѣль нашего человѣческаго усилія состоитъ въ томъ, чтобы каждый день «сокращать идеалъ, отвоевывать истину у неизвѣстнаго». Онъ называетъ идеалистами тѣхъ, «кто скрывается въ неизвѣстномъ изъ-за удовольствія тамъ находиться», которые любятъ только самыя смѣлыя гипотезы, которые не хотятъ подвергнуть ихъ провѣркѣ «подъ предлогомъ, что истина въ нихъ, а не въ вещахъ» [1]). Но философски невозможно называть *идеаломъ* неопредѣленное, неизвѣстное; невозможно также назвать идеаломъ фантастическое и ложное. Идеалъ есть не что иное, какъ сама природа, разсматриваемая въ ея высшихъ стремленіяхъ; идеалъ есть предѣлъ, къ которому стремится самая эволюція. Что касается классическаго идеала, который рѣдко совпадаетъ съ другимъ, то это есть просто общій и болѣе или менѣе отвлеченный типъ извѣстнаго рода существъ. Не трудно показать, что каждый ложный реалистъ держится идеализма наизворотъ. Пріемъ упрощенія, отвлеченія, абсолютнаго обобщенія, отличающій классическіе *идеалы*, родъ живыхъ теоремъ на манеръ Тэна, это и есть пріемъ именно современнаго натурализма. Только вмѣсто того, чтобы исключать конкретное *безобразное*, какъ классическіе идеалисты, здѣсь исключаютъ конкретное прекрасное или просто явленія умственнаго и *психическаго* порядка, чтобы оставить только животное и матеріальное. Напримѣръ, Золя особенно и почти исключительно интересуетъ въ человѣкѣ животное, и въ каждомъ человѣческомъ типѣ то особенное животное, которое онъ въ себѣ заключаетъ. Остальное онъ устраняетъ, въ противоположность романистамъ собственно идеалистамъ, но способомъ не менѣе алгебраическимъ. Со своимъ тяжелымъ и сложнымъ аппаратомъ физіологіи, онъ есть упроститель (simpliste). Въ «естественной и общественной исторіи» Ругонъ-Маккаровъ онъ объявляетъ самъ, что будетъ изучать въ своихъ герояхъ «изліяніе аппетитовъ». Онъ говоритъ о лицахъ, которыя населяютъ одинъ изъ его романовъ: «душа совершенно отсутствуетъ и, признаюсь, я такъ хотѣлъ». Онъ намѣревается рисовать «людей-животныхъ». Гдѣ же тутъ безпристрастіе ума, «чуждаго системамъ»?

Кромѣ матеріализма, всѣ замѣтили вторую черту метафизической «системы», модной у современнаго романиста; это—пессимизмъ. Самъ учитель намъ говоритъ: «Искусство серьезно, искусство печально!» По его мнѣнію, «всякій настоящій романъ долженъ отравлять нѣжныхъ читателей». Ученикъ школы, Гюи-де-Мопассанъ нашелъ лучшую и болѣе вѣрную формулу, говоря: «Жизнь, видите ли, никогда не бываетъ ни столь хороша, ни столь плоха». Но

[1]) Le Roman expérimental, стр. 33, 37.

для большинства реалистовъ человѣчество кажется составленнымъ изъ «животныхъ» (brutes), глупцовъ, мошенниковъ. Обѣщая намъ нарисовать *реальную* жизнь, наши реалисты изображаютъ намъ почти только чудовищности, то-есть вообще исключенія. Вмѣсто чудесъ добродѣтели мы имѣемъ чудеса порока, но мы не выходимъ изъ необыкновеннаго.

Болѣе близка къ истинному реализму теорія, которую даетъ намъ Джорджъ Эліотъ:

«Я нахожу источникъ неисчерпаемаго интереса въ этихъ вѣрныхъ изображеніяхъ однообразнаго домашняго существованія, *которое было участью большинства моихъ подобныхъ*, чѣмъ жизнь изобилія или полной нищеты, трагическихъ страданій или блестящихъ дѣйствій. Я безъ сожалѣнія отворачиваюсь отъ вашихъ сивиллъ, отъ вашихъ пророковъ, вашихъ героевъ, чтобы созерцать старушку, наклонившуюся надъ цвѣточнымъ горшкомъ, за ея одинокимъ обѣдомъ... или еще эту деревенскую свадьбу, которая справляется между четырьмя закопчѣлыми стѣнами, *гдѣ можно смѣшать жалкословесную женитьбу, не умѣющую открывающую балъ съ контестой со взаимными плечами и широкимъ лицомъ*... Пусть же у насъ будутъ люди, всегда готовые съ любовью отдать трудъ своей жизни на нельчайшее воспроизведеніе этихъ простыхъ вещей. Живописные лаццарони или драматическіе злодѣи бываютъ рѣже, чѣмъ наши обыкновенные земледѣльцы, которые честно зарабатываютъ свой хлѣбъ и профессионально его ѣдятъ съ конца своего карманнаго ножа. Менѣе необходимо, чтобы симпатическій фибръ связывалъ меня съ этимъ великолѣпнымъ злодѣемъ въ красномъ шарфѣ и съ зеленымъ перомъ, чѣмъ съ этимъ простымъ гражданиномъ въ плохомъ галстухѣ и жилетѣ, который отчищиваетъ ногой сахаръ... *Я бы не хотѣлъ долго, если бы могъ выбирать, быть частью романической силы, которой бы могъ создать міръ, столь возвышающійся надъ нами*, гдѣ мы живемъ, гдѣ мы остаемся для нашихъ ежедневныхъ работъ, что вы, пожалуй, будете смотрѣть равнодушно на наши пыльныя дороги, наши обыкновенныя зеленыя поля, на мужчинъ и женщинъ, дѣйствительно существующихъ»...

Конечно жизнь повсюду и всегда одинакова: въ какихъ бы внѣшнихъ чертахъ вы ее ни наблюдали, вы всегда найдете ее съ тѣми же радостями и тѣми же печалями. Между нами нѣтъ, какъ въ комедіяхъ, людей, спеціально обязанныхъ смѣяться и быть счастливыми или обязанныхъ страдать; только для нѣкоторыхъ вѣсы склоняются нѣсколько больше въ одну сторону, чѣмъ въ другую; или просто, быть можетъ, есть люди, которые больше поддаются горестямъ жизни. Но ничто изъ того, что̀ трогаетъ существо человѣческое или просто живое, не бываетъ чуждо ни одному изъ насъ. Такимъ образомъ, все искусство романиста и поэта состоитъ въ томъ, чтобы вызвать это уже существующее сочувствіе; и для этого вѣрнѣе всего было бы не хвастаться абсолютной холодностью, безчувственностью, которыхъ, впрочемъ, невозможно было бы достигнуть: не заставляйте меня открывать, покажите мнѣ вещи, будьте первый растрогаться, я буду тоже. Великолѣпные злодѣи съ зеленымъ перомъ, указанные Джоржемъ Эліотомъ, отходятъ нѣсколько въ область фантазіи: это—чистые арабески воображенія поэта. Впрочемъ необыкновенное и цѣльное лицо часто, какъ

мы уже показали, есть только хитрость, признаніе писателемъ своего безсилія все обнять и все понять. Въ дѣйствительности, у высшаго человѣка нѣтъ на лбу никакой звѣзды, онъ не размахиваетъ надъ головой этимъ превосходствомъ, какъ нѣкоторые герои романовъ лезвеемъ блестящей и острой шпаги; самое большее, если мы иногда угадываемъ это превосходство въ глубинѣ его взгляда; онъ его доказываетъ, и въ этомъ все. Часто самые незначительные, по внѣшности, люди оказываются лучшими и наиболѣе интересными. Джорджъ Эліотъ предлагаетъ намъ удовольствоваться видомъ задумчивой старушки, наклонившейся надъ горшкомъ цвѣтовъ и за ея одинокимъ обѣдомъ;—да, здѣсь вся поэзія старости, вспоминающей прошлое; цвѣтокъ и уединеніе, вѣдь это—почти сценическая обстановка для фигуры старушки. И теперь, если мы перейдемъ къ тяжеловѣсному жениху и его широколицей невѣстѣ, какіе бы они ни были скромные и несовершенные, они также, какъ мы, проходятъ жизнь и идутъ къ неизвѣстному; развѣ надо еще что-нибудь, чтобы мы были друзьями? Но этотъ реализмъ также старъ, какъ дѣйствительность, и его поэзія есть вѣчная, первая по времени; поэты всѣхъ временъ и всѣхъ странъ въ своихъ лучшихъ вдохновеніяхъ не знали другой поэзіи. Вообще видоизмѣненія, приносимыя школами и эпохами, бываютъ незначительны; онѣ отличаются одна отъ другой прежде всего ихъ преувеличеніями, а это именно и не самое цѣнное въ произведеніи.

Если истинная общительность чувства есть условіе натурализма, достойнаго своего имени, то реализмъ, стремящійся быть вполнѣ хладнокровнымъ, кончаетъ тѣмъ, что дѣлается пристрастнымъ. Онъ ставитъ себѣ точку опоры въ натурахъ антипатичныхъ, вмѣсто того, чтобы искать ее въ натурахъ симпатичныхъ. Развѣ Золя не доходилъ до утвержденія, что «симпатичное лицо» есть выдумка идеалистовъ, которая никогда почти не встрѣчается въ жизни [1]? Да, онъ не былъ счастливъ въ своихъ встрѣчахъ.

Единственное оправданіе реалистовъ, Золя какъ и Бальзака, есть то, что они хотѣли изображать людей преимущественно въ ихъ отношеніяхъ общественныхъ; то, что они писали въ особенности романы «соціологическіе». Но общественная среда, разсматриваемая не во внѣшнихъ формахъ, а въ дѣйствительности, есть продолженіе борьбы за существованіе, которая господствуетъ въ животныхъ видахъ. Народы знаютъ, какъ они обращаются между собой. Между отдѣльными лицами соперничество менѣе ужасно, но болѣе постоянно: это уже не истребленіе, но *конкуренція* по всѣхъ ея формахъ. Кромѣ того, никогда нельзя быть увѣреннымъ, что найдешь у другихъ добродѣтели или честность, какихъ бы мы хотѣли; отсюда выходитъ, что люди боятся быть обманутыми и вовсе

[1] Le Roman naturaliste, стр. 309.

съ волками. Тѣмъ не менѣе не надо преувеличивать эту роль соревнованія въ общественныхъ отношеніяхъ: въ нихъ существуетъ со всѣхъ сторонъ и также *принципъ совмѣстный* (кооперація). Этимъ самымъ и пренебрегаютъ реалисты.

По мнѣнію Тургенева, хорошій романическій разсказъ, чтобы воспроизвести различные слои общества, долженъ раздѣлиться, такъ сказать, на три плана, положенныхъ одинъ на другой. Къ первому изъ этихъ плановъ принадлежатъ,—и это ихъ мѣсто въ жизни,—лица очень выдающіяся, вполнѣ удавшіеся экземпляры и, слѣдовательно, типы общественнаго класса. На второмъ планѣ стоятъ люди средніе, какихъ множество доставляетъ природа и общество; на третьемъ планѣ—лица безобразныя и неудачники, неизбѣжный убытокъ безжалостнаго опыта. Ни одно правило въ искусствѣ не можетъ быть абсолютнымъ; здѣсь въ особенности исключеніе подтверждаетъ его еще болѣе, чѣмъ строгое примѣненіе. Но реалисты намѣренно придерживаются безобразныхъ, неудачниковъ, чудовищъ. Такимъ образомъ, ихъ «общество» оказывается неполнымъ.

Третья черта философской *системы*, которою реалисты замѣняютъ наблюденіе дѣйствительности, есть *фатализмъ*. Зола энергически отрекается отъ него; онъ еще разъ ссылается на своего Клода Бернара, который говоритъ: «Фатализмъ предполагаетъ необходимое появленіе феномена, независимо отъ его условій, между тѣмъ какъ детерминизмъ есть необходимое условіе феномена, появленіе котораго не вынуждено». *Романистъ долженъ быть детерминистомъ*, справедливо прибавляетъ Зола, а не фаталистомъ: «это—источникъ его безпристрастія». Можно ли представить себѣ ученаго, который сердится на азотъ, потому что азотъ не пригоденъ для жизни? Ученый уничтожаетъ азотъ, когда онъ преденъ, и больше ничего. Такъ какъ власть романиста не такая, какъ власть ученыхъ, «потому что они—экспериментаторы, а не практики», то они должны удовольствоваться разыскать детерминизмъ общественныхъ явленій, предоставляя законодателямъ, людямъ практическимъ, заботу направить раньше или позже эти явленія такъ, чтобы развить хорошія и ослабить дурныя съ точки зрѣнія человѣческой пользы. «Мы указываемъ механизмъ полезнаго и вреднаго, мы раскрываемъ детерминизмъ человѣческихъ и общественныхъ явленій, чтобы впослѣдствіи можно было овладѣть ими и направлять эти явленія [1])». Общественный кругъ (*circulus*) тождественъ съ жизненнымъ кругомъ; въ обществѣ, какъ въ человѣческомъ тѣлѣ, существуетъ солидарность, которая связываетъ различные члены, различные органы между собою такимъ образомъ, что если одинъ органъ испортится, то будутъ задѣты и много другихъ и появляется сложная болѣзнь. Поэтому въ романахъ, «когда мы производимъ опытъ надъ

[1]) Le Roman expérimental, стр. 24.

опасной язвой, которая заражаетъ общество», мы дѣйствуемъ, какъ врачъ-экспериментаторъ: мы пересматриваемъ гнилостную почву жизни, стараемся найти простой, первоначальный детерминизмъ, чтобы дойти до сложнаго, дѣйствіе котораго произошло. Можно взять въ примѣръ барона Гюло (Hulot) въ *la Cousine Bette*. Посмотрите на окончательный результатъ, развязку романа: семейство совсѣмъ разорено, и всевозможныя второстепенныя драмы происходятъ подъ вліяніемъ влюбчиваго темперамента Гюло [1]).

Какъ видимъ, авторъ Нана есть прекрасный профессоръ реалистическаго романа; но въ дѣйствительности, въ своихъ романахъ онъ—фаталистъ, а не детерминистъ. Дѣйствительно, онъ уничтожилъ всякую реакцію воли, весь умственный и нравственный детерминизмъ ради исключительно физіологическаго детерминизма; онъ систематически исключилъ, въ уравненіяхъ поведенія, всякаго «личнаго фактора», какъ бы выразился Вундтъ. Его дѣйствующія лица, какъ у Бальзака, суть «силы природы», а не настоящія дѣйствія воли. Конечно, мы не требуемъ у романиста, чтобы онъ изображалъ намъ «свободную волю»; но онъ долженъ бы былъ, по крайней мѣрѣ, показать намъ, кромѣ силы желаній, силу чувствъ и идей,—даже силу прекрасныхъ чувствъ и прекрасныхъ идей, потому что и у нихъ есть эта сила; однимъ словомъ, онъ долженъ бы былъ пустить въ ходъ то, что назвали «идеи-силы» (idées-forces), которыя не исключаютъ детерминизма, но дополняютъ его, дѣлаютъ его гибкимъ и, сближая его съ свободой, допускаютъ постепенное осуществленіе нравственнаго и общественнаго идеала.

Мы очень опасаемся, какъ бы общественные результаты реализма, которые выставляютъ наши реалисты, не пошли противъ ихъ прекрасныхъ намѣреній какъ *моралистовъ* и *соціологовъ*. Если хорошо указывать путь, по которому не слѣдуетъ идти, то, быть можетъ, еще лучше указать тотъ, по которому идти слѣдуетъ. Какъ знать, если бы маленькой Красной Шапочкѣ меньше говорили о тропинкѣ des epinglettes,—и объ орѣхахъ, которыхъ не слѣдовало собирать, она, быть можетъ, пошла бы именно по настоящей дорогѣ? Предположить непослушаніе, значило его вызывать, его осуществлять. Поспѣшимъ, однако, прибавить, что прирожденная наклонность была необходима и что Красная Шапочка съ рожденіемъ пріобрѣла расположеніе къ непослушанію. Извѣстно древнее правило: «внѣ храма и жертвъ не показывайте внутренностей». Натуралистическій романъ есть крайній протестъ противъ этого правила: своды храма искусства разбиты, чтобы приравнять его міру; но мозгъ и мысль, наконецъ, пропадаютъ въ пользу внутренностей. Всѣ физіологическія отправленія получаютъ право гражданства въ искусствѣ. Экспериментаторъ Ругонъ-Макка-

[1]) Le Roman expérimental.

ровъ хвалится, что первый далъ настоящее мѣсто въ романѣ половому инстинкту. До сихъ поръ говорили просто «любовь»; романистъ въ правѣ употреблять научные термины, какъ и показывать намъ вещи въ научномъ смыслѣ, но между самими учеными бываютъ популяризаторы, которые съ особой охотой настаиваютъ на тѣхъ и другихъ скабрезныхъ сюжетахъ съ цѣлью, уже совсѣмъ не чисто научной; они просто хотятъ книгопродавческаго успѣха. Многіе реалисты дѣлали то же самое. Наука никогда не бываетъ безстыдна, потому что она изслѣдуетъ съ намѣреніями вполнѣ незаинтересованными; она просто не знаетъ стыдливости. Наши новѣйшіе натуралисты очень ее знаютъ: они отлично знаютъ, какъ ее задѣть, и они часто намѣренно ее задѣвали, чтобы добиться того скандала, который также превращается въ книгопродавческій успѣхъ. Ихъ нынѣшній учитель, какъ, впрочемъ, и первые романтики, конечно, ищетъ скандала; но у него есть, кажется, прирожденное предрасположеніе къ извѣстнымъ сюжетамъ, предрасположеніе, которое, по его собственнымъ теоріямъ, должно объясняться какой-нибудь наслѣдственной причиной, какимъ-нибудь болѣзненнымъ вліяніемъ. Ему надо отдать справедливость, что нигдѣ, кромѣ его романовъ, нельзя найти столько настойчиваго желанія отыскивать и подробно излагать скабрезные сюжеты. *Половой инстинктъ*—instinct génésique, какъ онъ его называетъ, если ему вѣрить, оказывается безпрерывной заботой человѣческаго рода; вотъ, напримѣръ, рудокопы, утомленные, измученные, удрученные долгими часами работы въ глубинѣ шахтъ, которые, возвратясь домой, имѣютъ только одну мысль въ головѣ: упомянутый инстинктъ. Герой «Жерминаля» послѣ семи дней погребенія и голода, опять помышляетъ объ удовлетвореніи этого инстинкта и когда онъ падаетъ въ обморокъ, который, можетъ быть, есть смерть, его idée fixe была та, что Катерина могла быть беременна... Если бы рабочіе и крестьяне были таковы, мы должны были бы удивляться безплодію французскаго племени. Когда такъ прямо говорятъ о подобныхъ предметахъ, то необходимо требуются научныя качества: точность, но также простота и краткость. Наши натуралисты, если и бываютъ точны, то далеко не кратки: они очень многословны и не только раскрываютъ передъ нашими глазами любовь естественную, но имъ нравится и любовь неестественная. Надо замѣтить, что новѣйшіе писатели въ изображеніи этой неестественной любви думаютъ маскировать то, что есть отталкивающаго въ предметѣ, лирическими и описательными вліяніями. Сначала Теофиль Готье, затѣмъ Золя,—даже Додэ, несмотря на мягкость его чувствъ,—и множество нашихъ новѣйшихъ романистовъ имѣютъ пристрастіе къ изображенію этой неестественной любви, и почти всѣ они впали въ ту ошибку, что вообразили, будто долго распространяться о предметѣ значитъ—прикрывать вещи. Далеко не возбуждая интереса, эта настойчивость увеличиваетъ отвращеніе и отнимаетъ у произведенія весь эстетическій характеръ. Когда говорятъ о подобныхъ вещахъ, съ ними надо поступать такъ, какъ докторъ изслѣдуетъ язву, изучаетъ патологическій случай, болѣе ничего: не украшаютъ цвѣтами горбъ.

Лозаннскій профессоръ Ренаръ, въ прекрасномъ изслѣдованіи о современномъ реализмѣ, замѣтилъ, вслѣдъ за другими критиками, что реализмъ, наконецъ, населяетъ міръ людьми галлюцинирующими, истеричными, мономанами, что послѣ чтенія многихъ произведеній хочется повторить знаменитыя слова: «Есть дома, въ которые люди запираютъ сумасшедшихъ, чтобы заставить думать, что остальные не сумасшедшіе [1])». Золя отвѣтилъ: «Вы слишкомъ заключили насъ въ низменное, грубое, народное. У меня лично всего два романа о народѣ и десять—о мѣщанствѣ высшемъ и низшемъ. Вы повѣрили легендѣ, которая заставляетъ насъ платиться за нѣкоторые шумные успѣхи, не видя въ нашихъ произведеніяхъ ничего, кромѣ этого успѣха. Истина въ томъ, что мы затрогивали всѣ круги общества, правда, производя всегда физіологическое изслѣдованіе. И я не принимаю вашего вывода безъ оговорки. Мы никогда не изгоняли изъ человѣка то, что вы называете идеаломъ, и не зачѣмъ его возвращать. Затѣмъ, мнѣ было бы пріятнѣе, если бы вы замѣнили слово *идеалъ* словомъ *типичность*, которое въ научномъ смыслѣ съ нимъ тождественно. Конечно, я ожидаю фатальной реакціи, но думаю, что она направится скорѣе противъ нашей реторики, чѣмъ противъ нашей формулы. Въ насъ будетъ окончательно побитъ романтизмъ, но натурализмъ упростится и успокоится. Это будетъ не столько реакція, сколько примиреніе и расширеніе. Я это всегда предсказывалъ» [2]). Прекрасное profession de foi, хорошее предсказаніе; но, вѣроятно, не въ своихъ произведеніяхъ Золя увидитъ осуществленіе «фатальной реакціи, которой онъ ожидаетъ» (и которой, безъ сомнѣнія, ожидаютъ съ нимъ и другіе), потому что съ тѣхъ поръ онъ издалъ свой романъ *la Terre*.

---

[1]) G. Renard, *Etudes sur la France contemporaine*, стр. 21.
[2]) Extrait d'une lettre de M. Zola à M. Renard, тамъ-же, стр. 57—58.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Введеніе философскихъ и общественныхъ идей въ поэзію.

I. Поэзія, наука и философія.—II. Ламартинъ.—III. Виньи.—IV. Альфредъ Мюссе.

I.

Поэзія, наука и философія.

Одна изъ характерныхъ чертъ мысли и литературы нашего времени состоитъ въ томъ, что ими мало-по-малу завладѣваютъ философскія идеи. Хорошо истолкованная теорія искусства для искусства и теорія, которая предписываетъ искусству нравственную и общественную обязанность, одинаково справедливы и не исключаютъ одна другой. Итакъ, хорошо и даже необходимо, чтобы поэтъ вѣрилъ въ свою *миссію* и имѣлъ убѣжденіе. «Этотъ даръ,—убѣжденіе,—сказалъ Гюго,—составляетъ теперь, какъ и нѣкогда, самую сущность писателя. Мыслитель въ нашемъ вѣкѣ можетъ также имѣть свою святую вѣру, свою полезную вѣру и можетъ вѣрить въ отечество, умъ, поэзію и свободу» [1]! Дѣйствительно, имѣть *убѣжденіе* не лишено важности даже съ эстетической точки зрѣнія: потому что убѣжденіе придастъ мысли извѣстное единство, стремленіе къ цѣли, слѣдовательно, порядокъ, мѣру. Въ то же время убѣжденіе есть принципъ искренности, истины, который составляетъ самую сущность искусства, единственное средство производить эмоцію и вызывать симпатію. Убѣжденіе заставляетъ вибрировать слово поэта, и мы также вибрируемъ вмѣстѣ съ нимъ, что̀ есть высшій и полнѣйшій способъ восхищенія [2]).

[1]) V. Hugo, *Discours de réception à l'Académie française*; Littérature et philosophie mêlées, т. II, стр. 211, 212.

[2]) Мы могли бы назвать современнаго поэта, напримѣръ, Ришпена, которому скорѣй недостаетъ убѣжденія, чѣмъ таланта; и вслѣдствіе этого отсутствія искренности, онъ, какъ увидимъ далѣе, остался на полпути между фокусникомъ и поэтомъ. Кромѣ того, немногія краснорѣчивыя вещи, примѣшанныя къ его реторикѣ, суть именно вещи, въ которыя онъ *вѣрилъ*, выраженія вѣрованій, по крайней мѣрѣ отрицательныхъ.

Такимъ образомъ, невозможно не видѣть общественной и философской роли поэзіи и искусства. «Поэтъ имѣетъ попеченіе о душахъ», сказалъ Гюго. И Гюго нападаетъ на сторонниковъ искусства для искусства, потому что они отказываются полагать прекрасное въ высшей истинѣ, которая въ то же время есть высшая общественная польза. Гюго хвалится тѣмъ, что онъ полными руками распространяетъ въ сердцахъ милосердіе и великодушіе, какъ священникъ изливаетъ на головы свои благословенія: благословлять успѣшно разнѣ не значитъ дѣлать лучшимъ? Уже въ *René* Шатобріанъ сказалъ о поэтахъ: —«Эти пѣвцы—божественнаго племени: они владѣютъ единственнымъ несомнѣннымъ талантомъ, который небо даровало землѣ. Ихъ жизнь пышна и вмѣстѣ возвышенна; они прославляютъ боговъ золотыми устами, и въ то же время они—самые простые изъ людей; они говорятъ какъ безсмертные или какъ маленькія дѣти; они объясняютъ законы вселенной и не могутъ понять самыхъ невинныхъ вещей жизни; у нихъ чудесныя мысли о смерти, и они умираютъ, не замѣчая этого, какъ новорожденные».

Надо исключить только теорію, которая въ искусствѣ остается равнодушной къ содержанію. Это уже не искусство для искусства, а искусство для *формы*. Что касается насъ, мы не можемъ допустить ученія, которое, по нашему мнѣнію, отнимаетъ у искусства все его серьезное значеніе. Викторъ Гюго понялъ сразу и гораздо лучше своихъ преемниковъ, что идея, неразлучная съ образомъ, есть именно сущность лирической поэзіи. Уже въ 1822, въ предисловіи къ *Одамъ и Балладамъ*, онъ объясняетъ, почему французская ода осталась монотонной и безсильной: это потому, что она до тѣхъ поръ состояла изъ искусственныхъ пріемовъ (procédés), изъ «поэтическихъ машинъ» (machines poétiques), какъ тогда говорили, реторическихъ фигуръ, отъ восклицанія и обращенія до олицетворенія; вмѣсто всего этого надо «установить композицію на основной идеѣ», взятой изъ сердца сюжета, «выразить движеніе оды скорѣе въ идеяхъ, чѣмъ въ словахъ». Такимъ образомъ, искать искусства для него самого, это не значитъ искать искусства исключительно для его формы; это значитъ любить его за сущность, которую оно заключаетъ. «Поэзія есть то, что̀ есть во всемъ самаго интимнаго» [1]). Поэзія заключается «въ идеяхъ, а идеи исходятъ изъ души». Поэзія можетъ выражаться въ прозѣ, «она только болѣе совершенна въ граціи и величіи стиха. Именно поэзія души внушаетъ благородныя чувства и благородные поступки, какъ благородныя писанія. Курьезы рифмы и формы могутъ, у полныхъ талантовъ, быть лишнимъ достоинствомъ, безъ сомнѣнія, драгоцѣннымъ, но, во всякомъ случаѣ, второстепеннымъ и не замѣняющимъ ни одного необходимаго достоинства. Если стихъ имѣетъ хорошую

[1]) Préface aux *Odes et Ballades* (1822).

форму, это—еще не все; для того, чтобы онъ имѣлъ ароматъ, цвѣтъ и вкусъ, надо непремѣнно, чтобы онъ заключалъ идею, образъ или чувство. Пчела артистически устраиваетъ шесть граней своихъ восковыхъ ячеекъ и потомъ наполняетъ ихъ медомъ. Ячейка, это—стихъ; медъ, это—поэзія [1])».

Великіе поэты, великіе художники когда-нибудь снова станутъ великими инціаторами массъ, жрецами безъ догмата [2]). Каждому истинному поэту свойственно воображать себя немного пророкомъ, и развѣ въ концѣ концовъ онъ ошибается? Всякій великій человѣкъ чувствуетъ себя провидѣніемъ, потому что онъ чувствуетъ свой геній. Было бы странно отказывать высшимъ людямъ въ сознаніи ихъ собственной цѣны, всегда увеличенной неизбѣжнымъ возрастаніемъ человѣческой иллюзіи. «Вѣчный избралъ меня съ моего рожденія,—восклицалъ великій еврейскій поэтъ.—Онъ сдѣлалъ мои уста подобными острому мечу. Онъ сѣчлалъ изъ меня острую стрѣлу, и онъ вложилъ меня въ свой колчанъ. Онъ сказалъ: я тебя избираю, чтобы ты былъ свѣтомъ народовъ: такъ говоритъ Вѣчный тому, кого люди презираютъ». О высшей философской и нравственной мысли можно сказать то, что сказалъ Гюго о самой природѣ: она пригѣшиваетъ

Toujours un peu d'ivresse au lait de sa mamelle.
(Всегда немного опьяненія къ молоку своей груди).

Догматическіе культы ослабѣваютъ; чѣмъ болѣе становятся они недостаточны для удовлетворенія нашей потребности въ идеалѣ тѣмъ болѣе необходимо, чтобы искусство замѣнило ихъ, соединяясь

[1]) Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, II. стр. 60.
[2])
Pourquoi donc faites-vous des prêtres
Quand vous en avez parmi vous?
Les esprits conducteurs des êtres
Portent un signe sombre et doux.
Nous naissons tous ce que nous sommes:
Dieu de ses mains sacre des hommes
Dans les ténèbres des berceaux;
Son effrayant doigt invisible
Ecrit sous leur crâne la bible
Des arbres, des monts et des eaux.

Ces hommes, ce sont les poètes;
Ceux dont l'aile monte et descend;
Toutes les bouches inquiètes
Qu'ouvre le verbe frémissant;
Les Virgiles, les Isaïes;
Toutes les âmes envahies
Par les grandes brumes du sort:
Tous ceux en qui Dieu se concentre;
Tous les yeux où la lumière entre,
Tous les fronts dont le rayon sort

съ философіей не для того, чтобы заимствовать у нея теоремы, но чтобы получить отъ нея вдохновенія чувства. Цѣною этого получается человѣческая нравственность, а также и счастіе. Тотъ, кто не знаетъ развлеченій искусства и кто ограниченъ своей животностью, тотъ знаетъ только одно развлеченіе въ мірѣ: ѣсть и пить, особенно пить [1]). Человѣкъ есть, пожалуй, единственное животное, у котораго есть страсть къ крѣпкимъ напиткамъ. Мы находимъ едва нѣсколько исключительныхъ случаевъ, когда обезьяны и собаки пьютъ водку, разведенную водой, и какъ-будто находятъ въ этомъ удовольствіе. Но у человѣка страсть къ спиртнымъ напиткамъ всеобщая. Дѣло въ томъ, что человѣкъ несчастливъ и ему нужно забвеніе. Одинъ великій человѣкъ древности сказалъ, что онъ предпочелъ бы науку забывать, чѣмъ науку вспоминать; одинъ изъ способовъ забывать—алкоголь. Такъ, рабочій большихъ городовъ забываетъ свою нищету и истощеніе, крестьянинъ Норвегіи и Россіи забываетъ холодъ и страданіе, дикія племена Америки и Африки забываютъ свое вырожденіе. Всѣ рабскіе народы и изгнанники пьютъ. Ирландцы и поляки,— наиболѣе пьянствующіе народы Европы. Тѣ, у кого недостаетъ силъ измѣнить для себя будущее, закрываютъ глаза на прошедшее. Это—человѣческій законъ. Для несчастнаго есть только два средства освобожденія: забвеніе и мечта. Даже среди нашихъ счастій нѣтъ, можетъ быть, ни одного, начало или опора котораго не заключалось бы въ какомъ-нибудь забвеніи, въ какомъ-нибудь невѣдѣніи,—хотя бы то было невѣдѣніе дня, когда оно должно кончиться. Что касается мечты, то въ нераздѣльной связи съ надеждою она для насъ всего слаще. Это—завидѣнный мостъ между далекимъ идеаломъ и слишкомъ близкою дѣйствительностью, между небомъ и землею. И между всѣми мечтами, лучшая есть поэзія. Она похожа на ту колонну, которая какъ бы протягивается по морю при восхожденіи Сиріуса, неподвижно ложится млечной полосой на дрожанія волны, и черезъ безконечность моря и небесъ соединяетъ лучемъ звѣзду съ нашимъ земнымъ паромъ.

Привилегія искусства состоитъ въ томъ, что оно ничего не изслѣдуетъ, ничего не «доказываетъ» и, однако вводитъ въ наши умы нѣчто неопровержимое [2]). Это потому, что ничто не можетъ превозмочь чувства. Вы себя считаете чистымъ ученымъ, разочарованнымъ изслѣдователемъ; но вы полюбили и вы плакали, какъ дитя; вашъ разумъ протестуетъ, и онъ правъ, но онъ не помѣшаетъ вамъ плакать. Пусть ученый будетъ улыбаться на слезы поэта; даже въ самомъ холодномъ умѣ есть множество эхо, готовыхъ отозваться и отвѣтить; достаточно простой случайной мысли,

[1]) *Irreligion de l'avenir*, стр. 362.
[2]) *Irréligion de l'avenir*.

чтобы пробудить безконечное множество другихъ, которыя поднимаются изъ глубины сознанія. И всѣ эти до сихъ поръ молчаливыя мысли составляютъ безконечный хоръ, котораго голосъ звучитъ въ насъ. Это все, что вы чувствовали, думали, любили. Истинный поэтъ тотъ, который пробуждаетъ эти голоса.

Отвлеченныя положенія современной философіи не созданы для стихотворнаго языка, но есть часть философіи, которая касается того, что есть самаго конкретнаго въ мірѣ, наиболѣе способнаго возбудить насъ: это—та, которая ставитъ задачу самаго нашего *существованія* и нашей *судьбы*, или личной, или общественной. Сравните простое поэтическое описаніе, какъ бы оно ни было прекрасно, съ прекрасной пьесой, внушенной идеею или чувствомъ дѣйствительно возвышеннымъ и философскимъ: при одинаковомъ талантѣ поэта, стихи просто описательные всегда будутъ слабѣе. Научные стихи, плохо выраженные, будутъ только описаніями скучныхъ вещей. Наука состоитъ изъ опредѣленнаго числа идей, которыя всецѣло схватываетъ пониманіе: она выражаетъ торжество и покой ума; поэзія, напротивъ, рождается изъ вызова множества идей и чувствъ, которыя охватываютъ умъ и которыя невозможно схватить сразу: она есть внушеніе, постоянное возбужденіе. Поэзія—это взглядъ, брошенный на туманную, подвижную и безконечную глубину вещей. Наши ученые похожи на рудокоповъ въ глубинѣ шахтъ: освѣщено только то, что ближе всего ихъ окружаетъ; далѣе—темнота, невѣдѣніе. Обращать мысль только на тѣсный свѣтлый кругъ, въ которомъ мы движемся, и ограничить свой взглядъ только имъ, забывая о громадности, которая отъ насъ ускользаетъ, было бы то же, что самимъ задуть дрожащій огонь фонаря рудокопа. Поэзія расширяетъ науку всѣмъ тѣмъ, чего наука не знаетъ. Нашъ умъ закаляется въ представленіи безконечнаго, беретъ у него силу и порывъ, какъ корни деревъ стремятся все глубже въ землю, чтобы почерпнуть тамъ сокъ, который распространитъ и раскинетъ вѣтки въ вольномъ воздухѣ, подъ глубокимъ небомъ. Астрономическая теорема даетъ намъ умственное удовлетвореніе, но видъ безконечнаго неба возбуждаетъ въ насъ какое-то неопредѣленное безпокойство, ненасытное желаніе знать,—что и составляетъ поэзію неба. Ученые постоянно стараются насъ удовлетворить, отвѣтить на наши вопросы, тогда какъ поэтъ очаровываетъ насъ самымъ вопросомъ. Найти отвѣтъ путемъ разсужденія или опыта—вотъ наука; почувствовать или предчувствовать, помогая себѣ воображеніемъ, это—высшая поэзія. Итакъ, наука и въ особенности философія всегда останутся поэтическими, во-первыхъ, по *чувству* великихъ узнанныхъ вещей, великихъ открывающихся горизонтовъ, во-вторыхъ, по *предчувствію* еще болѣе великихъ вещей, остающихся невѣдѣнными, безконечныхъ горизонтовъ, которыхъ мы видимъ только начала въ полумракѣ. Кромѣ того, вдохновенія науки и философіи бываютъ вмѣстѣ всегда древними, и всегда обновляющимися. И дѣйствительно, видъ міра изъ вѣка въ вѣкъ измѣняется для людей; проходя циклъ жизни, съ ними случается то, что бываетъ съ путешественниками, проходящими большіе земные пути: они видятъ, какъ надъ ихъ головами поднимаются новыя звѣзды, которыя потомъ для нихъ заходятъ и только при концѣ путешествія они могутъ надѣяться узнать все разнообразіе неба.

Современное и научное представленіе о мірѣ не менѣе эстетично, чѣмъ ложное представленіе древнихъ. Философская идея всемірной эволюціи близка къ той другой идеѣ, которая составляетъ основу поэзіи: идеѣ всемірной жизни. Самъ *небесный сводъ* уже не постоянентъ и недвижимъ; онъ движется, онъ живетъ. Въ безконечности, въ небесахъ, повидимому неподвижныхъ, происходятъ драмы, аналогичныя съ драмой жизни, происходящей на поверхности нашего земного шара. Въ громадномъ лѣсу звѣздъ, говоритъ астрономъ Янсенъ, встрѣчается поднимающійся желудь, взрослое дерево или черный слѣдъ, который оставляетъ старый дубъ. Звѣзды имѣютъ свои годы; бѣлыя и голубыя, какъ Сиріусъ, молоды, въ полномъ блескѣ, въ полномъ развитіи; красноватыя, Арктуръ или Антаресъ,—стары, готовы затухнуть, какъ кузнечный горнъ, переходящій отъ бѣлаго къ красному. Эволюція находится въ безконечномъ. Показывая ее намъ вездѣ, наука только замѣняетъ относительную красоту древнихъ представленій красотою новою, болѣе близкою къ окончательной истинѣ, къ тому, что астрономы называютъ абсолютнымъ небомъ. Но особенно въ философіи есть основа всегда поэтическая, именно потому, что она всегда остается неуловима для науки: вѣчная и всемірная тайна, которая всегда появляется при концѣ, окутывая нашъ маленькій свѣтъ своей ночью. Сознаніе нашего незнанія, которое бываетъ однимъ изъ результатовъ высшей философіи, будетъ всегда однимъ изъ вдохновляющихъ чувствъ поэзіи.

Этимъ вечеромъ, въ тишинѣ ночи, я слышу голосокъ, выходящій изъ-подъ бѣлыхъ занавѣсокъ колыбели. Ребенокъ часто громко во снѣ произноситъ обрывки фразъ; сегодня простое словечко: «почему»? Бѣдный дѣтскій вопросъ, которому суждено навсегда остаться безъ отвѣта! Онъ продолжаетъ свой сонъ, великая тишина ночи начинается опять. Мы также тщетно повторяемъ: почему? Никогда нашъ вопросъ не получитъ окончательнаго отвѣта. Но, если тайна не можетъ быть вполнѣ разъяснена, намъ все-таки невозможно не составлять себѣ представленія объ основѣ вещей, не отвѣчать себѣ самимъ въ глубокомъ молчаніи природы. Въ своей отвлеченной формѣ, это представленіе есть метафизика; въ формѣ воображенія, это представленіе есть поэзія, которая, въ соединеніи съ метафизикой, болѣе и болѣе будетъ замѣнять культъ. Вотъ почему чувство общественной и религіозной миссіи искусства отличало всѣхъ

великихъ поэтовъ нашего вѣка; если оно иногда и внушало имъ наивную гордость, то само по себѣ оно все-таки оставалось правдивымъ. Въ тотъ день, когда поэты будутъ считать себя только рѣзчиками маленькихъ кубковъ изъ фальшиваго золота, откуда мы не выпьемъ ни одной мысли,—поэзія сохранитъ отъ себя самой только форму и тѣнь, тѣло безъ души: она будетъ мертва.

Французская поэзія въ нашемъ вѣкѣ была, къ счастію, все болѣе и болѣе одушевляема идеями философскими, нравственными и общественными. Важно указать этотъ родъ эволюціи въ настоящее время поэтическаго паденія, когда занимаются только игрою формъ. У Ламартина мы еще гораздо ближе къ богословію, чѣмъ къ философіи. Это еще неопредѣленная религіозность Расиновъ, Руссо и Шатобріановъ. Съ Альфредомъ Виньи и Мюссе мы уже выходимъ изъ общихъ мѣстъ и назидательныхъ проповѣдей. Съ Гюго, мы видимъ собравшіяся тучи, откуда блистаетъ молнія; это уже не проповѣдь, а пророческій энтузіазмъ. Мы съ предпочтеніемъ остановимся на Викторѣ Гюго, который дольше всего жилъ среди насъ и который такимъ образомъ дольше всего представлялъ въ своемъ лицѣ девятнадцатый вѣкъ.

II.

Ламартинъ.

Въ философіи Ламартина, еще слишкомъ ораторской, нѣтъ большой оригинальности: христіанство и платонизмъ составили его цѣлое и подробности; но было бы слишкомъ много требовать, чтобы каждая философская мысль, выраженная поэтомъ въ стихахъ, всецѣло принадлежала ему. Въ самой природѣ поэта—быть великимъ, особенно на поверхности: онъ долженъ больше видѣть и чувствовать, чѣмъ распространяться о предметѣ; онъ долженъ все затрогивать и все понимать; онъ отражаетъ; это — зеркало поколѣнія, эпохи; его глубина есть чаще всего созерцаніе. Въ большинствѣ случаевъ, какъ всякій изъ насъ, онъ находитъ свои сомнѣнія и вѣрованія въ окружающей сферѣ. Но такъ какъ его искусство состоитъ именно въ увеличеніи всѣхъ вещей, въ ихъ одушевленіи, то необходимо, чтобы всякая мысль была имъ продумана, чтобы онъ, такъ сказать, дѣлалъ ее своею, оживляя ее своей собственной жизнью. Въ этомъ именно смыслѣ можно было бы утверждать, что поэту, быть можетъ, не лишнее составлять себѣ иллюзіи, наконецъ, считать себя такимъ же авторомъ извѣстныхъ мыслей и той формы, которую онъ имъ далъ. Довольствоваться переводомъ, значитъ для поэта заранѣе обречь себя на холодность, значитъ дѣлать работу, а не настоящее произведеніе искусства, какое бы онъ ни придалъ ей совершенство. Такъ случается съ Ламартиномъ: хотя

его чувство искренне, но очень часто философская и религіозная мысль, вмѣсто того, чтобы свободно сказаться въ живомъ выраженіи, есть только «переводъ въ стихахъ»,—въ стихахъ удачныхъ, легкихъ, богатыхъ, поэтическихъ, но которые тѣмъ не менѣе только переводы, фокусы [1]). Въ Ламартинѣ еще слишкомъ много Делиля.

Смерть Сократа (la Mort de Socrate) краснорѣчиво резюмируетъ Платона и не разъ прибавляетъ къ нему. Вспомнимъ эти стихи, которые такъ хорошо выражаютъ всемірную жизнь и божественное одушевленіе природы:

Peut-être qu'en effet, dans l'immense étendue,
Dans tout ce qui se meut une âme est répandue;
Que ces astres brillants sur nos têtes semés
Sont des soleils vivants et des feux allumés;
Que l'océan frappant sa rive épouvantée
Avec ses flots grondants *roule une âme irritée*,
. . . . . .
Et qu'enfin dans le ciel, sur la terre, en tout lieu,
Tout est intelligent, tout vit, tout est un dieu [2]).

(Быть можетъ, что душой надѣлено и безграничное пространство и все, что способно къ движенію. Быть можетъ, блестящія звѣзды, разсыпанныя надъ нами—живыя звѣзды, живые свѣточи; быть можетъ, разсерженный духъ заставляетъ море катить свои шумныя волны къ испуганному берегу. Быть можетъ, наконецъ, что все и на землѣ, и на небѣ исполнено мысли, жизни и божества).

Въ Жоселенѣ (Jocelyn) намъ поэтически преподается теодицея: это «*Религія*» Расина—сына, съ прибавленіемъ чертъ генія:

---

[1]) См. въ *Jocelyn*, извѣстныя страницы о звѣздахъ:

Celles-ci, leur disais-je, avec le ciel sont nées:
Leur rayon vient à nous sur des milliers d'années.
Des mondes, que peut seul peser l'esprit de Dieu,
Elles sont les soleils, *les centres, le milieu;*
L'océan de l'éther les absorbe en ses ondes
Comme des grains de sable, et chacun de ces mondes
Est lui-même un *milieu pour des mondes pareils*,
Ayant ainsi que nous leur lune et leurs soleils,
Et voyant comme nous des firmaments sans terme
S'élargir devant Dieu sans que rien le renferme!..
Celles-là, *décrivant des cercles sans compas*,
Passèrent une nuit, ne repasseront pas.
Du firmament entier la page intarissable
Ne renfermerait pas le chiffre incalculable
Des siècles qui seront calculés jusqu'au jour
Où leur orbite immense aura fermé son tour;
Elles suivent la courbe où Dieu les a lancées.

Это—хорошая диссертація во французскихъ стихахъ.

[2]) Πάντα θεῶν πλήρα, говорили платоники.

Je suis celui qui sais.
Par moi seul enfanté, de moi-même je vis;
Tout nom qui m'est donné me voile ou me profane;
Mais, pour me révéler, le monde est diaphane [1]).
Rien ne m'explique, et seul j'explique l'univers:
On croit me voir dedans, on me voit à travers;

Ce grand miroir brisé, j'éclaterais encore.
Eh! qui peut séparer le rayon de l'aurore?
Celui d'où sortit tout contenait tout en soi.
Ce monde est mon regard qui se contemple en moi.

(Я тотъ, кто есть рожденный отъ самого себя, я живу самимъ собою. Каждое имя, мнѣ данное, туманитъ мой образъ или унижаетъ меня, но чтобы понять меня, міръ достаточно ясенъ. Объяснить меня ничто не можетъ и одинъ я объясняю вселенную: меня хотятъ видѣть въ ней, а видятъ сквозь нее.

Пусть разобьется въ куски это великое зеркало — мое сіяніе не исчезнетъ. Кто разлучитъ зарю и лучи, ею рожденные? Тотъ, отъ кого все изошло, содержалъ въ себѣ все. Этотъ міръ — мой взглядъ, который во мнѣ созерцаетъ самого себя).

Если первые стихи слишкомъ напоминаютъ Луи Расина, то въ послѣднихъ заключаются удачныя формулы неоплатонической философіи.

Богъ, по Жоселену, выше человѣческой мысли, какъ выше природы.

Le regard de la chair ne peut pas voir l'esprit!
Le cercle sans limite, en qui tout est inscrit,
Ne se concentre pas dans l'étroite prunelle.
Quelle heure contiendrait la durée éternelle?
Nul œil de l'infini n'a touché les deux bords:
Elargissez les cieux, je suis encor dehors.
. . . . . .
Je franchis chaque temps, je dépasse tout lieu;
Hommes, *l'infini seul est la forme de Dieu.*

(Духъ не досягаемъ плотскому взору. Въ узкой зѣницѣ ока не лежитъ центръ того безграничнаго круга, который обхватилъ собою все. Можетъ ли вѣчность сосредоточиться въ одномъ какомъ-либо часѣ? Ни одинъ взглядъ не могъ скользнуть по границамъ безпредѣльнаго. Расширьте небеса — я все же буду внѣ ихъ.

Для меня нѣтъ ни времени, ни пространства. Люди! Одна безконечность можетъ быть взята какъ Божій символъ).

По Ламартину, какъ по Александрійцамъ, всемірная жизнь есть усиліе всѣхъ существъ возвратиться къ первому началу, которое всѣ они, не видя, чувствуютъ.

Trouvez Dieu! son *idée* est la raison de *l'être*,
L'œuvre de l'univers n'est que de la connaître.

[1]) Oui, c'est un Dieu caché que le Dieu qu'il faut croire,
Mais, tout caché qu'il est, pour révéler sa gloire,
Quels témoins éclatants, dans les cieux rassemblés!
Répondez, cieux et mer, et vous, terre, parlez.

Vers celui dont le monde est l'émanation,
Tout ce qu'il a créé n'est qu'aspiration.
L'éternel mouvement qui régit la nature
N'est rien que cet élan de toute créature
Pour conformer sa marche à l'éternel dessein,
Et s'abîmer toujours plus avant dans son sein.

(Ищите Бога! Его идея—вотъ разумный смыслъ каждаго существованія. Работа всей вселенной направлена на познаніе этой идеи. Каждое созданіе есть стремленіе къ нему, отъ котораго истекло все мірозданіе. Вѣчное движеніе, правящее всей природой, не что иное, какъ стремленіе каждой твари сообразовать свою жизнь съ Его предопредѣленіемъ и погрузиться душой въ Его лоно).

Идеи Руссо о естественной религіи прибавляются къ христіанскимъ и платоническимъ вдохновеніямъ:

La raison est le culte et l'autel est le monde.
(Разумъ есть богослуженіе, а міръ—его алтарь).

Съ Ламартиномъ открытія науки начинаютъ проникать въ поэзію и находятъ въ ней свое выраженіе, хотя не безъ нѣкотораго усилія.

... Pourtant chaque atome est un être,
Chaque globule d'air est un monde habité;
Chaque monde y régit d'autres mondes, peut-être,
Pour qui l'éclair qui passe est une éternité!
Dans leur lueur de temps, dans leur goutte d'espace,

Ils ont leurs jours, leurs nuits, leur destin et leur place,
La vie et la pensée y circulent à flot;
Et, pendant que notre œil se perd dans ces extases,
Des milliers d'univers ont accompli leurs phases
Entre la pensée et le mot.

(Каждый атомъ есть существо живое и каждая частица воздуха—обитаемый міръ. Быть можетъ, каждый изъ такихъ міровъ управляетъ иными мірами, для которыхъ, мелькнувшее какъ молнія, мгновеніе есть цѣлая вѣчность. Въ этомъ мгновеніи, въ этомъ неизмѣримо маломъ количествѣ пространства, у нихъ есть свои дни, свои ночи, своя судьба, свое мѣсто, своя кипучая жизнь и бурныя мысли. Быть можетъ, тысяча такихъ міровъ успѣваютъ исполнить свое назначеніе прежде, чѣмъ мы, отдавшись порыву мечтаній, успѣемъ въ словахъ закрѣпить наши мысли).

Настоящая поэзія заключается, главнымъ образомъ, въ великихъ философскихъ символахъ и даже въ миѳахъ; поэтическое воображеніе смѣшивается съ воображеніемъ религіознымъ: поэзія есть свободная религія и которая только на половину обманывается относительно себя; религія есть систематизированная поэзія, которая думаетъ, что дѣйствительно видитъ то, что воображаетъ, и свои миѳы принимаетъ за дѣйствительность. Ламартинъ знаетъ только еще слишкомъ холодную форму аллегоріи или басни.

L'aigle de la montagne un jour dit au soleil:
« Pourquoi luire plus bas que ce sommet vermeil?
« A quoi sert d'éclairer ces prés, ces gorges sombres,
« De salir tes rayons sur l'herbe dans ces ombres?
« La mousse imperceptible est indigne de toi...
« — Oiseau, dit le soleil, viens et monte avec moi!...»
L'aigle, vers le rayon s'élevant dans la nue,
Vit la montagne fondre et baisser à sa vue,
Et quand il eut atteint son horizon nouveau,
A son œil confondu tout parut de niveau.
« Eh bien! dit le soleil, tu vois, oiseau superbe,
« Si pour moi la montagne est plus haute que l'herbe.
« Rien n'est grand ni petit devant mes yeux géants;
« La goutte d'eau me peint comme les océans;
« De tout ce qui me voit je suis l'astre et la vie;
« Comme le cèdre altier, l'herbe me glorifie;
« J'y chauffe la fourmi, des nuits j'y bois les pleurs,
« Mon rayon s'y parfume en traînant sur les fleurs.
« Et c'est ainsi que Dieu, qui seul est sa mesure,
« D'un œil pour tous égal voit toute la nature».

(Однажды, горный орелъ сказалъ солнцу: «зачѣмъ лучи твои ложатся ниже этой, залитой твоимъ свѣтомъ, вершины? Зачѣмъ освѣщаешь ты эти луга, эти мрачныя ущелья и грязнишь свои лучи, бросая ихъ въ траву и мѣшая ихъ съ тѣнью? Густой мохъ не достоинъ тебя»! «Орелъ,—отвѣчало солнце,—поднимись и взгляни со мною»!—и орелъ, поднимаясь въ облакахъ къ солнцу, увидалъ какъ на глазахъ его гора стала таять и понижаться и когда онъ поднялся до высшей точки, онъ въ смущеніи увидалъ, что подъ нимъ была равнина. «Ты видишь, гордый орелъ,—сказало солнце,—что для меня нѣтъ разницы между горой и былинкой. Для моихъ гигантскихъ глазъ нѣтъ ни великаго, ни малаго. Капля воды мени отражаетъ такъ же, какъ морская пучина. Я—свѣтило и жизнь всего, на меня смотрящаго; трава меня прославляетъ такъ же, какъ и высокіе кедры. Въ травѣ я грѣю журавлевъ, я пью ночныя росинки, и лучъ мой, скользя по цвѣтамъ, дѣлается душистымъ. Такъ точно и Богъ, который самъ единственное свое мѣрило, для всѣхъ одинаково благотворнымъ взоромъ смотритъ на природу).

Болѣзнь вѣка сказывается уже въ Ламартинѣ, но никогда ни однимъ диссонансомъ не нарушая полноты его вдохновеній.

Pressentiments secrets, malheur senti d'avance,
Ombre des mauvais jours qui souvent les devance!

(Тайныя предчувствія, несчастіе, которое ощущается заранѣе, тѣнь печальныхъ дней, которая часто ихъ опережаетъ).

И далѣе:

... ce *vide immense.*
Et cet *inexorable ennui,*
Et ce *néant de l'existence,*
Cercle étroit qui tourne sur lui.

(...эта необъятная пустота, эта неумолимая тоска, это ничтожество существованія, тѣсный кругъ, въ которомъ оно заключено).

Байронъ, который имѣлъ такое вліяніе на Ламартина, сосредоточилъ всѣ укоры Богу, извлеченныя изъ зла, въ нѣсколькихъ строкахъ *Каина:* «*Авель.* Отчего ты не молишься?—*Каинъ.* Мнѣ не о чемъ просить.—И тебѣ не за что благодарить Бога? Развѣ

ты не живешь?—Но, развѣ я не долженъ умереть»? Пессимизмъ Байрона не могъ подойти къ темпераменту Ламартина. Несмотря на это, вопросъ о злѣ безпокоилъ его мысль настолько, насколько что-либо могло его безпокоить. Извѣстно, какъ, нѣсколько декламаторски, этотъ вопросъ поставленъ въ *Désespoir:*

Héritiers des douleurs, victimes de la vie,
Non, non, n'espérez pas que sa rage assouvie
Endorme le malheur,
Jusqu'à ce que la mort, ouvrant son aile immense,
Engloutisse à jamais dans l'éternel silence
L'éternelle douleur.

(Наслѣдники скорбей, жертвы жизни! Не надѣйтесь на то, чтобы ея насыщенная яростъ утишила ваши страданія. Она уснетъ, когда смерть, расправивъ свои необъятныя крылья, поглотитъ въ своемъ вѣчномъ молчаніи — вѣчныя скорби человѣчества).

Ламартинъ впослѣдствіи возвращается къ этому вопросу:

Le sage en sa pensée a dit un jour: «Pourquoi,
Si je suis fils de Dieu, le mal est-il en moi?
. . . . . .
Est-il donc, ô douleur, deux axes dans les cieux,
Deux âmes dans mon sein, dans Jéhovah deux dieux»?
Or l'esprit du Seigneur, qui dans notre nuit plonge,
Vit son doute et sourit, et l'emportant en songe
Au point de l'infini d'où le regard divin
Voit les commencements, les milieux et la fin;
«Regarde», lui dit-il...

(Мудрецъ сказалъ себѣ однажды въ мысляхъ: «если я сынъ Бога, то откуда во мнѣ зло?.. Неужели въ небесной системѣ двѣ оси, двѣ души во мнѣ и въ Іеговѣ—два Бога?» и духъ Божій, знающій наши помыслы, подслушалъ его сомнѣнія и улыбнулся. Онъ во снѣ унесъ его въ безконечность и поставилъ его тамъ, гдѣ передъ Божьимъ взоромъ открывались и начало, и средина, и конецъ. «Смотри»,—ему сказалъ онъ.)

И человѣкъ понимаетъ, наконецъ, что онъ, какъ въ это вѣрили восточныя религіи, есть самъ творецъ своей судьбы, смотря по большей или меньшей высотѣ, которой онъ достигъ въ лѣстницѣ существъ.

Et son sens immortel, par la mort transformé,
Rendant aux éléments le corps qu'ils ont formé,
Selon que son travail le corrompt ou l'épure,
Remonte ou redescend du poids de sa nature!
Deux natures ainsi combattent dans son cœur.
Lui-même est l'instrument de sa propre grandeur;
Libre quand il descend, et libre quand il monte,
Sa noble liberté fait sa gloire ou sa honte.
Descendre ou remonter, c'est l'enfer ou le ciel.

(Его безсмертный разумъ, преображенный смертью, отдастъ тѣло землѣ, изъ которой оно создано, и возвышается и нисходитъ по уровню его

природы, смотря по тому, служила ли его работа къ собственному усовершенствованію или собственной порчѣ. Двѣ стихіи спорятъ въ душѣ человѣка; онъ самъ—орудіе своего величія, онъ свободенъ въ своемъ движеніи и его благородная свобода составляетъ или его славу, или его позоръ. Движеніе внизъ или вверхъ—вотъ рай или преисподняя).

Мы узнаёмъ *Profession de foi du vicaire Savoyard*, переложенное въ прекрасные стихи, съ оттѣнкомъ, напоминающимъ идеи Сведенборга о внутреннемъ небѣ, болѣе глубокомъ, чѣмъ сама совѣсть, и о столь же внутреннемъ адѣ.

Паденіе души и ихъ возвращеніе къ Богу, эта обыкновенная основа платонизма и христіанства, внушили двѣ большія поэмы: *Chute d'un ange* и *Jocelyn*.

Borné dans sa nature, infini dans ses voeux,
L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux.

(Ограниченный по своей природѣ, не знающій границъ въ своихъ желаніяхъ, человѣкъ—падшее божество, которое сохранило память о небѣ).

Чувственными желаніями душа стремится внизъ и падаетъ: «свѣтлое существо» становится «существомъ темнымъ». Отрѣшеніемъ и жертвой она снова поднимается къ свѣту.

Отечество, человѣчество, прогрессъ, революція, соціальныя идеи доставили Ламартину много вдохновеній, и одно изъ самыхъ возвышенныхъ—слѣдующее:

C'est la cendre des morts qui créa la patrie!
. . . . . .
Marchez! l'humanité ne vit pas d'une idée!
Elle éteint chaque soir celle qui l'a guidée;
Elle en allume une autre à l'immortel flambeau:
Comme ces morts vêtus de leur parure immonde,
Les générations emportent de ce monde
Leurs vêtements dans le tombeau.

Tous sont enfants de Dieu! L'homme, en qui Dieu travaille,
Change éternellement de formes et de taille:
Géant de l'avenir à grandir destiné,
Il use en vieillissant ses vieux vêtements, comme
Des membres élargis font éclater sur l'homme
Les langes où l'enfant est né.

L'humanité n'est pas le bœuf à courte haleine
Qui creuse à pas égaux son sillon dans la plaine,
Et revient ruminer sur un sillon pareil;
C'est l'aigle rajeuni qui change son plumage,
Et qui monte affronter, de nuage en nuage,
De plus hauts rayons de soleil.

Enfants de six mille ans qu'un peu de bruit étonne,
Ne vous troublez donc pas d'un mot nouveau qui tonne,
D'un empire écroulé, d'un siècle qui s'en va!
Que vous font les débris qui jonchent la carrière?
Regardez en avant, et non pas en arrière:
Le courant roule à Jéhova!

(Прахъ умершихъ создалъ отчизну! Не одной единой идеей живетъ человѣчество: каждый вечеръ оно гаситъ одну изъ такихъ идей, озарявшихъ его путь, и вновь зажигаетъ другую у безсмертнаго свѣточа; какъ мертвецы свои гробовые саваны, уносятъ поколѣнія свои одежды съ собой въ могилу.

Всѣ—Божьи дѣти: и человѣкъ—сосудъ Божій—мѣняетъ вѣчно свой обликъ. Гигантъ, которому суждено расти и расти въ будущемъ, онъ съ годами изнашиваетъ свою одежду—и съ развившихся членовъ мужа должны упасть пеленки, въ какихъ лежалъ онъ младенцемъ.

Человѣчество—не слабое животное, ровными шагами пролагающее одну борозду въ полѣ, чтобы на другой бороздѣ жевать свою жвачку. Оно—обновленный фениксъ, мѣняющій свои перья и летящій отъ облаковъ къ облакамъ гордо на встрѣчу высшимъ лучамъ солнца.

Путлявыя дѣти! Вы, прожившіе шесть тысячъ лѣтъ; да не смутитъ васъ раскатъ новой рѣчи, ни упавшее во прахъ царство, ни канувшее въ вѣчность столѣтіе! что для васъ всѣ эти обломки, загромождающіе намъ дорогу? Смотрите впередъ, и не оглядитесь. Къ Богу мчитъ васъ теченіе жизни).

Въ цѣломъ Ламартинъ, который помнитъ спокойствіе классиковъ больше, чѣмъ предчувствуетъ волненія новѣйшихъ временъ, еще только слегка затронуть всѣми этими вопросами нравственными, философскими и религіозными, которые будутъ заботить нашихъ современныхъ поэтовъ. Все спокойно въ этой поэзіи волнообразной и ритмической, какъ волны песчаныхъ береговъ въ лѣтнія ночи; только меланхолія, которая быстро рождается при ихъ непрерывномъ шопотѣ, затуманиваетъ невозмутимую ясность поэта озера Бурже. Такіе стихи заставляютъ думать о бѣлыхъ лунныхъ ночахъ, о свѣжести вѣтерка, о смягченномъ свѣтѣ лучей подъ деревьями; все въ нихъ—грація, полутонъ и безпечность, несмотря на постоянную заботу,—замѣтимъ мимоходомъ,—о величіи и важномъ тонѣ.

III.

Де-Виньи.

Философія де-Виньи есть пессимизмъ. «Только зло,—говоритъ онъ,—бываетъ чисто и безъ примѣси добра. Добро всегда смѣшивается со зломъ. Крайнее добро производитъ зло. Крайнее зло не дѣлаетъ добра». Отсюда недалеко до предположенія, что зло составляетъ основу существованія, а добро—его случайность. Практическій выводъ тотъ, что не надо разсчитывать на добро и счастіе, и не надѣяться.—«Хорошо и полезно не имѣть никакой надежды...: надо уничтожить въ особенности надежду въ человѣческомъ сердцѣ. *Тихое отчаяніе, безъ содроганій злобы и безъ упрека небу—сама мудрость*... Отчего мы покоряемся всему, кромѣ *незнанія тайнъ вѣчности*? Благодаря *надеждѣ*, которая есть источникъ всѣхъ нашихъ низостей... О Боже, надъ головой я чувствую тяжесть осужденія, которому всегда подвергаюсь, но подвергаясь заключе-

нію, не знаю своей вины и суда. Я плету солому, чтобы забыть..... Какой прекрасный тюремщикъ, разсыпающій столько цвѣтовъ на площадку нашей тюрьмы»! — «Земля *возмущена несправедливостями* творенія, она *притворяется* отъ страха... но въ тайнѣ она *возмущается*..... Когда появляется человѣкъ, возстающій противъ *Бога*, міръ его принимаетъ и любитъ». — Богъ съ гордостью смотрѣлъ на знаменитаго юношу на землѣ; но этотъ юноша былъ очень несчастливъ и умертвилъ себя шпагой. Богъ сказалъ ему: «Зачѣмъ разрушилъ ты свое тѣло»? Онъ отвѣчалъ: «Для того, чтобы тебя огорчить и наказать».

Этотъ пессимизмъ кончается стоицизмомъ. «Дурно и низко стараться разсѣять благородную скорбь, чтобы не такъ страдать. *Надо размышлять надъ нею* и смѣло пронзить себя этой шпагой». — А затѣмъ? Затѣмъ надо хранить молчаніе:

A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse.
... Si tu peux, fais que ton âme arrive,
A force de rester studieuse et pensive,
Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierté
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
Gémir, pleurer, prier, est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le sort a voulu t'appeler:
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler.

(Величественно одно молчаніе, все остальное—признакъ слабости, когда размышляешь о томъ, что ты былъ на землѣ и что ты на ней покинулъ.

Если можешь, то стремись, чтобы душа твоя усилѣла работы и мысли достигла высокой степени стоической гордости, до которой достигъ я, дитя природы. Плакать, вздыхать и молиться одинаково недостойно человѣка. Исполняй бодро твою долгую и трудную задачу на томъ поприщѣ, на которое судьба тебя призвала. Потомъ страдай и умри, не проронивъ ни единаго слова [1])!

Эта стоическая гордость не свободна отъ нѣкоторой надменности. Де-Виньи полагаетъ въ ней свое достоинство и видитъ въ ней даже основу самой чести. По его мнѣнію, надо помириться съ страданіемъ, какъ съ отличіемъ; Виньи настаиваетъ на утончен-

[1]) Много глубокихъ размышленій брошено вскользь поэтомъ. «Было бы добромъ людямъ—научить ихъ *наслаждаться идеями* и *играть* ими, *вместо того, чтобы играть действіями*, которыя всегда оскорбляютъ другихъ. Мандаринъ никому не дѣлаетъ зла, наслаждаясь идеей и чашкой чая». Въ другомъ мѣстѣ гегеліанство выражается въ слѣдующихъ прекрасныхъ формулахъ: «Каждый человѣкъ есть только образъ общаго духа.—Человѣчество ведетъ безконечную рѣчь, въ которой каждый знаменитый человѣкъ есть идея». У Виньи есть тонкія и глубокія замѣчанія о недостаткахъ французскаго ума: «Говорить о своихъ мнѣніяхъ, своихъ восхищеніяхъ съ полуулыбкой, какъ о пустякахъ, которыя мы готовы бросить, чтобы сказать противоположное: порокъ французовъ».

номъ чувствѣ, которое знаютъ только великія души; это—«чувство гордое, непоколебимое, инстинктъ несравненно прекрасный, который только въ новѣйшее время носитъ достойное себя названіе; вѣра, которая мнѣ кажется остается еще всѣмъ намъ и по-царски господствуетъ въ войскахъ—это вѣра въ *честь*».

Другая мысль, дорогая для Виньи и внушенная пессимизмомъ, есть та, что геніальность, которая кажется божьимъ даромъ, есть обреченіе на несчастіе и одиночество. Прочтите *Моисея* и эпизоды *Отелло*.

Je suis très grand, mes pieds sont sur les nations...
J'élève mes regards, votre esprit me visite,
La terre alors chancelle et le soleil hésite;

Vos anges sont jaloux et m'admirent entre eux.
Et cependant, Seigneur, je ne suis pas heureux,
Vous m'avez fait vieillir *puissant et solitaire*,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre...
M'enveloppant alors de la colonne noire,
J'ai marché devant vous, *triste et seul dans ma gloire*.
. . . . . .
... Marchant vers la terre promise,
Josué s'avançait *pensif* et *pâlissant*,
Car il était déjà l'élu du *Tout-Puissant*.

(Я великъ и пятой попираю народы. Когда я возношу къ небу свои взоры и бываю исполненъ Твоего Духа, земля трепещетъ и солнце медлитъ въ своемъ бѣгѣ. Твои ангелы мнѣ завидуютъ и между собою мнѣ удивляются—и все же, Господь, я несчастливъ, Ты повелѣлъ мнѣ состариться могущественнымъ и одинокимъ, такъ пошли же мнѣ нынѣ мирный сонъ могилы!..

Окутанный черной тучей я шелъ впереди васъ печальный и одинокій. Іисусъ Навинъ, идя въ землѣ обѣтованной, шелъ блѣдный и задумчивый, ибо на немъ была уже рука Господа).

Даже Христосъ, самый мягкій и любящій изъ геніевъ, развѣ не былъ покинутъ своимъ отцомъ? Альфредъ-де-Виньи видитъ въ немъ символъ всего человѣчества, покинутаго его божествомъ. Божество нѣмо; оно для насъ—вѣчное молчаніе и вѣчное отсутствіе; будемъ отвѣчать тѣмъ же...

. . . . . .
Ainsi le divin Fils parlait au divin Père.
Il se prosterne encore, il espère,
Mais il remonte et dit: «Que votre volonté
Soit faite, et non la mienne, et pour l'éternité».
— Une terreur profonde, une angoisse infinie
Redoublent sa torture et sa lente agonie;
Il regarde longtemps, longtemps cherche sans voir.
Comme un marbre de deuil tout le ciel était noir;
La terre sans clartés, sans astre et sans aurore,
— *Et sans clartés de l'âme, ainsi qu'elle est encore*, —
Frémissait. Dans le bois il entendit des pas,
Et puis il vit rôder la torche de Judas.

S'il est vrai qu'un jardin des saintes Ecritures
Le fils de l'homme ait dit ce qu'on voit rapporté,
Muet, aveugle et sourd aux cris des créatures,
Si le ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence,
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.

Ламартинъ былъ одинъ изъ тѣхъ, которые ищутъ Бога въ природѣ, *coeli enarrant gloriam dei*. По мнѣнію Виньи, какъ по мнѣнію Паскаля, природа скрываетъ Бога; вмѣсто того, чтобы имѣть тотъ утѣшительный видъ, который ей придаетъ Ламартинъ, она грустна. Мы видимъ, какъ съ развитіемъ отвлеченной мысли, подъ пытливымъ взглядомъ науки, прежнія дѣйствительности одна за другой отодвигаются въ разрядъ мнимыхъ. И изъ всѣхъ наивныхъ вѣрованій, изъ всѣхъ прекрасныхъ ребяческихъ мечтаній человѣчества ни одно не сойдетъ вновь изъ нѣдръ голубой безконечности, широко раскрытой надъ нашими головами и глубина которой создана изъ уединенія.

Въ любви, а не въ природѣ надо искать, по мнѣнію Виньи, какого-нибудь смягченія нашихъ страданій:

Sur mon cœur déchiré viens poser ta main pure,
Ne me laisse jamais seul avec la nature,
Car je la connais trop pour n'en pas avoir peur.
Elle me dit: . . . . . .
«Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,
A côté des fourmis les populations;
Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre,
J'ignore en les portant les noms des nations.
On me dit une mère et je suis une tombe.
Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe,
Mes printemps ne sont pas vos adorations.
Avant vous j'étais belle et toujours parfumée,
J'abandonnais au vent mes cheveux tout entiers,
Je suivais dans les cieux ma route accoutumée,
Sur l'axe harmonieux des divins balanciers.
Après vous, traversant l'espace où tout s'élance,
J'irai seule et sereine, en un chaste silence;
Je fendrai l'air du front et de mes seins altiers».

(Прійди и положи твою руку на мое истерзанное сердце,—не оставляй меня одного въ бесѣдѣ съ природой—я слишкомъ хорошо ее знаю и потому боюсь. Она говоритъ мнѣ: «мимо вашего муравейника я прохожу съ презрѣніемъ, не видя васъ и не желая слушать: я не различаю людскихъ жилищъ отъ ихъ могилъ и нося на себѣ народы—я не знаю ихъ имени. Меня называютъ матерью, а на дѣлѣ я могила. Моя зима требуетъ отъ васъ гекатомбы жертвъ, а весна—далеко не тотъ идолъ, которымъ вы прославляете. До васъ я была прекрасна и всегда цвѣтуща; я позволяла вѣтру играть моими волосами и шла въ небесахъ моей обычной дорогой, вращаясь на гармоническомъ осѣ, поддерживаемой божественнымъ равновѣсіемъ. И послѣ васъ, проходя по всеобъемлющему пространству, я буду двигаться одинокая и полная счастья, сохраняя скромное молчаніе и разсѣкая воздухъ моимъ челомъ и моей высокою грудью).

Это олицетвореніе природы на пути ея въ безконечности поэтично иначе, чѣмъ мѣрные, заранѣе разсчитанные восторги Ламартина передъ созданіемъ и создателемъ.

Вотъ одна изъ самыхъ оригинальныхъ и глубокихъ мыслей, которыя вытекаютъ изъ этого зрѣлища вѣчнаго и вѣчно равнодушнаго цѣлаго: именно, что *надо любить не то, что вѣчно, но то, что проходитъ*, потому что то, что проходитъ, страдаетъ. Вмѣсто того, чтобы теряться въ блаженномъ восхищеніи оптимизма передъ этой великой безпечной природой, вмѣсто того, чтобы обожать то, что не *чувствуетъ* и не любитъ, надо сохранить нашу нѣжность для человѣка. «Я видѣлъ природу и я понялъ ея тайну.—

Et j'ai dit à mes yeux qui lui trouvaient des charmes:
«Ailleurs tous vos regards, ailleurs toutes vos larmes;
Aimez ce que jamais on ne verra deux fois!»
. . . . . .
Vivez, froide nature, et revivez sans cesse...
. . . . . .
Plus que tout votre règne et que ses splendeurs vaines,
J'aime la majesté des souffrances humaines;
Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi.

(И я сказалъ моимъ глазамъ, утопавшимъ въ ея созерцаніи: обратите ваши взоры и ваши слезы къ иному—любите то, чего нельзя видѣть дважды... Живи, холодная природа, и оживай снова...
Больше, чѣмъ все твое царство и все твое суетное великолѣпіе, я люблю величіе людскихъ страданій... Ты, природа, не удостоишься съ моей стороны возгласа любви!).

Если бы (продолжаетъ де-Виньи) выше Природы были высшія и дѣйствительно божественныя существа,—боги или ангелы,—у нихъ было бы только одно средство доказать свою божественность: сойти, чтобы раздѣлить наши страданія, любить насъ за эти страданія и даже за наши проступки. Содержаніе «Элоа» есть грѣхъ, любимый невинностью, потому что для невинности «грѣхъ есть только величайшее изъ несчастій». Такимъ образомъ, въ концѣ концовъ истинна и драгоцѣнна одна любовь: все остальное есть ложь и ироніи.

Если въ этомъ пессимизмѣ есть доля извѣстной аристократической аффектаціи, то кажется все-таки, что «болѣзнь вѣка» пошла впередъ; у Виньи мы приходимъ къ ея острому состоянію. Но это только первое столкновеніе, и оно перенесено со всѣмъ мужествомъ, которое осталось нетронутымъ прекрасной невозмутимостью предшественниковъ. Когда усиліе продолжается, чувствительность обострилась: у Мюссе уже вскорѣ являются крики страданія и рыданія

IV.

Альфредъ-де-Мюссе.

Вопросъ зла, жизни и судьбы придаетъ многимъ стихамъ Мюссе ихъ глубокое чувство.

L'homme est un apprenti, la douleur est son maître,
Et nul ne se connaît, tant qu'il n'a pas souffert.

(Мы всѣ находимся у горя въ обученьи
И съ трезвой мудростью выходимъ изъ тревогъ) [1].

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.
. . . . . .
Leurs déclamations sont comme des épées;
Elles trouent dans l'air un cercle éblouissant;
Mais il y pend toujours quelque goutte de sang.

(Отчаянія пѣснь одна-лъ не всѣхъ прекрасиѣй,
Есть пѣсни дивныя, похожія на плачъ.
. . . . . .
Не тѣшится толпа ихъ скорбными рѣчами:
Отъ нихъ, какъ отъ меча, сверкаетъ полоса,
Змѣясь по воздуху волшебными огнями,
Но каплетъ изъ нея кровавая роса) [2].

Вспомнимъ въ «Письмѣ къ Ламартину» изображеніе человѣка и его положеніе, которое рисуетъ Мюссе.

...Marchant à la mort, il meurt à chaque pas.
Il meurt dans ses amis, dans son fils, dans père;
Il meurt dans ce qu'il pleure et dans ce qu'il espère;
Et, sans parler du corps qu'il faut ensevelir,
Qu'est-ce donc qu'oublier, si ce n'est pas mourir?

Ah! c'est plus que mourir, c'est survivre à soi-même.
L'âme remonte au ciel quand on perd ce qu'on aime.
Il ne reste de nous qu'un cadavre vivant;
Le désespoir l'habite et le néant l'attend.

(...Идя на призывъ смерти, онъ умираетъ на каждомъ шагу; онъ умираетъ въ своихъ друзьяхъ, въ своемъ сынѣ, въ своемъ отцѣ; онъ умираетъ во всемъ, что онъ оплакиваетъ и во всемъ, на что надѣется; и, не говоря уже о тѣлѣ, которое должно предать землѣ, что *такое забвеніе, какъ не смерть? О, это больше, чѣмъ смерть, это значитъ пережить самого себя. Душа поднимается къ небу, когда теряешь то, что любишь.* «Душа уносится на небо, и человѣкъ становится живымъ мертвецомъ: въ немъ гнѣздится отчаяніе, и ничтожество—его удѣлъ) [3].

[1]) *La nuit d'Octobre* (перев. Андреевскаго).
[2]) *La nuit de Mai* (перев. Андреевскаго).
[3]) *Lettre à Lamartine.*

Le Souvenir прекрасно выражаетъ ту же идею, какъ *le Lac* и *la Tristesse d'Olympio.*

Oui, sans doute, tout meurt; ce monde est un grand rêve,
Et le peu de bonheur qui nous vient en chemin,
Nous n'avons pas plutôt ce roseau dans la main,
Que le vent nous l'enlève.
Oui, les premiers baisers, oui, les premiers serments
Que deux êtres mortels échangèrent sur terre,
Ce fut au pied d'un arbre effeuillé par les vents,
Sur un roc en poussière.
Ils prirent à témoin de leur joie éphémère
Un ciel toujours voilé qui change à tout moment,
Et des astres sans nom, que leur propre lumière
Dévore incessamment.
Tout mourait autour d'eux, l'oiseau dans le feuillage,
La fleur entre leurs mains, l'insecte sous leurs pieds,
La source desséchée où vacillait l'image
De leurs traits oubliés;
Et sur tous ces débris joignant leurs mains d'argile,
Etourdis des éclairs d'un instant de plaisir,
Ils croyaient échapper à *cet être immobile*
Qui regarde mourir.

(Все подлежитъ смерти, въ этомъ нѣтъ сомнѣнія; нашъ міръ — продолжительное сновидѣніе; то малое количество счастія, какое намъ попадается на нашемъ жизненномъ пути—легкая былинка, которую вѣтеръ тотчасъ изъ нашихъ рукъ вырываетъ.

Да! первые поцѣлуи и первыя клятвы, какими тѣ люди обмѣнялись на землѣ, были произнесены ими на безплодномъ камнѣ, у подножія дерева, съ котораго вѣтеръ сорвалъ всѣ листья.

Въ свидѣтели своей мимолетной радости, эти люди призвали небо, вѣчно отуманенное и вѣчно измѣнчивое; призвали безвѣстныя звѣзды, которыхъ свѣтъ—родъ недлинной смерти.

Все вокругъ нихъ умирало: птицы въ лѣсу, цвѣты въ ихъ рукахъ; насѣкомыя у ихъ ногъ; умиралъ и ручей, теперь изсохшій, гдѣ отражались ихъ давно позабытыя черты.

И на этихъ-то развалинахъ, ослѣпленные лучемъ минутнаго блаженства, они обнимали другъ друга и думали, что укроются отъ того существа, которое смотритъ на смерть безучастно).

Менѣе горькій, чѣмъ Виньи, но также и менѣе сильный, Мюссе не возмущается, а склоняется; онъ не презираетъ, а забываетъ; или по крайней мѣрѣ онъ старается забыть, и когда онъ достигаетъ этого, его религія и философія—въ надеждѣ.

L'oubli, ce vieux remède à l'humaine misère,
Semble avec la rosée être tombé des cieux.
Se souvenir, hélas!—oublier,—c'est sur terre
Ce qui, selon les jours, nous fait jeunes ou vieux.

(Кажется, что вмѣстѣ съ росою упало къ намъ съ небесъ забвеніе—этотъ старый утѣшитель людского страданія. Увы! Воспоминаніе и забвеніе—вотъ что на землѣ можетъ, смотря по обстоятельствамъ, сдѣлать насъ молодыми или стариками) [1].

[1]) *Le Saule.*

... En traversant l'immortelle nature,
L'homme n'a su trouver de science qui dure,
Que de marcher toujours en oubliet.

(И сколько міръ земной, трудясь, ни изучаемъ,
Мы знаемъ лишь одно, что взятядъ измѣняемъ
И дальше насъ несутъ невѣрные шаги) [1].

Eveillons au hasard les échos de ta vie,
Parlons-nous de bonheur, de gloire et de folie,
Et que ce soit un rêve et le premier venu;
Inventons quelque part des lieux où l'on oublie.

(Чего желаешь ты? Веселья, сказы звуки
Мы тотчасъ вызовемъ на міръ? Хочешь: въ даль
Умчимся въ уголокъ, гдѣ нѣтъ терзаній скуки
И гдѣ забвеніемъ врачуется печаль? [2]).

Забвеніе, если-бы оно было всегда возможно, кажется ему вѣрнымъ средствомъ во всѣхъ несчастіяхъ:

A défaut du pardon, laisse venir l'oubli.
(Предай забвенію, чего простить не можешь) [3].

О Мюссе можно было бы сказать, что это ребенокъ, взрослый ребенокъ, одаренный геніемъ. Развѣ у него не дѣтская перемѣнчивость и даже капризъ, живость и грація, веселое легкомысліе? Для него—

Les lilas au printemps seront toujours en fleur.
(Сирень всегда будетъ цвѣсти весной).

Онъ всему радуется и всѣмъ огорчается, по поводу всего, и притомъ непосредственно, чаще всего въ одно и то же время:

Il est doux de pleurer, il est doux de sourire
Au souvenir des maux qu'on pourrait oublier.

(Какъ сладко вспоминать въ спокойномъ отдаленьи
Печаль минувшую съ улыбкой и слезой [4].

Une larme a son prix, c'est la soeur du sourire.
(Слеза имѣетъ свою цѣну, она—сестра улыбки) [5].

И послѣдняя черта сходства съ ребенкомъ та, что онъ никогда не знаетъ, будетъ-ли онъ плакать или смѣяться, и обо всѣхъ своихъ вещахъ онъ могъ бы сказать то, что говоритъ о двухъ изъ нихъ:

Il se peut que l'on pleure à moins que l'on ne rie.
Dis-moi quels songes d'or nos chants vont-ils bercer?
D'ou vont venir les pleurs que nous allons verser.

(Откуда-жъ мы возьмемъ волшебные мотивы

[1]) *La nuit d'Octobre* (перев. Андреевскаго).
[2]) *La Muse dans la nuit de Mai* (перев. Андреевскаго).
[3]) *La nuit d'Octobre.*
[4]) *La nuit d'Octobre* (пер. Андреевскаго).
[5]) *Idylle.*

Для пѣсенъ и молитвъ? Рѣшайся, выбирай) [1].

... Dans la pauvre âme humaine,
La meilleure pensée est toujours incertaine,
Mais une larme coule et ne se trompe pas.

(Въ бѣдной душѣ человѣка самая лучшая мысль всегда недостовѣрна, но слеза—она катится и не ошибется).

Вотъ впрочемъ какъ онъ опредѣляетъ поэзію:

Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard.
. . . . . .
Faire une perle d'une larme.

(Одному—на удачу и безъ цѣли пѣть, смѣяться и плакать, изъ слезы дѣлать жемчужину).

Могло бы показаться, что у него было сознаніе сродства, которое существуетъ между нимъ и «этимъ возрастомъ», который онъ признается, что любитъ «до безумія». — «По моему мнѣнію, надо баловать дѣтей», прибавляетъ онъ послѣдовательно. И дѣйствительно, это прелестный и избалованный поэтъ, который находитъ мѣсто во всѣхъ воспоминаніяхъ, даже самыхъ угрюмыхъ. Мы его любимъ за его такія веселыя и умныя выходки; мы его любимъ за его грусть, вырывающуюся изъ самаго его смѣха. Подвижность поэта выражаетъ въ нашихъ глазахъ подвижность вещей, или скорѣе ихъ сцѣпленіе, которое постоянно заставляетъ ихъ выходить одну изъ другой. Мюссе самъ первый скажетъ, говоря о себѣ:

Je me suis étonné de ma propre misère,
Et de ce qu'un enfant peut souffrir sans mourir.

(Я самъ изумился моему несчастію и тому, что ребенокъ можетъ страдать и не умереть [2]).

Въ другой разъ онъ признается, что «рыдалъ какъ женщина». Да, дѣйствительно онъ слабъ и передъ ежедневнымъ страданіемъ, и передъ страхомъ неизвѣстнаго. Онъ мучится между вѣрующими и отрицающими, не умѣя найти основанія ни для абсолютной увѣренности, ни для того, чтобы рѣшиться хотя бы на минуту думать, что надежда можетъ быть напрасна, и его первое движеніе—прибѣгнуть къ забвенію, его первая мысль—все время развлекаться; но онъ не можетъ этого:

Je voudrais vivre, aimer, m'accoutumer aux hommes
. . . . . .
Et regarder le ciel sans m'en inquiéter.
Je ne puis;—malgré moi l'infini me tourmente
Je n'y saurais songer sans crainte et sans espoir.
. . . . . .
Heureux ou malheureux, je suis né d'une femme,
Et je ne puis m'enfuir hors de l'humanité.
. . . . . .

[1]) *La Muse dans la nuit de Mai* (пер. Андреевскаго).
[2]) *Lettre à M. de Lamartine.*

Le doute a désolé la terre;
Nous en voyons trop ou trop peu.
(Я желалъ бы жить, любить, привыкнуть къ людямъ...
. . . . . .
И безъ тревоги смотрѣть на небо.
Но я не могу; — меня невольно мучитъ безконечность, и безъ страха и безъ надежды я не могу о ней подумать.
. . . . . .
Счастливый или несчастный, но я рожденъ отъ женщины, и не могу отдѣлить себя отъ человѣчества.
. . . . . .
Сомнѣніе истерзало землю; мы видимъ либо слишкомъ много, либо слишкомъ мало) [1].

Тогда онъ жалуется и изнываетъ, какъ страдающій ребенокъ:

En se plaignant on se console.
(Но бремя съ сердца упадетъ, когда въ словахъ оно прольется) [2].

Но когда ему этого недостаточно, когда онъ выбился изъ силъ, онъ создаетъ себѣ не аргументы для надежды, а прибѣгаетъ къ вѣрѣ; онъ надѣется не потому, что считаетъ себя въ правѣ это дѣлать но потому, что не въ правѣ этого не дѣлать:

J'ai voulu partir et chercher
Les vestiges d'une espérance.
(И всюду новыхъ силъ искалъ,
Просилъ надежды у новой жизни) [3].

Меньше, чѣмъ слѣда, ему достаточно, и онъ молится:

Console-moi ce soir, je me meurs d'espérance;
J'ai besoin de prier pour vivre jusqu'au jour—
(Утѣшь меня этотъ вечеръ, я изнываю, мнѣ нужна надежда; мнѣ нужна молитва, чтобы дожить до зари) —

заставляетъ онъ говорить свою музу въ *la Nuit de mai*.

Тѣмъ, которые пять тысячъ лѣтъ все сомнѣвались, онъ кричитъ:

Pour aller jusqu'aux cieux il vous fallait des ailes.
Vous aviez le désir, la foi vous a manqué.
. . . . . .
Eh bien, prions ensemble...
Maintenant que vos corps sont réduits en poussière
J'irai m'agenouiller pour vous, sur vos tombeaux.

(Вамъ нужны были крылья, чтобъ подняться къ небесамъ). Въ васъ было желаніе, но вамъ недоставало вѣры...
Будемъ же молиться вмѣстѣ; теперь, когда тѣла ваши обратились въ прахъ, я на вашихъ могилахъ преклоню за васъ колѣни).

И всегда громкая, увлекательная молитва вырывается сильными порывами изъ самаго сердца поэта. Несмотря ни на что ему надо вѣрить, во что бы то ни стало ему необходима опора. Его философія есть философія страдальца, вся изъ порывовъ, криковъ и

[1]) *L'espoir en Dieu.*
[2]) *La nuit d'Octobre* (перев. Андреевскаго).
[3]) *La nuit de Décembre* (перев. Андреевскаго).

рыданій; и въ концѣ концовъ это, быть можетъ, вѣчная философія, которая навѣрное не пройдетъ, какъ та или другая система. Но если вы ищете сильной и послѣдовательной мысли, ее не надо искать у Мюссе. Можно было бы возразить, что никто не ищетъ разсужденій въ стихахъ; безъ сомнѣнія,—но не забудемъ, что великія мысли создаютъ великую поэзію и что даже у самого Мюссе его настоящее значеніе не въ шуткахъ, какъ бы онѣ ни были прелестны и изящны, но въ искреннемъ, иногда острожъ выраженіи нравственнаго страданія и ужаса сомнѣнія.

Альфредъ де-Мюссе ко всѣмъ своимъ любовямъ примѣшиваетъ эту жажду идеала, которую не могутъ утолить «les mamelles d'airain de la réalité»; онъ доходитъ до того, что приписываетъ ее своему идеализированному Донъ-Жуану, и изображаетъ намъ пригвожденное къ землѣ желаніе,

Comme un aigle blessé qui meurt dans la poussière,
L'aile ouverte et les yeux fixés sur le soleil.
. . . . . .
Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade
Que don Juan déguisé chante sous un balcon?
—Une mélancolique et piteuse chanson,
Respirant la douleur, l'amour et la tristesse.
Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
Comme il est vif, joyeux! avec quelle prestesse
Il sautille!—On dirait que la chanson caresse
Et couvre de langueur le perfide instrument,
Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
Tourne en dérision la chanson elle-même,
Et semble la railler d'aller si tristement.
Tout cela cependant fait un plaisir extrême.—
C'est que tout en est vrai,—*c'est qu'on trompe et qu'on aime;*
C'est qu'on pleure en riant;—c'est qu'on est innocent
Et coupable à la fois;—c'est qu'on se croit parjure
Lorsqu'on n'est qu'abusé; c'est qu'on verse le sang
Avec des mains sans tache, et que notre nature
A de mal et de bien pétri sa créature.

(Какъ раненый орелъ, умирающій во прахѣ, съ распростертыми крыльями и глазами, обращенными къ солнцу.
. . . . . .

Помните-ли вы, читатель, ту серенаду, которую записанованный Донъ-Жуанъ поетъ подъ балкономъ? пѣснь, полную меланхоліи и жалости, дышащую страданіемъ, печалью и любовью! но какъ разниченъ по тону ея аккомпаниментъ; сколько въ немъ жизни и радости, какъ быстро онъ скачетъ! Кажется, что сама пѣсня своей тонкостью ласкаетъ коварную гитару, между тѣмъ какъ насмѣшливая арія этой гитары съ своей стороны поднимаетъ на смѣхъ пѣсню, какъ будто глумясь надъ ея печалью. Все это вмѣстѣ составляетъ однако высшее наслажденіе, такъ какъ все правдиво: человѣкъ обманываетъ любя, плачетъ и вмѣстѣ съ тѣмъ смѣется, виновенъ и невиненъ въ одно и то же время: часто считаешь себя измѣнившимъ, когда на дѣлѣ самъ обманулся—часто проливаешь кровь чистыми руками—и все это потому, что природа, создавая насъ, смѣшала доброе и злое).

Слѣдствіемъ этого безпокойнаго исканія тайны будущаго является у Мюссе уменьшеніе увѣренности въ реальности этого міра: «этотъ міръ есть большая мечта», есть «фикція».

Въ разговорной *Идиліи* (Idylle) передана индусская теорія *всемірной Майи*, воспроизведенной Шопенгауеромъ.

ALBERT.

Non, quand leur âme immense entra dans la nature,
Les dieux n'ont pas tout dit à la matière impure
Qui reçut dans ses flancs leur forme et leur beauté.
C'est une vision que la réalité.
Non, des flacons brisés, quelques vaines paroles
Qu'on prononce au hasard et qu'on croit échanger,
Entre deux froids baisers quelques rires frivoles,
Et d'un être inconnu le contact passager,
Non, ce n'est pas l'amour, ce n'est pas même un rêve...

RODOLPHE.

Quand la réalité ne serait qu'une image,
Et le contour léger des choses d'ici-bas,
Me préserve le ciel d'en savoir davantage!
Le masque est si charmant que j'ai peur du visage,
Et, même en carnaval, je n'y toucherais pas.

ALBERT.

Une larme en dit plus que tu n'en pourrais dire.

(*Альберъ.* Нѣтъ, когда необъятная ихъ душа вселилась въ природу—боги не подѣлились всей тайной съ этой нечистой матеріей, которая приняла ихъ въ свое лоно и которой они дали красоту и форму. Дѣйствительность, это — видѣніе. Нѣтъ, нѣсколько пустыхъ словъ, въ которыхъ хочешь видѣть смыслъ и произносишь на удачу, нѣсколько играныхъ улыбокъ, проскользнувшихъ между холодными поцѣлуями, какое-то мимолетное соприкосновеніе съ неизвѣстнымъ тебѣ существомъ, нѣтъ, это не можетъ назваться любовью, ни даже сновидѣніемъ...

Родольфъ. Если дѣйствительность не что иное, какъ подобіе, какъ легкое лишь очертаніе предметовъ, то спаси меня Богъ отъ болѣе глубокаго знанія: маска такъ прекрасна, что я страшусь лица, подъ ней скрытаго, и даже на карнавалѣ я не рѣшусь дотронуться до этой маски.

Альберъ. Одна слеза говоритъ больше, чѣмъ всѣ твои слова).

Мы не можемъ выйти изъ дѣйствительности, ни удовлетвориться ею: «Богъ говоритъ; надо, чтобъ былъ ему отвѣтъ»; такимъ образомъ истина обращаетъ къ намъ великій запросъ, которому предназначено никогда не быть ни вполнѣ понятымъ, ни совсѣмъ забытымъ. Единственное средство, которымъ мы могли бы на минуту вырваться изъ этого міра, единственное высшее свидѣтельство о тайнѣ будущаго, это опять—страданіе и слезы; плакать развѣ не значитъ чувствовать свое ничтожество и тѣмъ самымъ возвышаться надъ нимъ? Отсюда это намѣренное восхваленіе страданія, которое такъ часто встрѣчается у Мюссе и которое, какъ мы уже раньше замѣтили [1]), очень удивило бы древнихъ: «Ничто не дѣлаетъ насъ столь великими, какъ великое страданіе» *(Nuit de mai)*.

[1]) См. «Задачи современной эстетики».

«Единственное достояніе, которое мнѣ остается въ мірѣ — это, что я иногда плакалъ» *(Tristesse)*.

Глубина любви, по мнѣнію Мюссе, измѣряется страданіемъ, которое производитъ и оставляетъ въ насъ любовь; любить значитъ страдать; но страдать значитъ знать.

Oui, oui, tu le savais et que dans cette vie
Rien n'est bon que d'aimer, n'est vrai que de souffrir.
. . . . . .
Ce que l'homme ici-bas appelle le génie,
C'est le besoin d'aimer; hors de là tout est vain.
Et, puisque tôt ou tard l'amour humain s'oublie,
Il est d'une grande âme et d'un heureux destin
D'expirer, comme toi, pour un amour divin.

(О! ты зналъ, что въ этой жизни единственное добро — любовь, и одна истина—страданіе...

То, что человѣкъ называетъ геніемъ—есть жажда любви; остальное—суета И такъ какъ рано или поздно человѣческая любовь должна забыться, то—умереть за любовь небесную, какъ умираешь ты — достойный удѣлъ великой души [1]).

Теперь понятно, почему у Мюссе каждую минуту смѣхъ и насмѣшка переходятъ въ грусть:

Qu'est-ce donc? en rêvant à vide
Contre un barreau,
Je sens quelque chose d'humide
Sur le carreau.

Que veut donc dire cette larme
Qui tombe ainsi,
Et coule de mes yeux sans charme
Et sans souci.

Elle a raison, elle veut dire:
Pauvre petit,
A ton insu, ton cœur respire,
Et t'avertit

Que le peu de sang qui l'anime
Est ton seul bien,
Que tout le reste est pour la rime
Et ne dit rien.

Mais *nul être n'est solitaire*
Même en pensant,
Et Dieu n'a pas fait pour te plaire
Ce peu de sang.

Lorsque tu railles ta misère
D'un air moqueur,
Tes amis, ta sœur et ta mère
Sont dans ton cœur.

[1]) *A la Malibran.*

Cette pâle et faible étincelle
Qui vit en toi,
Elle marche, elle est immortelle
Et suit sa loi.

Pour la transmettre, il faut soi-même
La recevoir,
Et l'on songe à tout ce qu'on aime
Sans le savoir.

(Что значитъ это? Прислонясь къ окну и мечтая, я на оконномъ стеклѣ увидалъ слезинку; что значитъ эта упавшая слеза, скатившаяся такъ беззаботно, такъ случайно съ моихъ рѣсницъ?

Она права; она хочетъ сказать мнѣ: бѣдный ребенокъ! твое сердце, безъ твоего вѣдома, живетъ своей жизнью; оно предостерегаетъ тебя, что то малое количество крови, которое заставляетъ его биться—все, чѣмъ ты владѣешь; что остальное ни къ чему и ничего не значитъ.

Но, никогда человѣкъ не бываетъ одинокимъ; даже тогда, когда онъ отдается мечтѣ. Богъ не даромъ заставилъ твое сердце биться — когда ты съ насмѣшливымъ видомъ глумишься надъ собственнымъ несчастіемъ, твои друзья, твоя сестра и мать въ твоемъ сердцѣ.

Эта слабая и бѣдная искра, которая живетъ въ тебѣ, она безсмертна, имѣетъ свои законы и вѣчно въ движеніи.

Чтобы передать ее, ее надо было самому получить отъ другого—и человѣкъ, самъ того не зная, всегда думаетъ обо всемъ, что ему дорого) [1]).

Надежда на Бога (l'Espoir en Dieu) выражаетъ всю философію поэта. Несмотря на нѣкоторые недостатки и нѣсколько плохихъ тирадъ о философахъ и о Кантѣ, пьеса исполнена высокаго вдохновенія:

Qu'est ce donc que ce monde, et qu'y venons-nous faire,
Croyez-moi, la prière est un cri d'espérance!
. . . . . .

(Что же такое весь этотъ міръ и какое наше въ немъ назначеніе? Повѣрьте мнѣ, молитва есть возгласъ надежды).

И эта молитва Мюссе въ иномъ смыслѣ болѣе глубока и современна, чѣмъ вялыя проповѣди Ламартина:

O toi que nul n'a pu connaître,
Et n'a renié sans mentir,
Réponds-moi, toi qui m'as fait naître,
Et demain me feras mourir!

De quelque façon qu'on t'appelle,
Bramah, Jupiter ou Jésus,
Vérité, justice éternelle,
Vers toi tous les bras sont tendus.

. . . . . .
. . . . . .

Ta pitié dut être profonde,
Lorsqu'avec ses biens et ses maux,

[1]) *Le Mie Prigioni*, стр. 204, 205, 206.

Cet admirable et pauvre monde
Sortit en pleurant du chaos!

Puisque tu voulais le soumettre
Aux douleurs dont il est rempli,
Tu n'aurais pas dû lui permettre
De t'entrevoir dans l'infini.

Si ta chétive créature
Est indigne de t'approcher,
Il fallait laisser la nature
T'envelopper et te cacher.

. . . . . .
. . . . . .

Si la souffrance et la prière
N'atteignent pas ta majesté,
Garde ta grandeur solitaire,
Ferme à jamais l'immensité.

(Ты! котораго никто не могъ познать, и не солгавъ не могъ отвернуть, отвѣть мнѣ; Ты, который далъ мнѣ жизнь и завтра пошлешь мнѣ смерть!

Какъ бы ни называли Тебя, Брамой, Юпитеромъ или Іисусомъ, вѣчной истиной и справедливостью, къ Тебѣ воздѣты всѣ руки.

. . . . . .

Какъ глубоко должно было быть Твое состраданіе, когда этотъ дивный и бѣдный міръ въ слезахъ возникъ изъ хаоса вмѣстѣ со своими бѣдами и благами жизни!

И если Ты пожелалъ подчинить его тѣмъ страданіямъ, которыя его истерзали, Ты не долженъ былъ позволить ему заподозрить въ безконечномъ Твое существованіе.

Если Твое слабое созданіе недостойно приблизиться къ Тебѣ, то слѣдовало природѣ дозволить окутать и скрыть Твой образъ.

. . . . . .

Если страданіе и молитва не могутъ долетѣть къ Твоему престолу—то будь одинокъ въ своемъ величіи и замкни навсегда двери вѣчности).

Какъ не признать высокаго въ этомъ заключительномъ призывѣ:

Brise cette voûte profonde
Qui couvre la création;
Soulève les voiles du monde,
Et montre-toi, Dieu juste et bon!

(Разбей этотъ глубокій сводъ, нависшій надъ твореніемъ; подними завѣсу міра и яви себя, Богъ праведный и милосердый).

Въ глазахъ Мюссе, красота также какъ любовь и доброта, была болѣе истинна, чѣмъ сама истина; и можно сказать, что отсюда исходитъ вся его эстетика:

Rien n'est beau que le vrai, dit un vers respecté:
Et moi je lui réponds sans crainte d'un blasphème:
Rien n'est vrai que le beau, rien n'est vrai sans beauté.

(Только истинное прекрасно, говоритъ общепризнанный стихъ; но я не боюсь сказать хулы и отвѣчаю ему, что только прекрасное—истинно и что нѣтъ истины безъ красоты).

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Введеніе философскихъ и общественныхъ идей въ поэзію.

(продолженіе).

Викторъ Гюго.

I. Непознаваемое.—II. Богъ.—III. Конечность и эволюція въ природѣ. Судьба и безсмертіе.—IV. Религія и религіи.—V. Идеи нравственныя и общественныя.—Общественная роль высокой поэзіи.

Есть-ли у Гюго «*философія*»? Это было бы, конечно, слишкомъ много сказать; но можно утверждать, что у него возможно найти большое богатство философскихъ, нравственныхъ, общественныхъ взглядовъ и даже философскихъ формулъ, глубины которыхъ онъ самъ никогда не изслѣдовалъ. Всѣ его идеи тяготѣютъ и свободно распредѣляются вокругъ нѣсколькихъ болѣе или менѣе неясныхъ центровъ. Эти центры притяженія можно выдѣлить и внести этимъ больше ясности въ то, что было воспринято по инстинктивному и смутному методу генія. Если намъ удастся показать, что у поэта, котораго въ настоящее время считаютъ не имѣющимъ «никакой идеи», есть однако много идей, то изъ этого будетъ слѣдовать то, что идеи, особенно съ успѣхами новѣйшаго общества, больше, чѣмъ думаютъ, содѣйствуютъ высокой поэзіи, даже той, которая поверхностнымъ умамъ кажется исключительно дѣломъ воображенія; наконецъ изъ этого будетъ слѣдовать и то, что введеніе философскихъ, нравственныхъ и общественныхъ ученій въ область поэзіи есть одна изъ характерныхъ чертъ нашего вѣка. Съ Гюго поэзія дѣйствительно становится общественной въ томъ смыслѣ, что она сосредоточиваетъ и отражаетъ мысли и чувства цѣлаго общества и обо всѣхъ вещахъ. И изъ того, что мы могли бы извлечь изъ Гюго извѣстное метафизическое, нравственное и общественное ученіе, не слѣдуетъ, что это былъ «философъ»; но намъ кажется несомнѣннымъ, что это не былъ только человѣкъ воображенія, какъ это безпрестанно повторяютъ: это былъ мыслитель, — если только не хотятъ дѣлать той разницы между мыслителемъ и мечтателемъ, какую онъ дѣлалъ самъ: «Первый,—говорилъ онъ,—*хочетъ*, второй *подчиняется*». Въ этомъ смыслѣ В. Гюго окажется скорѣе великимъ мечтателемъ, но этотъ родъ глубокой мечты есть отличительная черта большинства геніевъ, которые скорѣе бываютъ увлечены своей мыслью, чѣмъ управляютъ ею; и если подумать, какъ мало въ области идей, какими владѣетъ человѣчество, идей *желаемыхъ* (voulues) и сколько тѣхъ, какимъ мы *подчиняемся* (idées subies), то мы придемъ къ заключенію, что люди, которые, подобно Гюго, подчиняются своей мысли, имѣютъ иногда, если эта мысль велика, больше значенія въ исторіи, чѣмъ нѣкоторые другіе, которые слишкомъ хорошо ею управляютъ по правиламъ вульгарнаго здраваго смысла. Кажущаяся сила этихъ послѣднихъ происходитъ часто только отъ самой слабости ихъ мысли, отъ тѣхъ рутинныхъ путей, по которымъ она добровольно идетъ. Если бы мы могли заглянуть въ сознаніе другого человѣка, говоритъ Гюго, мы вѣрнѣе судили бы о человѣкѣ по тому, о чемъ онъ мечтаетъ, чѣмъ по тому, что онъ думаетъ. Въ мысли есть воля, и ея нѣтъ въ мечтѣ. Мечта, которая совершенно самородна, принимаетъ и сохраняетъ образъ нашего ума, даже въ грандіозномъ и идеальномъ... Наши химеры болѣе всего похожи на насъ. Каждый мечтаетъ о неизвѣстномъ и невозможномъ по своей природѣ [1]). Всѣ, которые оказались пророками, которые «угадывали зарю», всѣ они были мечтателями: «Начало дня имѣетъ таинственное величіе, которое составляется изъ остатка сна и начала мысли» [2]). Таково всякое предвидѣніе; оно повидимому удаляется отъ дѣйствительности именно тогда, когда видитъ впередъ настоящаго.

Есть геніи столь сложные, что каждый можетъ найти въ нихъ частицу себя. Съ удивленіемъ и почти съ нѣкоторымъ опасеніемъ вы въ нѣкоторыхъ стихахъ вдругъ видите передъ собою себя самихъ, узнаете свои самыя личныя чувства, самыя завѣтныя мысли: вы чувствуете, какъ отъ васъ ускользаетъ ваше право собственности на то, что вы считали наиболѣе *своимъ*. Иногда вашъ собственный акцентъ, вещь столь личная, возвращается къ вамъ какъ бы эхомъ; или, вѣрнѣе, вы сами только эхо; вы угаданы, ваша жизнь съ сотнями другихъ была пережита поэтомъ. Великій человѣкъ, такъ сказать, исчерпываетъ свой вѣкъ впередъ: тѣ, которые придутъ послѣ него, будутъ подражать ему, даже не зная его, потому что онъ заранѣе содержалъ ихъ въ себѣ, угадалъ ихъ. Не вполнѣ достигая этой универсальности, Гюго въ своихъ боль-

[1]) *Les Misérables.*
[2]) *Les Travailleurs de la mer.*

шихъ произведеніяхъ приближается къ ней. Жаль, что у него такъ часто все остается въ смутномъ состояніи. Созерцая океанъ, Гюго кончилъ тѣмъ, что нѣсколько перенялъ отъ него изобиліе, шумъ и безпорядокъ его волнъ. Въ часы вдохновенія слова и стихи толпятся, сталкиваются, нагромождаются, настоящая буря; — удивительно ли, если границы и означенная цѣль иногда перейдены и даже исчезаютъ отъ взгляда? Волны, чтобы увеличиться, сливаются одна съ другой, и мысли, чтобы увеличиться, идутъ черезъ край одна на другую. Впрочемъ, всѣ виды океана знакомы поэту; нѣкоторыя изъ его произведеній—и не послѣднія по изяществу—производятъ впечатлѣніе зеркальной и безконечной неподвижности океана въ тихіе дни.

I.—Непознаваемое.

У Виктора Гюго, какъ у нашего новѣйшаго общества,—я разумѣю общество мыслящее,—было чувство того, что̀ теперь называютъ непознаваемымъ. Для него умъ находитъ свое «затменіе» и вмѣстѣ свое «доказательство» въ нѣчной тайнѣ, которой онъ не можетъ проникнуть и которую тѣмъ не менѣе воспринимаетъ.

Le savant dit: Comment? Le penseur dit: Pourquoi?
Passe ta vie
A labourer l'écume et l'onde.

(Ученый спрашиваетъ: какъ? а мыслитель: зачѣмъ? Ты бороздишь пѣну морской волны и въ этомъ проходитъ твоя жизнь [1]).

У насъ есть долгъ: «защищать *тайну* отъ *чуда*, обожать *непостижимое*, и отвергать *несообразное*» [2]). И эту всемірную тайну Викторъ Гюго хочетъ изобразить во всѣхъ ея видахъ, въ безконечно маломъ и безконечно великомъ, въ лучезарномъ и темномъ небѣ, днемъ и ночью. Онъ почувствовалъ «глубокій ужасъ вещей»,

L'horreur constellée et sereine!
L'insondable
Au mur d'airain...

L'obscurité formidable
Du ciel serein.

(Ясный и сверкающій ужасъ! Непостижимое въ нѣдрахъ земли... Необъятный міръ яснаго неба).

Небо,—говоритъ онъ,—«глубоко какъ смерть».

Tout se creuse sitôt que tu tâches de voir;
Le ciel est le puits clair, la mort est le puits noir,
Mais la clarté de l'un, même aux yeux de l'apôtre,
N'a pas moins de terreur que la noirceur de l'autre.

(Все ростетъ въ глубину, стоитъ только присмотрѣться поближе. Небо становится яснымъ колодцемъ, а смерть—мрачною ямой; но даже передъ взоромъ апостола, въ ясности неба не меньше ужаснаго, чѣмъ въ мракѣ смерти) [3]).

Въ другомъ мѣстѣ Гюго сравниваетъ тайну міра съ тайною неба: «Безчисленные уколы свѣта дѣлаютъ только болѣе черной бездонную темноту». Мерцаніе звѣздъ позволяетъ только убѣдиться въ присутствіи чего-то недоступнаго «въ *Неизвѣстномъ*». Это—

---

[1]) *Religions et religion.*
[2]) *Les Misérables*
[3]) *L'Ane.*

«нѣхя въ абсолютномъ, это—знаки разстоянія тамъ, гдѣ болѣе нѣтъ разстояній». Микроскопическая точка, которая блеститъ, за ней другая, затѣмъ еще другая: «это — неуловимо малое», и въ то же время «это—огромное». Этотъ свѣтъ дѣйствительно есть очагъ, «этотъ очагъ—звѣзда, эта звѣзда—солнце, это солнце—вселенная, эта вселенная — ничто. Всякое число есть нуль передъ безконечностью». Съ другой стороны, «когда неуловимое выказываетъ свое величіе» и въ свою очередь раскрывается какъ содержащее въ себѣ безконечный міръ, то «*обнаруживается въ образномъ смыслѣ необъятность*» [1]).

Изъ этого созерцанія неизвѣстнаго выдѣляется, говоритъ Гюго, возвышенное явленіе: «возвышеніе души оцѣпенѣніемъ. Священный ужасъ свойственъ человѣку; животное не знаетъ этого страха».

...Après un long acharnement d'étude,

(Послѣ долгаго и упорнаго труда),

когда человѣческая голова считаетъ наконецъ, что она наполнилась какимъ-то дѣйствительнымъ содержаніемъ, когда она считаетъ себя достигшей съ большимъ трудомъ какого-то результата, она вдругъ чувствуетъ себя «опорожненной кѣмъ-то неизвѣстнымъ»; по мѣрѣ того какъ наука вливаетъ въ насъ какую-то новую истину, безконечная тайна «вышибаетъ мысль» [2]).

Ce monde est un brouillard, presque un rêve,
Tout est mêlé de tout.

Création! figure en deuil! Isis austère!

(Этотъ міръ есть туманъ, почти сновидѣніе, все въ немъ перемѣшано. Твореніе! въ трауръ одѣтая фигура! Суровая Изида!) [3])

Enfin te rends-tu compte un peu du vaste rêve
Où ton destin commence, où ton destin s'achève,
Qu'on nomme l'univers, et qui flotte infini?

(Отдаешь-ли ты себѣ хотъ слабый отчетъ въ этомъ долгомъ сновидѣніи, которое называется міромъ, вѣчно движущемся и безконечномъ — сновидѣніи, гдѣ судьба твоя имѣетъ свое начало и свой конецъ?) [4])

Но эта безконечность міра, которая насъ одолѣваетъ, которая превышаетъ всѣ наши понятія, колеблется только для нашего воображенія; въ дѣйствительности всемірная необходимость даетъ намъ себя чувствовать какъ безконечное давленіе.

Sur tes religions, dieux, enfers, paradis,
Sur ce que tu bénis, sur ce que tu maudis,
Tu sens la pression du monde formidable.

[1]) *Les Travailleurs de la mer.*
[2]) *L'Ane.*
[3]) *Les Contemplations (Dolor).*
[4]) *Religions et religion (Philosophie).*

(Ты чувствуешь тяжесть необъятнаго міра на всемъ: на твоихъ вѣрованіяхъ, богахъ, на твоемъ раѣ и адѣ, на всемъ, что ты благословляешь или проклинаешь) [1]).

Что же надо дѣлать передъ этимъ невѣдомымъ, которое и есть именно дѣйствительность? Надо-ли стараться его себѣ представить? Нѣтъ.

Cessons à fatiguer le réel de tes songes.
(Перестанемъ надоѣдать твоей мечтой міру дѣйствительности) [2]).

Передъ неисповѣдимымъ мысль, какъ и слово, останется всегда безсильна. Голоса природы—«только огромный лепетъ».

L'homme seul peut parler, et l'homme ignore, hélas!
(Только человѣку дана рѣчь, но увы! человѣкъ не знаетъ.)

Тѣмъ не менѣе всѣ мы—«дѣятели въ этомъ огромномъ дѣлѣ»; но мы не можемъ быть свидѣтелями самого дѣла, всемірнаго факта, которому мы содѣйствуемъ.

L'immensité du fait prodigieux dépasse
L'ombre, le jour, les yeux, les chocs, le temps, l'espace;
Elle est telle, et le *point de départ* est si lulu,
Que, tous étant *agents*, personne n'est *témoin*.

(Необъятность міровой жизни, ея таинственность превышаетъ и дни и ночи, наши взоры и нашу борьбу, пространство и время; она передъ нами, но *точка ея отправленія* такъ далеко, что будучи ея *дѣятелями*, мы все же *свидѣтелями* быть не можемъ) [3]).

Что же въ такомъ случаѣ жизнь? — «Невыразимое усиліе въ неизвѣстномъ» [4]).

D'où viens-tu? Je ne sais.—Où vas-tu? Je l'ignore.—
L'homme ainsi parle à l'homme et l'onde au flot sonore.
Tout va, tout vient, tout meurt, tout fuit.
Nous voyons fuir la flèche et l'ombre est sur la cible;
L'homme est lancé. Par qui? Vers qui? Dans l'invisible.

(Откуда идешь ты? не знаю.—Куда? не вѣдаю.—Такъ человѣкъ отвѣчаетъ человѣку, такъ звонкая волна отвѣчаетъ своей подругѣ. Все приходитъ, все уходитъ, все умираетъ и исчезаетъ. Мы видимъ, какъ летитъ стрѣла, и уже тѣнь видна на мишени; человѣкъ вступаетъ въ жизнь. Кто послалъ его и куда онъ несется?—Къ незримой цѣли.)

Les Travailleurs de la mer представляютъ намъ, въ видѣ Жильятта передъ океаномъ, нашу мысль передъ всемірнымъ волненіемъ. Вокругъ Жильятта былъ, насколько доставалъ глазъ, «безконечный сонъ *потеряннаго труда*». Ничего нѣтъ болѣе тревожнаго, какъ видѣть передъ собой «работу силъ въ неизмѣримомъ и безпредѣльномъ». Мы ищемъ *цѣлей* и не находимъ. Пространство, находящееся всегда въ движеніи, неутомимая вода, облака, «которыя какъ

[1]) *L'Ane*, стр. 138.
[2]) *Religions et religion.*
[3]) Тамъ же (*des Voix*).
[4]) *Les Travailleurs de la mer.*

будто *хлопочутъ*», обширное темное усиліе, все это направленіе есть для насъ задача. «Что производитъ это постоянное потрясеніе? что создаютъ эти шквалы? что строятъ эти толчки? Эти удары, эти рыданія, этотъ вой, что они создаютъ? Чѣмъ запять этотъ шумъ? *Приливъ и отливъ этихъ вопросовъ вѣчны, какъ морской приливъ.* Жильятъ, тотъ *зналъ, что дѣлалъ;* но волненіе пространства неопредѣленно подавляло его своей загадкой!

«Какой ужасъ для мысли, это *постоянное начинаніе* съ начала... весь этотъ трудъ для ничего!...» [1]).

Нравственный міръ, гдѣ порядокъ и число должны бы въ особенности господствовать, не менѣе разстроенъ и теменъ, чѣмъ другой:

Le mal semble identique au bien dans la pénombre,
On ne voit que le pied de l'échelle du Nombre,
Et l'on n'ose monter vers l'obscur infini.

(Въ полутѣни и зло и добро кажутся сходными; мы стоимъ у подножія великой лѣстницы Числа, и не дерзаемъ восходить къ непригляднои безконечности) [2]).

Въ *Horror*, опять всемірная тайна, которая порождаетъ священный ужасъ:

La chose est pour la chose ici-bas un problème,
L'être pour l'être est sphinx. L'aube au jour paraît blême;
L'éclair est noir pour le rayon.
Dans la création vague et crépusculaire,
Les objets effarés qu'un jour sinistre éclaire
Sont l'un pour l'autre vision.

(Каждая вещь на землѣ—загадка для другой вещи и человѣкъ для другого человѣка—сфинксъ.

Дню заря кажется блѣдной, а лучу блескъ молніи—темнымъ;

Въ нашемъ неопредѣленномъ и сумрачномъ мірѣ всѣ неясные предметы, освѣщенные тускльмъ лучомъ, кажутся другъ другу видѣніемъ).

Посреди всѣхъ этихъ феноменальныхъ проявленій, всѣхъ этихъ видѣній, есть все-таки вещи, которыя поднимаются надъ другими и кажутся болѣе дѣйствительными:

Nous avons dans l'esprit des sommets, nos idées,
Nos rêves, nos vertus, d'escarpements bordées,
Et nos espoirs construits si tôt.

(Въ нашей душѣ есть свои вершины, это—наши идеи, наши мечтанія и добродѣтели; свои горные скаты—наши надежды, которымъ мы такъ поспѣшно предаемся).

Но наши идеи, наши добродѣтели, наши мечты проходятъ, какъ все остальное:

Nous sommes ce que l'air chasse au vent de son aile;
Nous sommes les flocons de la neige éternelle
Dans l'éternelle obscurité.

[1]) *Les Travailleurs de la mer.*
[2]) *Les Quatre Vents de l'esprit* (*Eclipse*), стр. 23.

(Мы похожи на тѣ вещества, которыя воздухъ уноситъ на своихъ крыльяхъ; мы хлопья вѣчнаго снѣга въ вѣчномъ мракѣ).

Такимъ образомъ, со всѣхъ сторонъ насъ окружаетъ ночь, и громадность невѣдомаго такова, что превышаетъ даже громадность пространствъ, временъ, вселенной:

... L'infini semble à peine
Pouvoir contenir l'inconnu.
Toujours la nuit! jamais l'azur! jamais l'aurore!
Nous marchons. Nous n'avons point fait un pas encore!
Nous rêvons ce qu'Adam rêva;
La création flotte et fuit, des vents battue;
Nous distinguons dans l'ombre une immense statue,
Et nous lui disons: «Jéhovah»!

(...Безконечное какъ будто съ трудомъ можетъ вмѣстить въ себѣ неизвѣстное. Безконечная ночь! Не видать ни лазури, ни зари! Мы все идемъ, но мы не сдѣлали еще ни шагу! Мы во снѣ созерцаемъ то же, что созерцалъ Адамъ. Міръ, предоставленный на произволъ стихій, всегда въ движеніи и колебаніи. Въ сумракѣ передъ нами рисуется какой-то необъятный образъ и мы говоримъ: «Іегова»!) [1]).

Если бы человѣкъ былъ только *созерцатель*, «спекулятивный разумъ», а не дѣйствующее существо и «разумъ практическій», то человѣкъ, безъ сомнѣнія, былъ бы манихеемъ. Онъ могъ бы только утверждать всемірную противоположность добра и зла, свѣта и мрака, не испытывая той потребности единства, которая бываетъ столь повелительна только когда она нравственная, когда рѣчь идетъ о единствѣ добра. «Единство добра» и въ противоположность этому «вездѣсущіе зла», вотъ что поразило Виктора Гюго; и это каждую минуту въ области чистой мысли склоняетъ его къ манихеизму. Онъ, какъ древніе, видитъ въ свѣтѣ и тѣни символъ великой космической антитезы: добро и зло. Вспомнимъ эти какъ бы философскіе оракулы въ *Contemplations*, и все, что открываетъ голосъ безконечной тѣни, т. е. вселенной, названной символически «*bouche d'ombre*» (языкъ тѣни).

Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre,
Et m'a dit:
«Le muet habite dans le sombre.
L'infini rêve, avec un visage irrité.
L'homme parle et dispute avec l'obscurité,
Et la larme de l'œil rit du bruit de la bouche.
Tout ce qui vous emporte est rapide et farouche.
Sais-tu pourquoi tu vis? sais-tu pourquoi tu meurs?
Les vivants orageux passent dans les rumeurs,
Chiffres tumultueux, flots de l'océan Nombre.
Vous n'avez rien à vous qu'un souffle dans de l'ombre.

(Въ густомъ мракѣ меня подкидало привидѣніе и сказало: «молчаніе царитъ въ темнотѣ. Безконечное, разсерженное, съ сердитымъ видомъ, отдалось своему сновидѣнію. Человѣкъ говоритъ и споритъ съ этой темнотой, и слеза,

[1]) *Les Contemplations* (*Horror*), стр. 256—261.

падающая съ его рѣсницъ, смѣется надъ звуками, произнесенными его устами. Стремительнѣ и быстръ тотъ вихрь, который тебя уноситъ. Знаешь ли ты, зачѣмъ ты живешь и зачѣмъ умираешь? Съ шумомъ и бурно кружатся люди— эти толпящіяся цифры—волны великаго океана, имя которому.—Число. Одинъ вздохъ во мракѣ—вотъ все, что они могутъ назвать своимъ) [1].

Но относительно тѣни и свѣта Гюго имѣетъ оригинальный взглядъ: мракъ, ночь одерживаютъ верхъ въ нашемъ мірѣ надъ остальнымъ и кажутся основаніемъ всего, между тѣмъ какъ свѣтъ и день кажутся мимолетными случайностями, ограниченными небольшимъ числомъ мѣстъ и моментовъ. Свѣтлыя звѣзды—только непримѣтныя точки въ громадности мрака; день—только исключительное явленіе во вселенной, произведенное лишь сосѣдствомъ съ «звѣздой» и которое прекращается на очень незначительномъ разстояніи; между звѣздами на огромномъ пространствѣ царствуетъ ночь. Викторъ Гюго часто возвращается къ той мысли, что ночь— далеко не случайное и мимолетное явленіе во вселенной, но *настоящее и естественное состояніе того частнаго творенія, часть котораго мы составляемъ:* «День, короткій въ продолжительности, какъ и въ пространствѣ, есть только *близость звѣзды*». И эта ночь, усѣянная рѣдкими просвѣтами, есть ощутительный символъ нравственнаго міра:

Les êtres sont épars dans l'indicible horreur.
L'*ombre* en étouffe plus que le *jour* n'en anime.

(Люди разсѣяны въ несказанномъ ужасѣ. *Ночь* губитъ ихъ въ большемъ количествѣ, чѣмъ *день* успѣваетъ ихъ народить) [2].

Ночь есть невѣжество, зло, матерія, все, что кажется внѣ Бога и противъ Бога, все, что кажется его отрицаніемъ. Поэтому Гюго называетъ тѣнь *безбожной;* онъ не изъ удовольствія сдѣлать неожиданную и поразительную метафору говоритъ въ великолѣпныхъ заключительныхъ стихахъ *Contemplations*: «огромная безбожная тѣнь». Намеки на это представленіе о вещахъ, въ одно время создаваемое воображеніемъ и метафизическое, повторяются у Гюго безпрестанно, но, конечно, они остаются непонятыми для большинства читателей. Такъ, упрекнувъ человѣка за его отрицанія и сомнѣнія, Гюго соглашается, что причина этихъ отрицаній заключается въ вездѣсущіи зла и тѣни:

Après t'avoir montré l'atome (*l'homme*) outrageant tout,
Il faut bien te montrer la *grande ombre* debout.

(Показавъ тебѣ человѣка, *этотъ* атомъ, который оскорбляетъ все, должно дать тебѣ взглянуть на великій мракъ [3]).

. . . . . .

Comment dire: la vie est cela; la vertu

[1]) Тамъ-же.
[2]) *Religions et religion* (*Philosophie*), стр. 70
[3]) *L'Ane*, стр. 132.

Est cela; le malheur est *ceci*:—qu'en sais-tu?
Où sont tes poids? Comment peser des phénomènes
Dont les deux bouts s'en vont bien loin des mains humaines,
Perdus, l'un dans la *nuit*, et l'autre dans le *jour*?
. . . . . .
. . . . . Voici les astres.
Autour de tes bonheurs, autour de tes désastres,
Autour de tes serments à bras tendus prêtés,
Et de tes jugements et de tes vérités,
Les constellations colossales se lèvent;
Les dragons sidéraux s'accroupissent et rêvent
Sur toi, muets, fatals, sourds, et tu te sens nu
Sous la *prunelle d'ombre* et sous *l'œil inconnu*.
. . . . . .
L'univers met sur toi, dans l'espace vermeil,
La *nuit*, ce va-et-vient mystérieux et sombre
De flambeaux descendant, montant, marchant dans *l'ombre*.

(Какъ сказать: жизнь—вотъ это; а вотъ это—добродѣтель,—а это несчастіе,— что знаешь ты? Гдѣ твои вѣсы? Какъ измѣрить явленія, начало и конецъ которыхъ ускользаютъ изъ рукъ человѣка и теряются одинъ во мракѣ, а другой въ свѣтѣ?

. . . . . .

Взгляни—вотъ звѣзды. Вокругъ твоихъ радостей, твоихъ несчастій, вокругъ клятвъ, которыя ты давалъ поздѣвши руки, вокругъ твоихъ рѣшеній и встинъ—вокругъ всего ложатся страшныя созвѣздія; звѣздные драконы склоняются надъ тобой и смотрятъ молчаливые, роковые и глухіе и подъ невѣдомымъ взглядомъ, подъ этимъ устремленнымъ на тебя глазомъ мрака, ты чувствуешь себя обнаженнымъ.

. . . . . .

Въ румяномъ пространствѣ, вселенная тебя прикрыла ночью, этой таинственной и мрачной сутолокой сходящихъ, восходящихъ и во тьмѣ блуждающихъ свѣточей [4]).

Чудо вселенной для Гюго есть «ночное безконечное чудо», потому что истинное выраженіе неба, по его мнѣнію, есть не день, а ночь: кажущаяся *ясность* небесъ есть въ сущности выраженіе безграничнаго *мрака*—

... l'obscurité formidable
Du ciel serein.

(Ужасный мракъ яснаго неба).

Зло, это—ночь, которая еще охватываетъ день и изъ которой выйдетъ свѣтъ только при концѣ вѣковъ. Свѣтъ,—говоритъ Гюго, не можетъ пробиться безъ столкновенія и тренія существъ другъ о друга. Треніе машины составляетъ то, что мы называемъ зломъ; это—скрытое отрицаніе божественнаго порядка, подразумѣваемое богохульство факта, враждебнаго идеалу. Зло собираетъ обширное космическое цѣлое изъ какой-то *тератологіи о тысячи головахъ*. Зло господствуетъ вездѣ, чтобы протестовать... *Добро имѣетъ единство, зло—вездесущіе*. Это философское противоположеніе не могло не внушить Гюго рядъ поэтическихъ антитезъ, которыя являются ихъ

[4]) *L'Ane*, стр. 139, 140, 135, 136.

образнымъ выраженіемъ, начиная съ «мертвенной глубины голубой пучины», съ отождествленія неба и пропасти, до постоянныхъ противопоставленій тѣни и свѣта.

Виктора Гюго не безъ основанія упрекали за его наивную любовь къ антитезѣ. Замѣтимъ однако, что онъ раздѣляетъ этотъ вкусъ съ великими умами, которые хотѣли выразить свою мысль рельефно, короткими фразами, оживляя ихъ противоположеніемъ идей и даже словъ, тѣмъ болѣе, чѣмъ болѣе сходенъ самый звукъ словъ. Сближеніе словъ часто является средствомъ наиболѣе рельефно выдвинуть все различіе идей. Притомъ Гюго самъ вѣрилъ въ глубокій и таинственный смыслъ извѣстныхъ словъ и сродства, которое онѣ представляютъ. Въ этомъ отношеніи его можно довольно неожиданно сблизить со старымъ эфесскимъ философомъ Гераклитомъ, загадочныя сентенціи котораго напоминаютъ нѣкоторыя антитезы нашего поэта. Такъ, желая указать въ смерти дѣло всей жизни, Гераклитъ основывается на аналогіи словъ, которыя по-гречески означаютъ жизнь и лукъ (βίος, βιός), онъ восклицаетъ: «лукъ имѣетъ именемъ жизнь, а дѣломъ смерть». Несмотря на эту игру словъ и идей, можно ли отрицать глубину Гераклита, одного изъ мыслителей, болѣе всего отталкивавшихъ глубину вещей? Не отрицая у Гюго злоупотребленія антитезами, надо также понять, что это было для него точное выраженіе антиномій, которыя онъ находилъ въ самомъ содержаніи своихъ идей. Прочтите пьесу въ *Contemplations*, заглавіемъ которой служитъ простой вопросительный знакъ и которое все цѣликомъ есть только большая антитеза.

?

Une terre au flanc maigre, âpre, avare, inclément,
Où les vivants pensifs travaillent tristement,
Et qui donne à regret à cette race humaine
Un peu de pain pour tant de labeur et de peine;
Des hommes durs, éclos sur ces sillons ingrats;
Des cités d'où s'en vont, en se tordant les bras,
La charité, la paix, la foi, sœurs vénérables;
L'orgueil chez les puissants et chez les misérables;
La haine au cœur de tous; la mort, spectre sans yeux,
Frappant sur les meilleurs des coups mystérieux;
Sur tous les hauts sommets les brumes répandues:
Deux vierges, la justice et la pudeur, vendues,
Toutes les passions engendrant tous les maux,
Des forêts abritant des loups sous leurs rameaux,
Là le désert torride, ici les froids polaires,
Des océans émus de subites colères,
Pleins de mâts frissonants qui sombrent dans la nuit,
Des continents couverts de fumée et de bruit,
Où, deux torches aux mains, rugit la guerre infâme,
Où toujours quelque part fume une ville en flamme,
Où se heurtent sanglants les peuples furieux;

Et que tout cela fasse un astre dans les cieux!

(Земля съ тощимъ, скупымъ, немилосердымъ чревомъ, гдѣ печально работаютъ задумчивые люди, и которая съ сожалѣніемъ даетъ немного хлѣба этому человѣческому роду за столько работы и труда; суровые люди, выросшіе на этихъ неблагодарныхъ межахъ; города, откуда благородныя сестры—милосердіе, миръ и вѣра—уходятъ, ломая себѣ руки; гордость у сильныхъ и у несчастныхъ; ненависть во всѣхъ сердцахъ; смерть, безглазая тѣнь, наносящая лучшимъ людямъ таинственные удары; на всѣхъ вершинахъ растянувшіеся туманы; двѣ проданныя дѣвы—правосудіе и чистота; всѣ страсти, порождающія

всѣ несчастія; волки, скрывающіеся подъ вѣтвями лѣсовъ; здѣсь полярныя стужи, тамъ знойная пустыня; океаны, возбужденные внезапнымъ гнѣвомъ и полные дрожащихъ въ ночи; темнѣющихъ въ ночи; матеріи, покрытые дымомъ и шумомъ, гдѣ съ двумя факелами въ рукахъ воетъ позорная война, гдѣ всегда дымится какой-нибудь горящій городъ, гдѣ сталкиваются окровавленные взбѣшенные народы,—и чтобы все это составляло въ небесахъ звѣзду)!

Ренувье (Renouvier), который нѣкогда напечаталъ прекрасныя статьи о Гюго въ Critique philosophique, замѣтилъ, что противоположенія свѣта и мрака заняли такое мѣсто въ лирическихъ пьесахъ поэта только послѣ его философской книги *Contemplations*.

Тьма есть зло для ума, потому что она есть нѣчто непроницаемое и неизслѣдимое. Ея область растетъ по мѣрѣ того, какъ мы спускаемся по лѣстницѣ существъ. Внизу, это—самая великая тайна: матерія, «вещество».

Cet océan, où l'être insondable repose.

(Этотъ океанъ, гдѣ покоится неисповѣдимое существо).

Выше, это—растеніе, это—животное, въ особенности дурное и дикое животное, чудовище. «Есть чудовища, организмъ которыхъ есть чудо, совершенство въ своемъ родѣ; и это совершенство имѣетъ цѣлью разрушеніе, это даже какъ бы совершенство самаго зла! Оптимизмъ почти теряется передъ нѣкоторыми существами. Каждая дурная тварь, какъ всякій злой умъ, есть сфинксъ, страшный сфинксъ, предлагающій страшную загадку, загадку зла. Это совершенство зла склоняло иногда великіе умы къ вѣрованію въ двойное божество, къ страшному *bi-frons* манихеевъ» [1]). Здѣсь ясно видно манихейское искушеніе Гюго.

Наконецъ величайшій мракъ міра, это — зло въ человѣкѣ,—и не столько страданіе, сколько проступокъ и преступленіе. Что же это, говоритъ Гюго, за «великое неизвѣстное», которое заставляетъ расти зародышъ на скалѣ, которое захватываетъ, смѣшиваетъ вѣтры и пучины—

Pour faire ce qui vit prenant ce qui n'est plus,
Maître des infinis, a *tous les superflus*,
Et qui,—puisqu'il permet la faute, la misère,
Le *mal*, semble parfois manquer du *nécessaire*.

(Этотъ владыка безконечнаго, который создаетъ жизнь изъ смерти, власть котораго переступаетъ всѣ границы и который все-таки какется нуждается въ самомъ необходимомъ, такъ какъ допускаетъ и ошибку, и страданіе, и зло?) [2]).

L'être est morne, odieux à sonder, triste à voir.
De là les battements d'ailes du désespoir.

(Существо пасмурное, погрузиться въ него—противно и печально смотрѣть на него; отсюда и напрасныя отчаянія) [3]).

. . . . . .

Oh! si le mal devait demeurer seul debout,

[1]) *Les Travailleurs de la mer*.
[2]) *L'Année terrible*, стр. 118.
[3]) *Religions et religion* (*Philosophie*), стр. 74.

Si le *mensonge immense* était le fond de tout,
Tout se révolterait. Oh! ce n'est plus un temple
Qu'aurait sous les yeux l'homme en ce ciel qu'il contemple.
. . . . . .
De tout ce qui paraît, disparaît, reparaît,
Une *accusation lugubre* sortirait.

(О, если бы зло одно побѣждало, если бы необъятная ложь лежала въ основаніи всего, это вызвало бы всеобщее возмущеніе. О! небо не было бы тогда въ глазахъ людей храмомъ.

. . . . . .

Все, что нарождается, возрождается и исчезаетъ, слилось бы въ одномъ *исчадіи обманѣ* [1]).

Но, какъ замѣчали всѣ критики, у Гюго всегда беретъ верхъ оптимизмъ,—также впрочемъ у самихъ манихеевъ, которые приходили къ окончательному поглощенію мрака свѣтомъ.

Le cheval doit être manichéen:
Arimane lui fait du mal, Ormus du bien;
Tout le jour, sous le fouet il est comme une cible:
Il sent derrière lui l'affreux maître invisible,
Le démon inconnu qui l'accable de coups;
Le soir, il voit un être empressé, bon et doux,
Qui lui donne à manger et qui lui donne à boire,
Met de la paille fraîche en sa litière noire,
Et tâche d'effacer le mal par le calmant,
Et le rude travail par le repos clément;
Quelqu'un le persécute, hélas! mais quelqu'un l'aime.
Et le cheval se dit: «Ils sont deux».—C'est le même.

(Лошадь должна исповѣдывать манихейскую вѣру; Аримань ей дѣлаетъ зло, Ормуздъ—добро. Каждый день ея спина—мишень для ударовъ. Она чувствуетъ позади себя невидимаго страшнаго хозяина—невѣдомаго злого духа, который сыплетъ на нее удары: вечеромъ этотъ мучитель превращается въ существо предупредительное, доброе и нѣжное, которое кормитъ и поитъ ее, кладетъ свѣжую солому ей на подстилку, стремится залечить ея болячки и тяжесть работы облегчить мирнымъ покоемъ. Увы! ее кто-то преслѣдуетъ, но зато кто-то и любитъ, и лошадь говоритъ сама себѣ: «ихъ двое».—Но онъ одинъ и тотъ же) [2]).

Въ *Contemplations*:

L'immensité dit: «Mort»! L'éternité dit: «Nuit!»
. . . . . .
Tout semble le chevet d'un immense mourant:
Tout est l'ombre; pareille au reflet d'une lampe,
Au fond, une lueur imperceptible rampe;
C'est à peine un coin blanc, pas même une rougeur.
Un seul homme debout, qu'ils nomment le songeur,
Regarde la clarté du haut de la colline:
Et tout, hormis le coq à la voix sibylline,
Raille et nie; et passants confus, marcheurs nombreux,
Toute la foule éclate en rires ténébreux
Quand ce vivant, qui n'a d'autre signe lui-même

[1]) *L'Année terrible.*
[2]) *Religions et religion* (*des Voix*), стр. 112.

Parmi tous ces fronts noirs que d'être le front blême,
Dit en montrant ce point vague et lointain qui luit:
«Cette blancheur est plus que toute cette nuit».

(Необъятность говоритъ: «Смерть»! Вѣчность говоритъ: «Ночь»! Все—какъ-бы изголовье умирающаго. Кругомъ—мракъ, и только тамъ гдѣ-то далеко, какъ отблескъ свѣтильника, крадется одна замѣтная струйка свѣта: это маленькій свѣтлый, даже не огненный уголъ. Съ вершины холма на этотъ свѣтъ смотритъ одинъ человѣкъ, котораго они называютъ мечтателемъ. Всѣ кругомъ надѣваются и отрицаютъ, всѣ, за исключеніемъ пѣтуха съ сивиллинымъ крикомъ. Спутная толпа проходящаго народа смѣется мрачнымъ смѣхомъ, когда этотъ одинъ человѣкъ, блѣдное чело котораго выдвигается надъ ихъ мрачными лицами, указывая имъ на эту далекую и тумманую свѣтлую точку, говоритъ: «этотъ свѣтъ сильнѣе всей этой ночи») [1]).

Оптимизмъ Гюго частію связанъ съ *объективной* тенденціей его генія, на которую указывалось уже много разъ. Задача ала ставится у него не только съ личной точки зрѣнія. Самое могущество его воображенія постоянно бросаетъ его во внѣ, въ весь міръ, и изъ этого выходитъ слѣдствіе, которое не было достаточно замѣчено,—именно, что благодаря силѣ воображенія и объективности онъ въ сущности дѣлается метафизикомъ. Его чувство зла, вмѣсто того, чтобы оставаться личнымъ страданіемъ, расширяется, дѣлается какъ-бы соціальнымъ и равняется даже со вселенной, «съ всемірнымъ почнымъ чудомъ», съ безграничной ночью, которую мы называемъ міромъ. Именно вслѣдствіе того, это чувство, не теряя своей глубины, имѣетъ нѣчто болѣе умственное, менѣе нервное, и въ концѣ концовъ болѣе спокойное. Это уже не есть какая-то лихорадка страданія, головокруженіе отъ отчаянія; это—безпредѣльное видѣніе чернаго горизонта, гдѣ наше *я* есть только точка, въ безднѣ, которою мы поглощены. Смерть, страданіе, порокъ, зло, звѣрство, матерія, «великая тѣнь» безъ границъ, «безбожная тѣнь», все это говоритъ уже не нервамъ, а мысли, которая стремится проникнуть въ бездну и уже не боится ея. За болѣзненнымъ пессимизмомъ оскорбленной личности слѣдуетъ ясность безличныхъ идей, которыя охватываютъ безконечное. Головокруженіе, это смущеніе нервовъ, охватываетъ и низвергаетъ только тѣхъ, кто еще стоитъ на землѣ: путешественники въ пространствѣ, аэронавты, которые живутъ, такъ сказать, въ самой средѣ бездны, уже не боятся ея; они смотрятъ на огромныя глубины и наслѣдуютъ ихъ безъ головокруженія.

У Гюго было слишкомъ сильное могущество ума и воли, чтобы остановиться на пессимизмѣ; у него также не было умственнаго безпристрастія, чтобы оставаться въ сомнѣніи: онъ сталъ вѣрить.

[1]) *Les Contemplations* (*Spes*), стр. 277, 278.

II. — Богъ.

Ренанъ сказалъ о В. Гюго: «Мы не знаемъ, спиритуалистъ-ли онъ или матеріалистъ? Съ одной стороны, онъ не знаетъ, что̀ такое абстракція... О душахъ у него идеи Тертулліана. Ему кажется, что онъ ихъ видитъ, ихъ касается. Его безсмертіе есть только безсмертіе *головы*. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ въ высшей степени идеалистъ. У него идея проникаетъ матерію и составляетъ причину ея бытія... Его Богъ есть бездна гностиковъ». Это толкованіе не дѣлаетъ чести экзегезѣ Ренана. Гюго никогда не былъ матеріалистомъ. Самый пантеизмъ есть у него только выраженіе Природы, которое не исключаетъ *я* Бога. Впрочемъ, поэтъ, который рисуетъ Природу и одушевляетъ ее, всегда болѣе или менѣе пантеистъ. Богъ Виктора Гюго есть «бездна гностиковъ» лишь потому, что Онъ непознаваемъ; но въ дѣйствительности, это—Богъ совѣсти, Богъ благой и справедливый. Безсмертіе для Гюго не есть только безсмертіе «головы»; напротивъ, какъ дальше увидимъ, это— безсмертіе сердца и любви.

Къ Гюго, безъ сомнѣнія, можно примѣнить то, что̀ онъ самъ сказалъ объ одномъ изъ своихъ героевъ: онъ не изучалъ Бога, онъ былъ имъ «ослѣпленъ» *(Les Misérables)*. Несмотря на это, у него есть метафизическія теоріи—смутныя, темныя, туманныя,—но все-таки теоріи. Ясновидящій, говоритъ онъ, иногда затемненъ своимъ собственнымъ видѣніемъ, но «это—дымъ горящаго куста». Во-первыхъ, по мнѣнію Гюго, матеріализмъ непремѣнно выливается въ *концептуализмъ*, который въ свою очередь измѣняется въ *идеализмъ*. «Отрицаніе безконечнаго ведетъ прямо къ нигилизму»; все становится тогда «концепціей ума»... «Только все, что̀ отрицалъ нигилизмъ, онъ признаетъ гуртомъ, хотя бы лишь произнеся слово: Духъ» [1]). Если духъ есть основная дѣйствительность, то идеалъ, составляющій самую жизнь духа, долженъ быть болѣе истиненъ, чѣмъ дѣйствительность: онъ долженъ быть единственнымъ существованіемъ, достойнымъ этого имени. Можно было поставить это положеніе наоборотъ: идеалъ прежде дѣйствительности. Старый членъ конвента, въ *les Misérables*, опровергаетъ одно за другимъ всѣ внутреннія укрѣпленія епископа. Оставалось только одно, и въ словахъ монсиньора Бьенвеню появляется вновь почти вся жесткость начала:—«Прогрессъ,—говоритъ онъ,—долженъ вѣрить въ Бога. Добро не можетъ имѣть безбожнаго служителя. Атеизмъ есть дурной вожакъ человѣческаго рода». Старый представитель народа

[1]) *Les Misérables.*

ничего не отвѣтилъ. Онъ задрожалъ. Онъ посмотрѣлъ на небо, и слеза тихо собралась въ этомъ взглядѣ. Когда вѣки наполнились, слеза скатилась по его блѣдной щекѣ и онъ, почти заикаясь, тихо сказалъ самому себѣ, со взглядомъ, потеряннымъ въ безконечности: — О ты, о идеалъ, ты одинъ существуешь»!

Безконечный идеалъ, создаваемый человѣкомъ, имѣетъ-ли дѣйствительное существованіе внѣ нашего ума? Имѣетъ-ли онъ личность, въ противность системѣ Штрауса и Вашеро? Викторъ Гюго пытается доказать это аргументомъ, представляющимъ интересный варіантъ къ аргументу святого Ансельма. По мнѣнію Гюго, личность есть именно условіе *реальной* безконечности. «Если бы безконечное не имѣло своего *я*, то *я* было бы его *границей*». То есть, человѣческое сознаніе, постигая себя и не будучи постигаемо безконечнымъ существомъ, ограничивало бы его; мало того, человѣческая воля, отрицая идеалъ, могла бы отнять у него долю его дѣйствительности, по крайней мѣрѣ для себя, изгнать его изъ самой себя. «Оно перестало бы быть безконечнымъ; другими словами, оно не существовало бы. Оно существуетъ, слѣдовательно оно имѣетъ свое *я*. Это Я безконечности и есть Богъ».

Если, по мнѣнію Гюго, Богъ имѣетъ личность, Онъ однако присутствуетъ во вселенной. Онъ есть *Я вселенной*. Это—примиреніе пантеизма и теизма. «Есть-ли безконечное внѣ насъ? Есть-ли это безконечное постоянно, имманентно? необходимо *существенно*, потому что безконечно и потому, что если бы ему недоставало *матеріи*, оно было бы здѣсь *ограничено;* необходимо *разумно*, потому что безконечно и потому, что если бы разумности ему недоставало, оно *кончалось* бы здѣсь? Пробуждаетъ-ли это безконечное въ насъ идею *сущности*, когда мы можемъ приписать себѣ только идею *бытія?* Другими словами, не есть-ли оно то *абсолютное*, при которомъ мы составляемъ *относительное*»? Такимъ образомъ Гюго разрушаетъ іерархію идей въ спинозизмѣ. Вмѣсто того, чтобы сказать: Богъ есть бытіе, субстанція, которой сущность выражаютъ существа и которой онѣ суть формы,—онъ говоритъ: Богъ есть сущность, существенное, формальное, а мы можемъ приписать себѣ только животное бытіе. Фактъ существованія менѣе важенъ, чѣмъ *способъ бытія*. Слѣдовательно, истинный абсолютъ состоитъ въ порядкѣ качества, а не въ порядкѣ бытія. Всѣ эти смутныя идеи одолѣвали умъ Виктора Гюго. И онъ прибавляетъ: «Въ то же время, какъ есть безконечное *внѣ насъ*, нѣтъ-ли безконечнаго *внутри насъ*? Развѣ эти обѣ безконечности (какое ужасное множественное число!) не совпадаютъ одно съ другимъ? Развѣ вторая безконечность не лежитъ на первой какъ на основѣ? Развѣ она не есть ея зеркало, отраженіе, эхо, одна бездна, концентрическая другой бездни»? Великое безконечное «не разумно-ли также? не думаетъ-ли, не любитъ, не чувствуетъ»? Если обѣ безконечности *разумны*, то у каждой

изъ нихъ есть принципъ воли, и въ безконечности высокой, какъ и въ низшей, есть свое *я*. *Я* низшее, это—душа; *я* высшее, это—Богъ [1]).

Къ тому же выводу приходитъ Гюго, когда критикуетъ философію воли:—«Одна метафизическая школа сѣвера хотѣла,—говоритъ онъ,—произвести переворотъ въ человѣческомъ разумѣніи, замѣнивъ слово: Сила, словомъ: Воля. Сказать: растеніе хочетъ, вмѣсто того, что: растеніе растетъ, это было бы въ самомъ дѣлѣ плодотворно, если бы прибавляли: вселенная хочетъ. Почему? Потому что изъ этого выходило бы слѣдующее: растеніе хочетъ, слѣдовательно въ немъ есть *я;* вселенная хочетъ, слѣдовательно въ ней есть Богъ». Что касается Гюго, то въ противоположность этой новой нѣмецкой школѣ, онъ ничего не отвергаетъ *a priori*, но ему кажется, что «воля въ растеніи» должна «допустить волю во вселенной» [2]). Безъ сомнѣнія, во всѣхъ этихъ созерцаніяхъ и мечтаніяхъ поэта есть надъ чѣмъ *призадуматься*. Гюго не просто повторяетъ, какъ Ламартинъ, «le Vicaire Savoyard» или катехизисъ.

Кромѣ существованія сознательнаго, одареннаго волей *я*, которое, по его мнѣнію, предполагаетъ великое сознаніе, всемірную волю, Гюго находитъ въ мірѣ еще *красоту*, которая кажется ему видимой формой и откровеніемъ божества.

J'affirme celui
Qui donne la beauté pour forme à l'absolu.

(Я исповѣдаю Того, кто въ красотѣ даетъ форму абсолютному) [3]).

Въ *Пр*, *красота* названа *святою*, и она сближается съ *идеаломъ* и *добромъ*. Наконецъ, Гюго, какъ Аристотель, отождествляетъ красоту, вѣчную гармонію вещей, съ первоначальной волей добра, распространенной во всемъ.

Но истинное доказательство Бога есть для Гюго нравственное сознаніе. Послѣдователь Канта, самъ того не подозрѣвая, онъ допускаетъ въ философіи верховную власть практическаго разума. По его мнѣнію, философія есть существеннымъ образомъ *энергія и воля добра*. *Видѣть* и *показывать*, даже этого недостаточно. Философія должна быть *энергіей*; ея *усиліемъ* и *результатомъ* должно быть улучшеніе человѣка... Задача дѣйствительной философіи — достигать въ людяхъ союза сознанія и науки, дѣлать ихъ справедливыми черезъ это таинственное сближеніе. *Нравственность* есть *расцвѣтъ истины*. *Созерцаніе* приводитъ къ *дѣйствію*. *Абсолютное* должно быть *практическимъ*. Надо, чтобы идеаломъ можно было дышать... Именно идеалъ имѣетъ право сказать: *Примите, это—мое тѣло, это—моя кровь*. Мудрость есть священное причастіе» [4]). Итакъ, философія не есть простое спекулятивное любопытство, направленное къ непознаваемому: она должна представлять себѣ его практически, въ видѣ идеала. «Философія не должна быть архитектурнымъ украшеніемъ, построеннымъ на *тайнѣ*, чтобы на него любоваться на досугѣ, только съ цѣлью быть удобной для любопытства» [5]).

Между тѣмъ, скажутъ намъ, міръ, повидимому, совсѣмъ не хочетъ знать нашихъ нравственныхъ идей: «добродѣтель не ведетъ къ счастію, преступленіе не ведетъ къ несчастію: совѣсть имѣетъ одну логику, судьба—другую; никакого совпаденія. Ничто не можетъ быть предвидѣно. Мы живемъ кое-какъ и со-дня-на-день. Совѣсть есть прямая линія, жизнь—это вихрь» [6]). Гюго отвѣчаетъ, что надо упорно держаться прямой линіи, а затѣмъ ждать будущаго.

Tu dis:—Je vois le mal et je veux le remède.
Je cherche le levier et je suis Archimède.—
Le remède est ceci: Fais le bien. Le levier,
Le voici: Tout aimer et ne rien envier.
Homme, veux-tu trouver le vrai? Cherche le juste.

(Ты говоришь: я вижу зло и желаю найти ему противоядіе. Я ищу рычагъ и я—Архимедъ. — Вотъ оно, это противоядіе: дѣлай добро. А вотъ и рычагъ: все люби и ничему не завидуй. Человѣкъ, хочешь ты найти истину? Ищи справедливаго!) [7]).

Наша спекулятивная неувѣренность, для Гюго, какъ и для Канта, есть именно условіе нашей нравственной свободы:

Où serait le mérite à retrouver sa route,
Si l'homme, voyant clair, roi de sa volonté,
Avait la certitude, ayant la liberté?..
Le doute le fait libre, et la liberté grand.

---

[1]) *Les Misérables.*
[2]) Тамъ же.
[3]) Шиллеръ жалуется Гёте, что г-жа Сталь, съ ея французскимъ умомъ «отнимаетъ у него всякую поэзію», потому что, «желая все объяснить, все понять, она не допускаетъ ничего темнаго, ничего непроницаемаго... То, чего не можетъ освѣтить свѣточъ ея разума, для нея не существуетъ». Быть можетъ, Дудапъ непонималъ о Шиллерѣ, когда сказалъ: «Выколоть минуты, когда я столько же люблю большую черпуху, сколько узкую точность. Я столько же люблю большія глубонія болота, какъ эти два стакана чистой воды, которые французскій геній бросаетъ на воздухъ съ извѣстной силой, воображая, что достигаетъ существа вещей. Уже давно я думаю, что поэтъ, у кого были бы только ясныя идеи, непремѣнно—глупецъ. Поэты стоятъ на границѣ ясныхъ идей и великаго непонятнаго. У нихъ есть уже нѣчто изъ таинственнаго языка искусствъ, который показываетъ тридцать шесть тысячъ свѣчей. Эти тридцать шесть тысячъ свѣчей есть далекій отблескъ истинъ, къ которымъ нашъ разумъ не можетъ подступиться прямо».

[4]) *Les Misérables.*
[5]) Тамъ же.
[6]) *Les Travailleurs de la mer.*
[7]) *Religions et religion (Philosophie)* стр. 75.

(Въ чемъ состояла-бы заслуга человѣка, нашедшаго свою дорогу, если бы онъ, обладая яснымъ взглядомъ, царь надъ своей волей и свободный, имѣлъ-бы на своей сторонѣ и увѣренность? Сомнѣніе дѣлаетъ его свободнымъ, а свобода —великимъ) [1]).

Ученики Канта не преминули замѣтить, что Викторъ Гюго ставитъ вопросъ именно по ихъ способу. Наука не можетъ положительно указать намъ, есть-ли добро основаніе вещей, справедлива или несправедлива надежда; съ другой стороны, наша совѣсть повелѣваетъ намъ стремиться къ добру и надѣяться: отсюда—необходимость свободнаго «*амбора*» между двумя спекулятивно-неопредѣленными тезисами. Гюго во мракѣ природы стоитъ за ясность совѣсти и жаръ любви;

Je suis celui que toute l'ombre
Couvre sans éteindre son cœur.

(Я тотъ, котораго подавляетъ мракъ, но сердца моего погасить не можетъ [2]).

L'immensité, c'est là le seul asile sûr.
Je crois être banni si je n'ai tout l'azur.

(Необъятность—единственное вѣрное убѣжище, я счелъ бы себя въ изгнаніи, если бы все лазурное пространство не было моимъ [3]).

Заблужденіе, быть можетъ!—Пусть, отвѣчаетъ Гюго: — «Принять за долгъ строгое заблужденіе—въ этомъ есть свое величіе» [4]). Но, по его мнѣнію, этотъ долгъ далеко не есть заблужденіе, и есть именно откровеніе правды:

Regarde en toi ciel profond qu'on nomme l'Âme:
Dans ce gouffre, au zénith, resplendit une flamme;
Un centre de lumière inaccessible est là.
. . . . . .
Cette clarté toujours jeune, toujours propice,
Jamais ne s'interrompt et ne pâlit jamais;
Elle sort des noirceurs, elle éclate aux sommets;
La haine est de la *nuit*, *l'ombre* est de la colère;
Elle fait cette chose inouïe, elle *éclaire*.

(Взгляни на это глубокое небо въ тебѣ самомъ — оно называется душою; въ зенитѣ этой глубокой пропасти горитъ свѣточъ—тамъ средоточіе недоступнаго свѣта.

Этотъ свѣтъ всегда юный, всегда благодатный, никогда не гаснетъ и не блѣднѣетъ. Онъ поднимается надъ мракомъ и сіяетъ на вершинахъ. Ненависть—порожденіе ночи, гнѣвъ — порожденіе мрака: этотъ свѣтъ творитъ неслыханное—онъ просвѣщаетъ).

Итакъ, идея добра есть священный свѣтъ міра:

Tout la possède et rien ne pourrait la saisir;
Elle s'offre immobile à l'éternel désir.
Et toujours se refuse et sans cesse se donne.

[1]) *Contemplations* (*Bouche d'ombre*).
[2]) *Les Contemplations* (*A celle qui est voilée*).
[3]) *Les Quatre Vents de l'esprit* (*Le Livre lyrique*).
[4]) *Les Misérables*.

(Ею владѣетъ все, но ничто не можетъ охватить ее; она неподвижная предоставлена нашимъ вѣчнымъ желаніямъ, всегда убѣгаетъ отъ насъ и всегда намъ отдается) [1]).

Признаніе Бога есть въ концѣ концовъ только крикъ нравственнаго сознанія:

Il est! il est. Regarde, âme. Il a son solstice,
La conscience; il a son axe, la justice.

(Онъ есть! Онъ существуетъ! Душа, созерцай Его. Совѣсть его солнцестояніе, и справедливость—его ось) [2]).

Вмѣсто того, чтобы искать всякихъ разсужденій и строить всякія системы, —

Il faudrait s'écrier: J'aime, je veux, je crois.

(Слѣдовало бы просто воскликнуть: я люблю, я хочу, я вѣрую!) [3])

Ce Dieu, je le redis, a souvent dans les âges
Subi le hochement de tête des vieux sages;
. . . . . .
Soit. Mais j'ai foi. *La foi, c'est la lumière haute.*
Ma conscience en moi, c'est Dieu que j'ai pour hôte.
Je puis, par un faux cercle, avec un faux compas,
Le mettre hors du ciel, mais *hors de moi, non pas.*
Si j'écoute mon cœur, j'entends un dialogue,
Nous sommes deux au fond de mon esprit, lui, moi.

(Этому Богу, я сознаюсь, часто приходилось вызывать у мудрецовъ сомнѣніе. Пусть будетъ такъ. Но я все-таки вѣрю. Вѣра — это высшій свѣтъ... Совѣсть, которую я ощущаю въ себѣ, говоритъ мнѣ, что Богъ посѣтилъ меня. Я могу, разсуждая ложно, поставить Его внѣ неба, но внѣ меня самого—никогда. Когда я прислушиваюсь къ голосу моего сердца — я слышу разговоръ двухъ лицъ; съ душой моей насъ двое: Онъ и я).

Для Гюго, какъ и для Канта, нравственная обязанность есть родъ долга, наложеннаго Богомъ на человѣка.

En faisant ton devoir, tu fais à Dieu sa dette.

(Исполняя свою обязанность, ты платишь свой долгъ Богу [4]).

La nature s'engage envers la destinée.
L'aube est une parole éternelle donnée.
. . . . . .
Marche au vrai. *Le réel, c'est le juste...*

(Природа имѣетъ свои обязательства въ отношеніи къ нашей судьбѣ. Заря, это—вѣчное слово, намъ данное. Стремись къ истинѣ! Существующее есть справедливое).

[1]) *Religions et religions* (*Conclusion*).
[2]) Тамъ же (*Conclusion*).
[3]) *L'Ane*.
[4]) *L'Année terrible*, стр. 319.

По мнѣнію Гюго, въ насъ есть только одно, что̀ можетъ быть полно, въ своемъ родѣ абсолютно, независимо и совершенно: это—идея долга, съ тою волею исполнить его, которая есть правосудіе:

J'ai rempli mon devoir, c'est bien, je souffre heureux.
Car *toute la justice* est en moi, grain de sable.
Quand on fait ce qu'on peut, on rend Dieu responsable;
Et je vais devant moi, sachant que rien ne ment,
Sûr de l'honnêteté du profond firmament!
Et je crie: Espérez! à quiconque aime et pense.

(*Я исполнилъ мой долгъ и страдаю съ сознаніемъ моего счастья*, такъ какъ во мнѣ, ничтожной песчинкѣ, покоится справедливость. *Когда совершишь все, что въ твоей власти, то за остальное отвѣтствуетъ Богъ*; и я иду съ полнымъ сознаніемъ, что нѣтъ ни лжи, ни коварства тамъ на этихъ глубокихъ небесахъ! Я иду и говорю всѣмъ, кто мыслитъ и любитъ: Надѣйтесь!) [1]).

И въ другомъ мѣстѣ:

Etre juste, au hasard, dût-on être martyr,
Et laisser hors de soi la justice sortir,
C'est le rayonnement véritable de l'homme.

(При случаѣ быть справедливымъ, хотя бы пришлось быть мученикомъ, и распространять вокругъ себя правосудіе—это истинное блистаніе человѣка) [2]).

Это блистаніе въ свою очередь озаритъ всю природу, дастъ ей смыслъ, цѣль, дѣлаетъ ее прекрасной и доброй, въ одно и то же время понятной и любезной:

...Comprendre, c'est aimer.
Les plaines où le ciel aide l'herbe à germer,
L'eau, les prés, sont autant de phrases où le sage
Voit serpenter des sens qu'il saisit au passage.
. . . . . .
Bien lire l'univers, c'est bien lire la vie.
Le monde est l'œuvre où rien ne ment et ne dévie,
Et dont les mots sacrés répandent de l'encens.
L'homme injuste est celui qui fait des contresens.

(*Понять значитъ любить.* Равнины, гдѣ небеса помогаютъ произрастать травахъ, рѣки и луга—не что иное, какъ отдѣльныя фразы, въ которыхъ мудрецъ можетъ уловить смыслъ жизни.

. . . . . .

Умѣть хорошо читать въ книгѣ вселенной, значитъ хорошо умѣть прочесть книгу жизни. *Міръ—твореніе, въ которомъ нѣтъ ни лжи, ни уклоненій.* Его святыя слова благоуханны. *Несправедливый человѣкъ—есть тотъ, кто совершаетъ вещи, противныя смыслу).*

Для добраго человѣка, напротивъ, все объясняется или кажется объяснимымъ, все отражаетъ безконечную истину:

[1]) *L'Année terrible.*
[2]) Тамъ же.

L'éternel est écrit dans ce qui dure peu;
Toute l'immensité, sombre, bleue, étoilée,
Traverse l'humble fleur, du penseur contemplée;
On voit les champs, mais c'est de Dieu qu'on s'éblouit;
Le lis que tu comprends en toi s'épanouit,
Les roses que tu lis s'ajoutent à ton âme.

(*Печать вѣчности лежитъ и на преходящемъ*; скромный цвѣтокъ, на который смотритъ мыслитель, проникнутъ необъятностью, темной, лазурной и звѣздной; мы смотримъ на поля, но приходимъ въ восхищеніе отъ Бога. Лилія, которой ты любуешься, цвѣтетъ въ твоемъ сердцѣ, и душа твоя украшается розами, на которыя ты смотришь).

Кажущіеся безпорядки въ природѣ и въ человѣчествѣ являются человѣку долга только случаемъ для мужества и борьбы, являются символами нашей судьбы, какъ понялъ ее Корнель:

...Quand la tempête gronde,
Mes amis, je me sens une foi plus profonde,
Je sens dans l'ouragan le devoir rayonner,
Et l'affirmation du vrai s'enraciner.
Car le péril croissant n'est pour l'âme autre chose
Qu'une raison de croître en courage, et la cause
S'embellit, et le droit s'affermit en souffrant,
Et l'on semble plus juste alors qu'on est plus grand.

(Друзья! когда бушуетъ буря, вѣра моя крѣпнетъ. Въ ураганѣ я созерцаю сознаніе долга и вѣру въ истину, которыя сверкаютъ какъ молніи. Опасность для души—источникъ отваги. Въ страданіи крѣпнетъ сознаніе своей правоты и самъ подвигъ становится краше. Чѣмъ величественнѣе человѣкъ, тѣмъ онъ кажется болѣе правымъ [1]).

Иногда человѣкъ хотѣлъ бы, чтобы вѣчное правосудіе прямо вмѣшалось въ среду нашихъ несправедливостей; онъ забываетъ, что осуществить правду должно намъ, намъ однимъ, нашими собственными силами:

Certes, je suis courbé sous l'infini profond;
Mais le ciel ne fait pas ce que les hommes font,
Chacun a son devoir et chacun a sa tâche;
Je sais aussi cela. Quand le destin est lâche,
C'est à nous de lui faire obstacle rudement,
Sans aller déranger l'éclair du firmament.

(Безспорно—я подавленъ безконечностью; но задача небесъ не есть наша задача; у каждаго есть свой долгъ и своя обязанность, и это хорошо знаю. Если судьба поступаетъ съ нами нечестно, то наша обязанность — всѣми силами оказать ей отпоръ и не безпокоить небесные громы) [2]).

Постоянное нравственное присутствіе Бога въ душѣ выражено въ *Misérables* въ прекрасной картинѣ. Жанъ Вальжанъ ночью бѣжитъ отъ полицейскихъ; онъ держитъ за руку маленькую Козетту: «Ему казалось, что самъ онъ также держался за руку кого-то больше его: ему казалось, что онъ чувствуетъ, что его ведетъ кто-то

[1]) *L'Année terrible.*
[2]) Тамъ же.

невидимый». На другой страницѣ говорится о борьбѣ Жана Вальжана съ самимъ собою, когда онъ еще не знаетъ, отдастъ онъ себя въ руки правосудія или нѣтъ: «Онъ говорилъ себѣ въ глубинѣ своей совѣсти, склонясь надъ тѣмъ, что можно было бы назвать его собственной пропастью... Точно также нельзя заставить мысль не возвращаться къ какой-нибудь идеѣ, какъ нельзя помѣшать морю возвращаться къ берегу... Богъ поднимаетъ душу какъ океанъ».

Наконецъ, всѣмъ извѣстно знаменитое стихотвореніе о Божьемъ окѣ въ совѣсти:

On fit donc une fosse, et Caïn dit: «C'est bien»!
Puis il descendit seul sous cette voûte sombre,
Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre
Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,
L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.

(Яма была вырыта и Каинъ сказалъ: «Хорошо»! Наконецъ онъ одинъ сошелъ подъ эти врачные своды; когда онъ сѣлъ въ этомъ мракѣ на свое сѣдалище и когда надъ его головой подземелье было замуровано, Око было и въ этой могилѣ и смотрѣло на Каина).

Но если Богъ есть въ отношеніи къ намъ правосудіе, то самъ по себѣ Онъ—любовь. По мнѣнію Гюго, Онъ не только «душа міра», принципъ жизни, одушевляющій великое тѣло; Онъ есть сердце міра:

Oh! l'essence de Dieu, c'est d'aimer. L'homme croit
Que Dieu n'est comme lui qu'une âme, et qu'il s'isole
De l'univers, poussière immense qui s'envole;
. . . . . .
Je le sais, Dieu n'est pas une âme, c'est un cœur.
Dieu, centre aimant du monde, à ses fibres divines
Rattache tous les fils de toutes les racines,
Et sa tendresse égale un ver au séraphin;
Et c'est l'étonnement des espaces sans fin
Que ce cœur, blasphémé sur terre par les prêtres,
Ait autant de rayons que l'univers a d'êtres.
Pour lui, créer, penser, méditer, animer,
Semer, détruire, faire, être, voir, c'est aimer).

(О, сущность Бога—любовь. Человѣкъ полагаетъ, что Богъ, подобно ему, имѣетъ душу, стремящуюся стать внѣ міра—этого необъятнаго разлетающагося праха.

. . . . . .

(Я знаю, что Богъ—не душа, а сердце. Богъ, средоточіе любви всего міра, приводитъ въ связь съ своей божественной природой всѣ нити всѣхъ корней—и Его нѣжность не знаетъ разницы между червемъ и серафимомъ; и всѣ безграничныя пространства изумлены, что сердце, униженное здѣсь на землѣ жрецами, имѣетъ столько лучей, сколько живыхъ существъ на землѣ. Для Бога творить, мыслить, обдумывать, оживлять, сѣять, разрушать, дѣйствовать, быть и видѣть, значитъ—любить [1]).

[1]) *La fin de Satan*, стр. 387.

Въ *Misérables* мы находимъ мысль, сжатость которой напоминаетъ энергію и глубину восточныхъ изреченій:

«Если-бы не было кого-нибудь любящаго, то солнце потухло бы» [1]).

Та же мысль въ *Année terrible*:

Au-dessus de la haine immense, quelqu'un aime.

(Надъ общей безграничной ненавистью царитъ любящее существо).

[1]) *Les Misérables*, т. VII

III.—Всеобщая эволюція и конечность.—Всемертіе.

Гюго допускаетъ во всемъ то, что философы называютъ имманентной конечностью *(finalité immanente)*, т. е. желаніе, внутреннее стремленіе, въ которомъ механическая эволюція вещей есть только внѣшняя сторона. «Священная формація выполняетъ свои фазисы», говоритъ онъ [1]). «Точно также нельзя поставить предѣла причинѣ, какъ и *ограничить дѣйствіе*... Всякое *раздѣленіе силъ* кончается *единствомъ*. *Все работаетъ для всего*. Развѣ кто-нибудь знаетъ приливы и отливы безконечно великаго и безконечно малаго»? [2]).

Въ *Année terrible* онъ настаиваетъ на *функціи, предоставленной* каждой части въ цѣломъ:

. . . . . La *surface* est le vaste *repos*;
En dessous tout *s'efforce, en dessus* tout *sommeille*;
On dirait que l'obscure immensité vermeille
Qui balance la mer pour bercer l'alcyon,
Et que nous appelons Vie et Création,
Charmante, fait semblant de dormir, et caresse
L'universel travail avec de la paresse.

(На поверхности царитъ общій покой, надъ нею все въ броженіи, а подъ нею все во снѣ; можно сказать, что мрачная, чудная необъятность, которую мы называемъ Жизнью и Твореніемъ, которая волнуетъ море, чтобы на немъ покачать чайку — какъ-будто спитъ и своей лѣнью ласкаетъ работу вселенной).

Для Гюго «святая эволюція жизни есть прогрессъ». Этотъ міръ, это созданіе, гдѣ Богъ какъ-бы поглощенъ хаосомъ силъ—

C'est du mal qui travaille et du bien qui se fait.
. . . . . .
La raison n'a raison qu'après avoir eu tort.
Les philosophes, pleins de crainte ou d'espérance,
Songent et n'ont entre eux pas d'autre différence,
En révélant l'Eden, et même en le prouvant,
Que le voir en arrière ou le voir en avant.
Les sages du passé disent:—L'homme recule;
Il sort de la lumière, il entre au crépuscule...
. . . . . .
Ils disent: bien et mal. Nous disons: mal et bien.

Mal et bien, est-ce là le mot? le chiffre unique?
Le dogme? est-ce d'Isis la dernière tunique?
Mal et bien, est-ce là toute la loi!—La loi!

[1]) *Les Travailleurs de la mer.*
[2]) *Les Misérables*, т. VII, стр. 158.

Qui la connaît? . . . . . .
Vous demandez d'un *fait: Est-ce toute la loi?*
. . . . . .
Et qui donc ici-bas, qui, maudit ou béni,
Peut de quoi que ce soit, force, âme, esprit, matière,
Dire:—Ce que j'ai là, c'est la *loi tout entière;*
Ceci, c'est Dieu complet, avec tous ses rayons!

(Состоитъ изъ *зла, которое трудится*, и *добра, которое творится самособой*.

. . . . . .

Разумъ правъ не иначе, какъ бывши раньше неправымъ. Философы мыслятъ, исполненные страха и надежды, когда они говорятъ о раѣ или доказываютъ его; они отличаются другъ отъ друга только тѣмъ, что одни этотъ раѣ видятъ позади себя, другіе-же—впереди. Мудрецы древности говорятъ: человѣкъ падаетъ: исшедшій изъ свѣта, онъ вступилъ во тьму.

. . . . . .

Они говорятъ: добро и зло. Мы говоримъ: зло и добро. Зло и добро? это ли подходящія слова, это ли единственный знакъ? единственный догматъ? Это ли послѣднее покрывало Изиды? Зло и добро! въ этомъ ли весь законъ?—Законъ! Кому онъ извѣстенъ?..

Вы спрашиваете, говоря о *фактѣ*: есть-ли это весь законъ?

. . . . . .

И кто изъ людей, будь на немъ благословеніе или божіе проклятіе, можетъ о чемъ бы то ни было: о силѣ, душѣ, о духѣ и матеріи сказать: — вотъ законъ во всей его цѣлости; вотъ весь Богъ со всѣми его лучами)! [1]).

По мнѣнію Гюго, происходитъ «постоянное и безмѣрное смѣщеніе міровъ»; человѣкъ участвуетъ въ этомъ движеніи перестановки и *«то количество колебаній, которыя онъ испытываетъ, онъ называетъ судьбою»*. Гдѣ начинается судьба? Гдѣ кончается природа? Какая разница между *происшествіемъ* и *временемъ года*, между *зарею* и *дождемъ*, между добродѣтелью и звѣздой? Одинъ *часъ* развѣ не есть *волна*? Міры въ движеніи, не отвѣчая человѣку, продолжаютъ свою безстрастную революцію. «Звѣздное небо есть зрѣлище колесъ, маятниковъ и гирь... Мы видимъ себя въ зубчатыхъ колесахъ, составляемъ часть Цѣлаго; мы чувствуемъ, что неизвѣстное, которое находится въ насъ, таинственно сближается съ неизвѣстнымъ, внѣ насъ. Это возвышенное *объявленіе смерти* [2]). Какой ужасъ и въ то же время какое очарованіе! *Слиться* съ безконечнымъ, имѣть возможность, благодаря этому, присвоить себѣ *необходимое безсмертіе*, быть можетъ, *возможную вѣчность* [3]); чувствовать, въ чудесной волнѣ этого потопа всемірной жизни, непотопляемое упрямство своего *я*! Смотрѣть на звѣзды и говорить: я

[1]) *L'Année terrible.*
[2]) То-есть, объявленіе того состоянія, гдѣ то, что въ насъ есть непѣдомаго, будетъ «соединено съ непѣдомой безконечностью».
[3]) Ср. Спиноза: Мы чувствуемъ, мы испытываемъ, что мы вѣчны.

такая-же душа, какъ вы! Смотрѣть на мракъ и говорить: я такая же бездна, какъ ты!» [1]).

Если вѣрить Виктору Гюго, то *я* стоитъ внѣ разложенія. «Въ обширныхъ космическихъ смѣнахъ всемірная жизнь идетъ въ невѣдомомъ количествѣ, колеблясь и извиваясь, дѣлая изъ свѣта силу, а изъ мысли—стихію, жизнь разсѣянная и нераздѣлимая, разлагающая все, исключая этой геометрической точки, *я*» [2]). Итакъ, безсмертіе индивидуально и лично. Оно относится къ настоящему предмету любви, къ истинному *я*, которое одно есть «définitif».—«Настоящая судьба начинается для человѣка на первой ступени могилы». Тогда предъ *нимъ* появляется нѣчто, и онъ начинаетъ различать результатъ (définitif). — «Результатъ, подумайте объ этомъ словѣ. Живые видятъ безконечное; *результатъ* виденъ только мертвымъ» [3]). Это различіе напоминаетъ ἄπειρον и πέρας древнихъ. Увы! Горе тому, кто любилъ только тѣла, формы, внѣшность! Смерть отнимаетъ у него все. Старайтесь любить души, вы найдете ихъ снова». Гюго никогда не оставляетъ этой надежды. Онъ принимаетъ за достовѣрное, въ основѣ вселенной, родъ отеческой любви и доброты и охотно бы воскликнулъ съ полной и наивной вѣрой епископа Міріеля, говорившаго точу, кто долженъ былъ умереть на эшафотѣ:—Входите въ жизнь, Отецъ тамъ.

Non! je ne donne pas à la mort ceux que j'aime!
Je les garde, je veux le firmament pour eux.
Pour moi, pour tous; et l'aube attend les ténébreux:
L'amour, en nous, passants qu'un rayon lointain dore,
Est le commencement auguste de l'aurore;
Mon cœur, s'il n'a ce jour divin, se sent banni,
Et, pour avoir le temps d'aimer, veut l'infini:
Car la vie est passée avant qu'on ait pu vivre.

(Нѣтъ! я не уступаю смерти того, кого я люблю! Я ихъ храню, я хочу, чтобы небо было для нихъ, для меня, для всѣхъ, и заря ожидаетъ насъ, блуждающихъ въ потемкахъ: въ насъ, странникахъ, озаренныхъ дальнимъ лучомъ, любовь есть высокій предвѣстникъ этой зари. Мое сердце, лишенное этого божественнаго свѣта, чувствуетъ себя въ изгнаніи и стремится къ безконечному, чтобы имѣть время любить, такъ какъ жизнь проходитъ прежде, чѣмъ мы успѣваемъ жить).

Итакъ, Гюго мечтаетъ не просто о метафизическомъ безсмертіи, еще менѣе о физической неразрушаемости, онъ мечтаетъ о нравственномъ безсмертіи, которое бы состояло въ томъ, чтобы всегда любить и быть любимымъ:

Les âmes vont s'aimer au dessus de la mort.

(Души людей будутъ любить другъ друга и за гробомъ).

[1]) *Les Travailleurs de la mer.*
[2]) *Les Misérables*, т. VII, стр. 160.
[3]) *Les Misérables.*

Онъ разсказываетъ намъ однажды, что видѣлъ во снѣ «бѣлаго ангела» надъ своей головой, пришедшаго «взять его душу».

«Es-tu la mort, lui dis-je, ou bien es-tu la vie?»
Et la nuit augmentait sur mon âme ravie,
Et l'ange devint noir, et dit: «Je suis l'amour».
Mais son front sombre était plus charmant que le jour.
Et je voyais, dans l'ombre où brillaient ses prunelles,
Les astres à travers les plumes de ses ailes.

(Я спросилъ его: «ты смерть или жизнь?» Надъ моей восхищенной душой ночь стала еще темнѣе. Ангелъ сталъ мраченъ и сказалъ: «Я любовь», и сумрачное чело было прелестнѣе свѣта. И въ темнотѣ, гдѣ свѣтѣли его глаза, мнѣ стали видны звѣзды сквозь перья его крыльевъ) [1]).

Послѣ смерти нравственная жизнь будетъ продолжаться съ ея обязанностями, ея безконечнымъ прогрессомъ:

On entre plus heureux dans un devoir plus grand...
Ce n'est pas pour dormir qu'on meurt; non, c'est pour faire
De plus haut ce que fais en bas notre humble sphère,
C'est pour le faire mieux, c'est pour le faire bien.

(Человѣкъ болѣе счастливъ при исполненіи болѣе великой задачи... Онъ умираетъ не за тѣмъ, чтобы спать; нѣтъ! но за тѣмъ, чтобы тамъ свершить и лучше, и полнѣе то дѣло, надъ которымъ здѣсь трудится наша смиренная планета) [2]).

Какъ Ламартинъ въ *Jocelyn*, Гюго въ свою очередь разсказываетъ, въ символахъ и миѳахъ, человѣческую судьбу или, вѣрнѣе, судьбу всемірную. Его ученіе запечатлѣно тѣмъ пиѳагореизмомъ, который оставилъ столько слѣдовъ въ его поэзіи. Онъ называетъ человѣка *властительной головой числа*, и мы видѣли, что у него часто встрѣчаются численные образы. Кромѣ того онъ заимствуетъ у Пиѳагора и Платона ихъ восточныя идеи. *То, что говорятъ уста земли*, есть миѳъ, аналогическій съ армянскимъ Ег въ *Республикѣ*. Здѣсь прекрасно и во всей своей глубинѣ выражена индусская теорія освященія, принадлежащаго самымъ дѣйствіямъ. Уже Ламартинъ изобразилъ душу восходящей и нисходящей по вѣсу своей природы; Гюго принимаетъ эту теорію уже не въ христіанскомъ, а въ индійскомъ смыслѣ. Весь міръ есть мѣсто санкціи, *міръ—наказаніе*, область паденія душъ, гдѣ каждое существо занимаетъ то мѣсто, которое ему указываетъ его собственный вѣсъ, выше или ниже, какъ тѣло, погруженное въ жидкость, поднимается или опускается сообразно съ тѣмъ, сколько оно заключаетъ матеріи. Эта великая метафизическая и нравственная идея принимаетъ у Гюго даже миѳическую форму, которую она имѣла въ Индіи: идею возрожденія и переселенія душъ. Такъ какъ рѣчь идетъ о поэтѣ, то

[1]) *Les Contemplations (Apparition)*, стр. 131, 132.
[2]) *L'Année terrible*, стр. 166.

мы не знаемъ съ точностью, была ли эта идея для него простымъ символомъ. Тѣмъ не менѣе этотъ символическій характеръ можетъ исходить изъ ученія, излагаемаго Гюго, что все живетъ, даже вещи, и что животныя суть «живыя тѣни» нашихъ добродѣтелей и пороковъ. По мнѣнію Гюго, въ томъ, что мы называемъ *вещью*, вещью матеріальной, безъ видимой жизни, пребываетъ нѣмая тайна и «покоится непсповѣдимое существо»:

Tout vit-il? quelque chose, ô nuit, est-ce quelqu'un?

(Все-ли одарено жизнью? мракъ! скажи мнѣ, есть-ли это нѣчто—нѣкто) [1].

Une fleur souffre-t-elle, un rocher pense-t-il?
. . . . . .
Vivants, distinguons-nous une chose d'un être?

(Страдаетъ-ли цвѣтокъ? Одаренъ-ли утесъ мыслью?
. . . . . .

Люди, можемъ-ли мы отличить одушевленное существо отъ вещи неодушевленной) [2]?

Другое чудо—въ животномъ:

Mettre un pied sur un ver est une question;
Ce ver ne tient-il pas à Dieu.

(Придавить ногой червяка значитъ столкнуться съ вопросомъ; нѣтъ-ли и въ этомъ червякѣ Бога) [3].

Каждая изъ особей человѣческаго рода соотвѣтствуетъ, по мнѣнію Гюго, какому-нибудь виду животнаго творенія: «всѣ животныя заключаются въ человѣкѣ и каждое изъ нихъ— въ какомъ-нибудь человѣкѣ. Иногда даже заразъ нѣсколько изъ нихъ. Животныя не что иное, какъ образы нашихъ добродѣтелей и нашихъ пороковъ, блуждающіе передъ нашими глазами, видимыя привидѣнія нашихъ душъ». Итакъ, это скорѣе «тѣни», чѣмъ полная дѣйствительность. Впрочемъ «видимое *я* (у человѣка) ни въ какомъ смыслѣ не даетъ мыслителю права отрицать скрытое *я* (у животныхъ)» [4]. Этотъ платоническій взглядъ на животныхъ, какъ на тѣни нашихъ добродѣтелей и пороковъ, доказываетъ, что возобновленный имъ античнаго Востока о паденіи душъ и ихъ преобразованіяхъ имѣетъ для Гюго отчасти символическое значеніе.

Sache que tout connaît sa loi, son but, sa route,
Que, de l'astre au citron, *l'immensité s'écoute*,
Que *tout a conscience* en la création;
Et l'oreille pourrait avoir sa vision,
Car *les choses et l'être* ont un grand dialogue.
Tout parle; l'air qui passe et l'alcyon qui vogue,

[1]) *L'Ane*, стр. 143.
[2]) *L'Année terrible*.
[3]) *L'Ane*, стр. 140.
[4]) *Les Misérables*.

Le brin d'herbre, la fleur, la germe, l'élément.
T'imaginais-tu donc l'univers autrement?
Crois-tu que Dieu, par qui la *forme* sort du *nombre*,
Aurait fait à jamais sonner la forêt sombre,
L'orage, le torrent roulant de noirs limons,
Le rocher dans les flots, la bête dans les monts,
La mouche, le buisson, la ronce où croît la mûre,
Et qu'il n'aurait mis dans l'éternel murmure?
. . . . . .
Non, tout est une voix et tout est un parfum;
Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un;
Une *pensée* emplit le *tumulte superbe*.
Dieu n'a pas fait un *bruit* sans y mêler le *Verbe*.
Tout comme toi gémit ou chante comme moi,
Tout parle. Et maintenant, homme, sais-tu pourquoi
Tout parle? Ecoute bien, c'est que vent, onde, flammes,
Arbres roseaux, rochers, tout est! *tout est plein d'âmes*.

(Знай, что все имѣетъ свои законы, свой путь и свое назначеніе; что, начиная звѣздой и кончая букашкой, необъятность сама себя слушаетъ; что въ твореніи все одарено сознаніемъ: нашъ слухъ могъ-бы подслушать длинный разговоръ вещей и созданій. Все говоритъ: вѣтеръ, который несется, чайка, которая плыветъ, былинка, цвѣтокъ, сѣмя и стихія. И могъ-ли ты иначе вообразить себѣ вселенную? могъ-ли ты думать, что Богъ, дающій форму матеріи, заставилъ вѣчно шумѣть мрачный лѣсъ, бурю, потокъ, катящій черныя волны морской утесъ, звѣря въ лѣсахъ, муху, кусты и терновникъ, гдѣ растетъ морошка—и все это безъ цѣли, не вложивши ничего въ этотъ вѣчный шопотъ?
. . . . . .

Нѣтъ! Во всемъ слышенъ голосъ, во всемъ—благоуханіе: въ природѣ [безконечности] каждый предметъ говоритъ что-нибудь другому—и этотъ величественный шумъ исполненъ мысли. Богъ не создалъ ни одного звука, не вложивши въ него своего Слова. Все стонетъ, какъ стонешь ты, или поетъ, какъ пою я. Все говоритъ. И, человѣкъ, знаешь-ли ты, почему все имѣетъ свой голосъ? Прислушайся:—вѣтеръ, волна, огонь, деревья, кусты и утесы—они всѣ, всѣ одарены *живой душою*).

Вотъ опять возвращается противопоставленіе свѣта и тѣни и персидское ученіе, по которому тѣнь есть только деградація свѣта:

Ne réfléchis-tu pas, lorsque tu vois ton *ombre*?
Cette ferme de toi, rampante, horrible, sombre,
Qui, liée à tes pas comme un spectre vivant,
Va tantôt en arrière et tantôt en avant;
Qui se mêle à la nuit, sa grande sœur funeste,
Et qui contre le jour, noire et dure, proteste,
D'où vient-elle? De toi, de ta chair, du limon
Dont l'esprit se revêt en devenant démon;
De ce corps qui, créé par la faute première,
Ayant rejeté Dieu, résiste à la lumière;
De ta matière, hélas! de ton iniquité.
Cette ombre dit: «Je suis l'être d'infirmité;
«Je suis tombé déjà; je puis tomber encore».
L'ange laisse passer à travers lui l'aurore;
Nul simulacre obscur ne suit l'être normal;
Homme, tout ce qui fait de l'ombre a fait le mal.

(Не задумываешься ли ты, когда видишь свою тѣнь? Этотъ мрачный, ужасный, крадущійся образъ, который бѣжитъ по твоимъ пятамъ какъ живое привидѣніе то впереди, то позади тебя? Печальный братъ ночи, онъ вѣчный ея спутникъ и, черный и жестокій, вѣчно споритъ со свѣтомъ. Откуда онъ? Онъ—часть отъ тебя, отъ твоей плоти, отъ той грязной плоти, въ какую облачается духъ, когда становится демономъ—отъ того тѣла, которое, созданное грѣхопаденіемъ, отвергло Бога и противится свѣту. Увы! эта тѣнь—часть отъ твоей плоти, отъ твоего беззаконія! Она говоритъ: «Я созданіе немощи, я падшее созданіе и могу пасть еще глубже». Лучъ зари можетъ свѣтиться сквозь безплотное тѣло ангела:—и за существомъ совершеннымъ никакая мрачная тѣнь не бѣжитъ. Люди! Все, что бросаетъ отъ себя тѣнь—носитъ въ себѣ зародышъ зла).

Слѣдующее изображеніе есть новое смѣшеніе восточныхъ идей и символовъ:

Et d'abord, sache
Que le monde où tu vis est un monde effrayant
Devant qui le songeur, sous l'infini ployant,
Lève les bras au ciel et recule terrible.
Ton soleil est lugubre et ta terre est horrible.
Vous habitez le seuil du *monde châtiment*.
Mais vous n'êtes pas hors de Dieu complétement;
Dieu, soleil dans l'azur, dans la cendre étincelle,
N'est hors de rien, étant la fin universelle.

(И прежде всего знай, что міръ, въ которомъ ты живешь, міръ страха, предъ которымъ мудрецъ, подавленный безконечностью, поднимаетъ руки къ небу и отступаетъ въ ужасѣ. Печально твое солнце и земля твоя полна страха. Вы живете на порогѣ *міра наказанія*.—Но вы не всецѣло отвергнуты Богомъ; Богъ—это солнце въ лазури, эта искра подъ пепломъ—живъ во всемъ, такъ какъ Онъ—конечная цѣль всего).

Отмѣтимъ это аристотелевское представленіе Бога, во всемъ присутствующаго скорѣе какъ *конецъ*, чѣмъ какъ причина.

L'éclair est son regard, autant que le rayon:
Et tout, même le mal, est la création,
Car *le dedans du masque est encor la figure.*
. . . . . .
A la fatalité, loi du monstre captif,
Succède le devoir, fatalité de l'homme,
Ainsi de toutes parts l'épreuve se consomme,
Dans le monstre passif, dans l'homme intelligent,
La nécessité morne en devoir se changeant,
Et même remontant à sa beauté première,
Va de l'ombre fatale à la libre lumière.

(Его взглядъ есть столько же лучъ, сколько и молнія; все, даже зло, его созданіе, такъ какъ обратная сторона маски есть все-таки то же лицо.

За рокомъ, который управляетъ звѣремъ, лишеннымъ свободы, слѣдуетъ сознаніе долга, которое правитъ человѣкомъ. Такъ повсемѣстно все достигаетъ своего назначенія, и слѣпая судьба, царящая надъ звѣрьми, превращаясь въ мыслящемъ человѣкѣ въ сознаніе долга, восходитъ къ своей первобытной красотѣ и отъ рокового мрака стремится къ свободному свѣту).

Продолженіе выражаетъ самую высокую идею санкціи, какая когда-либо составлялась, идею индусовъ, которые думаютъ, что

существо поднимается или спускается по всемірной лѣстницѣ своимъ собственнымъ вѣсомъ, что такимъ образомъ добродѣтель и порокъ заключаютъ въ самихъ себѣ свою награду или свое наказаніе:

L'être créé se meut dans la lumière immense.
Libre, il sait où le bien cesse, où le mal commence;
Il a ses actions pour juges.
Il suffit
Qu'il soit méchant ou bon; tout est dit. Ce qu'on fit,
Crime est notre geôlier, ou vertu nous délivre.
L'être ouvre à son issu, de lui même, le livre;
Sa conscience calme y marque avec le doigt
Ce que *l'ombre* lui garde ou ce que *Dieu* lui doit.
On agit, et l'on gagne ou l'on perd à mesure.
On peut être étincelle ou bien éclaboussure.
. . . . . .
On s'alourdit, immonde, au poids croissant du mal,
Dans la vie infinie on monte et l'on s'élance,
Ou l'on tombe; et tout être est sa propre balance.
Dieu ne nous juge point. Vivant tous à la fois,
Nous pesons, et chacun descend selon son poids.
Toute faute qu'on fait est un cachot qu'on s'ouvre.
Les mauvais, ignorant quel mystère les couvre,
Les êtres de fureur, de sang, de trahison,
Avec leurs actions bâtissent leur prison;
. . . . . .
L'homme marche sans voir ce qu'il fait dans l'abime.
L'assassin pâlirait s'il voyait sa victime:
C'est lui! . . . . . .

(Въ необъятномъ свѣтѣ движется твореніе: свободное, оно знаетъ, гдѣ кончается добро и гдѣ начинается зло. Его собственные поступки — его судьи. Пусть человѣкъ будетъ добръ или золъ—и все этимъ сказано. Либо преступленіе наше становится нашей тюрьмою, либо добродѣтель наша отворяетъ намъ двери темницы. Безъ нашего вѣдома, мы сами отъ себя развертываемъ книгу жизни—спокойная совѣсть сама отмѣчаетъ въ ней перстомъ то, что готовитъ ей мракъ, или то, что Богъ ей долженъ. Мы дѣйствуемъ, и сообразно съ этимъ терпимъ или выигрываемъ. Человѣкъ можетъ быть либо искрой, либо комомъ грязи...

Подъ возрастающей тяжестью зла онъ становится тяжелѣе и преступнѣе; онъ либо стремится и восходитъ къ безконечной жизни, либо падаетъ. Каждое существо само свое мѣрило. Богъ насъ не судитъ. Всѣ мы живемъ и мыслимъ, и каждый изъ насъ понижается сообразно съ своей тяжестью. Ошибка, которую мы дѣлаемъ, это—творимая келья, которую мы сами себѣ открываемъ. Люди злые, не понимая тайны, которая ихъ окружаетъ, люди дурные, кровожадные и изувѣрники—дѣлаютъ своими сами созидаютъ свою темницу...

Человѣкъ идетъ, не видя, что онъ творитъ въ этой пропасти. Убійца поблѣднѣлъ-бы, если бы онъ увидалъ свою жертву: Это Онъ!)

Эти стихи, по нашему мнѣнію,—образецъ философской поэзіи. Точная въ своихъ формулахъ и однако колоритная пьеса есть уже не передача, а воплощеніе идей, гдѣ жизнь выходитъ изнутри, чтобы блестѣть наружу.

Послѣднее слово Гюго о судьбѣ есть слово Платона въ «Республикѣ»: Θεὸς ἀναίτιος.

Grand Dieu! nul homme au monde
N'a droit, en choisissant sa route, en y marchant,
De dire que c'est toi qui l'as rendu méchant;
Car le méchant, Seigneur, ne t'est pas nécessaire.

(Великій Богъ! Ни одинъ человѣкъ въ мірѣ, избравъ свой путь и идя по немъ, не имѣетъ права сказать, что Ты дѣлалъ его злымъ, такъ какъ, о Господь, злой человѣкъ для Тебя не составляетъ необходимости) [1].

[1]) *Les Contemplations (La vie aux champs).*

IV.—Религія.

I.—Въ своей поэмѣ, озаглавленной *Religions et religion*, Гюго прежде всего краснорѣчиво излагаетъ возраженія, представляемыя идеѣ божества въ «философіи отрицанія»:

—«Le monde, quel qu'il soit, c'est ce qui dans l'abîme
N'a pas dû commencer et ne doit pas finir.
Quelle prétention as-tu d'appartenir
A l'unité suprême et d'en faire partie,
Toi, fuite! toi monade en naissant engloutie,
Qui jettes sur le gouffre un regard insensé,
Et qui meurs quand le cri de ta vie est poussé!
. . . . . .
Tu veux un Dieu, toi l'homme, afin d'en être!
Si tu veux l'infini, c'est pour y reparaître.
L'homme éternel, voilà ce que l'homme comprend.
Dieu n'est pas; nie et dors. Tu n'es pas responsable;
Rie de l'inaccessible, étant l'insaisissable».

(Міръ, каковъ бы онъ ни былъ—твореніе, которому не слѣдовало родиться изъ хаоса и которое не должно имѣть конца. Какое право имѣешь ты въ гордости твоей думать, что принадлежишь и составляешь часть высшаго единства—ты, монада, поглощенная въ самомъ рожденіи, бросающая отчаянный взглядъ на окружающую тебя пропасть и умирающая, испустивъ первый крикъ жизни!...

Ты жаждешь имѣть Бога, чтобы быть Ему сопричастнымъ—ты жаждешь безконечнаго, чтобы въ немъ имѣть мѣсто; вѣчность человѣка—вотъ отрадная пища для человѣческаго размышленія. Божества нѣтъ. Отрицай и успокойся—ты не несешь отвѣтственности. Будучи неприкосновеннымъ, смѣйся надъ недоступнымъ) [1].

Затѣмъ Гюго отвѣчаетъ, перечисляя нравственныя послѣдствія, которыя можно извлечь, по его словамъ, изъ матеріалистической системы:

Pour tout dogme: «Il n'est point de vertus ni de vices;
«Sois tigre, si tu peux. Pourvu que tu jouisses,
«Vis n'importe comment pour finir n'importe où;—»
. . . . . .
Qu'il ne soit nulle part d'idéal, ni de loi;
Que tout soit sans réponse et demande pourquoi!
. . . . . .

(Взамѣнъ всѣхъ догмъ такое правило: «Нѣтъ ни добродѣтелей, ни пороковъ; будь тигромъ, если ты можешь. Лишь бы только ты могъ наслаждаться, живи нужды нѣтъ какъ, чтобы кончить Богъ нѣсть гдѣ.—»
. . . . . .

[1]) *Religions et religion (Rien).*

Пусть нигдѣ не будетъ ни идеала, ни закона, и пусть все остается безъ отвѣта и мучится вопросомъ: «къ чему»! [1])!

. . . . . .

Гюго предпочелъ бы даже традиціонную религію всякой системѣ, которая такимъ образомъ изгоняетъ изъ міра нравственный элементъ. Но, по его мнѣнію, надо обращаться за совѣтомъ не къ религіямъ, и не къ ихъ служителямъ, потому что нельзя дать *формы* абсолюту. Всякій культъ есть «un avortement человѣческой мечты» передъ существомъ и «передъ небесами». Какой бы ни былъ догматъ, еврейскій или греческій, онъ по своему росту уменьшаетъ истину и идеалъ, свѣтъ и лазурь: «онъ кроитъ абсолютъ по своей ограниченности».

Tous les cultes ne sont, à Memphis comme à Rome,
Que des réductions de l'éternel sur l'homme.

(Всѣ культы, и въ Мемфисѣ, и въ Римѣ, не что иное, какъ уменьшеніе и приноровленіе вѣчнаго къ людямъ) [2]).

И однако же человѣчеству нужно вѣрованіе,—

Il faut à l'homme, en sa chaumière
Des vents battu,
Une loi qui soit sa lumière
Et sa vertu;

(Въ его хижинѣ, отданной на произволъ вѣтровъ, человѣку необходимъ законъ, который былъ бы для него свѣтомъ и добродѣтелью).

Но вѣрованіе не есть догматъ:

Un dogme est l'oiseleur, guettant dans la forêt,
Qui parce qu'il a pris un passereau, croirait
Avoir tous les oiseaux du ciel bleu dans sa cage.

(Догма—это птицеловъ, который подстерегаетъ въ лѣсу свою жертву и, поймавъ воробья, думаетъ, что всѣ небесныя птицы у него въ клѣткѣ) [3]).

Уже вслѣдствіе того, что догматъ установленъ, неподвиженъ, мертвъ, онъ есть оскорбленіе божества и настоящее богохульство:

Pas de religion qui ne blasphème un peu.
(Нѣтъ религіи, которая бы слегка не кощунствовала) [4]).

Надъ служителями культа и миѳологами Гюго ставитъ аскетовъ, которые, углубившись въ созерцаніе невидимаго, прямо стали передъ священной загадкой міра. Это—настоящіе предшественники философовъ:

As-tu vu méditer les ascètes terribles?
Ils ont tout rejeté, talmuds, korans et bibles.
Ils n'acceptent aucun des védas, comprenant

[1]) Тамъ же.
[2]) Тамъ же (*Philosophie*).
[3]) *La fin de Satan*, стр. 137.
[4]) *Religions et religion* (*Première réflexion*).

Que le vrai livre s'ouvre au fond du ciel tonnant,
Et que c'est dans l'azur plein d'astres que flamboie
Le texte éblouissant d'épouvante ou de joie.
L'aigle leur dit un mot à l'oreille en passant:
Ils font signe parfois à l'éclair qui descend;
Ils rêvent, fixes, noirs, guettant l'inaccessible,
L'œil plein de la lueur de l'étoile invisible.

(Видѣли ли вы мрачныхъ отшельниковъ, погруженныхъ въ мечтаніе? Они отвергли все, и талмуды, и кораны, и библіи. Они не признаютъ ни одной изъ вѣдъ, такъ какъ понимаютъ, что истинная божественная книга открыта передъ нами въ глубинѣ гремящаго неба, такъ какъ знаютъ, что и огненныя слова страха и радости сіяютъ въ звѣздномъ лазурномъ пространствѣ. Орелъ, проносясь мимо, тихо бесѣдуетъ съ ними, они переговариваются иногда съ молніей; въ созерцательномъ настроеніи мрачные, сосредоточенные, они слѣдятъ за недоступными, очами, наполненными лучами невидимаго свѣтила) [1]).

Наконецъ, выше служителей культа и аскетовъ стоитъ философъ, который въ самомъ своемъ сознаніи находитъ и идею Бога и божественный законъ.

Il est! Mais nul cri d'homme ou d'ange, nul effroi,
Nul amour, nulle bouche, humble, tendre ou superbe,
Ne peut balbutier distinctement ce verbe!
Il est! il est! il est! il est éperdument...
. . . . . .
Tout est le chiffre, il est la somme,
Plénitude pour lui, c'est l'infini pour l'homme.
. . . . . .
Contente-toi de dire:—il est, puisque la femme
Berce l'enfant avec un chant mystérieux;
Il est, puisque l'esprit frissonne, curieux;
Il est, puisque je vois le front haut; puisqu'un maître
Qui n'est pas lui m'indigne, et n'a pas le droit d'être.
. . . . . .
Puisque l'âme me sert quand l'appétit me nuit,
Puisqu'il faut un grand jour sur ma profonde nuit.

(Онъ есть! Но ни одинъ возгласъ на человѣческій, ни ангельскій, ни одинъ крикъ страха или любви, ни одни уста, будь они смиренныя, нѣжныя или гордыя, не могутъ пролепетать отчетливо это слово! Онъ есть! онъ есть! онъ есть! *Все имѣетъ отдѣльныя числа, онъ—общая сумма. То, что полюсъ для него*, для человѣка есть безконечность.

. . . . . .

Скажи просто: Онъ есть, такъ какъ женщина таинственнымъ напѣвомъ убаюкиваетъ въ люлькѣ своего ребенка; онъ есть, такъ какъ пытливый духъ мой чувствуетъ трепетъ; онъ есть, такъ какъ я иду съ поднятымъ челомъ,—и помимо него всякій другой владыка меня возмущаетъ и не имѣетъ права существованія; онъ есть, такъ какъ душа меня спасаетъ, когда меня губятъ инстинкты; такъ какъ за глубокой ночью, которая вокругъ меня, долженъ слѣдовать ясный день) [2]).

Вспомнимъ краснорѣчивое обращеніе къ священнику въ *Année Terrible:*

[1]) Тамъ же (*Conclusion*).
[2]) Тамъ же.

Mais, s'il s'agit de l'être absolu qui condense
Là-haut *tout l'idéal dans toute l'évidence*,
Par qui, manifestant *l'unité de la loi*,
L'univers peut, ainsi que l'homme, dire: *Moi*;
De l'être dont je sens *l'âme au fond de mon âme*,
. . . . . .
S'il s'agit du *prodige immanent* qu'on sent vivre.
Plus que nous ne vivons, et dont notre âme est ivre
Toutes les fois qu'elle est sublime. . . . . .
. . . . . .
S'il s'agit du principe éternel, simple, immense,
Qui *pense* puisqu'il *est*, qui de tout est le lieu,
Et que, *faute d'un nom plus grand, j'appelle Dieu*,
Alors tout change, alors nos esprits se retournent,
. . . . . .
Et c'est moi le croyant, prêtre, et c'est toi l'athée.

(Но, если мы говоримъ о томъ безпричинномъ существѣ, которое тамъ вверху сосредоточиваетъ во всей ихъ ясности всѣ идеалы о существѣ, душу котораго я чувствую въ глубинѣ моей души и благодаря которому я имѣю со всей вселенной, подтверждая единство закона, могу сказать: «я»...

Если мы говоримъ о томъ чудѣ, въ которомъ жизни больше, чѣмъ во всей нашей, которое переживаетъ насъ всѣхъ, о чудѣ, какимъ опьянена наша душа въ минуты своего величія...

Если мы говоримъ о вѣчномъ, необъятномъ и простомъ принципѣ, который мыслитъ, потому что существуетъ, который вмѣщаетъ въ себѣ все и который мы, за недостаткомъ болѣе великаго имени, называемъ Богомъ—

Тогда наши роли мѣняются и ты, жрецъ, становишься атеистомъ, а вѣрующимъ становлюсь я) [1]).

Итакъ, Гюго придерживается философіи, но философіи, которая не исключаетъ ни обожанія, ни любви, ни даже молитвы. Главная сила человѣка, говоритъ онъ, это—любовь: «Мы не понимаемъ ни человѣка, какъ исходнаго пункта, ни прогресса, какъ цѣли, безъ этихъ двухъ силъ, которыя являются двумя двигателями: вѣрить и любить» [2]).

И въ другомъ мѣстѣ:

Adorer, c'est aimer en admirant. O cimes!
Que le soleil est beau sur les sommets sublimes.

(Поклоняться — значитъ любить и любоваться. О горы! какъ прекрасно солнце на величавыхъ вершинахъ) [3]).

L'homme est un point qui vole avec deux grandes ailes
Dont l'une est la pensée et dont l'autre est l'amour.

(Человѣкъ — летящая точка, одаренная двумя крыльями: одно крыло его мысль, другое—любовь).

Даже вѣра происходитъ отъ любви и поэтому истинная и свободная вѣра необходима человѣку. «Человѣкъ живетъ больше убѣжденіемъ, чѣмъ хлѣбомъ». Но тѣмъ не менѣе вѣра остается всегда на второмъ планѣ послѣ любви, послѣ любящей воли. Любить значитъ хотѣть, а хотѣть это—существенное: «Вѣрить, это только второе могущество, желать—это первое. Горы, которыя двигаетъ вѣра, въ извѣстномъ изреченіи, ничто въ сравненіи съ тѣмъ, что дѣлаетъ воля» [4]).

O possibles qui sont pour nous les impossibles.

(О, возможное, которое намъ кажется невозможнымъ) [5]).

Je forcerai bien Dieu d'éclore,
A force de joie et d'amour.

(Моей радостью и моей любовью я заставлю Бога явить себя!)

«*Душа, которая любитъ и страдаетъ, находится въ возвышенномъ состояніи*» [6]).

Любить, вотъ настоящая связь существъ, вотъ что превращаетъ міръ въ безконечное общество:

Nul être, âme ou soleil, ne sera solitaire.

(Ни одно существо, будь то душа или солнце, не будетъ одиноко).

Любить, «вотъ единственная вещь, которая можетъ занять и наполнить вѣчность» [4]). Молитва, это порывъ любви и въ то же время мысли къ тайнѣ, понимаемой какъ самая тайна окончательнаго добра: «Быть безсильнымъ—эта сила. Въ присутствіи нашей двойной великой слѣпоты, судьбы и природы, человѣкъ въ своемъ безсиліи нашелъ точку опоры, молитву... Молитва, громадная сила, принадлежащая душѣ, имѣетъ тѣ же свойства, какъ тайна» [5]).

Въ одномъ изъ своихъ видѣній Гюго олицетворяетъ ангела молитвы:

C'était un front de vierge avec des mains d'enfant;
Il ressemblait au lis que la blancheur défend;
Ses mains en se joignant faisaient de la lumière.
Il me montra l'abîme où va toute poussière,
Si profond, que jamais un écho n'y répond;
Et me dit: «Si tu veux, je bâtirai le pont».
Vers ce pâle inconnu je levai ma paupière.
«Quel est ton nom?» lui dis-je. Il me dit: «La prière».

(Это былъ ангелъ съ челомъ дѣвы и руками ребенка; онъ былъ похожъ на лилію, въ ея ослѣпительной бѣлизнѣ; его руки, сложенныя для молитвы, изливали свѣтъ. Онъ указалъ мнѣ на пропасть, куда падаетъ прахъ земли, она была такъ глубока, что изъ глубины ея эхо не давало отвѣта. И ангелъ сказалъ мнѣ: «хочешь, я перекину мостъ черезъ эту пропасть?» Я поднялъ мои глаза на этого блѣднаго незнакомца. «Какъ зовутъ тебя?»—спросилъ я его. Онъ мнѣ отвѣчалъ: «мое имя—молитва») [6]).

[1]) *L'Année terrible*.
[2]) *Les Misérables*, т. IV, стр. 187.
[3]) *Les Quatre vents de l'esprit* (*Deux voix dans le ciel*), стр. 170.

[1]) *Les Travailleurs de la mer*.
[2]) *Les Contemplations*.
[3]) *Les Misérables*, стр. 101 и 102.
[4]) Тамъ же.
[5]) *Les Travailleurs de la mer*.
[6]) *Les Contemplations* (*le Pont*), стр. 169, 170.

По мнѣнію Гюго, есть «трудъ видимый и трудъ невидимый»; думать, значитъ дѣйствовать:—«Скрещенныя руки работаютъ, сложенныя руки дѣлаютъ. Взглядъ, обращенный къ небу, есть дѣло. Умы необдуманные и поспѣшные говорятъ:—На что эти неподвижныя фигуры сбоку тайны? для чего онѣ служатъ? что онѣ дѣлаютъ?—Увы! въ присутствіи мрака, насъ окружающаго и насъ ожидающаго, не зная, что̀ сдѣлаетъ изъ насъ громадное разсѣяніе (dispersion), мы отвѣчаемъ: можетъ быть, нѣтъ дѣла болѣе высокаго, чѣмъ то, которое дѣлаютъ эти души. И мы прибавляемъ: можетъ быть, нѣтъ болѣе полезной работы. Для насъ весь вопросъ въ количествѣ мыслей, которыя примѣшиваются къ молитвѣ. Мы изъ тѣхъ, которые вѣрятъ въ ничтожество проповѣдей и въ высоту молитвы» [1]).

Извѣстны слова обожанія, которыя Викторъ Гюго самъ произнесъ въ книгѣ, посвященной его дочери:

Je viens à vous, Seigneur, père auquel il faut croire;
Je vous porte, apaisé,
Les débris de ce cœur tout plein de votre gloire,
Que vous avez brisé.

Je viens à vous, Seigneur, confessant que vous êtes
Bon, clément, indulgent et doux, ô Dieu vivant!
Je conviens que vous seul savez ce que vous faites,
Et que l'homme n'est rien qu'un jone qui tremble au vent...

Je ne résiste plus à tout ce qui m'arrive
Par votre volonté.
L'âme de deuil en deuil, l'homme de rive en rive
Roule à l'éternité...

Dès qu'il possède un bien, le sort le lui retire;
Rien ne lui fut donné dans ses rapides jours,
Pour qu'il s'en puisse faire une demeure, et dire:
C'est ici ma maison, mon champ et mes amours!

Il doit voir peu de temps tout ce que ses yeux voient;
Il vieillit sans soutiens.
Puisque ces choses sont, c'est qu'il faut qu'elles soient;
J'en conviens, j'en conviens!

Dans vos cieux, au delà de la sphère des nues,
Au fond de cet azur immobile et dormant,
Peut-être faites-vous des choses inconnues,
Où la douleur de l'homme entre comme élément.

(Къ Тебѣ прибѣгаю я, Господь, къ Тебѣ—Отцу, въ котораго должно вѣрить! Умиротворенный, я приношу Тебѣ это разбитое Тобой сердце—полное Твоей славы.

Я прибѣгаю къ Тебѣ, Господь, и исповѣдую, что Ты Богъ живой, милосердный, добрый, любящій и всепрощающій. Я вѣрую, что Ты одинъ знаешь, что̀ творишь и что человѣкъ—былинка, колеблемая вѣтромъ.

Я не противлюсь больше тому, что постигаетъ меня по Твоей волѣ. Къ

[1]) *Les Misérables*, т. IV, стр. 493.

вѣчности стремится и душа, идя отъ печали къ печали, и человѣкъ, переходя отъ одного берега къ другому...

Владѣетъ ли онъ какимъ-нибудь благомъ, судьба его отнимаетъ; въ мимолетной его жизни ему не было дано ничего прочнаго, ничего, что̀ онъ могъ бы присвоить и сказать: вотъ мой домъ, мое поле, вотъ моя любовь.

Всѣмъ, что̀ онъ видитъ, онъ наслаждается на короткій срокъ. Онъ старѣется безъ поддержки. Если это такъ, то потому, что такъ должно оно быть. Я въ это вѣрю!

Тамъ въ небесахъ, въ заоблачномъ пространствѣ, въ глубинѣ этой спокойной и неподвижной лазури, Ты, Господь, быть можетъ, творишь дѣла, намъ невѣдомыя, для свершенія которыхъ Тебѣ потребны слезы человѣка) [1]).

II.—Когда мы свыклись съ философскими идеями Виктора Гюго,—этого поэта «безъ идей»,—тогда, и только тогда, многія его пьесы, красоту и возвышенность которыхъ мы чувствовали только гуманно, получаютъ весь свой смыслъ, производятъ свое полное эстетическое дѣйствіе. Вспомнимъ, напримѣръ, эти знаменитые, но различно почувствованные и оцѣненные, стихи: *Ibo*.

Dites, pourquoi, dans l'insondable
Au mur d'airain,
Dans l'obscurité formidable
Du ciel serein...

Pourquoi, dans ce grand sanctuaire
Sourd et béni,
Pourquoi, sous l'immense suaire
De l'infini,

Enfouir vos lois éternelles
Et vos clartés?
Vous savez bien que j'ai des ailes,
O vérités!

(О истина! Зачѣмъ прячешь ты твои вѣчные законы и твой свѣтъ въ неисповѣдимомъ за крѣпкими стѣнами, въ страшномъ мракѣ яснаго неба, въ этомъ большомъ благословенномъ, но глухомъ храмѣ, подъ этимъ необъятнымъ саваномъ безконечности—зачѣмъ? Ты знаешь, что у меня есть крылья).

Съ этихъ первыхъ стиховъ простой литературный критикъ, восхваляя движеніе оды, можетъ быть, прошепчетъ: «громкіе эпитеты, темные и несвязные образы»; но философъ находитъ подъ каждымъ словомъ ученіе: «Неисповѣдимое» это—непознаваемое метафизики, которое закрываетъ и замуравливаетъ для ума тайну міра; «*страшный мракъ яснаго неба*», это намекъ на собственное ученіе поэта о днѣ и ночи, что день самъ по себѣ такъ же мраченъ, какъ и ночь. Во внѣшнемъ свѣтѣ поэтъ хочетъ открыть просвѣты ума, хочетъ открыть *истины*, которыя міръ физическій зарываетъ и скрываетъ въ тотъ самый моментъ, когда повидимому онъ ярко представляетъ ихъ нашимъ глазамъ. Это безконечное, охваченное свѣтомъ небо есть для ума сама ночь. Эта сѣнь небеснаго свода есть саванъ, подъ которымъ душа тщетно старается открыть уже не

[1]) *Contemplations*, liv. IV.

физическіе и математическіе *законы*, а настоящіе *законы* міра нравственнаго, которые кажутся погребенными смертью.

Pourquoi vous cachez-vous dans l'ombre
Qui nous confond?
Pourquoi fuyez-vous l'homme sombre
Au vol profond?

(Зачѣмъ прячетесь вы во мракъ, который насъ смущаетъ? Зачѣмъ убѣгаете вы отъ насъ, людей нрачныхъ, но смѣлыхъ въ своемъ полетѣ?).

Извѣстно, что *мракъ* для Гюго всегда есть матерія, сфера зла, передъ которою мысль человѣка становится сама «мрачною». Но у мысли есть крылья, крылья «съ сильнымъ полетомъ», и она устремится на завоеваніе неба. Ей представляется одна за другой всѣ Истины, какъ столько же созвѣздій нравственнаго неба, всѣ божества души встанутъ передъ ней, каждая съ своимъ «аттрибутомъ», и крылья поэта переносятъ насъ въ этотъ новый Олимпъ.

Que le mal détruise ou bâtisse,
Rampe ou soit roi,
Tu sais bien que j'irai, Justice,
J'irai vers toi!

Beauté sainte, *Idéal, qui germes*
Chez les souffrants,
Toi par qui les esprits sont fermes,
Et les cœurs grands,

Vous le savez, vous que j'adore,
Amour, Raison,
Qui vous levez comme l'aurore
Sur l'horizon,

Foi, *ceinte d'un cercle d'étoiles,*
Droit, *bien de tous,*
J'irai. Liberté *qui te voiles,*
J'irai vers vous.

(Пусть зло созидаетъ или разрушаетъ, пусть оно будетъ рабъ или царь, справедливость, ты знаешь, что я вознесусь къ тебѣ.

Святая красота и ты, Идеалъ, живущій въ скорбящемъ сердцѣ, ты, кѣмъ крѣпки души и велики сердца—я поклоняюсь вамъ, вы это знаете. Любовь! Разумъ! Вы, какъ зари восходящіе на небѣ, ты, Вѣра, описанная вѣнцомъ изъ звѣздъ, ты, Право—общее благо, и ты, Свобода, скрывающая отъ насъ свой обликъ—я понесусь къ вамъ).

Одинъ талантливый критикъ [1]) сказалъ по поводу этихъ строфъ: «Вотъ, что хорошо; но слѣдовало бы немного опредѣлить все это хотя бы легкимъ указаніемъ, потому что это—вещи, которыя не подразумѣваются вмѣстѣ сами собою и что люди иногда противопоставляли разумъ вѣрѣ, право—идеалу, красоту—разуму и правосудіе—любви». Итакъ, вы хотите отъ поэта философскихъ опредѣленій, диссертаціи въ стихахъ, и не видите, что Викторъ Гюго дѣйствительно опредѣлилъ, какъ и былъ онъ долженъ, «легкимъ указаніемъ», каждую изъ истинъ нравственнаго міра:—красота *святa*, потому что она, какъ говоритъ онъ въ другомъ мѣстѣ, есть «*форма*, которую Богъ далъ абсолюту»; *идеалъ, который возникаетъ у страждущихъ*, потому что само страданіе даетъ намъ возможность понимать и видѣть сквозь наши слезы за видимымъ міромъ міръ невидимый и лучшій; и не только красота даетъ намъ понять его, но даетъ ему зародиться и расцвѣсти въ насъ. Идеалъ дѣлаетъ «умы твердыми», потому что показываетъ имъ цѣль и даетъ законъ; онъ дѣлаетъ «сердца великими», потому что сообщаетъ имъ силу надежды. Мы сомнѣваемся, чтобы метафизическое опредѣленіе стоило этого поэтическаго сосредоточенія идей и чувствъ. Отъ этого міра, гдѣ страдаютъ люди, поэтъ поднимаетъ наши глаза къ небу, гдѣ показываетъ намъ *Вѣру, опоясанную кругомъ звѣздъ*. Затѣмъ, это—Право, философски опредѣленное двумя словами: «благо всѣхъ»; наконецъ послѣднее божество, то, которое *закрывается*, которое такъ далеко, чтобы господствовать между людьми, особенно въ ту эпоху, когда поэтъ писалъ свои *Contemplations* это—*Свобода*. Но напрасно звѣзда скрывается за облакомъ: поэтъ пойдетъ къ ней:

Vous avez beau, sans fin, sans borne,
Lueurs de Dieu,
Habiter *la profondeur morne*
Du *gouffre bleu*,

Ame à l'abîme habituée
Dès le berceau,
Je n'ai pas peur de la nuée,
Je suis oiseau.

Je suis oiseau comme cet être
Qu'Amos rêvait,
Que saint Marc voyait apparaître
A son chevet,

Qui mêlait sur sa tête fière
Dans les rayons,
L'aile de l'aigle à la crinière
Des grands lions.

(Какъ бы вы неприступны ни были въ угрюмой глубинѣ вашей лазурной бездны, вы, звѣзды, безчисленные и безконечные отблески Бога—

Моя душа отъ колыбели сжилась съ бездной; и не боюсь туманныхъ высотъ,—у меня есть крылья.

У меня есть крылья какъ у того существа, которое пророкъ Амосъ видѣлъ въ видѣніи, и апостолъ Маркъ увидалъ у своего изголовья;—въ сіяніи лучей, надъ его гордой головой сплеталась львиная грива съ крыльями орла).

Эта символическая птица не обозначаетъ уже только личную мысль поэта; она изображаетъ мысль человѣческую или, вѣрнѣе, *умъ*, который изъ всякаго человѣка дѣлаетъ ясновидца, спо-

[1]) Фаге (Faguet).

собпаго отгадать загадку и сказать: истинный *закона*, истинный свѣтъ міра есть правосудіе.

Les lois de nos destins sur terre,
Dieu les écrit;
Et si ces lois sont le mystère,
Je suis l'esprit.

J'ai des ailes, j'aspire au faîte,
Mon vol est sûr;
J'ai des ailes pour la tempête
Et pour l'azur;

Je gravis les marches sans nombre,
Je veux savoir;
Quand la science serait sombre
Comme le soir!

(Законы нашихъ земныхъ судебъ написаны Богомъ; если эти законы тайна, то я — духъ. У меня есть крылья, и я стремлюсь въ высоту; смѣлъ мой полетъ; мои крылья служатъ мнѣ и въ бурю и подъ ясной лазурью. Я восхожу по безчисленнымъ ступенямъ и я жажду знанія; *хотя бы оно было мрачно, какъ вечеръ!*)

Дѣйствительно, чистая наука, когда она повидимому освѣщала вещи, только затемняла ихъ для глазъ души; и однако она есть первая и необходимая ступень въ восхожденіи къ безконечному.

Vous savez bien que l'âme affronte
Ce noir degré
Et que, si haut qu'il faut qu'on monte,
Je monterai.

Vous savez bien que l'âme est forte
Et ne craint rien
Quand le souffle de Dieu l'emporte!
Vous savez bien

Que j'irai jusqu'aux bleus pilastres;
Et que mon pas,
Sur l'échelle qui monte aux astres,
Ne tremble pas!

(Вы знаете, что душа не робѣетъ передъ этой трудной ступенью, и что я вознесусь такъ высоко, какъ это должно.

Вы знаете, что душа сильна и ничего не боится, когда духъ Божій ее движетъ! Вы знаете, что я вознесусь до лазурныхъ небесныхъ столбовъ, и что ступая по лѣстницѣ, ведущей насъ къ звѣздамъ, нога моя не дрогнетъ).

Мы какъ-будто противъ своей воли увлечены въ пространства птицей Амоса и святого Марка. Это вмѣстѣ порывъ и увѣренность полета. Самая форма строфъ выражаетъ объ вещи: когда первый стихъ поднялъ насъ какъ въ воздушномъ похищеніи, второй, болѣе короткій, даетъ намъ чувство достигнутой цѣли. Затѣмъ полетъ возобновляется, возобновляется безпрестанно, и кажется, что онъ

никогда не остановится: каждый стихъ быстръ какъ взмахъ крыла и ослѣпителенъ какъ видѣніе.

Въ настоящее время предразсудки и реакція противъ Гюго стали такой тираннической модой для людей литературы, что умы съ философскимъ складомъ и которые знакомы съ системами, какъ Брюнетьеръ и Шереръ, Фагѣ или Геннекенъ, предубѣжденные противъ поэта, заранѣе увѣренные, что онъ начнетъ завираться, какъ только откроетъ ротъ, не хотятъ даже попытаться понять то, что онъ говоритъ глубокаго.

Уже Мериме видѣлъ въ Гюго «сумасшедшаго». Для Дюма-сына, Гюго и его произведеніе оба только «чудовищны»: «это неукротимая сила, элементъ, не подлежащій опредѣленію, родъ Аттилы умственнаго міра,... завладѣвающій всѣмъ, что можетъ ему пригодиться, разбивая или отвергая все, что ему больше непригодно. Это—неумолимый геній, который заботится только *о себѣ самомъ*». А что касается до его характера, то Дюма приходитъ къ слѣдующему сужденію, наивному по тонкости недоброжелательства: «Онъ любилъ свободу, потому что понялъ, что только свобода можетъ дать ему такую славу, какой онъ хотѣлъ, и что простой поэтъ могъ стремиться стать выше всѣхъ только въ обществѣ демократическомъ... Онъ отвергалъ монархію и католицизмъ, потому что въ этихъ двухъ формахъ государства, общественной и религіозной, надъ нимъ неизбѣжно стоялъ бы кто-нибудь выше». Итакъ, у Гюго нѣтъ другой причины возставать противъ католицизма, кромѣ интересовъ его личной гордости! Для Шерера и Брюнетьера Викторъ Гюго есть виртуозъ, несравненный стихотворецъ, который обезсмертилъ общія мѣста. Жюль Леметръ, для котораго Ламартинъ «не есть поэтъ, но сама поэзія», признаетъ у Гюго «элементарную метафизику» только чтобы надъ нимъ посмѣяться. Фагѣ, желая все-таки быть справедливымъ, резюмируетъ мнѣнія нынѣшнихъ критиковъ и свое собственное слѣдующими словами: «Онъ не любитъ идей... Онъ не любитъ тѣхъ, у кого есть идеи. Онъ, которому нравится въ любить идей... Онъ не любитъ тѣхъ, у кого есть идеи. Онъ, которому нравится въ прозѣ или стихахъ дѣлать перечисленія знаменитыхъ именъ, никогда не называетъ (или называетъ очень равнодушно и для рифмы, не настаивая на нихъ) имена философовъ, *историковъ*, людей мысли, какъ Декартъ, Лейбницъ, Спиноза, Кантъ, Монтескьё .. Словомъ,—Гюго великолѣпный проповѣдникъ общихъ мѣстъ, живописный драматургъ, описательный романистъ, могущественный лирикъ, иногда холодный, первостепенный и чудесный эпикъ. Онъ легко проницаемъ, не глубокъ, не сложенъ, теменъ (притомъ изрѣдка) только по формѣ; его прекрасныя общія мѣста, его нравственныя разсужденія, его широкія и богатыя описанія, его блестящіе, снисходительно растачаемые разсказы будутъ хорошо поняты и очень оцѣнены молодыми умами». (Faguet, *Etudes Littéraires*: V. Hugo, стр. 181, 232, 257). По мнѣнію Геннекена, несмотря на огромную популярность Виктора Гюго, между его почитателями—«ни одного знаменитаго критика» (?!. Если бы это было такъ, то объ этомъ можно было бы пожалѣть за знаменитыхъ критиковъ: это бы не сдѣлало чести ихъ пониманію. Геннекенъ самъ думалъ, что пишетъ «научную» и знаменитую критику, сводя геній В. Гюго къ «неопредѣленной и словесной грандіозности», и заключая отсюда, что въ немъ должно было быть преобладаніе образныхъ элементовъ языка и преобладаніе «troisième circonvolution frontale». Остается только разсѣчь мозгъ В. Гюго, чтобы сдѣлать критику, которая была бы на высотѣ наука. Эта «научная критика» напоминаетъ научные опыты, которые производитъ Зола въ своемъ воображеніи.

Всякая идея Гюго *должна* быть общимъ мѣстомъ, это заранѣе рѣшеное дѣло. И наоборотъ, когда общее мѣсто встрѣчается у Ламартина, ему не дѣлаютъ никакого упрека и даже стараются ви-

дѣть у него глубокія идеи. Одинъ умный человѣкъ слѣдующимъ образомъ забавлялся, излагая содержаніе пьесъ Гюго:—«Мы веселимся, а смерть приближается (*Noces et festins*); Мы всѣ идемъ къ могилѣ (*Soirée en mer*); Надо быть милосердымъ, чтобы достичь неба (*Pour les pauvres*); Счастье для молодыхъ дѣвушекъ заключается въ добродѣтели (*Regard jeté dans une mansarde*); Любовь имѣетъ только одну пору, но мы всегда съ удовольствіемъ вспоминаемъ о ней (*Tristesse d'Olympio*) и т. п.» [1]). Такъ можно было бы пародировать и свести къ простымъ банальностямъ многія знаменитыя страницы не только Боссюэта, у котораго дѣйствительно есть возвышенное краснорѣчіе общихъ мѣстъ, но Паскаля и многихъ философовъ.—Безконечно малое не менѣе непостижимо, какъ и безконечно великое (*Le Double infini*); Человѣкъ слабъ тѣломъ, но могущественъ мыслью (*le Roseau pensant*); Если мысль выше матеріи, то любовь еще выше мысли (*les trois Ordres*) и т. д. То же у Декарта: Трудно сомнѣваться въ собственномъ существованіи (*cogito ergo sum*); Откуда могли бы мы взять идею о совершенномъ существѣ, если бы въ насъ было одно несовершенство? — У Спинозы: *Богъ повсюду, Богъ во всемъ*,—и такъ далѣе. Если *la Tristesse d'Olympio* выражается въ этой истинѣ: «Для любви есть только одна пора, но мы всегда съ удовольствіемъ вспоминаемъ о ней», то можно точно также резюмировать *le Lac* Ламартина: «Удовольствіе любви продолжается одинъ моментъ, горе любви продолжается всю жизнь».—Даже *Moïse* де Виньи: «Ни золото, ни величіе не дѣлаютъ насъ счастливыми». *Le Mont des Oliviers* Виньи, какъ *le Désespoir* Ламартина: Зло и страданіе не легко согласить съ божественнымъ Провидѣніемъ. И Байронъ: «Не все къ лучшему въ лучшемъ изъ міровъ».—Даже поэмы сознательныхъ и разсудочныхъ философовъ, какъ Сюлли Прюдомма:—Человѣкъ не можетъ рѣшиться не надѣяться (*les Danaïdes*); Чувствительныя души легко разочаровываются (*le Vase brisé*); Мы были бы счастливы найти въ другой жизни тѣхъ, кого потеряли (*les Yeux*). Люди работаютъ другъ для друга: необходима взаимная помощь, это законъ природы (*le Rêve*); Воздухоплаватели—люди мужественные, которые запаслись барометрами и на свой счетъ дѣлаютъ физическіе опыты (*le Zénith*).

Soirée en mer Гюго, которое представляютъ намъ какъ развитіе этой истины: «*Мы всѣ идемъ къ могилѣ*»,—и которое впрочемъ не претендуетъ быть философской поэзіей, содержитъ слѣдующіе прекрасные стихи, указывающіе его настоящій смыслъ:

Et l'éternelle harmonie,
Pèse comme une ironie
Sur tout ce tumulte humain.

Въ *Magnitudo parvi*, стихахъ, обращенныхъ къ ребенку, которые выдаютъ намъ за общее мѣсто, мы читаемъ:

[1]) *Faguet*, стр. 196.

Il sent que l'humaine aventure
N'est rien qu'une apparition;
Il se dit: «Chaque créature
Est toute la création».

Il se dit: «Mourir, c'est connaître;
Nous cherchons l'issue à tâtons.
J'étais, je suis, et je dois être.
L'ombre est une échelle. Montons.

Il se dit: «Le vrai, c'est le centre,
Le reste est apparence ou bruit.
Cherchons le lion et non l'antre;
Allons où l'œil fixe reluit».

Il sent plus que l'homme en lui naître;
Il sent, jusque dans ses sommeils,
Lueur à lueur, dans son être,
L'infiltration des soleils.

Ils cessent d'être son problème;
Un astre est un voile. Il veut mieux;
Il reçoit de leur rayon même
Le regard qui va plus loin qu'eux.

Жить, быть человѣкомъ, есть также общее мѣсто: всѣ мы поочередно дѣлаемъ однѣ и тѣ же размышленія; но для каждаго изъ насъ онѣ новы, неожиданны. Наши страданія не ослабляются тѣмъ, что были страданіями тѣхъ, кто жилъ прежде насъ; и наоборотъ, ни одна изъ нашихъ радостей не уничтожена радостями нашихъ почившихъ отцовъ. Жизнь одинаково и безконечно повторяется,—вотъ общее мѣсто такое же старое, какъ сама жизнь. Но къ этой неизмѣнной жизни, къ ея счастью и печалямъ—чтобы ихъ сдѣлать своими—мы прибавляемъ тотъ неопредѣлимый оттѣнокъ, который есть личность. Поэтъ есть человѣкъ, въ которомъ сказывается этотъ особенный способъ чувствовать, и этимъ общимъ мѣстамъ, этой вѣчной жизни онъ придаетъ свѣжесть и новизну настоящаго. Итакъ, въ поэзіи все есть общее мѣсто и все оригинально, смотря по тому, какъ это передается. Великія нравственныя и философскія идеи могутъ безпрестанно преобразовываться, но послѣ каждаго ихъ преобразованія мы находимъ ихъ тѣми же по существу, лишь съ новой тонкой прелестью: онѣ похожи на ту легендарную красавицу, превращенную въ жасминъ, которая, принявъ свой прежній видъ, сохранила однако благоуханіе цвѣтка.

Самыя описанія природы у Гюго были обвинены въ общихъ мѣстахъ. Если вѣрить Брюнетьеру, то Викторъ Гюго, сынъ солдата, «брошенный, какъ зерно, на произволъ вѣтра», котораго возили съ багажомъ отца изъ города въ городъ, могъ безразлично имѣть свои «Espagnes», или позднѣе домъ въ улицѣ des Feuillantines; у него не было «мѣстной родины и едва былъ домашній очагъ».

Гюго видѣлъ природу только «тѣлесными глазами, какъ туристъ или прохожій; можно даже сомнѣваться въ томъ, понималъ ли и любилъ ли онъ природу иначе, чѣмъ какъ художникъ». Напротивъ, Ламартинъ «видѣлъ ее глазами души, любилъ до того, что сливался съ нею, иногда даже терялся въ ней и любилъ ее во всей полнотѣ». Такимъ образомъ Ламартинъ есть у насъ «поэтъ природы, *можетъ быть, единственный, который у насъ есть*, во всякомъ случаѣ, величайшій, и онъ такимъ потому, что не учился описывать природу, но началъ съ того, что почувствовалъ ее».—Итакъ, Гюго, не получивъ воспитанія на дачѣ, не могъ чувствовать природы! На Джерсеѣ, напримѣръ, гдѣ этотъ туристъ оставался семнадцать лѣтъ, онъ не почувствовалъ возвышенности океана; онъ не выразилъ ея ни въ *Contemplations*, ни въ *Travailleurs de la mer*. Наконецъ онъ, который все изобразилъ съ природы, не былъ «поэтомъ природы». То же пристрастіе, когда надо опредѣлять истинность дружескихъ чувствъ у Ламартина и Гюго. «Потому что,—говоритъ Брюнетьеръ,—въ *Tristesse d'Olympio* есть реторика; есть литература даже въ *Souvenir* Мюссе:—два стиха Данта, четыре строки Дидеро, воззваніе къ Шекспиру;—но нѣтъ слѣда литературы въ *le Lac*, ни тѣни реторики, и это составляетъ его высшую красоту». Ни слѣда литературы, ни тѣни реторики въ такихъ стихахъ:

Et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots:
O temps, suspends ton vol et vous, heures rapides,
Suspendez votre cours!

(И дорогой мнѣ голосъ произнесъ слова: о время! останови твой полетъ, и вы, быстрые часы, остановите вашъ бѣгъ!)

Обращенія къ озеру:—«Смотри», «вспоминаетъ ли онъ тебя?» прозопопея въ *Temps*,—«le rivage charmé» (очарованный берегъ), le «*flot attentif*» (внимательная волна), «*gardez, belle Nature, au moins, le souvenir*» (сохрани, прекрасная природа, по крайней мѣрѣ воспоминаніе);—развѣ все это не литература, и даже набитая литература?

Мысль, выраженная въ *Lac*, есть эпикурейская мысль Горація объ убѣгающемъ времени: «послѣднимъ, будемъ наслаждаться», которая довольно плохо слита съ идеею океана вѣковъ и съ новѣйшимъ чувствомъ любви. Если критикъ такъ строгъ къ одному, почему онъ такъ снисходителенъ къ другому? Будемъ лучше относиться съ симпатіей ко всѣмъ. «Даже въ прекрасныхъ пьесахъ *Contemplations*, посвященныхъ Викторомъ Гюго памяти его дочери, чувствуется,—прибавляетъ Брюнетьеръ,—намѣренность и отдѣлка:

Maintenant que je puis, assis au bord des ondes,
Etre par ce tranquille et profond horizon,
Examiner en moi les vérités profondes,
Et regarder les fleurs qui sont dans le gazon.»

(Теперь, когда я могу, сидя у берега, тронутый красой этого спокойнаго и глубокаго неба, думать надъ глубокими истинами и любоваться цвѣтами, разсыпанными по лугу).

Гдѣ отдѣлка въ выраженіи той истины, что великая скорбь не можетъ сначала ничего видѣть внѣ себя, *думать* ни о чемъ, что не она, ничего *видѣть* въ природѣ, въ этой улыбающейся природѣ, которая ей кажется ироніей? Когда горесть успокоивается, тогда, и только тогда, можно изслѣдовать въ себѣ «глубокія истины», можно смотрѣть вокругъ себя на «цвѣты лужайки»,—не думая о могилѣ, тоже покрытой цвѣтами, не отворачивая глазъ отъ этой свѣтлой весны внѣшняго міра, которая составляетъ контрастъ съ зимой міра внутренняго.

Разнообразіе сужденій о Гюго зависитъ въ большой мѣрѣ отъ разнообразія и сложности произведеній поэта. Чтобы понять Мюссе, почти довольно того, что мы любили; чтобы понять Ламартина, иногда довольно того, что мы мечтали при свѣтѣ луны, то съ нѣжностью, то съ грустью. Проникнуть геній Гюго есть дѣло болѣе сложное. Чтобы схватить богатство его колорита, надо будетъ умѣть чувствовать Шатобріана, Флобера; чтобы понять звучность его языка, надо будетъ оцѣнить художниковъ слова, какъ тотъ же Флоберъ, Теофиль Готье, наши парнасцы; только подъ этими словами у Гюго очень часто есть возвышенныя и глубокія идеи, между тѣмъ какъ въ выточенныхъ стихахъ парнасцевъ нѣтъ ничего. Наконецъ, чтобы схватить всю силу нѣкоторыхъ формулъ, очень не лишнее быть немного философомъ. Въ его романахъ и драмахъ есть, безъ сомнѣнія, много искусственнаго; тѣмъ не менѣе въ отдѣльныхъ сценахъ, въ отрывочныхъ эпизодахъ искусственнаго нѣлаго онъ владѣетъ чувствомъ дѣйствительности и въ точномъ воспроизведеніи жизни достигаетъ до лирической силы, какой достигалъ только Золя. Даже почитатели Золя могли бы въ эти минуты понять В. Гюго, если бы рядомъ съ реалистомъ не было въ немъ такого воздушнаго идеалиста, какъ «Аріель» Ренана. Съ другой стороны, нужны были бы писатели, привыкшіе къ анализу Стендалей и Бальзаковъ, чтобы уловить тонкость или глубину нѣкоторыхъ психологическихъ наблюденіяхъ, во множествѣ разбросанныхъ въ произведеніяхъ В. Гюго, напримѣръ слѣдующее: «какъ близко воспоминаніе къ угрызенію совѣсти!»

Если Гюго злоупотреблялъ «чрезмѣрнымъ», то онъ также зналъ тонкость мыслей: «Меланхолія, это счастье быть грустнымъ» (*Les Travailleurs de la mer*). «Радость, которую мы вкушаемъ, имѣетъ ту прелесть, что далеко не ослабѣвая, какъ всякое отраженіе, она возвращается намъ еще болѣе сіяющей» (*Les Misérables*). «Богатый священникъ противорѣчитъ здравому смыслу... Можно ли днемъ и ночью касаться всѣхъ бѣдствій и всѣхъ нуждъ, самому не имѣя на себѣ немного этой святой нищеты какъ плода труда?» (*Les Misérables*). «Есть нѣчто, что больше похоже на насъ, чѣмъ наше лицо, это—наша физіономія; и есть нѣчто, что больше на насъ похоже, чѣмъ наша физіономія, это — наша

улыбка» (*Les Travailleurs de la mer*). Нашъ зрачекъ говоритъ, сколько въ насъ людей. Мы выказываемъ себя тѣмъ свѣтомъ, который подъ нашими бровями... Если ничто не блеститъ подъ вѣкомъ, значитъ ничто не думаетъ въ мозгу, ничто не любитъ въ сердцѣ». Даже о самомъ чрезмѣрномъ у него есть объясненія, имѣющія свою философскую цѣлу: «Громадное отличается отъ великаго тѣмъ, что исключаетъ, если ему вздумается, *размѣры*, что оно *переговоритъ* границы, какъ обыкновенно говорятъ, и тѣмъ, что не теряя красоты можетъ терять *пропорціи*... Какія личности беретъ Эсхилъ? волканы... Онъ суровъ, отрывистъ, чрезмѣренъ».

Даже въ тѣхъ своихъ произведеніяхъ, гдѣ писатели кажутся наиболѣе далекими отъ самихъ себя, они остаются совсѣмъ окруженными своей личностью, сила которой именно составляетъ ихъ геній. Эта личность можетъ нигдѣ не заявлять себя, но она вырывается отовсюду; тонкая, какъ воздухъ, она выказывается въ малѣйшихъ мысляхъ, въ самой постановкѣ и выборѣ словъ. Отсюда у читателя тѣ антипатіи и симпатіи, которыя не всегда формулируются, но которыя бываютъ отъ этого тѣмъ сильнѣе; отсюда иногда это кажущееся недоброжелательство цѣлаго поколѣнія къ поэту, какъ бы впрочемъ онъ ни былъ великъ, съ того момента, когда онъ перестаетъ съ точностью представлять умственное и нравственное состоянія эпохи. Мы слишкомъ близки къ романтикамъ, чтобы не разражаться протестами противъ ихъ недостатковъ, которые кажутся намъ тѣмъ бо̀льшими, что мы почти боимся въ нихъ снова впасть, нашъ умъ находится въ слишкомъ прямомъ противодѣйствіи съ ихъ умомъ, чтобы мы могли ясно отдѣлить въ романтическомъ искусствѣ истинное отъ искусственнаго,—не болѣе впрочемъ, чѣмъ мы могли бы съ точностью оцѣнить преувеличенія современнаго искусства. То, что̀ можно было бы назвать оптимистическимъ догматизмомъ, у Виктора Гюго, находится въ слишкомъ явномъ противорѣчіи съ пессимистическимъ догматизмомъ нашихъ поэтовъ, чтобы въ большинствѣ умовъ могло произойти примиреніе: не хотятъ ни понять, ни перекинуть моста съ одного на другой берегъ одного и того же потока, между двумя разными представленіями человѣческаго ума о мірѣ. Насъ немного удивляетъ, насъ почти охлаждаетъ эта ясность Виктора Гюго, всегда появляющаяся вновь послѣ всѣхъ бурь, какъ вершина горы безпрестанно освобождается изъ надвинувшихся тучъ: для поколѣній, какъ для отдѣльныхъ людей, бываютъ времена, когда тишина недвижимой природы не успокоиваетъ, когда мысль, достаточно владѣющая собой, чтобы подниматься къ неподвижнымъ областямъ великаго неба, кажется отъ насъ столь же далекой, какъ природа, какъ самое небо, и мы остаемся равнодушными, иногда враждебными. Эти впечатлѣнія непродолжительны; прекрасный стихъ, какъ и прекрасный пейзажъ, не долго остается непонятымъ.

V. — Идеи нравственныя и общественныя.

I.—Чтобы на примѣрѣ великаго поэта опредѣлить нравственное и общественное вліяніе, какое можетъ производить поэзія, намъ остается въ нѣсколькихъ чертахъ отмѣтить, какимъ образомъ самъ Гюго понималъ свою «миссію». И прежде всего о сердцѣ поэта можно сказать то, что Бальтистина говорила объ открытомъ для всѣхъ домѣ Миріэля: «Чортъ можетъ здѣсь пройти, но живетъ въ немъ Богъ». Показалось бы удивительно, если бы къ автору *Отелло* и *Макбета* примѣнили эпитетъ *добраго;* также точно нельзя сказать, чтобы Гёте, съ его научнымъ и яснымъ умомъ, былъ добрый, или Бальзакъ, съ его нѣсколько темной и предубѣжденной психологіей: это—наблюдатели, художники, которые съ точностью, иногда съ отвращеніемъ, изображаютъ человѣческую комедію; они умѣютъ возбуждать жалость къ тому или другому данному лицу, но это не есть то широкое и отеческое чувство, та глубокая жалость ко всей человѣческой нищетѣ, которыя господствуютъ наконецъ въ произведеніяхъ Виктора Гюго. Эта сердечная доброта высказалась не тотчасъ; первый темпераментъ Виктора Гюго былъ порывистый и страстный; всѣ его первыя произведенія рисуютъ только борьбу, удары шпаги, столкновенія всякаго рода, включая сюда столкновенія рѣзкихъ красокъ. Въ *Orientales* онъ выказывается великодушнымъ,—поэзіи нѣтъ безъ великодушія сердца;—но это великодушіе воинственное и немного дикое; порывистость остается господствующимъ характеромъ поэта, потому что у него найдется достаточно гнѣва, чтобы наполнить безконечную книгу *Châtiments*. Только въ изгнаніи, въ уединеніи, въ несчастіи (онъ потерялъ свою дочь) появляется эта доброта, распространяющаяся на все, эта мягкость, въ которой все потухаетъ:

> C'est une bienveillance universelle et douce,
> Qui dore comme une aube et d'avance attendrit
> Le vers qu'à moitié fait j'emporte en mon esprit,
> Pour l'achever aux champs avec l'odeur des plaines,
> Et l'ombre du nuage et le bruit des fontaines!

(Это какое-то благоволеніе, всеобщее и нѣжное; какъ заря оно золотитъ и заранѣе кладетъ нѣжныя краски на стихи, которые я ношу неоконченными въ моемъ сердцѣ, чтобы додѣлать ихъ въ полѣ, подъ тѣнью налетѣвшаго облака, среди говора ручьевъ и благоуханія долинъ) [1]...

[1] Еще стихи, доказывающіе, что у Виктора Гюго не было чувства природы! Вся деревня въ двухъ стихахъ!

Къ Виктору Гюго можно примѣнить то, что онъ говоритъ объ одномъ изъ своихъ дѣйствующихъ лицъ: «Всеобщее благодушіе было у него не столько врожденнымъ инстинктомъ, сколько результатомъ глубокаго убѣжденія, процѣдившагося сквозь жизнь въ его сердце и медленно мысль за мыслью въ него упавшаго». «Онъ принадлежитъ къ тѣмъ душамъ,—сказалъ онъ въ другомъ мѣстѣ,—у которыхъ мысль такъ высока, что она можетъ быть только мягкой» [1]). Онъ изъ тѣхъ «благосклонныхъ существъ, которыя развиваются въ смыслѣ обратномъ вульгарному человѣчеству, которыхъ иллюзія дѣлаетъ мудрыми, а опытъ дѣлаетъ энтузіастами» [2]). Такимъ образомъ, и въ его прогрессѣ, надо видѣть и Виктора Гюго, чтобы объ немъ судить.

Это конечное благодушіе есть основаніе самой его морали, его общественной морали, которую можно было бы выразить въ слѣдующей формулѣ: *тождество братства и справедливости.*

Et la fraternité, c'est la grande justice.

(И братство есть высшая справедливость) [3]).

Béni soit qui me hait, et béni soit qui m'aime,
. . . . . .
Etre absous, pardonné, plaint, aimé, c'est mon *droit*...
Tu me crois la Pitié: fils, je suis la Justice.
Oh! plaindre, c'est déjà comprendre . . . . .
La grande vérité sort de la grande excuse...
Dès que, s'examinant soi-même, on se résout
A chercher le côté pardonnable de tout,..
Le réel se dévoile, on sent dans sa poitrine
Un cœur nouveau qui s'ouvre et qui s'épanouit

Dieu nous éclaire, à chacun de nos pas,
Sur ce qu'il est et sur ce que nous sommes;
Une loi sort des choses d'ici-bas,
Et des hommes;

Cette loi sainte, il faut s'y conformer,
Et la voici, toute âme y peut atteindre;
Ne rien haïr, mon enfant, tout aimer,
Ou tout plaindre!

(Пусть будетъ благословенъ ненавидящій меня и благословенъ тотъ, кто меня любитъ.

. . . . . .

Быть справедливымъ, прощеннымъ и заслужить сожалѣніе, любимымъ, это — мое *право*... Ты думаешь, что я Сострадание? Сынъ, я—Справедливость. О! сожалѣть кого-нибудь это значитъ уже понять его. Великая истина исходитъ изъ всепрощенія... Когда провѣряя самого себя человѣкъ рѣшается отыскивать во всемъ извиняемыя стороны... жизнь намъ становится ясна, и въ груди своей мы чувствуемъ біенія обновленнаго сердца, которое распускается, какъ цвѣтокъ.

[1]) *Les Misérables.*
[2]) *Les Travailleurs de la mer.*
[3]) *L'Année terrible.*

Богъ, при каждомъ нашемъ шагѣ, даетъ намъ разъясненія и о себѣ самомъ, и о нашей жизни: изъ этой земной людской жизни вытекаетъ одинъ святой законъ, съ которымъ мы должны сообразоваться. Дитя мое! Вотъ онъ этотъ законъ, доступный каждому изъ насъ—ничего не ненавидѣть, все любить или ко всему чувствовать сожалѣніе) [4]).

Высшая жалость, которая въ то же время есть высшая справедливость, это—всеобщее прощеніе, это—любовь, простирающаяся на всѣхъ *несчастныхъ* (misérables), несчастныхъ или злыхъ. Эту жалость человѣкъ не могъ помѣстить ни въ свои законы, ни въ свои общественныя учрежденія: это и составляетъ основную несправедливость нашего правосудія.

Ce juge,—ce marchand,—fâché de perdre une heure,
Jette un regard distrait sur cet homme qui pleure,
L'envoie au bagne et part pour sa maison des champs.
Tous s'en vont en disant: «C'est bien!» bons et méchants:
Et rien ne reste là qu'un Christ pensif et pâle,
Levant les bras au ciel dans le fond de la salle.

(Этотъ судья,—этотъ торгашъ,—сердясь на то, что ему приходится терять часъ времени, бросаетъ разсѣянный взглядъ на этого плачущаго человѣка, ссылаетъ его на каторгу, а самъ уѣзжаетъ къ себѣ на дачу. Всѣ, и добрые, и злые люди расходятся и говорятъ: «поступлено справедливо», зала остается пуста, и только Христосъ, блѣдный и задумчивый, виситъ въ глубинѣ ея и поднимаетъ къ небу руки).

По мнѣнію Гюго, человѣчество есть тождество. «Всѣ люди—одна и та же глина. Нѣтъ никакой разницы въ предопредѣленіи, по крайней мѣрѣ здѣсь на землѣ» [2]). Гюго не разъ возвращается къ этому глубокому тождеству людей, которое для него, какъ для Шопенгауера, есть метафизическое начало жалости и братства. «Никто изъ насъ не имѣетъ чести имѣть жизнь, которая была бы его. Моя жизнь есть ваша, ваша жизнь—моя, вы переживаете то, что и я переживаю; судьба едина... Увы! Когда я говорю о себѣ, я говорю вамъ объ васъ. Какъ вы этого не чувствуете? *А, безумецъ, думающій, что я не ты*» [3]). Если люди похожи по своей человѣческой сущности «откуда же является трауръ, откуда выходитъ порокъ?»—«Отъ незнанія»,—отвѣчаетъ Гюго.—«Скудость ума» дѣлаетъ человѣка дурнымъ, потому что

... la bonté n'étant que grandeur,
Toute méchanceté s'explique en petitesse.

(... такъ какъ доброта не что иное, какъ величіе, то всякая злость объясняется человѣческимъ невѣжествомъ) [4])

Есть пунктъ, «гдѣ несчастные и безчестные сгибаются и сли-

[1]) *A ma fille*, въ *Contemplations*, liv. I.
[2]) *Les Misérables*, т. VI.
[3]) *Les Contemplations.*
[4]) *L'Ane*, стр. 134.

ваются въ одномъ словѣ, словѣ роковомъ—несчастные» [1])... Надо всегда «видѣть путь, гдѣ прошелъ проступокъ». Впрочемъ «каждое паденіе есть паденіе на колѣни, которое можетъ закончиться молитвой» [2]). Поэтому, не будемъ никого проклинать: «Проклятіе» это только форма «ненависти». Ненависть «наказываетъ» и «осуждаетъ», и даже уста поэтовъ и мудрецовъ заставляетъ проклинать, и если бы могла—

Prendre à Saturne en feu son cercle sidéral,

(взять у раскаленнаго Сатурна его звѣздное кольцо),

то сдѣлала бы изъ него только кольцо пѣни. Но ненависть въ свою очередь разрѣшается въ страданіе: «я страдаю, я сужу». «Великое трагическое рыданіе исторіи», которое кончается негодованіемъ, должно было бы логичнѣе кончаться жалостью, жалостью не только ко злу, но и къ злому человѣку, «высшей жалостью».

Гюго говоритъ однажды:

Je sauverais Judas si j'étais Jésus-Christ.

(Если бы я былъ Христосъ, я спасъ бы Іуду).

И дѣйствительно, это будетъ послѣднимъ результатомъ добра, торжествующаго во вселенной, добра, обнимающаго въ концѣ концовъ самихъ злыхъ:

On leur tendra les bras de la haute demeure,
Et Jésus, se penchant sur Bélial qui pleure,
Lui dira: «C'est donc toi!»
. . . . . .
Les douleurs finiront dans toute l'ombre: un ange
Criera: «Commencement!»

(Съ высокихъ небесъ имъ будетъ подана рука помощи, и Іисусъ, склонясь надъ плачущимъ Веліаломъ, скажетъ: «и это ты».
. . . . . .
И во всей тьмѣ не будетъ больше страданій: и ангелъ воскликнетъ: «Вотъ начало!») [3]).

Les Contemplations заканчиваются гимномъ прощенія и примиренія, самымъ возвышеннымъ, какой когда-либо воспѣвала наша поэзія:

Paix à l'ombre! dormez! dormez! dormez! dormez!
Etres, groupes confus lentement transformés!
Dormez, les champs! dormez, les fleurs! dormez, les tombes!
Toits, murs, seuils des maisons, pierres des catacombes,
Feuilles au fond des bois, plumes au fond des nids,
Dormez! dormez, brins d'herbe, et dormez, infinis!
Calmez-vous, forêt, chêne, érable, frêne, yeuse!

[1]) *Les Misérables*, т. VI, стр. 120.
[2]) Тамъ же.
[3]) *Contemplations (Ce que dit la bouche d'ombre).*

Silence sur la grande horreur religieuse,
Sur l'Océan qui lutte et qui ronge son mors,
Et sur l'apaisement insondable des morts!
Paix à l'obscurité muette et redoutée!
Paix au doute effrayant, à l'immense ombre athée,
A toi, nature, cercle et centre, âme et milieu,
Fourmillement de tout, solitude de Dieu!
O générations aux brumeuses haleines,
Reposez-vous! pas noirs qui marchez dans les plaines!
Dormez, vous qui saignez: dormez, vous qui pleurez!
Douleurs, douleurs, douleurs, fermez vos yeux sacrés!
Tout est religion et rien n'est imposture.
Que sur toute existence et toute créature,
Vivant du souffle humain ou du souffle animal,
Debout au seuil du bien, croulante au bord du mal,
Tendre ou farouche, immonde ou splendide, humble ou grande,
La vaste paix des cieux de toutes parts descende!
Que les enfers dormants rêvent des paradis.

(Миръ праху! покойтесь, нестройныя груды созданій, покойтесь, преображенныя! Покойтесь поля, цвѣты и могилы, стѣны, пороги и крыши домовъ, вы, катакомбы, вы, листья деревьевъ и вы—перья на днѣ гнѣздъ; покойтесь, былинки! покойтесь вѣчно! Умолкни лѣсъ, дубъ, кленъ и ясень! Умолкни ты, религіозная буря, ты, океанъ, вѣчно борющійся и грызущій свои удила, и ты, недоступный покой могилъ. Миръ молчаливому и страшному праху! Миръ страшному сомнѣнію, необъятной тьмѣ безбожія и тебѣ—центру и кругу, душѣ и средѣ—природа! Всеобщее броженіе, одиночество Бога! О! поколѣнія съ пасмурными желаніями, вы, идущія трудными шагами по равнинамъ—усните! Усните вы, раненые, и вы, плачущіе! Страданіе, смежи твои святыя очи. Вѣра всюдѣ, и нигдѣ нѣтъ обмана. Пусть глубокій миръ небесъ сойдетъ повсюду на все твореніе, на каждое существо, оживлено ли оно душой человѣка или душой животнаго, стоитъ ли оно на порогѣ добра или у пропасти зла—нѣжно ли оно или злобно, нечисто или непорочно, велико или ничтожно. Пусть адъ во снѣ наслаждается раемъ) [1]).

II.—У Гюго совсѣмъ нѣтъ политическаго скептицизма Бэйля, ни его независимости относительно всякой религіозной вѣры. Точно также у него нѣтъ аристократическаго и нѣсколько презрительнаго чувства Бальзака. Въ политикѣ, какъ и въ метафизикѣ, это—вѣрующій, энтузіастъ, какими были люди какъ Ламеннэ, Мишле, Карлейль, Паркеръ, Эмерсонъ. Надо замѣтить, что скептическіе писатели, какъ Вольтеръ, Стендаль, Меримѣ, съ холоднымъ, яснымъ, саркастическимъ стилемъ, старѣютъ меньше другихъ. Тотъ, кто утверждаетъ немного слишкомъ, можетъ быть увѣренъ, что его вѣру сочтутъ наивной тѣ, которые придутъ послѣ него: въ извѣстныхъ пунктахъ они неизбѣжно будетъ шокировать ихъ или заставитъ ихъ улыбаться. Напротивъ, тотъ, кто насмѣхается, будетъ понятъ всѣми; но зато его мало полюбятъ, потому что онъ не породитъ ни одного глубокаго чувства: если онъ нравится уму, то онъ заплатитъ за это, становясь неспособнымъ побѣждать сердца. У Гюго была глубокая вѣра въ дѣйствительность общественнаго прогресса:

[1]) Тамъ же (*A celle qui est restée en France*).

Quoi! ce n'est pas réel parce que c'est lointain!
. . . . . .
Nous l'aurons. Nous l'aurons! car c'est déjà l'avoir,
C'est déjà le tenir presque, que de le voir.

(Но это недѣйствительно, потому что далеко!

. . . . . .

Мы достигнемъ его. Онъ нашъ! Прозрѣть его, это значитъ уже имѣть, почти-что обладать имъ) [1].

Памятны еще стихи *Пво:*

Déjà l'amour dans l'ère obscure
Qui va finir
Dessine la vague figure
De l'avenir.

(И вызванный любовью встаетъ туманный образъ будущаго, въ сумракѣ отходящаго вѣка).

Символъ «сѣятеля», ставши классическимъ, возрастая обнимаетъ наконецъ человѣчество и міръ:

Il marche dans la plaine immense,
Va, vient, lance la graine au loin,
Rouvre sa main et recommence;
Et je médite, obscur témoin,
Pendant que, déployant ses voiles,
L'ombre, où se mêle une rumeur,
Semble élargir jusqu'aux étoiles
Le geste auguste du semeur.

(Онъ идетъ по необъятной равнинѣ, возвращается,—далеко бросаетъ отъ себя сѣмена и вновь начинаетъ свою работу; безвѣстный свидѣтель его дѣла, я отдаюсь моимъ мечтамъ и смотрю, какъ тѣнь, съ шумомъ расправляя свои крылья, какъ бы желаетъ дотянуть до небесъ величественный взмахъ руки сѣятеля).

У Гюго была чрезвѣрная и дѣтская увѣренность въ силѣ народа, чтобы достигнуть общественнаго прогресса; у него, какъ у Мишле, была чрезвычайная жалость къ народу, и жалость, какъ любовь, изъ которой она состоитъ, иногда слѣпая. Чтобы понять нѣкоторыя изъ этихъ великодушныхъ наивностей, надо умѣть понять странный мистическій поцѣлуй у ногъ проститутки, положенный однимъ лицомъ въ произведеніи великаго современнаго русскаго романиста. Если есть наивности, которыя вызываютъ улыбку, то есть и такія, которыя могутъ вызвать слезы. Энтузіазмъ есть вещь безцѣнная и если во всякомъ человѣческомъ энтузіазмѣ есть доля, которой суждено поблекнуть, то бываетъ также еще больше, чѣмъ во всемъ остальномъ, доля живой несокрушимой силы: горячее всегда остается молодымъ, и хотя огонь колеблется, но ни одинъ предметъ въ мірѣ не стоитъ огня.

Гюго вмѣстѣ со Спенсеромъ утверждаетъ, что «будущій расцвѣтъ всеобщаго благосостоянія есть божественно роковое явленіе»

[1]) *Le livre lyrique.*

и, какъ поэтъ, онъ воображаетъ, что «этотъ расцвѣтъ близокъ!» [1]) «Я принадлежалъ къ тѣмъ, которые думаютъ и надѣются, что можно уничтожить нищету», говорилъ онъ въ Законодательномъ Собраніи. «Уменьшить тяжесть *личнаго бремени*, увеличивая понятіе *о всеобщей цѣли*, ограничить бѣдность, *не ограничивая богатства*,... словомъ, первая братская обязанность, первая политическая необходимость въ томъ, чтобы выдѣлить изъ общественнаго аппарата больше свѣта и благосостоянія для страдающихъ и незнающихъ» [2]). По его мнѣнію, для этого надо: 1) «демократизировать собственность, не уничтожая ее, а обобщая такъ, чтобы каждый гражданинъ, безъ исключенія, былъ собственникомъ; 2) прибавить даровое и обязательное обученіе къ росту дѣтства и сдѣлать науку основаніемъ зрѣлости, развивать умы, занимая руки» [3]):

Но, чтобы осуществить этотъ идеалъ, у Гюго нѣтъ вѣры ни въ коммунизмъ, ни въ современный нигилизмъ, поразительную формулу котораго онъ еще въ 1862 году вложилъ въ уста бандита Тенардье: «Надо было бы взять общество за четыре угла скатерти и все бросить на воздухъ! возможно, что все бы разбилось, но по крайней мѣрѣ ни у кого бы ничего не было, это былъ бы выигрышъ» [4]). Коммунизмъ и аграрный законъ думаютъ разрѣшить задачу распредѣленія богатствъ: — «Они ошибаются,—говоритъ Гюго,—ихъ раскладка убиваетъ производительность. Ровный дѣлежъ уничтожаетъ соревнованіе и слѣдовательно трудъ. Это раскладка, сдѣланная мясникомъ, который убиваетъ то, что дѣлитъ» [5]). Впрочемъ, Гюго допускаетъ нѣчто въ родѣ нравственнаго права на трудъ: «Трудъ не можетъ быть закономъ, не будучи правомъ» [6]). То-есть, что общественный законъ, «сокращая дѣятельность каждаго изъ уваженія къ праву другого и позволяя ему развиваться не въ смыслѣ грабительства, но только въ смыслѣ личнаго труда, тѣмъ самымъ допускаетъ всеобщую возможность этого труда; такимъ образомъ долгъ справедливости предполагаетъ возможность трудиться». Но, представляя себѣ, что будущее общество признаетъ въ той или другой формѣ право на трудъ, Гюго сознается, что эта реформа—одна изъ послѣднихъ и наиболѣе щекотливыхъ при выполненіи».— Прибавимъ, что недостатокъ работы, далеко не составляя существеннаго фактора нищеты, есть только минимальный элементъ ея, приблизительно десятая доля: изъ числа получающихъ пособіе во всѣхъ странахъ только десять процентовъ становятся бѣдными вслѣдствіе безработицы. Вѣроятно, что лучшее средство сдѣлать

[1]) *Les Misérables*, т. VI, стр. 143.
[2]) Тамъ же, т. VII, стр. 143.
[3]) Тамъ же.
[4]) Тамъ же.
[5]) *Les Misérables*, т. VII.
[6]) Тамъ же, т. VII.

работу возможной для всѣхъ, это «повсюду ее сдѣлать свободной»; личная инициатива и частная благотворительность сдѣлаютъ остальное [1]).

Неизданныя произведенія Гюго заключаютъ въ себѣ страницы объ общественныхъ дѣйствіяхъ роскоши и о народѣ, достойныя Монтескьё: «Роскошь есть *потребность большихъ государствъ и великихъ цивилизацій;* между тѣмъ бываютъ времена, *когда не слѣдуетъ, чтобы народъ ее видѣлъ*... Если народу показываютъ роскошь въ дни голода и отчаянія, то его умъ, *который есть умъ ребенка,* сразу переходитъ цѣлый рядъ ступеней; онъ не говоритъ себѣ, что эта роскошь даетъ ему возможность жить, что эта роскошь ему полезна, что эта роскошь ему необходима; онъ говоритъ себѣ, что онъ страдаетъ, а что вотъ люди, которые наслаждаются; онъ спрашиваетъ себя, отчего все это не его, онъ разсматриваетъ всѣ эти вещи не съ своею бѣдностью, которой нужна работа и слѣдовательно нужны богатые люди, но съ своей завистью. Не думайте, что онъ заключитъ изъ этого: Ну хорошо! это дастъ мнѣ на цѣлыя недѣли заработокъ и хорошіе дни.—Нѣтъ, онъ самъ захочетъ не труда, не заработка, а отдыха, удовольствій, экипажей, лошадей, лакеевъ, графинь. *Онъ хочетъ не хлѣба, а роскоши.* Онъ, дрожа, протягиваетъ руку къ этимъ блестящимъ реальностямъ, которыя стали бы только тѣнями, если бы онъ ихъ тронулъ. *Въ тотъ день, когда всеобщая нищета схватываетъ богатство нѣкоторыхъ, наступаетъ ночь и тьма больше ничего и ни для кого.* Это очень опасно. Когда толпа смотритъ такими глазами на богатыхъ, *то во всѣхъ головахъ уже не мысли, а событія».* Здѣсь у Виктора Гюго есть мужество взглянуть въ лицо опасности: «Въ настоящемъ вѣкѣ рѣчь идетъ о богатыхъ, какъ въ прошломъ вѣкѣ о знатныхъ (nobles)»,—пишетъ онъ. У него есть мужество показать пустоту тѣхъ требованій, о которыхъ онъ говоритъ: ихъ диктуетъ не бѣдность, а «зависть», и бѣдность хватается за богатство, не подозрѣвая, что съ уничтоженіемъ богатства «ни для кого ничего не остается» [2]).

Въ 1830 году онъ имѣлъ очень справедливую мысль о необходимости просвѣщенія народа, прежде чѣмъ дать ему право голоса. Политическія права очевидно должны также дремать въ человѣкѣ, пока онъ не сознаетъ ясно, что̀ такое политическія права, что̀ это значитъ и что̀ съ ними дѣлать. Чтобы дѣйствовать, надо понимать. По правильной логикѣ разумѣніе вещи всегда должно предшество-

[1]) Если вѣрить статистикамъ, составленнымъ одновременно въ нѣсколькихъ государствахъ Европы, то болѣзнь и старость, болѣе чѣмъ въ 60 случаяхъ на сто, являются причинами нищеты; кажется поэтому, что если бы захотѣть достаточно сильно, то было бы возможно значительно уменьшить нищету системой страхованія отъ болѣзней и старости.

[2]) *Oeuvres inédites de Victor Hugo: Choses vues.*

вать дѣйствію на вещь. И онъ прибавлялъ:—«Итакъ, надо особенно настаивать на томъ (въ 1830 г.), что нужно просвѣтить народъ, чтобы потомъ дать ему политическое право. И священная обязанность государствъ—поспѣшить распространить свѣтъ въ темныхъ массахъ, въ которыхъ покоится окончательное право. Каждый честный опекунъ торопитъ освобожденіе своего питомца... Палата должна быть послѣдней ступенью лѣстницы, первая ступень которой есть школа». Онъ воображаетъ, что вся грубость «таетъ отъ медленнаго огня ежедневныхъ хорошихъ чтеній». *Humaniores litterae.* Надо предоставить народу эту человѣчность. «Не требуйте правъ для народа, пока онъ требуетъ головъ» [1]).

Послѣ событій *ужаснаго года* (*année terrible*) онъ снова краснорѣчиво выражаетъ право личности передъ массами:

Le droit est au-dessus de tout;
. . . . . Tous ne peuvent rien distraire
Ni rien aliéner de l'avenir commun . . . .
Le peuple souverain de lui-même, et chacun
Son propre roi! . . . . . .
. . . . . .
Quoi! l'homme que voilà qui passe, aurait mon âme!
Honte! il pourrait demain, par un vote hébété,
Prendre, prostituer, vendre ma liberté!
Jamais . . . . . .
. . . . . .
Qui donc s'est figuré que le premier venu
Avait droit sur mon droit! qu'il fallait que je prisse
Sa bassesse pour joug, pour règle son caprice!
. . . . . .
Que je fusse forcé de me faire chaînon
Parce qu'il plaît à tous de se changer en chaîne!
. . . . . .
Car la science en l'homme arrive la première,
Puis vient la liberté . . . . . .

(Право выше всего... Никто не можетъ уступать или отчуждать что-либо изъ общаго достоянія будущаго. Народъ, свой собственный верховный владыка—и каждый самъ себѣ царь!

. . . . . .

Какъ! вотъ этотъ человѣкъ имѣлъ бы право на мою душу! О! позоръ! Онъ могъ бы завтра подать свой глупый голосъ, и взять и продать съ публичнаго торга мою свободу! Никогда...

Кто вообразилъ себѣ, что первый попавшійся человѣкъ имѣетъ право надъ моимъ правомъ!

Что я долженъ признать его низость за мое ярмо и его прихоть—за мое правило!

Что я долженъ покориться, если мнѣ захотятъ сдѣлать звеномъ, такъ какъ всѣмъ другимъ угодно стать цѣпью!

Первая приходитъ къ людямъ наука, а потомъ уже свобода...) [2]).

[1]) V. Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, т. I, стр. 217.

[2]) *L'Année terrible*, стр. 241.

Впрочемъ, протестуя такъ во имя права, онъ все-таки прощаетъ во имя сожалѣнія:

Mais quoi, reproche-t-on à la mer qui s'écroule
L'onde, et ses millions de têtes à la foule?
Que sert de chicaner ses erreurs, son chemin,
Ses retours en arrière, à ce nuage humain,
A ce grand tourbillon des vivants, incapable,
Hélas! d'être innocent comme d'être coupable?
A quoi bon? Quoique vague, obscur, sans point d'appui,
Il est utile; . . . . . .
. . . . . tout germe et rien ne meurt...
Dans les chutes du droit rien n'est désespéré.

(Но развѣ можно упрекать бушующее море за его волны и толпу—за милліоны ея головъ? Къ чему придираться къ этой людской тучѣ за ея заблужденія, за путь, ею избранный, за ея повороты назадъ къ этому живому вихрю, который, увы! неспособенъ быть ни невиннымъ, ни виноватымъ? Къ чему? Пусть она, эта толпа, будетъ туманна въ своихъ мысляхъ, безъ точки опоры и безъ опредѣленныхъ стремленій—она все же полезна.

Все пускаетъ ростки, ничто не умираетъ... Если право падаетъ, то въ паденіи его нѣтъ еще отчаянія) [1]).

Покапавъ, какъ—

Le peuple parfois devient impopulaire
(иногда народъ становится непопуляренъ),

онъ прибавляетъ этотъ прекрасный стихъ:

Personne n'est méchant et que de mal on fait!
(Нѣтъ злыхъ людей, а сколько зла творится)!

Для него средство противъ революцій заключается не въ притѣсненіи, а въ братствѣ наверху и въ просвѣщеніи внизу.

. . . Sans compter que toutes ces vengeances,
C'est l'avenir qu'on rend d'avance furieux!
. . . . . .
Flux, reflux. La souffrance et la haine sont sœurs.
Les opprimés refont plus tard des oppresseurs.

(Не говоря уже о томъ, что эта месть заранѣе озлобляетъ грядущія поколѣнія...

Прибой и отбой. Страданія и ненависть—сестры. Угнетенные перенимаютъ поздніе дѣла своихъ гонителей) [2]).

Къ несчастію «внизу всегда больше нищеты, чѣмъ братства наверху» [3]).

Que leur font nos pitiés tardives? Oh! quelle ombre!
Que fûmes-nous pour eux avant cette heure sombre?
Avons-nous protégé ces femmes? Avons-nous
Pris ces enfants tremblants et nus sur nos genoux?
L'un sait-il travailler et l'autre sait-il lire?

[1]) *Prologue de l'Année terrible.*
[2]) *L'Année terrible*, стр. 255—259.
[3]) *Les Misérables.*

L'ignorance finit par être le délire;
Les avons-nous instruits, aimés, guidés enfin,
Et n'ont-ils pas eu froid? et n'ont-ils pas eu faim?

(Что значатъ для нихъ наши поздніе сожалѣнія! О, какой ужасъ! Что сдѣлали мы для нихъ, до этого мрачнаго часа? Защитили ли мы этихъ женщинъ? Пригрѣли ли мы на нашихъ рукахъ этихъ дрожащихъ и голыхъ дѣтей? Грамотны ли они и умѣютъ ли работать? Невѣжество вырождается въ наступленіе! Обучили ли мы ихъ, руководили и любили ли ихъ—не мерзли ли они и не мучилъ ли ихъ голодъ?) [1]).

Pax urbis, восклицаетъ Цицеронъ, говоря о народѣ; *mob*, прибавляетъ негодующій Боркъ! Гюго отвѣчаетъ имъ:—«Толпа, масса, чернь,—эти слова скоро говорятся. Но пусть. Не все ли равно? Что мнѣ за дѣло, что они ходятъ босые? Они не умѣютъ читать; такъ бросите ли вы ихъ изъ-за этого? Сдѣлаете ли вы имъ проклятіе изъ ихъ бѣдствія? развѣ свѣтъ не можетъ проникнуть въ эти массы? Возвратимся къ этому крику: Свѣта! и будемъ стоять на этомъ! Свѣта! свѣта!... Эти босыя ноги, эти голыя руки, это рубище, это невѣжество, эти униженія, этотъ мракъ могутъ быть употреблены на завоеваніе идеала... Бросьте въ печь этотъ дрянной песокъ, который вы попираете ногами, чтобы онъ расплавился въ этой печи и прокипѣлъ, онъ станетъ прекраснымъ кристалломъ и благодаря ему Галилей и Ньютонъ откроютъ звѣзды». Гюго заключаетъ, что «два первыхъ чиновника государства—кормилица и школьный учитель» [2]). Онъ убѣждается, что «хорошо поставленное общественное воспитаніе всегда можетъ извлечь изъ души, какая бы она ни была, ту пользу, которую она въ себѣ содержитъ» [3]). Однажды, разсказываетъ онъ объ одномъ изъ своихъ героевъ, «онъ видѣлъ, какъ жители деревни были очень заняты выдергиваніемъ крапивы; онъ посмотрѣлъ на эту кучу вырванныхъ и уже высохшихъ растеній и сказалъ:—Это мертво. А между тѣмъ оно могло бы годиться, если бы мы умѣли имъ пользоваться. Когда крапива молода, ея листья—прекрасная зелень; когда она постарѣетъ, у нея бываютъ волокна и мочки, какъ у конопли и льна. Полотно изъ крапивы не хуже полотна изъ пеньки... Наконецъ, это—прекрасное сѣно, которое можно два раза скосить. А что нужно для крапивы? Немного земли, никакого ухода, никакой обработки. При небольшомъ трудѣ мы сдѣлали бы крапиву полезной; ее пренебрегаютъ, и она становится вредной. Тогда ее убиваютъ. Сколько людей похожи на крапиву!—Помолчавъ, онъ прибавилъ: Друзья мои, помните: нѣтъ ни дурныхъ травъ, ни дурныхъ людей. Есть только дурные земледѣльцы [4])».

Несмотря на свой химерическій умъ, Гюго имѣетъ нѣкоторые вѣрные взгляды на исторію: «Историки, пишущіе только для того,

[1]) *L'Année terrible*, стр. 248—251.
[2]) *Les Misérables.*
[3]) Тамъ же.
[4]) *Les Misérables.*

чтобы блестѣть, хотятъ повсюду видѣть преступленія и геній; имъ нужны великаны, но ихъ великаны, какъ жирафы, велики спереди и малы сзади. Вообще, выискивать настоящія причины исторіи бываетъ очень занимательно; мы совсѣмъ удивлены, когда видимъ источникъ рѣки; я еще помню радость, которую испыталъ въ дѣтствѣ, переѣздивши Рону... Мнѣ противно, говорила одна женщина, что все, что я вижу, будетъ нѣкогда исторіей.—И вотъ, что было противно этой женщинѣ, теперь стало исторіей, и эта исторія не хуже всякой другой. Что же заключить изъ этого? То, что предметы выростаютъ въ воображеніи людей, какъ скалы въ туманѣ, по мѣрѣ того, какъ они удаляются» [1]).

Наполеонъ, съ одной стороны, Революція—съ другой, были два эпическіе типа, одинъ личный, другой собирательный, которые естественно должны были овладѣть воображеніемъ поэта, но эти два типа выросли въ его мозгу по мѣрѣ того, какъ росъ самъ его геній; и этотъ родъ необѣдимаго роста произвелъ наконецъ гигантскіе и уродливые образы, стоящіе внѣ всякой дѣйствительности. Возьмите, напримѣръ, этотъ крикъ: *Vive l'Empereur*, предъ лицомъ звѣзднаго неба, въ *Misérables*, и нѣкоторыя страницы о Революціи, въ *Quatre-vingt-treize*.—Гиппократъ говоритъ, что «есть невѣдомое, таинственное, божественное въ болѣзняхъ, *quid divinum*». То, что онъ говоритъ о болѣзняхъ, Гюго говоритъ о революціяхъ [2]). Онъ былъ неправъ, принимая то, что англійскій критикъ назвалъ *мистической и сверхъестественной стороной* французской революціи. Гюго, какъ Мишле, былъ склоненъ поклоняться народу; но поклоняться не значитъ льстить, и нельзя смѣшивать мечтателя съ вульгарнымъ льстецомъ [3]).

Объ одномъ изъ своихъ героевъ, Мабефѣ, Гюго говоритъ, что привычки его ума были похожи на качаніе маятника. Разъ заведенный иллюзіей, этотъ умъ шелъ очень долго, даже когда иллюзія уже пропала. «Часы не останавливаются вдругъ въ тотъ самый моментъ, когда мы потеряли ключъ». Народъ можно вполнѣ сравнить съ Мабефомъ, а Гюго—съ народомъ: ни тотъ, ни другой не

[1]) *Littérature et philosophie mêlées*, стр. 80—81.
[2]) Тамъ же, 1-ет volume.
[3]) Дюпонъ указываетъ, до какой степени ошибаются тѣ, которые видятъ въ В. Гюго льстеца низкій толпы. «Кто изъ льстилъ въ 1823 г., Викторъ ли Гюго, пѣвецъ алтаря и трона, или Казиміръ Делавинь, поэтъ *des Messéniennes*, или Беранже, пѣвецъ Roi d'Ivetot, насѣшливый служитель *Dieu des bonnes gens*? Позднѣе *Sunt lacrimæ rerum*, этотъ родъ трогательнаго панегирика, который внушаетъ смерть изгнаннаго Карла X поэту коронованія, или прямо въ разрѣзъ съ народнымъ чувствомъ». Еще позднѣе, «равнѣ клеймить режимъ, предъ которымъ преклонялись французы, значитъ жертвовать господствующему вкусу ихъ въ 1852 г. Взывать къ милосердію и клеймить законъ возмездія на другой день послѣ коммуны 1871 г. и въ самый разгаръ мщенія, развѣ это была тактика оппортуниста?»

умѣли во время остановить своихъ иллюзій. Замѣчательно однако, что партизанъ революціи, преклоняющійся передъ ней, никогда не былъ на дѣлѣ революціонеромъ. «Уничтожать дурно,— говорилъ онъ,— надо преобразовывать и передѣлывать» [1]). «Не надо приносить пламени, гдѣ достаточно только свѣта».

«Надо, чтобы добро было невинно» [2]).

Une minute peut blesser un siècle, hélas!

(Увы, одна минута можетъ оскорбить цѣлое столѣтіе) [3]).

По мнѣнію Гюго, въ нашемъ обществѣ больше всего страдаютъ женщина и ребенокъ. «Тотъ, кто видѣлъ нищету мужчины, тотъ ничего не видѣлъ, надо видѣть нищету женщины; кто видѣлъ нищету женщины, тотъ еще ничего не видѣлъ, надо видѣть нищету ребенка». Говорятъ, что рабство исчезло изъ современной цивилизаціи; это заблужденіе, отвѣчаетъ Гюго: оно все еще существуетъ: «но оно тяготѣетъ только на женщинѣ, и оно называется проституціей». Кто видѣлъ барельефы Реймса, тотъ помнитъ раздутыя нижнія губы мудрыхъ дѣвъ, которыя смотрятъ на дѣвъ неразумныхъ. «Это античное презрѣніе несталокъ къ амбубайямъ (сирійскія танцовщицы),—говоритъ Гюго,—есть одинъ изъ глубочайшихъ инстинктовъ женскаго достоинства» [4]).. Говоря о дерзкой уличной дѣвушкѣ Эпонинѣ, онъ замѣчаетъ: «подъ этой дерзостью сквозило что-то принужденное, безпокойное, униженное. Наглость, это — стыдъ» [5]).

За немногими исключеніями всѣ героини В. Гюго изображены въ слѣдующихъ нѣсколькихъ строкахъ: «Во всей ея личности была доброта и легкость,... ея работой была возможность жить, талантомъ — нѣсколько пѣсенъ, наукой — красота, умомъ — невинность, сердцемъ—невѣдѣніе... Онъ воспиталъ ее скорѣй для того, чтобы быть цвѣткомъ, чѣмъ быть женщиной» [6]). Впрочемъ, Гюго прекрасно понялъ и выразилъ одно изъ назначеній женщины: «Здѣсь, красивое необходимо. На землѣ мало обязанностей такихъ важныхъ, какъ обязанность быть прелестной... Имѣть улыбку, которая, неизвѣстно какъ, уменьшаетъ тяжесть огромной цѣпи, которую сообща тянутъ всѣ живущіе—какъ хотите, это божественно». У него есть также удивительныя картины женскаго самоотверженія, каждодневнаго самоотверженія:

Быть слѣпымъ и быть любимымъ на этой землѣ, гдѣ нѣтъ ничего полнаго, есть дѣйствительно одна изъ чрезвычайно странно изящныхъ формъ счастья.

[1]) *Les Misérables*.
[2]) Тамъ же, т. V.
[3]) *L'Année terrible*, стр. 304.
[4]) *Les Misérables*.
[5]) Тамъ же, т. VI, стр. 107.
[6]) *Les Travailleurs de la mer*.

Постоянно имѣть около себя женщину, дочь, сестру, прелестное существо, которое здѣсь подлѣ, потому что не можетъ обойтись безъ васъ, чувствовать себя необходимымъ тому, кто намъ необходимъ, быть въ состояніи постоянно измѣрять ея привязанность по ея присутствію, подлѣ насъ, и говорить себѣ: она мнѣ посвящаетъ свое время, значитъ, мнѣ принадлежитъ все ея сердце,— видѣть мысль взаимѣнъ лица, убѣждаться въ вѣрности существа при затменіи міра, чувствовать шелестъ платья, какъ шумъ крыльевъ, слышать, какъ она выходитъ и приходитъ, возвращается, говоритъ, поетъ, и думать, что мы составляемъ центръ этихъ шаговъ, этихъ словъ, этого пѣнія; каждую минуту обнаруживать свою собственную притягательность, чувствовать себя тѣмъ могущественнѣе, чѣмъ бываешь немощнѣе... немного радостей можно съ этимъ сравнить. Высшее счастье въ жизни есть убѣжденіе, что мы любимы противъ воли; это убѣжденіе бываетъ даже у слѣпца... Имѣть любовь не значитъ потерять свѣтъ. И какую любовь! любовь, вполнѣ состоящую изъ добродѣтели. Нѣтъ слѣпоты тамъ, гдѣ есть увѣренность. Душа ощупью ищетъ душу и находитъ ее. И эта найденная и испытанная душа есть женщина. Васъ поддерживаетъ чья-то рука, это—ея рука; чьи-то уста касаются вашего лба, это—ея уста; вы чувствуете около себя дыханіе, это—она. Имѣть все отъ нея, отъ ея обожанія до ея жалости, никогда не быть покинутымъ, имѣть эту нѣжную слабость, которая помогаетъ вамъ опираться на этотъ непоколебимый тростникъ, своими руками прикасаться къ Провидѣнію и имѣть возможность взять ее въ свои объятія: Богъ осязаемый, какой восторгъ!... И тысяча мелкихъ заботъ. Мелочей, которыя громадны въ этой пустотѣ. Самые невыразимые акценты женскаго голоса, служащіе къ тому, чтобы васъ укачивать и завѣвающіе для васъ исчезнувшую вселенную. Васъ ласкаетъ душа. Человѣкъ ничего не видитъ, но чувствуетъ, что его обожаютъ) [1]).

Къ такому количеству отступленій, въ которыхъ много разъ упрекали Гюго, примѣшивается множество тонкихъ наблюденій: «Первый симптомъ истинной любви у молодого человѣка есть робость; у молодой дѣвушки—смѣлость». Старая дѣва, по его словамъ, можетъ осуществлять идеалъ того, что выражаетъ слово *почтенный*; «но кажется, что женщинѣ необходимо быть матерью, что бы быть вполнѣ уважаемой» [2]).

В. Гюго одинъ изъ первыхъ привлекъ вниманіе къ недостаткамъ нашихъ современныхъ тюремныхъ порядковъ и указалъ, что тюрьмы, какъ онѣ устроены теперь, составляютъ настоящія школы преступленія. «Какъ называютъ преступники тюрьму? *le collège*. Изъ этого слова можетъ выйти цѣлая тюремная система». Это—человѣкъ въ морѣ! Корабль не останавливается, у этого корабля есть путь, по которому онъ принужденъ слѣдовать; онъ проходитъ. Человѣкъ пропадаетъ, потомъ появляется снова, онъ погружается и снова поднимается на поверхность; его несчастная голова есть только точка въ огромной массѣ валовъ. Онъ испускаетъ отчаянные крики въ пучинѣ. «Какое привидѣніе этотъ пропадающій парусъ! Онъ смотритъ на него... Парусъ удаляется, блѣднѣетъ, уменьшается. Онъ только-что былъ тамъ, онъ принадлежалъ къ экипажу, вмѣстѣ съ другими ходилъ взадъ и впередъ по палубѣ... Что же случи-

[1]) *Les Misérables*,
[2]) Тамъ же, т. VII, стр. 184.

лось? Онъ поскользнулся, упалъ, и все кончено... О, неумолимый ходъ человѣческихъ обществъ! Потери людей и душъ по дорогѣ! Океанъ, куда падаетъ все, что заставляетъ падать законъ!... О, нравственная смерть!»... Викторъ Гюго не хочетъ согласиться на эту смерть, на этотъ родъ общественнаго проклятія. Онъ не признаетъ за человѣческимъ закономъ «какой-то власти дѣлать или, если угодно, утверждать демоновъ».

Гюго сравнивали съ силой природы, по могуществу его фантазіи; но скорѣе это была еще одна сила человѣчества. Если бы онъ могъ имѣть болѣе полное научное воспитаніе, безъ ущерба для его фантазіи, и болѣе политическаго смысла, онъ осуществилъ бы типъ высшей поэзіи: той, гдѣ берутъ начало всѣ метафизическія, религіозныя, нравственныя и общественныя идеи, гдѣ онѣ движутся передъ глазами, говорятъ вмѣстѣ уху и сердцу. Этимъ обусловливается общественная миссія поэзіи. Достоинства и недостатки Виктора Гюго, по нашему мнѣнію, служатъ этому блестящимъ доказательствомъ. Не ища цѣли внѣ себя, не имѣя притязанія на обыкновенную полезность, великая поэзія не могла бы однако быть равнодушной къ *содержанію* идей и чувствъ, она не могла бы быть чистой *формой*: она должна быть нераздѣльнымъ единствомъ содержанія и формы въ красотѣ, которая есть въ то же время истина. Когда она достигаетъ этого, она тѣмъ самымъ достигла своей нравственной и общественной миссіи: она стала однимъ изъ самыхъ высокихъ проявленій общительности (sociabilité) въ умственномъ мірѣ и одна изъ главнѣйшихъ силъ, упрочивающихъ человѣческій прогрессъ. Настоящій поэтъ, сказалъ Ронсаръ, долженъ быть «влюбленъ въ будущее». Есть геніи, которые останавливаютъ насъ на пути, потому что они резюмируютъ времена, потому что у нихъ есть даже слова вѣчности: *Ad quem ibimus?* говорилъ Іоаннъ Іисусу, *verba vitæ æternæ habes*.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Философскія и общественныя идеи въ поэзіи.

(продолженіе).

Преемники Гюго.

I. Сюлли-Прюдоммъ. — II. Леконтъ-де-Лиль. — III. Коппе. — IV. Г-жа Аккерманъ. — V. Пародія философской поэзіи: *les Blasphèmes*.

I.

Извѣстно то мѣсто изъ *Федона*, гдѣ Сократъ разсказываетъ, что такъ какъ Аполлонъ повелѣлъ ему заняться поэзіей, то онъ думаетъ, что для того, чтобы дѣйствительно быть поэтомъ, надо было бы «создавать *мивы*, а не только *рѣчи*, ποιεῖν μύθους, ἀλλ' οὐ λόγους». Въ самомъ дѣлѣ, истинный поэтъ, какъ справедливо было замѣчено, есть творецъ *мивовъ*, то-есть, онъ представляетъ воображенію дѣянія и факты въ осязательной формѣ и такимъ образомъ онъ даже идеи переводитъ въ дѣянія и образы. Мивъ есть обыкновенный зародышъ религіи, поэзіи и языка: если каждое слово есть въ сущности образъ, то каждая фраза есть въ сущности полный мивъ, то-есть фиктивная исторія словъ, приведенныхъ въ дѣйствіе. Въ свою очередь языкъ есть зародышъ общенія между умами. Но есть слова, которыя остаются теперь только отрывками образовъ и чувствъ, мертвыми обломками, прахомъ мивовъ, почти алгебраическими знаками; напротивъ, есть слова, которыя суть полные образы; есть фразы и стихи, которые представляютъ гармонію и связь живой сцены, происходящей на нашихъ глазахъ. Поэтъ узнается по тому, что онъ возвращаетъ словамъ жизнь и колоритъ, что онъ соединяетъ ихъ такъ, чтобы развить въ нихъ мивъ; поэтъ, по выраженію Платона, есть μυθολογικός; слѣдовательно *миѳологической силѣ* правильно дано первое мѣсто въ ряду дарованій великаго поэта [1]). Поэтическая мысль должна воплотиться въ образъ, который есть его *слово*.

> Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant;
> La main du songeur vibre et tremble en l'écrivant.

(Такъ какъ люди должны знать, что слово—существо живое; когда мечтатель его пишетъ, рука его дрожитъ и трясется).

Слово, выраженіе, типъ, неизвѣстно откуда пришедшіе, имѣютъ силу невидимаго, видъ неизвѣстнаго:

> De quelque mot profond tout homme est le disciple.

(Каждый изъ насъ—послѣдователь какого-нибудь слова, хранящаго въ себѣ глубокую мысль).

Слова мечтательныя, грустныя, веселыя, горькія, страшныя, сладкія суть «таинственные прохожіе души».

> Chacun d'eux du cerveau garde une région;
> Pourquoi? c'est que le mot s'appelle Légion;
> . . . . . .
> Nemrod dit: «Guerre!» alors, du Gange à l'Issus,
> Le fer luit, le sang coule. «Aimez-vous!» dit Jésus.
> Et ce mot à jamais brille . . . . . .
> Dans les cieux, sur les fleurs, sur l'homme rajeuni,
> Comme le flamboiement d'amour de l'infini!
> . . . . . .
> Car le mot, c'est le verbe, et le verbe, c'est Dieu.

(Каждое изъ этихъ словъ хранитъ въ себѣ цѣлую область мыслей; почему? потому что слово есть Легіонъ.

. . . . . .

Нимродъ говоритъ: «Война!» и отъ Ганга до Иссса блестятъ мечи и текутъ кровь. «Любите другъ друга!» говоритъ Іисусъ, и это слово свѣтитъ намъ вѣчно на небесахъ, на цвѣтахъ, въ обновленномъ нашемъ сердцѣ, какъ сіяніе безконечной любви.

. . . . . .

Рѣчь, это—слово, а слово—Богъ) [2]).

Но настоящее *слово* не есть форма, приложенная къ мысли; оно есть сама мысль, сообщающаяся другому симпатическимъ продолженіемъ. Лучшій изъ нашихъ поэтовъ-философовъ, Сюлли-Прюдоммъ, говоритъ: «Стихъ есть форма, наиболѣе способная освятить то, что ему повѣряетъ писатель, и я думаю, что ему можно довѣрить, кромѣ чувствъ, почти всѣ идеи». Во всякомъ случаѣ при одномъ условіи,—именно, чтобы стихъ никогда не былъ одеждой, прибавленной потомъ къ идеямъ, воспринятымъ раньше отвлеченнымъ образомъ. Сюлли-Прюдоммъ самъ даетъ намъ примѣры самой лучшей, а также посредственной философской поэзіи, той, которая непосредственна, и той, которая есть только *переложеніе въ стихи*.

---

[1]) Renouvier. *Critique religieuse* (juillet, 1880, стр. 191).
[2]) *Les Contemplations*.

У Виктора Гюго, этого лирическаго генія по существу, съ воображеніемъ всегда широкимъ (если и не всегда соразмѣреннымъ), вещи принимали жизнь и душу: ему казалось, что онъ ихъ слышитъ одну за другой, или, еще лучше, всѣ заразъ, и онъ сдѣлалъ изъ своего произведенія громадный хоръ, иногда столь могущественный, что онъ оглушаетъ, хоръ, изъ котораго выдѣляется яркій и пророческій мѣдный звукъ, голосъ самой природы, какою она отозвалась въ сердцѣ поэта. Сюлли-Прюдоммъ не есть уже очарованный лирикъ, который пытается обнять все внѣшнее своимъ расширеннымъ взглядомъ; это—полузакрытые глаза размышленія о самомъ себѣ, внутреннее видѣніе, но которое между тѣмъ мало-по-малу расширяется «до звѣздъ»:

Tout m'attire à la fois et d'un attrait pareil:
Le vrai par ses lueurs, l'inconnu par ses voiles;
Un trait d'or frémissant joint mon coeur au soleil
Et de longs fils soyeux l'unissent aux étoiles.

(Все привлекаетъ меня заразъ и съ одинаковой силой: истина своимъ свѣтомъ и невѣдомое своей тайной; трепещущая золотая нить связываетъ мое сердце съ солнцемъ и длинныя шелковыя нити соединяютъ его съ звѣздами) [1])

On a dans l'âme une tendresse
Où tremblent toutes les douleurs.

(Есть въ душѣ какая-то нѣжность, въ которой сливаются біеніе всѣхъ печалей).

Слезы и жемчугъ вмѣстѣ, они дѣйствительно вылились изъ сердца: это его лучшія вдохновенія, и онѣ выразились въ такихъ его пьесахъ, какъ *les Yeux*:

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux,
Des yeux sans nombre ont vu l'aurore;
Ils dorment au fond des tombeaux;
Et le soleil se lève encore.

Les nuits, plus douces que les jours,
Ont enchanté des yeux sans nombre;
Les étoiles brillent toujours
Et les yeux se sont remplis d'ombre.

Oh! qu'ils aient perdu le regard,
Non, non, cela n'est pas possible!
Ils se sont tournés quelque part
Vers ce qu'on nomme l'invisible;

Et comme les astres penchants
Nous quittent, mais au ciel demeurent,
Ces prunelles ont leurs couchants,
Mais il n'est pas vrai qu'elles meurent:

[1]) *Les Chaines.*

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux,
Ouverts à quelque immense aurore,
De l'autre côté des tombeaux
Les yeux qu'on ferme voient encore.

(Голубые или черные, всѣ любимые, всѣ прекрасные, смотрѣли на меня безчисленныя очи; теперь они спятъ въ могилахъ, а солнце по-прежнему свѣтитъ.

Ночами, болѣе нѣжными, чѣмъ дни, восторгались безчисленныя очи; звѣзды блестятъ по-прежнему, но очи давно подернулись мракомъ.

О, неужели потухъ ихъ взоръ—нѣтъ—это невозможно! Онъ обращенъ теперь къ тому, что мы называемъ невримымъ.

Какъ звѣзды, закатываясь, покидаютъ насъ, но все-же остаются на небѣ, такъ и для этихъ очей наступило время заката, но онѣ не умирали!

Голубыя или черныя, всѣ любимыя и всѣ прекрасныя, созерцая иную великую зарю, онѣ и тамъ за могилой не теряютъ своего блеска).

Эта постоянная возвышенность чувствъ есть характеристическая черта Сюлли-Прюдомма. Онъ прибавляетъ къ ней тщательную добросовѣстность, доходящую до боязливости, такъ что она дѣлаетъ самую мысль поэта застѣнчивой: дѣйствительно застѣнчивой, потому что иногда она скорѣе боится идти впередъ, чѣмъ назадъ; чтобы искать счастья, искать идеала, она нерѣшительно останавливается между далекимъ прошедшимъ—можетъ быть, непонятымъ—и неопредѣленнымъ будущимъ; она охотно забывается въ одномъ и теряется въ другомъ, въ поискахъ за «l'Etoile suprême» (высшей звѣздой).

De celle qu'on n'aperçoit pas,
Mais dont la lumière voyage
Et doit venir jusqu'ici-bas
Enchanter les yeux d'un autre âge.

Quand luira cette étoile, un jour,
La plus belle et la plus lointaine,
Dites-lui qu'elle eut mon amour,
O derniers de la race humaine.

(Невидимой звѣздой, блуждающій лучъ которой долженъ однако долетѣть и къ намъ и прельстить взоры иного вѣка.

Вы, послѣдніе жители на землѣ! Когда она, эта самая дальняя и самая прекрасная звѣзда заблещетъ—скажите ей, что ей принадлежала любовь моя).

Пока, поэтъ мечтаетъ въ настоящемъ и мечтаетъ о лучшемъ мірѣ. Лучшемъ не въ томъ смыслѣ, что онъ богатъ обѣщаніями и переворотами, которые бы осуществили то, чего мы не видимъ въ этомъ мірѣ; нѣтъ; лучшее для Сюлли-Прюдомма значитъ не столько мѣняться, сколько сохраняться: онъ мечтаетъ о неподвижности для того, что убѣгаетъ, о кристаллизаціи преходящаго, наконецъ о вѣчности для всего того, что здѣсь на землѣ его восхищало въ существахъ и вещахъ, для всего того, что онъ находилъ хорошаго и великаго въ сердцѣ человѣка.

S'asseoir tous deux au bord du flot qui passe,
Le voir passer;

Tous deux, s'il glisse un nuage en l'espace,
Le voir glisser;
A l'horizon, s'il fume un toit de chaume,
Le voir fumer;
Aux alentours, si quelque fleur embaume,
S'en embaumer;
Si quelque fruit, où les abeilles goûtent,
Tente, y goûter;
Si quelque oiseau, dans les bois qui l'écoutent,
Chante, écouter..
Entendre au pied du saule où l'eau murmure
L'eau murmurer;
Ne pas sentir, tant que ce rêve dure,
Le temps durer;
Mais n'apportant de passion profonde
Qu'à s'adorer,
Sans nul souci des querelles du monde,
Les ignorer;
Et seuls, heureux devant tout ce qui lasse,
Sans se lasser,
Sentir l'amour, devant tout ce qui passe,
Ne point passer!

(Сидѣть вдвоемъ на берегу ручья и смотрѣть—какъ течетъ онъ;
Вдвоемъ слѣдить за полетомъ облака—и смотрѣть какъ летитъ оно;
Замѣтить вдали дымящуюся трубу хижины и смотрѣть, какъ она дымится;
Почувствовать вокругъ себя благоуханіе цвѣтовъ—и вдыхать его въ себя;
Прельститься плодомъ, вокругъ котораго роятся пчелы—и вкусить отъ него;
Прислушаться вмѣстѣ съ дубравой къ пѣнью птицы—и наслаждаться имъ;
Слышать, какъ волна шепчется съ плакучей ивой,
И пока длится это сновидѣніе—не замѣчать, какъ летитъ время;
Не имѣть иной глубокой страсти—кромѣ страсти взаимной любви,
Не заботясь о треволненіяхъ жизни—позабыть ихъ,
И вдвоемъ, одинъ, отдавшись счастію—не зная скуки,
Упиваться любовью и смотрѣть, какъ все кругомъ вянетъ — и самимъ не завянуть) [1].

Что касается его, то онъ уже въ этой жизни хочетъ осуществить свою мечту: изъ прошедшаго онъ сдѣлаетъ вѣчное настоящее силою

[1] *Au bord de l'eau.*

См. также стихотвореніе: *Ici-bas.*

Ici-bas tous les lilas meurent,
Tous les chants des oiseaux sont courts;
Je rêve aux étés qui demeurent
Toujours...

Ici-bas les lèvres effleurent
Sans rien laisser de leur velours;
Je rêve au baisers qui demeurent
Toujours...

Ici-bas tous les hommes pleurent
Leurs amitiés où leurs amours;
Je rêve aux couples qui demeurent
Toujours...

воспоминанія, и онъ объявляетъ, что готовъ сказать возлюбленной, волосы которой побѣлѣютъ и глаза потускнѣютъ отъ годовъ:

Je vous chéris toujours . . . . . .
. . . . . .
Je viens vous rapporter votre jeunesse blonde.
Tout l'or de vos cheveux est resté dans mon cœur.
Et voici vos quinze ans dans la trace profonde
De mon premieur amour patient, et vainqueur!

(Я люблю тебя неизмѣнно... Я вновь возвращаю тебѣ твою бѣлокурую юность; все золото твоихъ кудрей сохранено въ моемъ сердцѣ. Глубокій слѣдъ, какой оставила моя первая терпѣливая и побѣдоносная любовь, онъ вновь дѣлаетъ тебя пятнадцати-лѣтней дѣвушкой).

Какъ все исходящее изъ души, поэзія «Стансовъ» (*des Stances*) и «Напрасной нѣжности» (*Vaines tendresses*) немного печальна, очень мягка, вся изъ оттѣнковъ и, такъ сказать, подернута дымкой, какъ пейзажъ въ туманные дни:—правда, это—туманъ легкій, сквозь который всюду проникаетъ свѣтъ великихъ ясныхъ небесъ. Нигдѣ ослѣпляющій лучъ, который иногда даже рѣжетъ глазъ, прямой и жесткій, какъ стрѣла, не разрываетъ этого тумана колеблющейся мысли. Сонъ «мечтателя» и «ясновидящаго» можетъ имѣть форму и силу, но простая мечта не есть средство для глубокихъ стремленій. Сюлли-Прюдомму неподражаемъ въ короткихъ, но изящныхъ пьесахъ, и если выраженіе мысли даетъ ихъ міру, то мысль отличается въ нихъ не меньшей тонкостью, чѣмъ форма, которая ее вмѣщаетъ; иногда ея тонкость бываетъ такова, что дѣлается ощутительной только какъ дуновеніе и видимой только какъ «легкая окраска свѣжаго крыла бѣлыхъ бабочекъ», съ которой поэту нравится сравнивать свои стихи. Но утонченность можетъ иногда быть разрушительна; утончать до крайности значитъ иногда развязать, какъ въ баснѣ, пучекъ лозъ, значитъ разрушать въ зародышѣ широкій энтузіазмъ, который одинъ даетъ смѣлость и порывъ длиннымъ поэмамъ.

И между тѣмъ Сюлли-Прюдомму имѣлъ честь дѣлать попытку этихъ длинныхъ поэмъ. «Справедливость» (*La Justice*) и «Счастье» (*le Bonheur*), два высшія стремленія человѣческой души, и о которыхъ Природа повидимому заботится меньше всего, вотъ что онъ воспѣвалъ,—и иногда немного слишкомъ *научалъ* въ своихъ стихахъ. Та забота, съ которой поэтъ-философъ всегда старается выразить свою мысль съ абсолютной точностью и которая именно сообщаетъ столькимъ его пьесамъ чувство и красоту истины—къ сожалѣнію обращается противъ него самого въ часы сомнительнаго вдохновенія, когда онъ усиливается перелагать въ стихи, иногда въ сонеты (и притомъ съ точностью, отвѣчающей той искренности, изъ которой она исходитъ) научныя диссертаціи и техническія опредѣленія. Ничто не можетъ сравниться съ находчивостью, искус-

ствомъ и добросовѣстностью, какія обнаруживаетъ поэтъ въ этой работѣ, гдѣ слова и идеи размѣщаются наконецъ точно въ очень сложной мозаикѣ. Съ величайшей искренностью поэтъ старается ввести въ свое искусство, кромѣ духа, и букву всякой вещи, забывая, что все сказать въ стихахъ не болѣе естественно, чѣмъ обо всемъ пѣть. Музыкальная нота есть только продолженіе вибрацій растроганнаго голоса и находитъ себѣ причину только въ самой эмоціи. Стихъ можетъ дать мысли свою форму и свой ритмъ только тогда, когда вибрируетъ и поетъ сама мысль. Особенность дѣйствительно поэтической мысли состоитъ въ томъ, что она, такъ сказать, идетъ черезъ край стиха, котораго размѣръ какъ-будто наложенъ на нее только затѣмъ, чтобы ограничить въ ней то, что одно можетъ быть ограничено, т.-е. форму, а не содержаніе. Что касается научнаго опредѣленія, которое все можетъ умѣститься въ двѣнадцати слогахъ александрійскаго стиха, оно есть настоящая безсмыслица въ поэзіи: для чего давать правило тому, что само есть правило?

Великихъ идей и прекрасныхъ стиховъ множество; но даже на страницахъ, наиболѣе восхваляемыхъ, слишкомъ чувствуется терпѣливая работа. Сравнимъ съ *Ibo* слѣдующіе стихи, которые часто указывались въ ряду самыхъ замѣчательныхъ, и намъ будетъ понятно, что «méditation poétique» (поэтическое размышленіе), несмотря на свои высокія достоинства, остается всегда ниже пророческаго вдохновенія.

La nature nous dit: «Je suis la raison même,
Et je ferme l'oreille aux souhaits insensés;
L'Univers, sachez-le, qu'on l'exècre ou qu'on l'aime,
Cache un accord profond des Destins balancés.

«Il poursuit une fin que son passé renferme,
Qui recule toujours sans lui jamais faillir;
N'ayant pas d'origine et n'ayant pas de terme,
Il n'a pas été jeune et ne peut plus vieillir.

«Il s'accomplit tout seul, artiste, œuvre et modèle,
Ni petit, ni mauvais, il n'est ni grand, ni bon.
Car sa taille n'a pas de mesure hors d'elle,
Et sa nécessité ne comporte aucun don...

«Je n'accepte de toi ni vœux ni sacrifices,
Homme, n'insulte pas mes lois d'une oraison.
N'attends de mes décrets ni faveurs, ni caprices.
Place ta confiance en ma seule raison!...

Oui, nature, ici-bas mon appui, mon asile,
C'est ta fixe raison qui met tout en son lieu;
J'y crois, et nul croyant plus ferme et plus docile
Ne s'étendit jamais sous le char de son dieu...

Ignorant tes motifs, nous jugeons par les nôtres:
Qui nous épargne est juste, et nous nuit, criminel.
Pour toi qui fais servir chaque être à tous les autres,
Rien n'est bon, ni mauvais, tout est rationnel...

Ne mesurant jamais sur ma fortune infime
Ni le bien, ni le mal, dans mon étroit sentier
J'irai calme, et je roue, atome dans l'abîme,
Mon humble part de force à ton chef-d'œuvre entier.

(Природа говоритъ намъ: «я—самъ разумъ и я не хочу слушать безумныхъ желаній. Вселенная—проклинайте ее или любите—хранитъ въ себѣ глубокое согласіе всѣхъ уравновѣшенныхъ судебъ.

Она идетъ къ цѣли, которая уже заключена въ ея прошломъ—цѣли, которыя отъ нея постоянно удаляется, но никогда ей не измѣняетъ. Не имѣя ни начала, ни предѣла, она не была молода и не можетъ состариться.

Она сама собой свершается; сама—свой творецъ, твореніе и образецъ. Не ничтожная и не дурная, она не велика и не добра. Мѣрить ее можно только ея же мѣрой и необходимость ея исключаетъ всякое постороннее вмѣшательство? Человѣкъ! я не принимаю отъ тебя ни моленій, ни жертвоприношеній; не оскорбляй моихъ законовъ молитвой. Отъ рѣшеній моихъ не жди ни произвола, ни милостей. Довѣрься всецѣло моему разуму».

Да! природа! Здѣсь на землѣ моя поддержка и мое убѣжище твой строгій разумъ, который всему отводитъ свое мѣсто. Я въ это вѣрю, и еще ни одинъ вѣрующій не бросался подъ колесницу своего бога съ такимъ смиреніемъ и такой искренностью.

Не зная твоихъ мотивовъ, мы судимъ по нашимъ: кто щадитъ насъ, тотъ кажется намъ справедливымъ, кто вредитъ намъ—преступнымъ. Для тебя, которая подчиняетъ каждое отдѣльное существо всей общности другихъ, не существуетъ ни дурного, ни хорошаго—все разумно.

Я не стану судить по моей ничтожной жизни ни о добрѣ, ни о злѣ, и спокойно пойду моей узкой дорогой. Я — атомъ, поглощенный бездной,—посвящу мою скромную силу твоему художественному и совершенному творенію).

Мы предпочитаемъ, въ *le Bonheur*, эту одушевленную картину греческой философіи, гдѣ какъ-будто проходитъ великое дыханіе Гераклитовъ, Эмпедоклонъ и Парменидовъ:

Par-dessus tout la Grèce aimait la vérité!
Milet, Samos, Elée, habitantes des plages,
Vos poètes sont purs comme l'onde, et vos sages
Comme elle sont profonds, et leur ténébrité
Ouvrit sur l'inconnu de lumineux passages.
Dans la grande nature ils entraient éblouis,
Avec ferveur, sans choix, sans art; leur premier songe
Errait émerveillé, comme la main qui plonge
Dans les trésors confus par l'avare enfouis!
Qu'est-ce que l'univers? Il vit: quelle en est l'âme?
Quel en est l'élément? L'eau, le souffle, ou la flamme?
Thalès y perd ses jours. Héraclite en pâlit.
Démocrite en riant a broyé la matière;
Il livre à deux amours cette immense poussière,
Et le repos y naît d'un éternel conflit.
Phérécyde a crié: «Je ne suis pas une ombre,
«Je sens de l'être en moi pour une éternité»,
Et Pythagore, instruit dans les secrets du nombre,

Recompose le monde en triplant l'unité,
Le zodiaque énorme à ses oreilles grande...

. . . . . .

Ces chercheurs étaient grands: ils se jetaient sans crainte
Au travers de la nuit sans guide ni sentier;
Ignorant la prière, ils usaient de contrainte,
Et, pressant l'inconnu d'une superbe étreinte,
Pour penser dignement l'embrassaient tout entier.
Ils vouaient leur génie à cette œuvre illusoire;
Se fiant à lui seul, ils ne pouvaient pas croire
Qu'ayant l'intelligence ils dussent regarder.

. . . . . .

O grand Zénon, patron de ces héros sans nombre
Accoudés sur la mort comme on s'assied à l'ombre
Et n'offrant qu'un devoir leur publique amitié,
Tu fus le maître aussi du divin Marc-Aurèle,
Celui dont la douceur triste et surnaturelle
Etait faite à la fois de force et de pitié!

(Болѣе всего на свѣтѣ Греція любила истину! Милетъ, Самосъ, Элея, прибрежные жители, ваши поэты чисты, какъ волна; ваши мудрецы какъ волна глубоки—ихъ смѣлость проложила святые пути къ неизвѣстному. Въ храмъ великой природы входили они освѣщенные, ревностные, безъ нахальства и безъ искусства; ихъ первая мечта блуждала очарованная, какъ рука роется въ сокровищахъ, собранныхъ скупцомъ! Что такое вселенная? Она живетъ: какова ея душа? Изъ какой стихіи она состоитъ, изъ воды, огня или воздуха? Фалесъ умираетъ надъ этими вопросами, Гераклитъ блѣднѣетъ, а Демокритъ, смѣясь, смѣшалъ матерію. Онъ отдаетъ этотъ громадный прахъ во власть двухъ стремленій любви, и изъ ихъ вѣчной борьбы рождается покой. Ферекидъ говоритъ: «я не тѣнь и я чувствую, что жизни во мнѣ хватитъ на вѣчность». И Пивагоръ, посвященный въ тайну числа, возсоздаетъ міръ, утроивая единство. Онъ слышитъ гармонію огромнаго зодіака...

Велики были эти мыслители: безъ проводника и безъ дороги шли они смѣло сквозь темную ночь... Презрѣвъ молитву, они прибѣгли къ насилію; и, заключивъ въ свои величественныя объятія неизвѣстное, они обняли его все, чтобы мыслить достойно. Они принесли этому обманчивому труду въ жертву весь свой геній и, довѣряясь этому генію, они не захотѣли вѣрить, что, имѣя разумъ, имъ слѣдуетъ имѣть и глаза.

О, великій Зенонъ! Ты, патронъ этихъ безчисленныхъ героевъ, встрѣчавшихъ тѣнь смерти такъ же спокойно, какъ мы тѣнь деревьевъ, и стыдливо дружившихъ только съ однимъ долгомъ,—ты былъ также учителемъ божественнаго Марка Аврелія, чья печальная и сверхъестественная нѣжность души была плодомъ и могущества и состраданія).

Слѣдовало бы и продолжать такимъ же образомъ, провести передъ нашими глазами живыя системы, какъ идеи, слѣдовавшія душами. Къ сожалѣнію, вмѣсто этого философскаго призма мы скоро находимъ отвлеченный обзоръ всей исторіи философіи въ мнемотехническихъ стихахъ.

Anselme, ta foi tremble et ta raison l'assiste:
Toute perfection dans ton Dieu se conçoit:
L'existence en est une, il faut donc qu'il existe;
Le concevoir parfait, c'est exiger qu'il soit.

. . . . . .

Les types éternels des formes éphémères,
Qu'avait dans l'absolu vus resplendir Platon,
Sont-ils réels? Un genre, est-ce un être, est-ce un nom?
Les genres ne sont-ils que d'antiques chimères?
Ou le monde sans eux n'est-il qu'un vain chaos?
Ces débats ont de longs et sonores échos!

(Анселмъ, твоя вѣра колеблется и твой разумъ ее поддерживаетъ: все совершенство заключено въ понятіи о твоемъ Богѣ: Его бытіе едино—изъ этого слѣдуетъ, что онъ долженъ быть; исповѣдывать его совершеннымъ, значитъ уже признавать его бытіе... Реальны ли вѣчные типы преходящихъ формъ, которыя познавалъ Платонъ въ абсолютномъ? Родъ, существо ли это или только имя? Не суть ли всѣ эти роды старыя химеры? Или, быть можетъ, міръ безъ нихъ—смутный хаосъ? Эти споры оставили послѣ себя долгое и громкое эхо).

Философская и научная поэзія, чтобы имѣть нравственное и общественное вліяніе, которое принадлежитъ ей по праву и какое могло бы быть дано ей поэтомъ, какъ Викторъ Гюго, должна быть такой же живой, такой же видящей и чувствующей, какъ религіозная поэзія. Даже въ *Zenith*, рядомъ съ прекрасными вещами, есть много такого, что лишь переложено въ стихи, хотя и въ очень хорошіе стихи.

Nous savons que le mur de la prison recule;
Que le pied peut franchir les colonnes d'Hercule,
Mais qu'en les franchissant il y revient bientôt;
Que la mer s'arrondit sous la course des voiles;
Qu'en trouant les enfers on revoit les étoiles;
Qu'en l'univers tout tombe, et qu'ainsi rien n'est haut.

Nous savons que la terre est sans piliers ni dôme,
Que l'infini l'égale au plus chétif atome;
Que l'espace est un vide ouvert de tous côtés,
Abîme où l'on surgit sans voir par où l'on entre,
Dont nous fait la limite et dont nous sait le centre,
Habitacle de tout, sans laideurs ni beautés . . . .

. . . . . .

Ils montent, épiant *l'échelle où se mesure*
L'audace du voyage au déclin du mercure...

. . . . . .

Mais la terre suffit à soutenir *la base*
D'un triangle où l'algèbre a dépassé l'extase...

(Мы знаемъ, что стѣны темницы могутъ податься назадъ, что можно переступить за Геркулесовы столбы, но что, перейдя ихъ, къ нимъ снова возвратишься; что море округляется, когда мы плывемъ на кораблѣ; что, пробуравивъ преисподнюю, мы вновь увидимъ звѣзды; что на свѣтѣ все повинуется законамъ паденія и что потому нѣтъ ничего высокаго

Мы знаемъ, что міръ не стоитъ на столбахъ и что нѣтъ на немъ купола, что въ безконечности онъ—самый ничтожный атомъ; что пространство—пустота, со всѣхъ сторонъ открытая, бездна, гдѣ мы родимся, не видя какъ мы въ нее входимъ, бездна, центръ которой за нами слѣдуетъ, и предѣлы которой для насъ необозримы, общее жилище безъ красотъ и безъ безобразія.

Они поднимаются, наблюдая за маятникомъ, гдѣ смѣлость ихъ полета измѣряется пониженіемъ ртути...

Но земля можетъ выдержать на себѣ основаніе треугольника, при построеніи котораго алгебра превзошла всякія границы).

Теперь приведемъ настоящее поэтическое и вмѣстѣ философское вдохновеніе.

Car de sa vie à tous léguer l'œuvre et l'exemple,
C'est la revivre en eux plus profonde et plus ample,
C'est durer dans l'espace en tout temps, en tout lieu.
C'est finir d'exister dans l'air où l'heure sonne,
Sous le fantôme étroit qui borne la personne,
Mais pour commencer d'être à la façon d'un dieu!

L'éternité du sage est dans les lois qu'il trouve,
Le délice éternel que le poète éprouve,
C'est un soir de durée au cœur des amoureux!...

(Завѣщать людямъ трудъ и примѣръ своей жизни, значитъ заставить ее вновь ожить въ нихъ болѣе глубокой и болѣе широкой, значитъ и въ пространствѣ, и во времени продлить вѣчно свое существованіе въ людяхъ, это значитъ окончить свое существованіе въ конечномъ времени, сбросить съ себя узкую оболочку, въ которой стѣснена наша личность, и начать новое существованіе божественное.

Вѣчность мудреца заключена въ имъ найденныхъ *законахъ*. Для поэта вѣчное наслажденіе—прожить одинъ вечеръ въ сердцахъ двухъ любящихъ!..)

Эти стихи напоминаютъ стихи-формулы, какихъ много у Гюго, и гдѣ самая формула составляетъ образъ. То же можно сказать о слѣдующихъ стихахъ:

Emu, je ne sais rien de la cause émouvante.
C'est moi-même ébloui que j'ai nommé le ciel,
Et je ne sens pas bien ce que j'ai de réel.
. . . . . .
J'ai voulu tout aimer et je suis malheureux,
Car j'ai de mes tourments multiplié les causes.

Il existe un bleu dont je meurs
Parce qu'il est dans les prunelles.

(Растроганный, я не могу отдать себѣ отчета въ томъ, что меня растрогало. Я, подъ обаяніемъ, самъ себя назвалъ небомъ, и мнѣ трудно провѣрить, сколько во всемъ этомъ правды.

. . . . . .

Я хотѣлъ все обнять моей любовью, и вотъ я несчастливъ, такъ какъ самъ же умножилъ число моихъ страданій.

Есть лазурь, отъ которой я умираю, это лазурь—въ ея очахъ!).

Въ «*Данаидахъ*» нѣтъ ничего болѣе поэтическаго и вмѣстѣ философскаго, какъ картина молодой Надежды: «Mes sœurs, si nous recommencions».

Поэтамъ и философамъ, которые думаютъ, что все уже исчер-

пано относительно вдохновляющихъ чувствъ и идей, можно сказать вмѣстѣ съ Сюлли-Прюдоммомъ:

Vous n'avez pas sondé tout l'océan de l'âme,
O vous qui prétendez en dénombrer les flots...
Qui de vous a tâté tous les coins de l'abîme
Pour dire: «C'en est fait, l'homme nous est connu;
Nous savons sa douleur et sa pensée intime,
Et pour nous, les blasés, tout son être est à nu?»
Ah! ne vous flattez pas, il pourrait vous surprendre...

(Вы не изслѣдовали всей глубины океана души, вы, поставившіе себѣ задачей пошевелить его волны!... Кто изъ васъ обслѣдовалъ всѣ тайники этой пропасти, чтобы сказать: «довольно! мы познали человѣка, мы узнали его печали и его тайныя мысли, и для насъ, пресыщенныхъ, въ немъ нѣтъ больше тайны». О, не обольщайтесь, человѣкъ могъ бы васъ озадачить необходимостью).

Эту неожиданность, счастливую и нѣжную неожиданность мы испытываемъ, читая поэтовъ, которые вмѣстѣ думали и чувствовали.

Tous les corps offrent des contours,
Mais d'où vient la forme qui touche?
Comment fais-tu les grands amours,
Petite ligne de la bouche?...

(Всѣ тѣла имѣютъ свои очертанія, но откуда этотъ обликъ, который меня трогаетъ? Какъ ты, легкое очертаніе устъ, можешь внушить такую сильную любовь?).

«Форма, которая трогаетъ», вотъ что настоящій поэтъ, поэтъ творческій, долженъ также найти, какъ это много разъ находилъ Сюлли-Прюдоммъ; если «la petite ligne de la bouche fait les grands amours», это бываетъ потому, что она есть непосредственное выраженіе души, безъ заученности и безъ усилія; такова и поэзія, гдѣ сама мысль только удлинняется и становится видной въ чертахъ и формахъ стиховъ: она одна порождаетъ великую любовь.

II.

Чувства и волненія Сюлли-Прюдомма мы не находимъ у Леконта де-Лиль. Этотъ послѣдній очень многими сторонами примыкаетъ къ той плеядѣ поэтовъ, которые въ школѣ Теофиля Готье стремятся быть безукоризненными и хвалятся нечувствительностью, занятые лишь холодной отдѣлкой стиховъ съ законченною формой. Поэзія чисто формальная похожа на тѣ сталактиты пещеръ, которые висятъ какъ каменныя ліаны, какъ легкія и тонкія, но безжизненныя гирлянды; мы напрасно будемъ искать въ ней струю жизни: она есть только въ падающихъ и слезящихся каплях воды, а не въ окаменѣлыхъ и безчувственныхъ цвѣтахъ. Намъ понравится пробыть нѣсколько минутъ въ полусвѣтѣ этой пещеры; мы восхитимся причудами формъ и игрою лучей, но скоро въ насъ проникаетъ холодъ, мы стремимся на свѣжій и теплый воздухъ полей, оплодотворяемыхъ солнцемъ: настоящіе цвѣты—тѣ, которые живутъ, распускаются и любятъ.

Леконтъ де-Лиль—«миологъ», какъ и Викторъ Гюго; но вмѣсто того, чтобы *создавать* миѳы, онъ слишкомъ часто довольствуется переложеніемъ въ стихи всѣхъ миѳологій, то Греціи, то Востока и браминской Индіи, то финскаго и скандинавскаго Сѣвера, или средневѣковой католической и мусульманской. Въ этой новой *Légende des Siècles* была концепція, обладающая истиннымъ философскимъ и даже общественнымъ интересомъ, потому что дѣло шло о томъ, чтобы оживить,—въ ихъ задушенныхъ мысляхъ о мірѣ и о богахъ, — самые разнообразные типы человѣческихъ обществъ. Но вслѣдствіе «пантеизма» и «объективности» поэтъ потерялъ наконецъ этотъ даръ симпатической эмоціи, которая составляетъ самую основу поэзіи. На этомъ пути кончаютъ тѣмъ, что можно было бы назвать ледяной литературой. Симпатія Леконта де-Лиля есть только симпатія ума, которая покрываетъ все однимъ неподвижнымъ и яснымъ свѣтомъ. У грековъ онъ заимствовалъ представленіе объ извѣстномъ мірѣ *формъ* и *идей*, который и есть самый міръ искусства; можно было бы сказать, что, изгоняя человѣческую страсть и эмоцію, онъ, какъ Спиноза, смотритъ на все съ точки зрѣнія вѣчности. Въ поэзію онъ хотѣлъ перенести скульптуру. Его собственная поэзія отличается скульптурной чистотой линій и неподвижнымъ величіемъ; его строфы какъ бы выдѣляются на фонѣ, котораго ничто не трогаетъ, и свѣтъ выдаетъ строгую и гладкую бѣлизну мрамора.

Этотъ культъ формъ, которымъ онъ связывается съ Грецией, не

исключаетъ нѣкотораго глубокаго и конечнаго презрѣнія къ міру; и тѣмъ самымъ, что въ этомъ мірѣ нѣтъ ничего интереснаго кромѣ формы, къ которой направленъ умъ, онъ есть только міръ видимостей и иллюзій. Греческая мысль связывается съ мыслью индусской. Искусство есть родъ предвосхищенной нирваны: съ полнымъ отрѣшеніемъ отъ всякаго желанія, какъ и отъ всякаго сожалѣнія, поэтъ, который есть также мудрецъ, созерцаетъ міръ законовъ и типовъ, окружая ихъ неизмѣнностью волненія явленій и заранѣе вкушаетъ покой божественнаго небытія, которое насъ «набальзамируетъ забвеніемъ» [1]).

Et ce sera la Nuit aveugle, la grande Ombre,
Informe dans son vide et sa stérilité,
L'abîme pacifique où dit la vanité
De ce qui fut le temps et l'espace et le nombre.

(Это будетъ слѣпая Ночь, великій Мракъ, безобразный въ своей пустотѣ и своей безплодности, — мирная пропасть, гдѣ будетъ покоиться суета времени, числа и пространства).

Когда три Норны, сидящія на корняхъ ясеня Игдразила, символа міра, поднимаютъ одна за другой свои голоса, то первая воспѣваетъ прошедшее, потому что это—старая Урда, «вѣчное воспоминаніе»; вторая воспѣваетъ торжественное настоящее, счастливый и плодоносный день, когда родился праведный:

Ce fruit sacré, désir des siècles, vient d'éclore.
. . . . . .
Tout est dit, tout est bien. Les siècles fatidiques
Ont tenu jusqu'au bout leur promesses antiques.

(Созрѣлъ священный плодъ,—предметъ вѣковыхъ желаній.
. . . . . .
Все сказано, все къ добру. Пророческіе вѣка до послѣдняго слова сдержали свои старинныя обѣщанія).

Но третья Норна, взглядъ которой проникаетъ въ будущее, отвѣчаетъ:

Hélas! rien d'éternel ne fleurit dans les cieux,
Il n'est rien d'immuable où palpite la vie.
La douleur fut domptée et non pas assouvie.

(Увы! Нѣтъ ничего вѣчнаго подъ небесами; гдѣ бьется жизнь, тамъ нѣтъ неизмѣннаго. Печаль была подавлена, но не утолена).

Праведный родился, праведный умретъ. Человѣкъ, сердце котораго одно во вселенной поняло справедливость, исчезнетъ, и земля исчезнетъ въ свою очередь, и все небо, со своими звѣздами, погибнетъ въ вѣчной ночи.

[1]) Néfëroa-Ha.

Voilà ce que j'ai vu par delà les années,
Moi, Skulda, dont la main grave les destinées,
Et ma parole est vraie! Et maintenant, ô jours,
Allez, accomplissez votre rapide cours!
Dans la joie ou les pleurs, montez, rumeurs suprêmes,
Rires des dieux heureux, chansons, soupirs, blasphèmes!
O souffles de la vie immense, ô bruits sacrés,
Hâtez-vous: l'heure est proche où vous vous éteindrez!

(Вотъ что прозрѣла я по мракѣ грядущихъ лѣтъ, я, Скульда, рука которой чертитъ скрижали небесъ и слова мои—истина! Теперь, дни! спѣшите, свершайте вашъ быстрый бѣгъ! Веселясь или плача, раздавайтесь, послѣдніе крики! Смѣхъ суетливыхъ боговъ, пѣсни, вздохи и проклятія! Спѣшите, связующіе звуки, дыханіе необъятной жизни, близокъ часъ, и вы должны умолкнуть).

Луи Менаръ, самъ замѣчательный поэтъ, чтобы оправдать своего друга отъ упрека въ холодности, приводитъ пьесу *Spectres* какъ примѣръ «глубокой и сдержанной эмоціи». Эти привидѣнія—три любимыя женщины и три угрызенія совѣсти. Поэтъ даетъ, можетъ быть, слишкомъ романтическое ихъ описаніе, какъ въ добрыя времена Гюго и Нодье.

Trois spectres familiers hantent mes heures sombres.
Sans relâche, à jamais, perpétuellement,
Du rêve de ma vie ils traversent les ombres.

Je les regarde avec angoisse et tremblement.
Ils se suivent, muets, comme il convient aux âmes,
Et mon cœur se contracte et saigne en les nommant.

Ces magnétiques yeux, plus aigus que des lames,
Me blessent fibre à fibre et filtrent dans ma chair,
La moelle de mes os gèle à leurs mornes flammes.

Sur ces lèvres sans voix éclate un rire amer,
Ils m'entraînent, parmi la ronce et les décombres,
Très loin, par un ciel lourd et terne de l'hiver.

Trois spectres familiers hantent mes heures sombres,
. . . . . .

Les trois spectres sont là qui dardent leurs prunelles
Je revois le soleil des paradis perdus!
L'espérance sacrée en chantant bat des ailes.

Et vous, vers qui montaient mes désirs éperdus,
Chères âmes, parlez, je vous ai tant aimées!
Ne me rendrez-vous plus les biens qui me sont dus?

Au nom de cet amour dont vous fûtes charmées,
Laissez comme autrefois rayonner vos beaux yeux,
Déroulez sur mon cœur vos tresses parfumées!

Mais tandis que la nuit lugubre étreint les cieux,
Debout, se détachant de ces brumes mortelles,
Les voici devant moi, blancs et silencieux.

Les trois spectres sont là qui dardent leurs prunelles.
. . . . . .

(Три близкихъ мнѣ тѣни навѣщаютъ меня въ мрачные часы моей жизни. Навсегда, постоянно и безпрерывно онѣ проходятъ въ сумеркахъ моихъ житейскихъ видѣній. Я смотрю на нихъ со страхомъ и трепетомъ. Онѣ тянутся другъ за другомъ молчаливо, какъ подобаетъ тѣнямъ, и мое сердце сжимается и обливается кровью, когда я произношу ихъ имена. Ихъ магнетическіе взоры острѣе лезвія вонзаются въ меня и проникаютъ мое тѣло, и подъ печальнымъ огнемъ этихъ глазъ стынетъ кровь въ моихъ костяхъ. На этихъ безмолвныхъ устахъ раздается горькій смѣхъ, и эти тѣни увлекаютъ меня далеко въ печальную страну, гдѣ подъ тяжелымъ свинцовымъ небомъ на развалинахъ растетъ терновникъ.

Три близкихъ мнѣ тѣни навѣщаютъ меня въ мрачные часы моей жизни.
. . . . . .

Онѣ стоятъ предо мной; ихъ взоры мечутъ стрѣлы, и я вновь вижу свѣтъ утраченнаго рая! Святая надежда машетъ своими крыльями и начинаетъ пѣть свою пѣснь. О, дорогія мнѣ тѣни! Къ вамъ летѣли мои взволнованныя желанія! Обратитесь ко мнѣ съ рѣчью, я такъ васъ любилъ! Развѣ вы не захотите отдать мнѣ тѣ блага, которыя по праву мнѣ слѣдуютъ? Во имя той любви, которая была вамъ любезна—заставьте вновь, какъ прежде, блестѣть ваши глаза и разсыпьте мнѣ на грудь ваши благоуханныя кудри! Но печальная ночь обнимаетъ небеса, и вотъ онѣ снова выступаютъ изъ мрака и снова стоятъ передо мной блѣдныя и молчаливыя. Онѣ стоятъ предо мной и взоры ихъ мечутъ стрѣлы...).

Другія пьесы, взятыя изъ легенды или изъ исторіи, дѣйствительно и откровенно невозмутимы, но мы думаемъ, что этотъ родъ ученой поэзіи, который можетъ интересовать любителей и ученыхъ (тѣхъ, которые знаютъ правописаніе Qaïn), никогда не произведетъ на общество того вліянія, которое должна производить великая поэзія. Болѣе всѣхъ другихъ пьесъ намъ нравится та, гдѣ Леконтъ де-Лиль, какъ-будто противъ собственнаго желанія, чувствуетъ и трогается, вмѣсто того, чтобы все отражать какъ зеркало. Подъ обычной жесткостью поэта угадывается тогда пессимистическое чувство, которое иногда возвышается до начинающагося негодованія передъ бѣдствіями этого міра, особенно передъ бѣдствіями человѣка. Каинъ становится для него символомъ человѣчества; то божество, которое создало человѣчество для страданія и для зла, есть настоящій виновникъ зла, какъ и страданія: оно есть настоящій убійца Авеля. И въ самой груди человѣка родится идея справедливости, и эта идея свергнетъ справедливость божества, существа, которое считаютъ совершеннымъ и добрымъ, а твореніе котораго несовершенно и дурно. Есть краснорѣчіе въ тѣхъ стихахъ, гдѣ Каинъ разсказываетъ, какъ онъ родился, какъ Ева, при выходѣ изъ рая, съ голыми боками и ногами, углубясь въ суровое уединеніе, родила его:

Mourante, échevelée, elle succombe enfin,
Et dans un cri d'horreur enfante sur la ronce
Ta victime, Jahvèh! celui qui fut Caïn.
O nuit! déchirements enflammés de la nue,
Cèdres déracinés, torrents, souffles hurleurs,
O lamentations de mon père, ô douleurs,
O remords, vous avez accueilli ma venue,
Et ma mère a brûlé ma lèvre de ses pleurs.

Buvant avec son lait la terreur qui l'enivre,
A son côté gisant livide et sans abri,
La foudre a répondu seule à mon premier cri;
Celui qui m'engendra m'a reproché de vivre,
Celle qui m'a conçu ne m'a jamais souri.

(Растрепанная, близкая къ смерти, она наконецъ падаетъ и съ крикомъ ужаса рождаетъ на терновникѣ твою жертву, Іегова!—Каинъ. О, ночь! молніи разсѣкала небеса, вѣтеръ вырывалъ кедры съ корнями, шумѣли потоки и завывалъ вихрь, о, жалобные стоны моего отца! о, боли! о, угрызенія совѣсти! вы встрѣтили меня при моемъ вступленіи въ свѣтъ, и моя мать спокоми слезами обожгла мои губы.

Я всосалъ съ ея молокомъ ужасъ, какимъ она была охвачена; я лежалъ около нея блѣдный и безпомощный, и одинъ громъ отвѣчалъ на мой первый крикъ; мой отецъ укорялъ меня моей жизнью, и моя мать никогда не подарила мнѣ улыбки).

Каинъ есть дѣйствительно дитя печали, которое встрѣчаетъ жизнь долгимъ стономъ: И какое зло сдѣлалъ онъ, чтобы божество осудило его на жизнь?

Que ne m'écrasait-il,
Faible et nu sur le roc, quand je vis la lumière?

(Зачѣмъ онъ не уничтожилъ меня, когда я увидѣлъ свѣтъ, и слабый и нагой лежалъ на скалѣ?).

Настоящій виновникъ—тотъ, кто нарушилъ покой небытія, чтобы извлечь изъ него міръ; это—тотъ духъ, который носился надъ безформеннымъ хаосомъ, и вдохнулъ въ него жизнь и форму:

Emporté sur les eaux de la Nuit primitive,
Au must tourbillon d'un vain rêve pareil,
Ai-je affermi l'abîme, allumé le soleil,
Et pour penser: Je suis! pour que la fange vive,
Ai-je troublé la paix de l'éternel sommeil!

Ai-je dit à l'argile inerte: Souffre et pleure!
Auprès de la défense ai-je mis le désir,
L'ardent attrait d'un bien impossible à saisir,
Et le songe immortel dans le néant de l'heure?
Ai-je dit de vouloir et puni d'obéir?

(Развѣ я, носимый нѣмымъ вихремъ надъ водами первоначальной ночи, отдавшись суетному мечтанію, развѣ я привелъ въ порядокъ хаосъ и засвѣтилъ солнце? Развѣ я нарушилъ покой вѣчнаго сна, чтобы вдохнуть жизнь во все это ничтожество и сказать себѣ: «я существую?»

Сказалъ ли я бездушному праху: «страдай и плачь». Возлилъ ли я въ него послѣ запрета желанія, я ли заставилъ его стремиться всей душой къ недостижимому благу и я ли училъ его отдаваться безсмертнымъ сновидѣніямъ при всемъ его конечномъ ничтожествѣ? Приказалъ ли я ему жалать и каралъ ли его за исполненіе этого приказанія?).

Изъ глубины этой одушевленной глины, преданной къ добычу всѣмъ инстинктамъ животнаго и, какъ животное, забрызганной кровью, возстанетъ однако сила, способная противопоставить безнравственной Природѣ идею справедливости и правды: науку. И наука отмститъ за человѣка божеству, уничтожая самое божество:

Et les petits enfants des nations vengées,
Ne sachant plus ton nom, riront dans leurs berceaux!

J'effondrerai des cieux la voûte dérisoire,
Par delà l'épaisseur de ce sépulcre bas
Sur qui gronde le bruit sinistre de ton pas,
Je ferai bouillonner les mondes dans leur gloire;
Et qui t'y chercherа ne t'y trouvera pas.

Et ce sera mon jour! Et, d'étoile en étoile,
Le bienheureux Eden longuement regretté
Verra renaître Abel sur mon cœur abrité;
Et toi, mort et cousu sous la funèbre toile,
Tu t'anéantiras dans ta stérilité.

(И малыя дѣти этихъ отомщенныхъ поколѣній будутъ смѣяться въ своей колыбели, даже не вѣдая твоего имени!

Я разрушу эти смѣшные небесные своды и за предѣлами этой тѣсной могилы, надъ которой гремитъ мрачный стукъ твоихъ шаговъ, я заставлю міры клокотать въ ихъ славѣ, и кто будетъ искать тебя въ этихъ мірахъ—не найдетъ.

Это будетъ мой день! Блаженныя райскія селенья въ звѣздномъ пространствѣ, о которыхъ такъ давно вздыхаютъ люди, увидятъ вновь возрожденнаго Авеля и я упрячу его въ моихъ объятіяхъ. Ты же мертвый, зашитый въ могильный саванъ, ты погибнешь въ твоемъ безплодіи).

Великое живое и страдающее общество обнимаетъ не только человѣчество, но и животныхъ; ихъ туманныя мысли, темное сознаніе и мечты нравилось изображать Леконту де-Лилю, какъ-будто для того, чтобы лучше схватить въ нихъ смыслъ всеобщей жизни въ ея первыхъ проявленіяхъ. Кондоръ, ожидая начала ночи съ высоты одной вершины Кордильеръ,

Baigné d'une lueur qui saigne sur la neige

(залитый слабымъ свѣтомъ, который на снѣгѣ оставляетъ кровавые слѣды),

хрипитъ отъ удовольствія, когда наконецъ наступаетъ это море мрака, которое его всего покрываетъ; онъ расправляетъ свои крылья, поднимается, разбивая снѣгъ, поднимается, куда не достигаетъ нѣтеръ:

Et loin du globe noir, loin de l'astre vivant,
Il dort dans l'air glacé, les ailes toutes grandes.

(И вдали отъ мрачной земли и горящихъ звѣздъ, онъ спитъ въ холодномъ эонѣ, широко расправивъ свои крылья).

Ягуаръ засыпаетъ въ тяжеломъ и неподвижномъ воздухѣ въ дуплѣ темнаго лѣса, недоступнаго солнцу, налощивъ свою лапу широкимъ ударомъ языка:

Il cligne ses yeux d'or bêbêtés de sommeil;
Et dans l'illusion de ses forces inertes,
Faisant mouvoir sa queue et frissonner ses flancs,
Il rêve qu'au milieu des plantations vertes
Il enfonce d'un bond ses ongles raisselants
Dans la chair des taureaux effarés et beuglants.

(Онъ смежаетъ свои золотые глаза, отягченные сномъ, дрожитъ подъ инстинктивнымъ напоромъ своихъ дремлющихъ силъ, бьетъ хвостомъ и видитъ во снѣ, какъ на зеленыхъ равнинахъ однимъ скачкомъ онъ вонзаетъ свои блестящіе когти въ бока ревущихъ и охваченныхъ ужасомъ быковъ).

Вотъ, безъ сомнѣнія, въ живомъ символѣ, мечта всей Природы, подъ тяжелой необходимостью голода. Въ то же время эти стихи даютъ чувство той широкой неестественности существъ, которая оказывается въ самой ихъ жестокости. Если у хищнаго звѣря бываютъ сны только кровожадные, какъ и его бодрствованія, кого надо обвинять, если не Природу, которая заставляетъ однихъ жить смертью другихъ? Вмѣсто того, чтобы возмущаться, отчего мы сами не отрѣшимся отъ жизни и отъ желанія жить? Поэтъ разсказываетъ намъ исторію льва, который, будучи заперть въ клѣтку и отчаиваясь въ свободѣ, предпочелъ умереть съ голоду:

O cœur toujours en proie à la rébellion,
Qui tournes, haletant, dans la cage du monde,
Lâche, que ne fais-tu comme a fait ce lion?

(О сердце, вѣчная жертва возмущенія, ты, до изнуренія бьющееся въ міровой клѣткѣ—робкое! почему ты не берешь примѣръ съ этого льва?).

Въ *Ravine de Saint-Gilles*, одной изъ наиболѣе восхваляемыхъ пьесъ, поэтъ старательно фотографируетъ восточное ущелье, съ его бамбуками, лianами, алоэми; всѣ птицы прошли на смотрѣ, колибри, кардиналъ, «caille replète», фаэтонъ; мы видимъ быковъ Таматавы, которыхъ сторожитъ негръ, напѣвающій «air saklave», ящерица съ изумрудной спиной, блуждающая кошка-тигръ. Жизнь кишитъ, а подъ нею, въ самой глубинѣ ущелья—темная и молчаливая пропасть, которую въ свою очередь описываетъ поэтъ.

A peine une echappée, étincelante et bleue,
Laisse-t-elle entrevoir, en un pan du ciel pur,
Vers Rodrigue ou Ceylan le vol des paille-en-queue,
Comme un flocon de neige égaré dans l'azur.

(Изъ этой бездны виденъ одинъ только лоскутокъ чистаго неба—одна узкая полоса, блестящая и голубая — и въ ней полетъ птицы, которая кажется хлопкомъ снѣга, затерявшимся въ лазури).

Сначала кажется, что это научное и точное въ своихъ мельчайшихъ подробностяхъ описаніе имѣетъ цѣлью только себя самое; можно подумать, что оно сдѣлано только для того, чтобы выказать талантъ живописца, который конечно увлеченъ имъ. Но за описаніемъ слѣдуетъ философская аллегорія, приведенная, можетъ быть, нѣсколько искусственно, съ терпѣливо прилаженными идеями, но все-таки болѣе прекрасная и интересная, чѣмъ описаніе.

Pour qui sait pénétrer, Nature, dans tes voies,
L'illusion t'enserre et ta surface ment:
Au fond de tes fureurs comme au fond de tes joies,
Ta force est sans ivresse et sans emportement.

Tel, parmi les sanglots, les rires et les haines,
Heureux qui porte en soi, d'indifférence empli,
Un impassible cœur sourd aux remeurs humaines,
Un gouffre inviolé de silence et d'oubli!

(Природа! Тотъ, кто умѣетъ проникнуть въ твою тайну, видитъ, что наружность твоя обманчива и что ты окружена иллюзіей. Въ твоей силѣ, въ ея веселіи и въ ея ужасахъ, нѣтъ ни веселія, ни опьяненія. Таковъ счастливецъ, который и въ смѣхѣ, и въ ненависти, и въ плачѣ одаренъ невозмутимымъ сердцемъ, полнымъ равнодушія, онъ—невозмутимая бездна молчанія и забвенія).

Развѣ въ этомъ великомъ намѣренномъ «равнодушіи» нѣтъ нѣкоторой аффектаціи? Предполагать это заставляетъ то, что поэтъ для того, чтобы до конца сопоставить идеи съ картинами его описанія, вдругъ измѣняетъ своему пессимизму и своей *морали*: «полетъ фаэтона», блестящаго надъ черною пучиной, вызывалъ какую-либо симметрическую идею; чтобы найти ее, поэтъ не отступаетъ передъ очень счастливой непослѣдовательностью, и вознагражденъ за то этими прекрасными строфами:

La vie a beau frémir autour de ce cœur morne,
Muet comme un ascète absorbé par son Dieu;
Tout roule sans écho dans son ombre sans borne,
Et rien n'y luit du ciel, hormis un trait de feu.

Mais ce peu de lumière à ce néant fidèle,
C'est le reflet perdu des espaces meilleurs!
C'est ton rapide éclair, Espérance éternelle,
Qui l'éveille en sa tombe et le convie ailleurs.

(Какъ бы жизнь ни играла вокругъ этого угрюмаго сердца, молчаливаго какъ отшельникъ, поглощенный молитвой — въ его безпредѣльномъ мракѣ все проходитъ безъ отзвука, и искра огня – вотъ все, что она хранитъ отъ небеснаго свѣта.

Но эта ничтожная искра вѣрна человѣку; она — отблескъ лучшаго міра. Она—твой быстрый лучъ, о вѣчная Надежда, который пробуждаетъ человѣка и манитъ за собой въ иныя страны).

Итакъ, несмотря на Будду, полетъ фаэтона въ далекомъ свѣтѣ сталъ надеждой.

Постоянная напряженность стиля, выдѣланная версификація, хотя разнообразная, но тѣмъ не менѣе монотонная вслѣдствіе всегдашняго стремленія къ эффекту, часто ораторскій и декламаторскій тонъ дѣлаютъ чтеніе этихъ прекрасныхъ стиховъ утомительнымъ; но надо быть благодарнымъ автору за его стремленіе къ величественному символизму. Его ошибка въ томъ, что онъ полагалъ, что будетъ ближе къ истинѣ и объективности, если будетъ стараться быть безучастнымъ, какъ великое цѣлое, и сдерживать біенія своего человѣческаго сердца; но не составляютъ ли и эти біенія сердца части цѣлаго? Не составляютъ ли и эти человѣческія эмоціи—движеній Природы? Отрываться отъ самого себя значитъ ли въ самомъ дѣлѣ проникать въ дѣйствительность, какъ будто дѣйствительность не была въ насъ самихъ, а мы въ ней, какъ будто она не принимала въ насъ сознанія самой себя, наслаждаясь и страдая, желая и любя? Въ то время какъ ягуаръ мечтаетъ о крови, человѣкъ, иногда, мечтаетъ объ идеалѣ; оба — дѣти одной Природы. Которое изъ двухъ мечтаній меньше удаляется отъ истины? Мы не знаемъ; но человѣку въ его ночи, сквозь его сны, казалось, что онъ уловилъ свѣтъ. Правда, онъ неясенъ и колеблется; часто человѣкъ сомнѣвался въ немъ, но онъ всегда обращается къ нему; вѣрно ли, что этотъ свѣтъ, видѣнный во снѣ, никогда не превратится въ свѣтъ видимый? Было время, когда у живыхъ существъ не было глазъ, когда на физическомъ мірѣ лежала такая же темная и тяжелая ночь, какъ та, которая виситъ теперь надъ міромъ нравственнымъ. Надъ этой ночью виталъ однако свѣтъ, не было только глаза, чтобы его видѣть. Изъ вѣка въ вѣкъ этотъ свѣтъ согрѣвалъ, заставлялъ вибрировать еще слѣпое существо. Сначала тусклый, неподвижный почти нечувствительный, глазъ первобытнаго существа только при блескѣ и постоянномъ теплѣ лучей постепенно прояснялся, почувствовалъ, что становится кристалломъ, и какъ живое зеркало сталъ отражать. Свѣтъ создалъ глаза, проникнувъ въ нихъ: ихъ прозрачность есть только остатокъ сохранившагося въ нихъ свѣта.—Этотъ дрожащій въ глубинѣ сердецъ идеалъ не есть ли также заря, готовая подняться? Само существо, все цѣликомъ, не есть ли такой же взглядъ, который еще медлитъ проявиться, открыться свѣту, настоящему свѣту, тому, который, подходя ближе и ближе, заразитъ своей яркостью все, что есть слѣпого, и проникнетъ всю ночь, до безконечности? Въ концѣ концовъ кто знаетъ, настойчивый взглядъ не кончится ли тѣмъ, что мы увидимъ? Громадное усиліе, сознательное или нѣтъ, находится ли въ насъ, находится ли во всемъ и не закончится ли оно громаднымъ восходомъ солнца? Отчего нѣтъ? — Мечта ягуара не мѣшаетъ необходимо окончательной дѣйствительности мечты человѣка.

III.

Гюго, всегда озабоченный съ общественной точки зрѣнія, воспѣлъ «*Несчастныхъ*» и въ «*Легендѣ вѣковъ*» воспѣлъ «малыхъ». Для поэта оставалось и остается найти еще много вдохновеній во всей этой наиболѣе многочисленной части общества, которая живетъ безвѣстной и которая между тѣмъ составляетъ самую основу человѣчества. Сколько здѣсь радостей и страданій, которымъ поэтъ, какъ и философъ, можетъ отдать свое сочувствіе! Коппе понялъ это и въ свою очередь воспѣваетъ «*Униженныхъ*» (*les Humbles*). Это психологъ и моралистъ, въ то же время какъ и поэтъ. Съ какой правдой выраженія и съ какой симпатіей онъ съумѣлъ нарисовать эту *одинокую женщину*, печаль которой онъ заставляетъ насъ угадывать:

Elle était pâle et brune; elle avait vint-cinq ans;
Le sang teignait de bleu ses mains longues et fières;
Et, nerveux, les longs cils de ses chastes paupières
Voilaient ses regards bruns de battements fréquents.

Quand un petit enfant présentait à la ronde
Son front à nos baisers, oh! comme lentement,
Mélancoliquement et douloureusement,
Ses lèvres s'appuyaient sur cette tête blonde!

Mais, aussitôt après ce trop cruel plaisir,
Comme elle reprenait son travail au plus vite!
Et sur ses traits alors quelle rougeur subite
En songeant au regret qu'on avait pu saisir!...

J'avais bien remarqué que son humble regard
Tremblait d'être heurté par un regard qui brille,
Qu'elle n'allait jamais près d'une jeune fille,
Et ne levait les yeux que devant un vieillard...

(Это была блѣдная брюнетка; ей было двадцать пять лѣтъ; на длинныхъ и гордыхъ ея рукахъ просвѣчивали жилы; нервно и часто опускались длинныя рѣсницы ея дѣвственныхъ очей и скрывали ея взоры.

Когда какой-нибудь ребенокъ подставлялъ намъ свой лобъ для поцѣлуя, о! какъ тихо, печально и грустно прикасались ея губы къ этой бѣлокурой головкѣ!

Но сейчасъ же, послѣ этого слишкомъ жестокаго удовольствія, какъ поспѣшно обращалась она къ своей работѣ! мгновенная краска разливалась по ея лицу и, казалось, она боялась, что люди могутъ подсмотрѣть ея раскаяніе.

Я замѣтилъ, что ея скромный взглядъ трепеталъ, когда встрѣчался съ другимъ блестящимъ взглядомъ, что она избѣгала идти рядомъ съ молодыми дѣвушками и только передъ стариками рѣшалась поднять свои взоры) [1].

[1]) *Une femme seule.*

Только Коппе слишкомъ часто думалъ, что для того, чтобы найти правду,—а въ наше время ее очень ищутъ,—было бы довольно открыть и воспроизвести стертую и обыденную основу жизни, однимъ словомъ ея банальность; это немного похоже на то, какъ если бы музыкантъ игралъ одинъ аккомпанементъ мотива, или какъ если бы художникъ старался освѣтить свою картину повсюду равномѣрнымъ свѣтомъ. По правдѣ говоря, онъ замѣчалъ въ нашемъ обществѣ не столько униженныхъ, сколько обыкновенныхъ; и въ ихъ жизни онъ старался выдвигать сторону обыкновенную, обыденную, общую всѣмъ. Въ большинствѣ случаевъ, отъ подробностей, которыя онъ разсыпаетъ въ своихъ разсказахъ, онъ требуетъ не столько того, чтобы онѣ выражали дѣйствительность, сколько того, чтобы онѣ повторялись въ дѣйствительности. Даже воспоминаніе слишкомъ одѣвается для него прозой ежедневности; онъ забываетъ, что воспоминаніе, сохраняя вещи въ сжатомъ и общемъ видѣ, такъ сказать возвращаетъ имъ всю цѣну, которую онѣ теряли при каждодневномъ раздробленіи. Оливье рѣшилъ снести цвѣты на могилу своей матери, и его мысль совершенно естественно перенеслась къ его дѣтству, къ его матери:

Olivier revoyait les plus minimes choses;
. . . . . .
... le grand potager derrière la maison
Où, pour faire la soupe et selon la saison,
Sa mère allait cueillir les choux-fleurs et l'oseille.

(Оливье вспоминалъ мельчайшія подробности.
. . . . . .
Онъ видѣлъ большой огородъ, куда, смотря по времени года, его мать ходила собирать цвѣтную капусту и щавель для супа).

Онъ долженъ былъ снова увидѣть эти вещи; онъ долженъ былъ также увидѣть и другія, и болѣе важныя, о которыхъ не лишнее было бы сказать. Видѣть сквозь воспоминаніе, значитъ видѣть сквозь лучъ свѣта: все какъ будто становится прозрачнымъ, освѣщается, преображается; между тѣмъ ничего не измѣнилось въ дѣйствительности, развѣ только то, что мы лучше схватываемъ ея настоящій смыслъ.

Коппе есть мирный обитатель Парижа, который, сколько онъ себя помнитъ, видитъ себя на этихъ самыхъ бульварахъ, по которымъ теперь онъ ходитъ лишь немного болѣе спокойнымъ шагомъ:

Et quand mes petits pieds étaient assez solides,
Nous poussions quelquefois jusque aux Invalides,
Où, mêlés aux badauds descendus des faubourgs,
Nous suivions la retraite et les petits tambours.

(И когда мои маленькія ножки были достаточно крѣпки, мы ходили иногда къ собору Инвалидовъ, гдѣ, смѣшавшись съ толпой зѣвакъ, пришедшихъ изъ предмѣстій, мы бѣжали за войсками и маленькими барабанщиками).

Да, онъ описываетъ намъ, какъ поэтъ, свою прогулку по Парижу, если хотите, прогулку по жизни. Съ перваго взгляда, онъ постарался «отмѣтить нѣжные оттѣнки меланхолическаго неба», никогда не переходя «старыхъ береговъ Сены», линію горизонта. Для него природа есть прежде всего Сена, затѣмъ—сельскій домикъ съ купою деревьевъ; а пріятное, это—

Un hamac au jardin, un bateau sur le fleuve.

(Гамакъ въ саду и на рѣкѣ лодка).

А вотъ одно изъ его мечтаній о любви:

Et dans les bois voisins, inondés de rayons,
Précédés du gros chien, nous nous promènerions,
Moi, vêtu de coutil, elle, en toilette blanche,
Et j'envelopperais sa taille, et sous sa manche,
Ma main caresserait la rondeur de son bras.
On ferait des bouquets, et, quand nous serions las,
On rejoindrait, suivis toujours du chien qui jappe,
La table mise, avec des roses sur la nappe,
Près du bosquet criblé par le soleil couchant;
Et, tout en s'envoyant des baisers en mangeant,
Tout en s'interrompant pour se dire: Je t'aime!
On assaisonnerait des fraises à la crème,
Et l'on bavarderait comme des étourdis
Jusqu'à ce que la nuit descende...
— O Paradis!

(Мы будемъ гулять въ сосѣднихъ рощахъ, залитыхъ свѣтомъ. Большая собака будетъ бѣжать впереди насъ. На мнѣ будетъ тиковый костюмъ, она будетъ вся въ бѣломъ. Я обниму ее за талію, и подъ рукавомъ ея платья моя рука будетъ ласкать ея круглую руку. Мы будемъ рвать цвѣты, а когда устанемъ, пойдемъ домой, и собака съ лаемъ будетъ за нами слѣдовать. Дома насъ будетъ ждать накрытый столъ съ букетами изъ розъ, недалеко отъ рощи, освѣщенной лучами заката; мы будемъ ѣсть ягоды со сливками, между ѣдой обмѣниваться поцѣлуями и останавливаться, чтобы сказать другъ другу: «я люблю тебя!» мы будемъ дурачиться и болтать до ночи—о! Рай!) [1].

Если Коппе приводитъ насъ вслѣдъ за Оливье въ деревню, то именно на ферму—бывшій «замокъ»; — хозяинъ жилища, «le bonhomme»—старый благородный фермеръ, и гости ѣдутъ смотрѣть

---

[1] — Excusez. J'oubliais que je conte une histoire;
Mais en parlant de moi, lecteur, j'en fais l'aveu,
Je parle d'Olivier qui me ressemble un peu.
(Olivier).

Коппе дѣйствительно есть оригиналъ этого «un poète» Оливье; и когда онъ, какъ Оливье, «ударитъ по плечу толстаго кучера», то всегда «d'une main bien gantée». Стремленіе къ фамильярному, къ «плебейскому», по его выраженію, тотчасъ же умѣряется свѣтской, *парижской* выправкой. Если рѣчь идетъ объ этомъ толстомъ кучерѣ, онъ не скажетъ просто, что онъ ругается; онъ скажетъ:

Et parfois d'un blasphème horrible se soulage!

«полевыя работы», «въ ивовой корзинкѣ». Мы въ окрестностяхъ Парижа, куда въ хорошіе дни переносятся сцены и искусственная жизнь комической оперы; общественная условность занимаетъ большое мѣсто въ парижскомъ существованіи. Слѣдуетъ впрочемъ прибавить, что Коппе не удовольствовался въ общественной жизни, какъ въ театрѣ, смотрѣть только на первый планъ сцены, только на внѣшность. Много разъ мы видимъ, какъ онъ останавливается на порогѣ скромныхъ жилищъ: зажженая лампа, дрова въ очагѣ и вечерній трудъ нашли въ немъ своего любящаго поэта. У маленькой работницы, которая, «въ перчаткахъ и скромно одѣтая», отправляется съ утра на работу въ богатый домъ, онъ угадываетъ страданія мансарды, откуда она вышла и гдѣ сегодня вечеромъ она, вернувшись, найдетъ маленькихъ братьевъ, которые говорятъ: «мы голодны», между тѣмъ какъ ихъ отецъ валяется на лѣстницѣ, оставивъ свой недѣльный заработокъ въ кабакѣ. Нѣсколько аффектированная наивность и немного искусственная простота не мѣшаютъ поэту, съ его фантазіей, собирать на пути самые прелестные стихи:

Le sourire survit au bonheur. Qui peut dire
Cet homme malheureux, puisqu'on le voit sourire?
Savons-nous, quand le soir, rêveurs, nous admirons
Le Zodiaque immense en marche sur nos fronts,
Combien dans la nature, Isis au triple voile,
La lumière survit à la mort d'une étoile,
Et si cet astre d'or, dont le rayonnement
A travers l'infini nous parvient seulement
Et décore le ciel des nuits illuminées,
N'est pas éteint déjà depuis bien des années?

(Улыбка живетъ дольше, чѣмъ смѣхъ. Кто можетъ сказать, что этотъ человѣкъ несчастливъ, когда видишь, что онъ улыбается? Когда ночью, мечтая, мы смотримъ на огромныя созвѣздія, какъ они плывутъ надъ нашей головой, знаемъ ли мы, какъ долго въ природѣ — этой Изидѣ, покрытой тройнымъ покрываломъ — свѣтъ звѣзды свѣтитъ послѣ ея смерти? Быть можетъ, вотъ эта золотая звѣзда, лучъ которой долетаетъ къ намъ сквозь безпредѣльное пространство и украшаетъ это ночное звѣздное небо, уже много лѣтъ какъ погасла?).

И въ другомъ мѣстѣ:

Car revoir son pays, c'est revoir sa jeunesse.

(Увидѣть вновь свою родину, значитъ вновь узрѣть свою юность).

Еще далѣе:

Triste comme un beau jour pour un cœur sans espoir.

(Печаленъ, какъ прекрасный день для безнадежнаго сердца).

И много другихъ прелестныхъ мѣстъ. Быть можетъ, слишкомъ много золотыхъ лучей, васильковъ и подснѣжниковъ; но слѣдуетъ

ли жаловаться на изобиліе цвѣтовъ въ цвѣтникѣ? Вся эта поэзія полна граціи, законченности колорита, которая напоминаетъ о тѣхъ чудесныхъ фарфорахъ, гдѣ восхитительныя розы соединяются съ синевой, нѣжной какъ мечта. Это прелестно, хотя не совсѣмъ реально; въ настоящихъ краскахъ, въ настоящихъ оттѣнкахъ есть безконечныя степени, для которыхъ кисть Коппе, хотя тонкая и тщательная, кажется не создана, но взамѣнъ того эта кисть легка и искусна, и тонка какъ самый умъ поэта.

Въ *Une mauvaise Soirée* мысль его возвышается до нравственныхъ и общественныхъ соображеній. Въ одинъ майскій вечеръ поэтъ случайно заходитъ въ клубъ соціалистовъ:

Tout briser, tout détruire... Aux armes, citoyens!..
Et comme les bravos éclataient en tonnerre,
Je vis passer dans mon esprit de visionnaire,
Dégueillés, hurlants, sur des tas de pavés,
Des hommes aux cheveux épars, aux poings levés,
Qui portaient, en roulant leurs yeux d'épileptiques,
Des têtes et des cœurs tout sanglants sur des piques.
Les machines avaient supprimé tout labeur;
Les champs se cultivaient tout seuls, à la vapeur.
Puis un ordre écrasant, dont nul couvent n'approche:
Repas, sommeil, amour, tout au son de la cloche.
Que sais-je? L'idéal enfin qu'imaginait
Ce furieux, soudain redevenu benêt,
C'était de ployer tout, cités, hameaux, campagne,
Hommes, femmes, enfants, sous le niveau du bagne.

Далѣе поэтъ входитъ въ церковь, въ мѣсяцъ Марія, и слышитъ проповѣдь священника:

Je l'entendis longtemps parler d'une voix dure,
Mêlant son dogme trouble à la morale pure,
Et, dans son rêve noir et respirant l'effroi,
Jetant les mots d'amour, d'espérance et de foi
Pareil à l'orateur qui, sous le drapeau rouge,
Parlait aux malheureux réunis dans le bouge
De progrès, de bonheur et de fraternité.
Je sortis de l'église encor plus attristé.
Où donc est la loi vraie? Où donc la foi certaine?
Qu'espérer? Que penser? Que croire? La raison
Se heurte et se meurtrit aux murs de sa prison.
Besoin massouvi de notre âme impuissante,
Du monde où nous vivons la justice est absente.
Pas de milieu pour l'homme; esclave ou révolté,
Tout ce qu'on prend d'abord pour une vérité
Est comme ces beaux fruits des bords de la mer Morte,
Qui, lorsqu'un voyageur à sa bouche les porte,
Sont pleins de cendre noire et n'ont qu'un goût amer.
L'esprit est un vaisseau, le doute est une mer,
Mer sans borne et sans fond où se perdent les sondes...
Et, devant le grand ciel nocturne où tous ces mondes
Etaient fixés, pareils aux clous d'argent d'un dais,
J'étais triste jusqu'à la mort, et demandais
Au Sphinx silencieux, à l'Isis sous ses voiles,
S'il en était ainsi dans toutes les étoiles.

IV.

Извѣстно, что Леопарди воспѣвалъ *любовь* и *смерть*, тема, всегда способная привлекать поэтовъ. Одни видятъ въ смерти великаго соперника любви и вѣчности, о которыхъ мечтаютъ любовники; другіе сближаютъ любовь съ самой смертью, и въ любви, какъ и въ смерти находятъ какъ бы притягательность пропасти. Громадная радость въ томъ, чтобы забыться, быть увлекаему, чувствовать себя какъ бы унесеннымъ волной, чувствовать въ себѣ страсть, поднимающуюся какъ океанъ! Одинъ новѣйшій романистъ сближаетъ ощущеніе, порождаемое страстной любовью, съ начинающейся асфиксіей. Приближающаяся смерть есть также сила, овладѣвающая вами постепенно: отдаваться безъ сопротивленія, безъ усилія есть тоже сладострастіе. Жизнь всегда есть усиліе; сладко чувствовать, какъ иногда это усиліе прекращается, исчезнуть для себя, разсѣяться какъ сонъ. Сладко умирать мало-по-малу для жизни, холодѣть среди теплаго и яркаго воздуха, чувствовать, какъ всѣ вещи отъ насъ удаляются: ко всѣмъ звукамъ вселенной приложена сурдинка; на все слишкомъ яркое въ своемъ блескѣ накинута завѣса; мысль распускается въ неосязаемый сонъ, въ легкое облако, котораго не разрываетъ ни одинъ слишкомъ яркій просвѣтъ и гдѣ человѣкъ скрывается, чтобы мирно умереть. Альфредъ де-Мюссе видѣлъ особенно въ смерти непреодолимое препятствіе, гдѣ останавливается любовь, которая среди природы, гдѣ все проходитъ, опьяняетъ себя химерической вѣчностью. Первыя клятвы любви были произнесены у дерева, оголеннаго вѣтрами, на пыльной скалѣ, подъ небомъ, всегда заволоченнымъ тучами и измѣняющимся каждую минуту, подъ взглядомъ неподвижнаго Существа, которое смотритъ, какъ совершается смерть [1]). Но поэтъ, какъ и философъ, не по продолжительности измѣряетъ достоинство, красоту, истинную вѣчность вещей. И не желаю знать,—говоритъ Мюссе,—расцвѣтутъ ли поля, что станется «съ человѣческимъ подобіемъ».

Ni si ces vastes cieux éclaireront demain
Ce qu'ils ensevelissent.

(И будутъ ли завтра эти глубокія небеса освѣщать то, что они хоронятъ).

Онъ говоритъ себѣ только, что «въ этотъ часъ, въ этомъ мѣстѣ, въ этотъ день» онъ былъ любимъ, и онъ «зарываетъ это сокровище въ свою душу» и съ этимъ сокровищемъ истинное безсмертіе. Г-жа Акерманъ беретъ ту же тему, но съ гораздо мень-

[1]) См. вышеприведенные стихи Мюссе.

шей поэзіей и въ свою очередь показываетъ намъ контрастъ преходящей дѣйствительности съ безконечными стремленіями любви:

Regardez-les passer, ces couples éphémères!
Dans les bras l'un de l'autre enlacés un moment,
Tous, avant de mêler à jamais leur poussière,
Font le même serment;

«Toujours!» un mot hardi que les cieux qui vieillissent
Avec étonnement entendent prononcer,
Et qu'osent répéter des lèvres qui pâlissent
Et qui vont se glacer.

(Взгляните, какъ они проходятъ, эти кратковременныя четы! На одинъ разъ сплелись ихъ руки и всѣ они, прежде чѣмъ лечь въ могилу, даютъ одни и тѣ же клятвы: «навсегда»—смѣлое слово, ему съ удивленіемъ внимаютъ старѣющія небеса, но хладѣющія и блѣднѣющія губы дерзаютъ повторять ихъ часто).

Слѣдующія строфы показываютъ намъ въ восторгахъ любви то, что Шопенгауеръ называлъ «размышленіемъ видового духа», чтобы сохранить человѣчество:

Quand, pressant sur ce cœur qui va bientôt s'éteindre
Un autre objet souffrant, forme vaine ici-bas,
Il vous semble, mortels, que vous allez étreindre
L'infini dans vos bras,

Ces délires sacrés, ces désirs sans mesure
Déchaînés dans vos flancs comme d'ardents essaims,
Ces transports, c'est déjà l'humanité future
Qui s'agite en vos seins.

Elle se dissoudra, cette argile légère
Qu'ont émue un instant la joie et la douleur;
Les vents vont disperser cette noble poussière
Qui fut jadis un cœur.

(Когда вы прижимаете къ этому сердцу, которое скоро замолкнетъ, другое страдающее существо, другой пустой образъ земли—вамъ кажется, люди, что вы необъятное заключили въ ваши объятія. Это священное упоеніе, эти безпредѣльные порывы желаній, эти рои жгучихъ чувствъ, бушующихъ въ вашей груди, эти восторги, все это — уже грядущее человѣчество, которое волнуется въ вашемъ сердцѣ.

Распадается этотъ легкій прахъ, который на мгновеніе волнуютъ печали и радости, и вѣтры развѣваютъ ту благородную пыль, которая когда-то была сердцемъ).

Для влюбленныхъ лучше самая смерть, чѣмъ вѣчность, которая могла бы быть разлукой, міромъ, ихъ раздѣляющимъ:

C'est assez d'un tombeau; je ne veux pas d'un monde
Se dressant entre nous.

(Довольно могилы; я не хочу, чтобы между нами легъ цѣлый міръ).

Вмѣсто напрасной надежды, которая могла бы быть слабостью сердца и которую мысль отвергаетъ по имя всего, что мы знаемъ о непоколебимыхъ законахъ природы, любящій утѣшается отво-

сительно вѣчности, которую онъ теряетъ отъ настоящей громадности своей любви:

Quand la mort serait là, quand l'attache invisible
Soudain se délierait, qui nous retient encor,
Et quand je sentirais dans une angoisse horrible
M'échapper mon trésor,

Je ne faiblirais pas; fort de ma douleur même,
Tout entier à l'adieu qui va nous séparer,
J'aurais assez d'amour en cet instant suprême
Pour ne rien espérer.

(Если бы подошла къ намъ смерть, если бы распалась вдругъ та невидимая духовная связь, которая насъ соединяетъ, если бы я въ страшномъ ужасѣ почувствовалъ, что мое сокровище отъ меня ускользаетъ—я все-таки не упалъ бы духомъ. Сильный моимъ страданіемъ, всецѣло отданный разлучающему насъ прощанію—я и въ это послѣднее мгновеніе нашелъ бы въ себѣ достаточно любви, чтобы ни на что не надѣяться).

Г-жа Акерманъ въ прекрасныхъ стихахъ выразила нѣкоторыя идеи Шопенгауера и Дарвина. Въ ея Прометеѣ слишкомъ много декламаціи, но есть иногда звуки, которые трогаютъ:

Celui qui pouvait tout a voulu la douleur!

(Тотъ, кто имѣетъ власть надъ всѣмъ—пожелалъ для міра и страданія).

Этотъ Прометей, какъ у Леконта де-Лиля Каинъ, ждетъ своего мстителя, которымъ опять будетъ наука: человѣкъ, ставъ ученымъ, перестанетъ трепетать передъ божествомъ—

Las de le trouver sourd, il croira le ciel vide.
. . . . . .
Il ne découvrira dans l'univers sans borne
Pour tout dieu désormais qu'un couple aveugle et morne
La force et le hasard.

(Небо будетъ надоѣдать ему своимъ молчаніемъ, и онъ повѣритъ, что оно пусто. Въ безпредѣльной вселенной онъ обрѣтетъ только одного бога — слѣпое и угрюмое сочетаніе силы и случая).

Паскаль есть также какъ бы Прометей, который подчинился, принесъ себя въ жертву, и который даже стыдился любить женщину, «неизвѣстную», имя которой едва «прошептали» люди:

L'image fugitive à peine se dessine;
C'est un fantôme, une ombre, et la forme divine,
En passant devant nous garde son voile au front.

(Едва-едва обрисовывается ея мимолетный образъ, это — тѣнь, призракъ, но божественный обликъ, скользя мимо насъ, сохраняетъ на челѣ своемъ покрывало).

У Паскаля любовь въ концѣ концовъ отрекается отъ себя самой,

Se croyant un péché, lui qui n'était qu'un rêve!

(Она сочла себя грѣхомъ, тогда какъ на самомъ дѣлѣ она была сновидѣніемъ).

Можно пожалѣть, что во многихъ стихотвореніяхъ этой книги мы находимъ больше краснорѣчія, чѣмъ настоящей поэзіи. И иногда это краснорѣчіе приближается къ реторикѣ, даже въ лучшихъ пьесахъ, какъ *le Navire*, которая кончается хорошо извѣстнымъ проклятіемъ:

L'équipage affolé manœuvre en vain dans l'ombre;
L'Epouvante est à bord, le Désespoir, le Deuil.
Assise au gouvernail, la Fatalité sombre
Le dirige vers un écueil.

(Обезумѣвшій экипажъ напрасно старается работать во мракѣ. Ужасъ, Отчаяніе и Скорбь царятъ на палубѣ; мрачная Судьба сидитъ на кормѣ и направляетъ корабль на утесы).

Отъ творческихъ эпопей Виктора Гюго мы здѣсь опять переносимся назадъ, къ холоднымъ аллегоріямъ Буало и къ олицетвореніямъ Жана-Батиста Руссо.

Moi que sans mon aveu l'aveugle destinée
Embarqua sur l'étrange et frêle bâtiment,
Je ne veux pas non plus, muette et résignée,
Subir mon engloutissement.

(Слѣпая судьба безъ моего согласія посадила меня на этотъ странный и хрупкій корабль, но я не хочу молчаливо и смиренно преклониться передъ моей гибелью).

Далѣе идетъ заключительная анаѳема, въ которой есть только тотъ недостатокъ, что она приводится слишкомъ театрально:

Ah! c'est un cri sacré que tout cri d'agonie,
Il proteste, il accuse au moment d'expirer.
Eh bien! ce cri d'angoisse et d'horreur infinie,
Je l'ai jeté, je puis sombrer.

(О! этотъ крикъ агоніи—крикъ священный; въ минуту смерти онъ протестуетъ и обвиняетъ, я произнесъ его, этотъ возгласъ безграничнаго ужаса и страха—и я теперь могу идти на дно).

V.

Другой поэтъ, думая, что ни Леконтъ де-Лиль, ни г-жа Акерманъ не исчерпали этого предмета, написалъ цѣлый томъ анаѳемъ и задался цѣлью изложить матеріализмъ въ стихахъ. Мы бы не говорили о *Blasphèmes*, если бы книгу эту не выдавали за «философскую поэму» и если бы за границей не приняли *Blasphèmes* серьезно какъ «признакъ временъ».

[Взгляните, напримѣръ, въ *Alternative* Эдмонда Клея, страницы, гдѣ онъ видитъ родъ пессимистическаго Сатаны въ авторѣ *Blasphèmes*, поэтѣ во вкусѣ Рабле. «По моему мнѣнію, говоритъ англійскій философъ, для христіанскаго ученія хорошо, что пессимизмъ созрѣлъ достаточно, чтобы найти свое полное и окончательное выраженіе; потому что онъ нашелъ его у автора *Blasphèmes*. Мы видимъ здѣсь, какъ во внезапномъ лучѣ, сколько безумія и гнусности быть лишену мудрости, и мы видимъ также, что, какъ намъ даетъ понять Христосъ, царство Божіе и есть именно мудрость, что это не есть ни *мясно*, ни *видимая вещь*, но *сообщество* мудрыхъ:—Царство Божіе внутри васъ» (стр. 576).—По словамъ Жубера, есть книги, «естественное дѣйствіе которыхъ то, что онѣ кажутся хуже, чѣмъ онѣ въ самомъ дѣлѣ, тогда какъ неизбѣжное дѣйствіе нѣкоторыхъ другихъ—казаться лучше, чѣмъ онѣ есть»; книга *Blasphèmes* соединяетъ въ себѣ то и другое: она не стоитъ того, чтобы ставить ее ни такъ высоко, ни такъ низко.]

Въ своемъ «Sonnet liminaire», Ришпенъ самъ возводитъ себя въ глубокіе философы и съ презрѣніемъ обращается къ «буржуа»:

> Ici tes bons gros sous seraient mal dépensés,
> Ici tu trouveras de sévères penseurs
> Qui doivent être lus ainsi qu'un théorème.
> L'âpre vin que j'ai fait aux monts d'où je descends
> N'est pas pour des palais d'enfants lécheurs de crème,
> Mais veut des estomacs *et des cerveaux puissants.*

(Твои деньги были-бы въ данномъ случаѣ израсходованы непроизводительно: въ этой книгѣ ты нашелъ-бы строгія мысли, которыя должны быть усвоены какъ теорема. Терпкое вино, которое я принесъ съ моихъ горныхъ виноградниковъ, не пригодно для стола дѣтей, привыкшихъ слизывать сливки, но требуетъ и сильныхъ желудковъ и сильныхъ мозговъ).

Поэтъ скромно предлагаетъ свою книгу какъ «la Bible de l'Athéisme»[1])! Апологисты вѣры во всѣхъ ея видахъ,—нравственной вѣры,

[1]) «Je doute, — говоритъ онъ далѣе въ своемъ предисловіи, — que beaucoup de gens aient le courage de suivre, anneau par anneau, *la chaîne logique* de ces poèmes, pour arriver aux implacables *conclusions* qui en sont *la fin nécessaire*... J'ai préféré mener mes *prémisses* à leurs *conclusions*... Partout où se cachait l'idée de Dieu, j'allais vers elle pour la tuer. Je poursuivais le monstre sans me laisser effrayer ni attendrir, et c'est ainsi que je l'ai frappé jusque dans ses *montars* les plus subtils ou les plus séduisants, j'entends le *concept de cause*, la foi dans une loi, l'apothéose de la science, la religion du progrès». Позоръ и тѣмъ «faux matérialistes qui *honorent la vertu*» Добродѣтель, какъ

какъ вѣра Канта, или вѣры собственно религіозной, — критики, какъ и адепты протестантской и католической религіи, были счастливы тѣмъ подкрѣпленіемъ, которое, казалось, приносила имъ эта «библія», столь способная произвести отвращеніе къ новому credo науки. Аффектація извѣстной доли невѣрія, часто довольно безполезная, повсюду кажется теперь признакомъ лучшаго тона, къ которому стремятся, какъ прежде съ той же цѣлью стремились къ аффектаціи религіозной вѣры. Это происходитъ оттого, что настоящая аристократія, которая всегда бываетъ предметомъ рабскаго подражанія для толпы, состоитъ въ настоящее время изъ ученыхъ и художниковъ, необходимо невѣрующихъ; прежде аристократія состояла изъ людей, которые раздѣляли религіозные предразсудки, но взамѣнъ заимствовали отъ нихъ долю своего авторитета и имѣли интересъ на нихъ опираться. Впрочемъ невѣріе стало вещью довольно банальной; но всегда старымъ и всегда новымъ средствомъ успѣха былъ скандалъ. Книга *Blasphèmes* начинается первымъ сонетомъ, названнымъ: *Tes père et mère* («Твои отецъ и мать»). Поэтъ дѣйствительно приберегъ свои первыя оскорбленія своимъ родителямъ. Онъ описываетъ, по своему, *размышленіе видового генія*, изъ котораго вышла его собственная жизнь.

Мы приводимъ только стихи наиболѣе удобочитаемые:

> Tes père et mère...
> Voici la chose! C'est un couple de lourdauds,
> Paysans, ouvriers, au cuir épais, que gerce
> Le noir travail; ou bien *des gens dans le commerce*,
> Le monsieur à faux-col et la vierge à bandeaux.
> Mais quels qu'ils soient, voici la chose. Les rideaux
> Sont tirés . . . . . .
> . . . . . .
> Et c'est ça que le prêtre a béni! Ça, qu'on nomme
> Un saint mystère? Et c'est de ça que sort un homme!
> Et vous voulez me voir à genoux devant ça!
> Des *père et mère*, ça! C'est ça que l'on révère!
> Allons donc! On est fils du hasard qui lança
> Un spermatozoïde aveugle dans l'ovaire.

(Твой отецъ и твоя мать! Вотъ въ чемъ дѣло! Они вѣроятно два грубіяна, мужичье, фабричный людъ, съ кожей грубой и трескушей отъ черной работы,

разумъ, идеалъ и пр., также принадлежатъ къ чудовищамъ, на которыхъ охотится новый Геркулесъ. «Somme toute, je suis allé plus loin qu'on ne le fit jamais dans la *franche* expression de l'hypothèse matérialiste.» Но точно ли искреннее? Не взята ли была эта матеріалистическая гипотеза очень хладнокровно какъ тема для французскихъ стиховъ, такимъ же образомъ, какъ Ришпенъ, когда былъ въ Нормальной школѣ, упражнялъ свой талантъ въ латинскихъ стихахъ на заданныя темы? Ришпенъ можетъ сколько угодно гнаться за философской глубиной, но мы опасаемся, что его настоящій дипломъ относится только къ риторикѣ и что къ великимъ идеямъ современнаго эволюціонизма онъ примѣнилъ то же употребленіе, которое, какъ жалуется Ювеналъ, примѣнялось въ школахъ его времени къ Аннибалу:

Ut declamatio fias.

или быть можетъ коммерсанты, онъ съ накладнымъ воротникомъ, она съ повязкой. Но кто-бы они ни были—вотъ въ чемъ дѣло: заназѣйски опущены...

И это-то благословилъ священникъ! Это названо святымъ таинствомъ и слѣдствіемъ этого-то является человѣкъ; и вы хотите, чтобы я упалъ передъ этимъ на колѣни! Отецъ и мать! и ихъ-то почитать! Ну вотъ еще! Мы дѣти случая, который забросилъ слѣпого сперматозоида въ яичникъ).

Таковы научныя откровенія этого новаго Лукреція объ отцовскомъ значеніи «Случая» и о презрѣніи, которое долженъ чувствовать сынъ къ своимъ родителямъ. Апологисты религій естественно воспользовались этими учеными теоріями. «Если наслажденіе—говоритъ Эдмондъ Клей,—не освящено мудростью, оно дѣйствительно грязная вещь; и если бы родители не имѣли другого права на уваженіе ихъ дѣтей, то логически имѣли бы право на ихъ презрѣніе». Но, отвѣтимъ мы, нѣтъ недостатка и въ другихъ правахъ на уваженіе и привязанность, правахъ, которыя не имѣли бы надобности спрашивать ихъ у мудрости; нѣтъ ничего презрѣннаго въ самой любви, которая соединяетъ два существа и которая имѣетъ въ виду повторить въ другомъ существѣ всѣ высшія качества человѣческаго племени. Ришпенъ дѣйствительно нашелъ средство оклеветать матеріализмъ и атеизмъ; мнимые выводы, которые онъ извлекаетъ изъ этихъ системъ, такъ же вздорны съ точки зрѣнія науки, какъ отвратительны съ нравственной и общественной точки зрѣнія.

Можно угадать теперь, какимъ образомъ съ небеснымъ «Отцомъ» обойдется «сынъ Случая». Хотя Ришпенъ и хвастается, что пророчествуетъ и заранѣе разрушаетъ будущихъ боговъ, объ немъ можно сказать то, что онъ самъ сказалъ о другомъ поэтѣ: онъ —

Un écho qui croit être un prophète.

(Эхо, которое считаетъ себя пророкомъ).

Не менѣе интересно снова встрѣтить въ его стихахъ матеріалистическія формулы, которыя онъ считаетъ новыми, и которыя очень стары. Для него настоящій творецъ *міра* есть случай; изъ случая рождаются болѣе или менѣе преходящія комбинаціи — *привычки*; эти привычки мы принимаемъ за *законы*; но настоящихъ законовъ нѣтъ, и какъ нѣтъ *концовъ* или *цѣлей*, такъ нѣтъ и *причинъ*:

Nature, tu n'es rien qu'un mélange *sans art*:
Car celui qui te crée a pour nom le *hasard*.
Lui seul se trouve au fond de l'être et de la chose.
Ses caprices n'ont point de *but* et point de *cause*.
. . . . . .
Que m'importent ton ordre apparent et tes *lois*,
Ces lois que l'on croyait divines autrefois,
Et qui sont simplement une *habitude* prise?
. . . . . .
Les *causes* et les *lois* te tiennent prisonnier,
Les *causes* et les *lois*, c'est ce qu'il faut nier,

Si tu ne veux pas croire en Dieu...
Descends au fond de la négation. Cherche, ose
Formuler ta pensée et prendre le *hasard*
Pour unique raison de ce monde *sans art* [1]).

(Природа! Ты не что иное, какъ смѣсь безъ всякаго *искусства; случай* создалъ тебя. Онъ одинъ лежитъ въ основаніи и вещей, и всякой твари, его прихоти не имѣютъ ни *цѣли*, ни *причины*...

Какое мнѣ дѣло до твоего наружнаго порядка и до твоихъ *законовъ*? Ихъ прежде считали божественными, но на дѣлѣ они просто —*привычки*...

Эти *причины* и *законы* наложили на тебя цѣпи и, если ты не хочешь вѣрить въ Бога, то должно прежде всего отвергнуть ихъ. Спустись въ самую глубь отрицанія. Измѣряй и не страшись высказать свою мысль и признать *случай* за единственный разумъ, управляющій этимъ міромъ, гдѣ нѣтъ никакого *искусства*).

Ришпенъ ограничился здѣсь переложеніемъ въ стихи книги, прочитанной или просмотрѣнной имъ, безъ сомнѣнія, тогда, когда онъ былъ въ Нормальной школѣ, именно книги Тэна объ *англійскомъ позитивизмѣ* и о Стюартѣ Миллѣ. «Проводя мысль Стюарта Милля до конца,—говоритъ Тэнъ,—конечно можно дойти до того, что мы станемъ считать міръ простой грудой фактовъ. Никакая внутренняя необходимость не произвела будто бы ни ихъ связи, ни ихъ существованія, они—простыя данныя, то есть случайности. Иногда, какъ въ нашей системѣ, они собраны такимъ образомъ, что приводятъ къ правильнымъ возвратамъ, а иногда собраны такъ, что совсѣмъ къ нимъ не приводятъ. *Случай*, какъ у Демокрита, является центромъ вещей. *Законы* тамъ и сямъ то происходятъ изъ него, то не происходятъ. Существа являются какъ числа, напримѣръ какъ дроби, которыя по случайности двухъ первоначальныхъ факторовъ то распространяются, то не распространяются въ правильные періоды».

Формулы Тэна гораздо выше, чѣмъ у Ришпена. Во всякомъ случаѣ,—замѣтимъ мимоходомъ,—ошибочно предполагать, что Демокритъ признавалъ случай. Онъ ставилъ всеобщимъ началомъ Необходимость, Ἀνάγκη; напротивъ того Эпикуръ ввелъ *случай*, чтобы имѣть возможность ввести свободу [2]).

Въ наше время сторонники *случайности* (*contingence*) въ мірѣ, какъ Ренувье, Бутру, радуются всѣмъ аргументамъ, направленнымъ противъ необходимости или, по ея нынѣшнему названію, детерминизма; они также охотно видятъ въ законахъ простыя привычки, и Бутру самъ это доказывалъ. Итакъ, справедливо можно сказать, что Ришпенъ, думая «идти далѣе своихъ предшественниковъ въ ма-

[1]) Видно, что забота о богатой рифмѣ и «consonne d'appui» приводитъ безпрестанно къ одинаковымъ окончаніямъ стиховъ, и тѣмъ не менѣе эти стихи все-таки проза,—быть можетъ, хорошо рифмованная, но вовсе не ритмическая.

[2]) См. мою книгу: *Morale d'Epicure*.

теріализмѣ», напротивъ, открываетъ дверь идеализму; потому что, если все сдѣлала привычка, и если привычка не есть результатъ механическихъ *законовъ*, она можетъ быть только жизненнымъ фактомъ, реакціей инстинкта (*appétit*)—и не трудно будетъ показать въ инстинктѣ самую основу психической жизни.

Какъ бы то ни было, если Ришпенъ и находилъ иногда удачныя выраженія ученію о случаѣ,—напримѣръ, когда онъ сравниваетъ систему причинъ и законовъ съ колоссальными Вавилонскими башнями облаковъ, архитектура которыхъ находится не на небѣ, а въ нашихъ мысляхъ [1]),—но несмотря на свои притязанія на оригинальность онъ не внесъ въ матеріализмъ никакой новой идеи. Впрочемъ, мы не требуемъ отъ поэта оригинальности философскихъ идей, но мы требуемъ отъ него оригинальности философскаго *чувства*. Къ несчастью личное и оригинальное у Ришпена состоитъ только въ степени грубости, до которой онъ довелъ матеріалистическое чувство.

[Своею спеціальностью въ поэзіи Ришпенъ избралъ хулу, но почти всегда онъ замѣняетъ ее ругательствомъ. И если ему вѣрить, то онъ высказываетъ хулы не для того, чтобы привлечь вниманіе толпы; нѣтъ, онъ говоритъ хулы потому, что онъ «туранецъ», потому, что въ его жилахъ течетъ старая варварская и богохульная «кровь», потому, что у него «желтая кожа», «тонкія кости», «мѣдные глаза», и потому, что его предки «весело истребляли своихъ неудавшихся дѣтей и слишкомъ старыхъ родителей». Онъ не думаетъ, что божество существуетъ,—онъ все равно показываетъ ему кулакъ, вызываетъ его на поединокъ и приглашаетъ насъ на зрѣлище своей побѣды надъ этимъ вѣчно отсутствующимъ. Проклятіе краснорѣчиво, когда оно искренно; но какъ можетъ оно быть искренно, если обращено къ тому, кого онъ впередъ объявляетъ несуществующимъ? Ришпенъ объявляетъ намъ однако, что будетъ преслѣдовать до самыхъ звѣздъ то божество, о которомъ онъ знаетъ, что его нигдѣ нѣтъ. Ришпенъ также пишетъ своего *Іова*, но безъ подражанія учителю, какъ будто хотѣлъ сдѣлать карикатуру. Гюго въ своемъ энтузіазмѣ говорилъ:

Et je traînerai la comète
Par les cheveux,

и мы увидимъ, какъ апостолъ матеріализма будетъ поступать съ звѣздами и кометами:

Aux cavernes les plus obscures,
Une torche en main j'entrerai,
Et je forcerai les serrures
Du mystère le mieux muré.

Parti sur mon *bateau de toiles*(?)
Pour le pays de l'inconnu,
Je veux que les vierges étoiles
Viennent me montrer leur sein nu.

J'ouvrirai toutes les alcoves,
Je mêlerai mes noirs cheveux
Aux crins d'or des comètes fauves,
En disant:—C'est moi, je te veux.—

[1]) *Les dernières idoles (le Progrès).*

Si quelqu'une fuit la farouche
Et résiste à mon rut puissant,
Je baiserai si fort sa bouche
Qu'elle aura les lèvres en sang.

Je poserai ma main hardie
Sur les grands soleils étonnés,
Et j'éteindrai leur incendie
Splendide en leur crachant au nez.

Нѣсколько страницъ дальше, поэтъ, самъ того не подозрѣвая, даетъ то что можно было бы назвать доказательствомъ бытія божія *ex baculo*:

S'il dédaigne mon injure,
Pour être *certain qu'il est*,
Je ferai sur sa figure
Tomber un large soufflet.

Sous cette âpre rhétorique,
Si ses yeux restent sereins,
Alors je ferai ma trique
Discuter avec ses reins.

Ainsi que sur une enclume
Je frapperai, jusqu'à tant
Que la peau du dos lui fume
Et soit un torchon flottant,

Jusqu'à tant qu'il disparaisse
Comme un *grain dans un gisier*,
Comme une larme de *graisse*
Dans la gueule d'un brasier.

S'il ne peut pas disparaître,
S'il existe et s'il a tort,
Il me prouvera son être
En m'écrasant *tout d'abord*.

Въ старинныхъ труппахъ странствующихъ комедіантовъ (прочтите *le Capitaine Fracasse*) всегда, кромѣ любовника, любовницы, кокетки и резонера, былъ *matamore*, ремесло котораго состояло въ томъ, чтобы выхвалять свою силу и вертѣть своей рапирой въ отсутствіи всякой опасности. Ришпенъ вертитъ своимъ стихомъ какъ «дубиной»:

Nous te mettrons un jour, Nature, toute nue,
Nous te déchirerons ta chemise et tes bas
Pour voir ce que tu vaux du haut jusques en bas...
... Et l'on verra ce qu'il faut croire
De ta grandeur, de ta majesté, de ta gloire,
Déesse dont les yeux étaient des firmaments,
Quand tu ne seras plus qu'un paquet d'excréments.

Новый капитанъ Фракассъ также вызываетъ на поединокъ *Разсудокъ Природу* и *Прогрессъ*:

Et d'abord, toi, Raison, à nous deux! Viens çà. Laisse
Tes airs superbes, s'il te plaît.
Tu ne m'imposes point, impudente drôlesse,
Dont l'homme se croit le valet.

Donc, à nous deux, Raison, je ne suis plus ta dupe.
Et jusqu'au dernier cripeau
Je vais te dévêtir de ta royale jupe
Pour te fouailler à plaine peau.

Обращаясь къ Идеѣ, онъ обходится съ ней какъ съ «непотребной женщиной».

Et pourtant, ces catins immondes, les Idées,
On les engrosse pour engendrer le Savoir.
Femmes à falbalas, servantes de lavoir,
Malgré leurs pis tombants, leurs paupières bridées,

Leurs peaux, par la sueur ou le fard oxydées,
Même giteuses, et crachant sur un baveir,
Qu'importe? Chacun veut à son tour les avoir,
Ces salopes que tout le monde a possédées.
. . . . . .

И заключительная самохвальная выходка книги:

Eh bien! écoute, ô Christ des prochains Evangiles
Le blasphème qui va, de mes lèvres fragiles,
Jaillir pour me survivre impérissablement,
Suffit à m'assurer de ton crucifiment.
. . . . . .
Car j'ai forgé les clous, emmanché le marteau,
En haut du bois infâme accroché l'écriteau;
Car j'ai fourbi le fer de lance qui te *nazre*;
Car j'ai dressé la croix où pendra ton cadavre;
Car c'est pour t'y clouer que je t'ouvre mes bras!
Et maintenant tu peux venir, toi qui viendras.
(*Au Christ futur, les Blasphèmes*).

Ришпенъ слишкомъ забылъ то, что самъ писалъ:

Assez! assez! la *blogne* a perdu son tranchant
A force de frapper le nez des dieux fossiles.
L'arme est comme le nez: tous deux vont s'ébréchant.
Laissons cette arme vaine au poing des imbéciles.
(*Les Blasphèmes*, p. 81).

Искусный стихослетъ отлично характеризуетъ здѣсь свой собственный родъ: развѣ не могъ онъ вмѣсто *Blasphèmes* такие удачно взять заглавіемъ: *Blagues en vers?*]

Если бы какой-нибудь Вёльо захотѣлъ написать сатиру на матеріализмъ и атеизмъ и съ этой цѣлью составить на нихъ пародію, ему надо было бы только написать *Blasphèmes*, которыя между прочимъ многими чертами своими напоминаютъ стиль Луи Вёльо. Вмѣсто того, чтобы произвести скандалъ, книга сразу стала бы назидательной; она не стала бы отъ этого болѣе доказательной, чѣмъ она есть. Для философовъ важно не допускать нѣкоторымъ литераторамъ обманывать публику, увѣряя, что современная наука или даже натуралистическая философія, къ которой она повидимому склонна, заключаютъ тѣ безнравственныя и антисоціальныя слѣдствія, которыя хотятъ изъ нихъ извлечь Вёльо и Ришпены. Идеалъ не теряетъ своей правды и своей красоты

оттого, что ему перестаютъ давать существованіе внѣ человѣческаго сердца и олицетворять его въ преувеличенномъ человѣкѣ. Природа не перестаетъ быть прекрасной оттого, что она не создана въ такой-то срокъ. Разумъ не перестаетъ быть разумнымъ оттого, что онъ ждалъ человѣка, чтобы получить сознаніе самого себя. Человѣческая семья и общество не перестаютъ быть святыми оттого, что въ отцовской и сыновней любви, въ симпатіяхъ человѣка къ человѣку указанъ былъ продуктъ долгой эволюціи, которая изъ животнаго эгоизма вывела альтруизмъ, существовавшій въ зародышѣ даже у животнаго.

Въ глазахъ самой науки, въ любви матери къ ребенку и ребенка къ матери есть *нечто*, а не только иллюзія: всѣ открытія относительно сперматозоидовъ нисколько ей не повредятъ. Каково бы ни было происхожденіе сознанія и чувствительности, страданіе остается страданіемъ, радость всегда будетъ радостью, а любовь любовью. Въ параллель къ реторикѣ Ришпена приводили реторику барона Гольбаха. Конечно, воззваніе, которымъ кончается *le Système de la nature*, устарѣло и вызываетъ въ насъ улыбку, но вообще въ философскомъ смыслѣ оно менѣе фальшиво, чѣмъ всѣ эти богохульства, которыя устарѣютъ еще скорѣе и заставятъ пожимать плечами нашихъ потомковъ. «Добродѣтель, разумъ и истина, будьте на вѣки нашими единственными божествами... Удалите навсегда эти отвратительныя привидѣнія и эти соблазнительныя химеры, которыя только ведутъ насъ къ заблужденію. Внушайте мужество разумному существу, дайте ему энергію, чтобы оно смѣло наконецъ любить, уважать себя, чувствовать свое достоинство; чтобы оно рѣшилось освободиться; чтобы оно стало счастливо и свободно; чтобы оно было рабомъ только однихъ вашихъ законовъ; чтобы оно совершенствовало свою судьбу, чтобы оно любило себѣ подобныхъ... Пусть человѣкъ научится подчиняться необходимости; ведите его безъ тревоги къ предѣлу всѣхъ существъ; научите его, что онъ не созданъ ни для того, чтобы избѣгнуть, ни чтобы бояться этого предѣла». Такова была «молитва атеиста» въ восемнадцатомъ вѣкѣ. Ришпенъ далъ намъ свою, которая составляетъ одну изъ лучшихъ пьесъ его книги:

J'ai fermé la porte au doute,
Bouché mon cœur et mes yeux.
Je suis triste et n'y vois goutte.
Tout est pour le mieux.

A mes désirs de poète
J'ai dit d'éternels adieux.
J'ai du ventre et je suis bête.
Tout est pour le mieux.

J'ai saisi mon dernier rêve,
Entre mes poings furieux,

Voilà le pauvret qui crève.
Tout est pour le mieux.

J'ai coupé l'aile et la patte
Aux amours. Mes oiseaux bleus
Sont manchots et culs-de-jatte.
Tout est pour le mieux.

Dans le trou, pensée altière,
Maintenant je suis joyeux,
Joyeux comme un cimetière.
Tout est pour le mieux.

Dans le temps et dans l'espace
Je ne suis insoucieux,
Qu'un paquet de chair qui passe.
Tout est pour le mieux.

Que m'importe le mystère
De l'être épars dans les cieux?
J'ai le cerveau plein de terre.
Tout est pour le mieux.

(Я захлопнулъ дверь сомнѣній; я закрылъ мои глаза и закопошилъ мое сердце; я печаленъ и вокругъ меня мракъ. Все къ лучшему!

Мою послѣднюю мечту я яростно стиснулъ въ кулакахъ, и вотъ она бѣдная издыхаетъ. Все къ лучшему.

Любви я подрѣзалъ крылья и ножки: мои райскія птицы съ подбитыми крыльями и калѣки. Все къ лучшему.

Въ этой дырѣ, гордая мысль, я сижу и радуюсь, и радостенъ я какъ кладбище. Все къ лучшему.

Во времени и въ пространствѣ я, беззаботный, не что иное, какъ странствующій свертокъ мяса. Все къ лучшему.

Какое мнѣ дѣло до таинственнаго существа тамъ на небѣ—моя голова набита землей. Все къ лучшему).

Нѣтъ, въ этомъ мірѣ не все къ лучшему, но и не все въ немъ къ худшему, не все въ немъ презрѣнно и «временный комокъ мяса» все-таки думалъ, чувствовалъ и любилъ.

Какъ «соціологическое» явленіе, успѣхъ этихъ вздорныхъ стиховъ, выдаваемыхъ за «философію» тѣми, которые находятъ, что у Виктора Гюго нѣтъ идей, былъ бы опасенъ для будущаго Франціи, если бы французы не также быстро забывали то, чѣмъ восхищались, какъ дѣти забываютъ ярмарочную толпу, передъ которой они хлопали въ ладоши. Въ наше время поэзія ищетъ своей дороги и она инстинктивно ищетъ ее въ направленіи идей философскихъ, научныхъ и общественныхъ. Безъ сомнѣнія она найдетъ то, что ищетъ, когда освободится отъ всего того, что было фальшиваго въ романтизмѣ: аффектаціи и декламаціи, многословія, погони за эффектомъ и успѣхомъ, подчиненія идей словамъ и риѳмамъ, подчиненія содержанія формѣ, словомъ частаго отсутствія искренности.

Современный пессимистическій реализмъ у многихъ писателей

самъ по себѣ не болѣе правдивъ и искрененъ у его апостоловъ, чѣмъ псевдо-идеализмъ нѣкоторыхъ романтиковъ. Переходный періодъ, въ которомъ мы находимся, называли «междуцарствіемъ идеала»; это междуцарствіе не можетъ продолжаться всегда. Мюссе сказалъ: «Все, что было, уже не существуетъ; все, что будетъ, еще не существуетъ. Внѣ этого не ищите тайны нашихъ бѣдствій».

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

Стиль, какъ способъ выраженія и орудіе симпатіи.

I.—Стиль и его разные роды.—Принципъ *экономіи силы* и принципъ *кажущагося внушенія*.—II. Образъ.—III. Ритмъ.—Поэтическая эволюція современной прозы. Литературныя и политическія причины этой эволюціи.

I.

Стиль.

Въ теоріи стиля можно взять за правило *соціальный* по преимуществу характеръ языка, который служитъ средствомъ передавать другому свои идеи и чувства. Но изъ этого правила надо заключить, что высшій законъ стиля есть максимумъ легкости и «силы» въ передачѣ мыслей и эмоцій [1]). Идеальная прямая линія есть кратчайшій путь отъ одной точки къ другой; но идеальный стиль есть ли также кратчайшій путь отъ одного ума къ другому? Исходя изъ этого математическаго и механическаго представленія, Спенсеръ называетъ языкъ *machinery* для взаимнаго сообщенія и видитъ въ законахъ стиля только приложеніе закона, который требуетъ, чтобы наибольшее дѣйствіе производимо было при наименьшей тратѣ силъ. Великая сила, которую надо здѣсь беречь, есть «вниманіе» слушателя: совершенство стиля состоитъ въ томъ, чтобы заставить другого понимать и чувствовать при наименьшемъ вниманіи. Такимъ образомъ механическое представленіе стиля измѣняется (какъ и можно было этого ждать отъ англичанина) въ представленіе утилитарное; *комфортъ*, чтобы не сказать лѣнь, читателя или слушателя, становится регуляторомъ писателя: заставить все схватить въ короткое время, вотъ цѣль, *time is money*. Это ариѳметическій разсчетъ Бентама, перенесенный изъ морали въ эстетику. Спенсеръ доходитъ до того, что говоритъ, что «великая, если не единственная тайна сочиненія—

[1]) Смотри *la Philosophie du style*, въ *Essais d'esthétique*.

сводить треніе экипажа по возможности къ минимуму». Чтобы подтвердить эту теорію, Спенсеръ указываетъ, между другими примѣрами, на мѣсто прилагательнаго въ англійскомъ языкѣ, гдѣ оно всегда ставится передъ существительнымъ. Онъ находитъ сообразнымъ съ его правиломъ говорить: «un noir cheval», а не «cheval noir». Причина, которую онъ этому приводитъ, любопытна. Если я говорю: лошадь черная, то, пока я произношу слово лошадь, вы уже представили себѣ лошадь, а такъ какъ большинство лошадей карія, то вы, вѣроятно, представите себѣ лошадь карою; а это вовсе не такъ, и прилагательное показываетъ вамъ, что она—черная, и вотъ вы обязаны поправлять ваше представленіе и такимъ образомъ потратили непужный трудъ между словами: лошадь и черная! Напротивъ, въ этомъ неиспорченномъ англійскомъ языкѣ васъ заставляютъ сначала представить что-то черное вообще, потомъ это черное принимаетъ форму лошади; и такъ вы не истратили вниманія напрасно. *Quod erat demonstrandum*.—Къ несчастію, даже при этомъ правилѣ доказательство неудовлетворительно: человѣкъ, торопящійся представить себѣ что-нибудь за каждымъ словомъ, если вы ему говорите о черномъ, успѣетъ увидѣть негра, кусокъ угля, ночь и т. д., а вовсе нѣтъ, дѣло идетъ о лошади: и такъ она тоже будетъ поймана. По нашему, истина въ томъ, что прекрасно имѣть возможность сказать, какъ по-французски, то: лошадь черная, то: черная лошадь, или чтобы взять другой примѣръ Спенсера, то: *Діана Эфесская велика*, то: *велика Діана Эфесская*. Въ этомъ второмъ примѣрѣ Спенсеръ счастливѣе: онъ замѣчаетъ, что слово *великая*, поставленное въ началѣ, внушаетъ неясныя и возбуждающія ассоціаціи идей, связанныя со всѣмъ, что̀ велико и величественно: «Итакъ, воображеніе приготовлено надѣлить благородными аттрибутами то, что̀ послѣдуетъ». Прекрасно; но изъ этого надо заключить, что мѣсто слова зависитъ отъ *эффекта*, который мы хотимъ произвести, и отъ *идеи*, на которой хотимъ настоять. Дѣло здѣсь не въ томъ, чтобы сберегать вниманіе, а въ томъ, чтобы привлекать и направлять вниманіе, также какъ ассоціацію идей, въ видахъ интуиціи и воспріятія.

На самомъ дѣлѣ, въ экономіи *вниманія* можно видѣть только правило столь же мало безусловное, какъ вообще правило экономіи *силы*. Съ перваго взгляда развѣ не покажется логично, каждый разъ когда мы совершаемъ какую-нибудь работу, имѣть въ виду только средство сдѣлать ее скоро и хорошо, тратя минимумъ силы? Однако, такой образъ дѣйствія, который уподобилъ бы насъ машинѣ, сдѣлалъ бы ужасно тяжелымъ приподнять какую-нибудь тяжесть. Если какая-нибудь дѣвочка съ своимъ полнымъ кувшиномъ на головѣ останавливается поболтать, она забываетъ кувшинъ не только въ настоящую минуту, но даже, когда она продолжаетъ свой путь по длинной и неровной улицѣ, она едва чувствуетъ его

тяжесть,—такъ она занята развлеченіемъ, встрѣченнымъ на дорогѣ. Итакъ, сила и время, потраченныя *напрасно*, для удовольствія, для искусства, помогаютъ производить самыя реальныя работы и мѣшаютъ усталости наступать слишкомъ рано. Итакъ, послѣдняя цѣль автора есть не сберегать вниманіе, а скорѣе получить и удержать вниманіе. А стиль есть именно искусство заинтересовать, искусство поставить мысль, какъ мы поставили бы картину, къ свѣту, который освѣщалъ бы ее всего лучше; словомъ, это—искусство сдѣлать мысль поразительной, чтобъ она рельефно выступала и наконецъ переходила отъ автора къ другимъ во всей своей полнотѣ. Кромѣ того, стиль, который вмѣсто того, чтобы быть просто яснымъ и безличнымъ какъ вода, отражаетъ физіономію, даетъ намъ понять и окончательно усвоить (хотя бы въ извѣстной степени) взглядъ автора и принадлежащую ему манеру видѣть и объяснять вещи; такой стиль уже этимъ самымъ сближаетъ насъ съ авторомъ, заставляетъ насъ на нѣсколько минутъ жить его жизнью, и такимъ образомъ, въ высшей степени выполняетъ соціальную роль, приписываемую языку.

Спенсеръ прилагаетъ свою теорію также къ фигурамъ стиля и прежде всего къ «*синекдохѣ*». По его мнѣнію, лучше сказать: флотъ изъ десяти *парусовъ*, чѣмъ флотъ изъ десяти *кораблей*, потому что слово *корабль* вѣроятно возбудило бы представленіе о кораблях въ докѣ: слово *парусъ* показываетъ вамъ ихъ въ морѣ.—Положимъ; но здѣсь не только экономія вниманія, но хорошее *направленіе* вниманія и ассоціаціи идей. Точно также, по его мнѣнію, метафора выше сравненія. Король Лиръ восклицаетъ:

Неблагодарность, демонъ съ мраморнымъ сердцемъ,

что сберегаетъ больше времени и вниманія, чѣмъ если сказать: «Неблагодарность—демонъ, сердце котораго похоже на мраморъ». Безъ сомнѣнія, тамъ больше быстроты, но есть и еще другое: слово *похоже* помѣшало бы намъ принять этотъ образъ серьезно, оно бы даже помѣшало ему быть видимымъ и, потому, живымъ. Для того, чтобы эта метафора была поэтична, вы должны имѣть передъ глазами демона, имѣющаго сердце изъ мрамора, а не придти черезъ рядъ разсужденій къ выводу: 1) что неблагодарность *похожа* на демона, потому что она зла; 2) что его сердце *похоже* на мраморъ, потому что оно холодно и безчувственно. Поэзія *реализируетъ* миѳы, вотъ настоящая причина, почему для поэта метафора выше сравненія: метафора есть образъ, сравненіе—силлогизмъ.

Одно изъ лучшихъ эстетическихъ приложеній принципа *экономіи силы*, это—правило, которое изъ него можно вывести—не тратить чувствительности читателя, дать нервной и мозговой системѣ необходимый отдыхъ послѣ каждой траты энергіи и вниманія. Нюхайте долго цвѣтокъ, и вы наконецъ станете нечувствительны къ

его аромату. Послѣ нѣсколькихъ стакановъ джина, вкусъ притупляется. Всякое упражненіе какой-нибудь функціи или чувства истощаетъ его: «разслабленіе, которое затѣмъ слѣдуетъ, пропорціонально силѣ дѣйствія». Вотъ почему необходимо вводить въ дѣло искусства постепенность и разнообразіе. Наши современные поэты и романисты слишкомъ забываютъ этотъ законъ: ихъ стиль постоянно натянутъ, ихъ рионы постоянно богаты, ихъ образы постоянно блестящи и сильны. Слѣдствіе: послѣ двухъ страницъ мы уже чувствуемъ пресыщеніе. Таково вліяніе безпрерывно громкой музыки: когда максимумъ *forte* достигнутъ съ перваго удара, то сколько бы шуму ни было потомъ, единственное средство поразить вниманіе было бы взять *pianissimo*.

Вообще механическая точка зрѣнія и принципъ *экономіи силы* конечно имѣютъ свою важность въ литературѣ. Прекрасное имѣетъ свои математическія и динамическія условія, и главное изъ этихъ условій есть полное примѣненіе истраченной авторомъ силы къ достигнутому результату: хорошая машина—та, у которой наименѣе толчковъ или треній; уже давно было сказано, что природа дѣйствуетъ самыми простыми средствами, по закону «наименьшаго *дѣйствія*», который у существъ живыхъ и чувствующихъ становится закономъ наименьшаго *труда*. Но если функція языка есть первоначально простое умственное сношеніе между людьми, языкъ искусствъ, литературы, поэзіи есть нѣчто другое, чѣмъ машина для передачи идей, чѣмъ родъ телеграфа съ быстрыми и простыми знаками. Истинно *соціальный* характеръ литературнаго и поэтическаго стиля состоитъ, по нашему мнѣнію, въ возбужденіи эмоціи по законамъ симпатической индукціи, и въ установленіи такимъ образомъ соціальнаго общенія, имѣющаго цѣлью общее чувство прекраснаго. Итакъ, мы имѣемъ здѣсь передъ собой по крайней мѣрѣ три пункта: идеалъ, задуманный и любимый художникомъ; языкъ, которымъ художникъ располагаетъ; и наконецъ все общество людей, съ которымъ художникъ хочетъ раздѣлить свою любовь къ прекрасному. Стиль, это—слово, органъ общительности, сдѣлавшійся все болѣе и болѣе выразительнымъ, пріобрѣтающій силу *значительности* и вмѣстѣ *внушительности* (pouvoir *significatif et suggestif*), которая дѣлаетъ изъ него орудіе всеобщей симпатіи. Стиль значителенъ тѣмъ, что онъ даетъ видѣть непосредственно; внушителенъ тѣмъ, что онъ заставляетъ мыслить и чувствовать въ силу ассоціаціи идей. Всякое чувство передается соотвѣтственными удареніями и жестами. *Удареніе* (*accent*) почти тождественно во всѣхъ видахъ: удареніе удивленія, ужаса, радости и т. д.; то же самое и съ *жестомъ*: это именно дѣлаетъ видимые знаки понятными сразу; искусство должно воспроизвести эти ударенія и жесты, чтобы заставить, черезъ внушеніе, проникнуть въ душу чувство, которое они выражаютъ. Итакъ, сказать, что стиль состоитъ,

по словамъ Бюффона, только «въ порядкѣ и движеніи мыслей», будетъ невѣрно; къ порядку и движенію надо прибавить чувство, которое одно можетъ возбудить симпатію. Мы симпатизируемъ только человѣку; вещи доходятъ до насъ и трогаютъ насъ только какъ образъ и эмоція, какъ истолкованіе человѣческаго ума и сердца; и потому-то «стиль есть человѣкъ.» Итакъ, настоящій стиль родится отъ самой мысли и чувства; онъ будетъ ихъ лучшимъ и послѣднимъ выраженіемъ, въ одно и то же время личнымъ и соціальнымъ, какъ удареніе голоса даетъ особенное значеніе словамъ, общимъ для всѣхъ. Сочиненія, въ которыхъ нѣтъ этого настоящаго стиля, похожи на тѣ механическія фортепьяно, которыя оставляютъ насъ холодными, даже когда онѣ повторяютъ прекрасныя аріи, потому что мы не чувствуемъ, чтобы до насъ доходила эмоція и жизнь человѣческой руки, вибрирующей на ихъ клавишахъ и заставляющей вибрировать ихъ самихъ.

Вкусъ, необходимый для стиля, есть непосредственное чувство болѣе или менѣе глубокихъ законовъ, именно законовъ творящихъ и законовъ, регулирующихъ жизнь. Вдохновеніе генія не только опредѣлено, но также создано по большей части самымъ вкусомъ, который, между безчисленными ассоціаціями, порождаемыми случаемъ, *оттѣняетъ* сразу, *выбираетъ*. Писать, рисовать, ваять, значитъ умѣть выбирать. Писатель, какъ музыкантъ, узнаетъ сразу въ безпорядкѣ своихъ мыслей то, что мелодично, что звучитъ вѣрно и хорошо; поэтъ прежде всего схватываетъ въ какой-нибудь фразѣ конецъ стиха, благозвучное полустишіе.

Истолкованіе и примѣненіе этихъ общихъ законовъ стиля мѣняется впрочемъ, смотря по художникамъ и ихъ произведеніямъ. Такимъ образомъ, въ музыкѣ, извѣстные диссонансы, которые отдѣльно были бы какофоніей, находятъ свое оправданіе въ рядѣ аккордовъ, которые ихъ разрѣшаютъ. Если нѣкоторыя правила неизмѣнны, то мы никогда не извлечемъ изъ нихъ всѣхъ ихъ слѣдствій. Мы, повидимому, нарушаемъ правило, но иногда это значитъ только, что мы расширяемъ, оплодотворяемъ его новыми приложеніями. Тотъ, кто наиболѣе глубоко знаетъ тонкія правила своего искусства, часто повидимому всего меньше наблюдаетъ ихъ. Такимъ образомъ Викторъ Гюго значительно усовершенствовалъ французскую метрику, привелъ ее въ порядокъ и систематизировалъ въ то время, какъ его обвиняли, что онъ ее разрушаетъ.

Старые учебники реторики различали простой стиль отъ стиля высокаго, они противопоставляли простой стиль стилю украшенному (figuré). Однако высокій стиль часто есть только форма простого стиля: ничего нѣтъ проще, чѣмъ «qu'il mourût»; ничего нѣтъ проще, чѣмъ большинство высокихъ чертъ Библіи и Евангелія. Съ другой стороны, простой стиль есть очень часто украшенный, потому что онъ не отвлеченный; чѣмъ языкъ популярнѣе, тѣмъ онъ

конкретнѣе и богаче образами; но только это не изысканные образы, а взятые изъ дѣйствительности. Метафора и даже миѳъ необходимы для образованія языка; они представляютъ самую первобытную попытку воображенія. Употреблять естественныя метафоры, заимствованныя изъ среды, гдѣ мы обыкновенно живемъ (среда, которая все расширяется для человѣка новѣйшихъ обществъ), это не значитъ выходить за предѣлы простого стиля. Обыкновенный языкъ, въ своей эволюціи, преобразуетъ слова въ виду наиболѣе удобнаго ихъ употребленія; поэзія преобразуетъ ихъ въ смыслѣ *представленія наиболѣе живого и наиболѣе симпатичнаго*; языкъ имѣетъ цѣлью *полезную метафору*, которая «сберегаетъ вниманіе» и облегчаетъ работу ума; поэзія имѣетъ цѣлью *метафору* чисто *эстетическую*, которая умножаетъ способность чувствовать и силу общительности. Итакъ, одно дѣло есть стиль чисто научный и логическій, а другое—стиль эстетическій. Хорошій научный писатель долженъ особенно употреблять способъ Дарвина, который, чувствуя, что теряется изъ запутанныхъ фразахъ, вдругъ останавливался писать, чтобы спросить самого себя: «однако, что ты хочешь сказать?» Тогда исходила изъ его ума болѣе ясная формула, гдѣ главная идея являлась освобожденной отъ всѣхъ побочныхъ, которыя ее обременяли и задушали. Тотъ же способъ приложимъ ко всѣмъ стилямъ, но только какъ средство для того, чтобы получить первое изъ такъ-называемыхъ соціальныхъ качествъ языка, которое состоитъ въ томъ, чтобы сдѣлать понятными наши идеи всѣмъ. «Правило хорошаго научнаго стиля,—говоритъ Ренанъ,—это ясность, совершенное соотвѣтствіе предмету, полное забвеніе самого себя, безусловное самоотрицаніе. Но въ этомъ также заключается правило, какъ писать хорошо о чемъ бы то ни было. Лучшій писатель тотъ, который говоритъ о великомъ предметѣ и забываетъ самого себя, чтобы дать говорить предмету». И дальше: «Писателемъ, конечно, онъ былъ, и прекраснымъ писателемъ, потому онъ никогда не намѣревался быть имъ. У него было лучшее качество писателя, которое состоитъ въ томъ, чтобы не думать о писательствѣ. Его стиль,—это сама его мысль, а такъ какъ эта мысль всегда велика и сильна, его стиль также всегда великъ, точенъ и силенъ. Прекрасна реторика ученаго, потому что она основывается на правильности вѣрнаго, трезваго стиля, приноровленнаго къ тому, что надо выразить, или скорѣе основывается на логикѣ, единственномъ вѣчномъ основаніи хорошаго стиля». Логика есть въ самомъ дѣлѣ *основаніе*, и въ чисто научныхъ трудахъ она почти все; но въ произведеніи искусства ея недостаточно.

Если бы стиль имѣлъ цѣлью только логическое и «экономическое» выраженіе идей, идеаломъ стиля былъ бы *языкъ универсальный* и безличный, о которомъ мечтали нѣкоторые ученые. А настоящій языкъ есть тотъ, на которомъ мы думаемъ раньше даже, чѣмъ говоримъ,

а мы думаемъ только на языкѣ, который усвоили себѣ съ дѣтства, у котораго есть литература, особенный стиль, нѣчто національное, чѣмъ мы проникнуты. Замѣчено было, что языкъ составляется только изъ идіотизмовъ: идіотизмовъ словъ, выраженій, оборотовъ. Если эти идіотизмы перевести слово въ слово на универсальный языкъ, то насъ перестали бы понимать; пришлось бы поэтому видоизмѣнять уже не свой языкъ, но самый свой способъ мышленія, устранить отъ себя все, что въ насъ есть индивидуальнаго, обобщить самыя свои впечатлѣнія и отнять у нихъ ихъ опредѣленость. Это цѣлый трудъ, который въ концѣ концовъ достигъ бы только искаженія мысли, отнимая у нея вмѣстѣ ея *живость* и ея *жизнь*. Сторонники универсальнаго языка похожи на математиковъ, желающихъ замѣнить алгеброй ариѳметику для самыхъ простыхъ выкладокъ и ставить въ уравненіи: *дважды два равно четыремъ, шесть шесть равно десяти*.

Чисто логическій стиль старается только ввести въ идеи *послѣдовательность*; стиль поэтическій или литературный старается ввести въ нихъ *организацію*, равновѣсіе и пропорціональность живыхъ существъ. Одинъ могъ бы представить свой идеалъ въ формѣ линейной цѣпи, другой—въ видѣ цвѣтка, который распускается во всевозможныхъ краскахъ. Чтобы возбудить въ читателѣ симпатію по желанію писателя, фраза должна быть живой; а живое существо не есть рядъ элементовъ, поставленныхъ одинъ подлѣ другого, это есть цѣлое, составленное изъ несходныхъ частей и соединенныхъ взаимной зависимостью; и такъ фраза есть организмъ. Каждый членъ фразы отличается отъ предшествующаго или послѣдующаго тѣмъ, что либо ему противопоставляется и его ограничиваетъ, либо дополняетъ и подтверждаетъ его, повторяя его въ болѣе живой формѣ; каждый членъ фразы имѣетъ свою особенную индивидуальность, а тѣмъ болѣе каждая фраза. Обыкновенно есть даже извѣстная пропорціональность между длиной фразы и силой идеи или чувства. Болѣе длинный членъ фразы часто содержитъ болѣе сильную и болѣе важную идею или образъ. Короткій членъ фразы можетъ содержать либо идею меньшей важности, или поразительную идею, которая выступитъ тѣмъ болѣе рельефно, чѣмъ меньшимъ числомъ словъ она будетъ выражена. Бальзакъ говоритъ мимоходомъ:—«Потому что мы ненавидимъ все больше и больше, какъ любимъ каждый день сильнѣе, когда любимъ».

Если хотите примѣровъ неорганизованной, аморфной фразы, то читайте Огюста Конта. Хотите примѣровъ организаціи, потерявшей равновѣсіе отъ излишества изысканности и претензіи, вы ихъ найдете въ неудачныхъ страницахъ Альфонса Доде, который умѣлъ однако, во многихъ мѣстахъ одушевлять фразу симпатичной жизнью. Есть еще извѣстная манера писать, которую можно назвать *небрежнымъ (abandonné)* стилемъ; она даетъ образамъ и идеямъ слѣдовать по произволу событій или обыкновенныхъ ассоціацій: это стиль разсказа, это настоящая проза Журдена. Небрежный стиль, слѣдующій случайностямъ событій, можетъ впрочемъ стать грандіознымъ по контрасту, когда событія, которымъ онъ слѣдуетъ, очень велики сами по себѣ и если къ тому онѣ сцѣпляются такимъ образомъ, что производятъ высшую логику—логику дѣйствительности, и высшую пропорціональность — пропорціональность движущейся жизни.

Ораторскій стиль близокъ къ поэтическому, съ той разницею, что ораторъ разсчитываетъ на *разсѣянность* слушателей, а поэтъ на *сосредоточеніе* ихъ вниманія. Фраза рѣчи составлена такъ, чтобы не взвѣшивалось каждое слово въ быстротѣ говора, чтобы только основныя идеи были рельефно выражены сильными словами. Краснорѣчіе доставляетъ намъ своей импровизаціей особенное удовольствіе—присутствовать симпатически при самой работѣ мысли, иногда при болѣе или менѣе трудной обработкѣ фразы, при рожденіи идеи, перелагаемой въ слова: это—то царственное удовольствіе, которое испыталъ Людовикъ XIV, когда видѣлъ, какъ выходитъ изъ мрамора его собственная фигура, высѣченная Коазево (Coysevox) безъ предварительнаго эскиза. Ораторскій стиль дополняется жестомъ и дикціей, которые уже вводятъ въ него членораздѣльность и ритмъ, двѣ главныя черты организованной жизни. Краснорѣчіе получаетъ ритмъ отъ самаго произношенія такимъ образомъ, что производитъ симпатическую вибрацію и заставляетъ раздѣлять всѣ чувства оратора.

Что касается поэтическаго и собственно эстетическаго стиля, который заслуживаетъ особеннаго изученія, онъ есть, во-первыхъ, краснорѣчіе, обращающееся только къ сердцу и уму, освобожденнее отъ всѣхъ условій, которыхъ требуетъ ораторская среда, приведенное къ образу, ритму и акценту, вещамъ сравнительно не временнымъ и которыя менѣе всего измѣняются въ самыхъ разнообразныхъ средахъ. Но *поэтическое* стиля заключается не только въ образахъ, ритмѣ и акцентѣ: оно заключается также, и въ особенности, въ *выразительномъ* и *внушительномъ* характерѣ словъ. Вообще, *поэтическое* не есть то же самое, что *прекрасное*: красота пребываетъ особенно въ *формѣ*, въ ея пропорціяхъ и ея гармоніи; поэтическое пребываетъ особенно въ томъ, что̀ форма скорѣе выражаетъ и внушаетъ, чѣмъ показываетъ. Прекрасное—въ томъ, что̀ видимо, поэтическое — въ томъ, что̀ только просвѣчиваетъ, угадывается. Полутѣнь лѣсовъ, смягченная ясность сумерекъ, блѣдный свѣтъ луны поэтичны именно потому, что они возбуждаютъ множество мыслей и чувствъ, которыя окружаютъ предметы какъ бы ореоломъ. Другими словами, законы ассоціаціи идей играютъ главную роль въ произведеніи поэтическаго эффекта, между тѣмъ какъ законы ощущенія и прямого представленія господствуютъ въ созданіи соб-

ственно прекраснаго. Такимъ образомъ нельзя судить о стилѣ единственно по тому, что онъ говоритъ и показываетъ, но кромѣ того и въ особенности по тому, что онъ даетъ думать и чувствовать. Въ моральныхъ гармоніяхъ стиля нужно разсматривать не только главный и господствующій тонъ, но кромѣ того и особенно *созвучія* (harmoniques), которыя прибавляютъ къ главному тону свой аккомпаниментъ и такимъ образомъ придаютъ ему этотъ по преимуществу выразительный, но неопредѣлимый характеръ: *тэмбръ*. Есть тэмбры голоса, которые очаровываютъ, и другіе, которые не нравятся, даже раздражаютъ: то же самое въ стилѣ. Когда писатель ясно сказалъ,—что онъ хотѣлъ, и далъ понять себя читателю при минимумѣ вниманія и умственной траты, остается еще знать, кромѣ того, что онъ сказалъ, что онъ заставилъ испытать; остается оцѣнить тэмбръ его стиля, который можетъ взволновать, но можетъ и оставить холоднымъ, который можетъ даже раздражать, какъ нѣкоторые роды голоса и нѣкоторые роды смѣха. Поэзія зависитъ отъ отголосковъ слова въ умѣ слушателя, отъ многочисленности и глубины разбуженныхъ эхо: въ природѣ по преимуществу поэтичны эхо, которыя звучатъ и затихаютъ; то же самое въ мысли и въ сердцѣ.

Итакъ, было основаніе сказать, что поэтическое очарованіе самой красоты заключается въ томъ, что идетъ за предѣлы законченной формы и болѣе или менѣе возбуждаетъ чувство безконечнаго, и тѣмъ самымъ чувство жизни, которое всегда заключаетъ для насъ нѣчто непзслѣдимое какъ безконечность [1]). Въ машинѣ, «число колесъ опредѣлено, извѣстно намъ; и ихъ отношенія такъ же опредѣлены, такъ какъ сводятся къ теоремамъ механики, рѣшеніе которыхъ найдено. Все здѣсь ясно для пониманія, все разложено на опредѣленное число элементарныхъ частей и отношеній между этими частями. Въ живомъ существѣ, напротивъ, каждый органъ составленъ изъ другихъ органовъ, которые, какъ говоритъ Лейбницъ, покрываются одинъ другимъ и идутъ до безконечности.» Всякое живое существо есть общество живыхъ. Откуда слѣдуетъ, что жизнь есть для насъ числовая безконечность, въ которой теряется мысль. «Съ другой стороны, безчисленныя ассоціаціи и отношенія идей, которыя возбуждаетъ въ насъ живой предметъ или которыя онъ заставляетъ смутно угадывать въ господствующей теперь идеѣ, суть какъ бы умственный образъ его собственной безконечности. Сравните стеклянный глазъ съ живымъ глазомъ: за первымъ нѣтъ ничего; второй есть для мысли отверстіе въ бездонную пропасть человѣческой души... Всякая истинная красота,

[1]) Alfred Fouillée, *Critique des systèmes de morale contemporains: la morale esthétique*, стр. 326.

либо сама по себѣ, либо по тому, что мы вкладываемъ въ нее своего, есть чувствуемая или предчувствуемая безконечность» [1]).

Эта теорія безконечности, вызываемая самыми формами прекраснаго, кажется намъ необходимымъ исправленіемъ къ механической теоріи Спенсера, потому что, вмѣсто того чтобы находить, что въ стилѣ надо осуществить *экономію*, она находитъ, что въ него надо ввести *расточительность*. Стиль поэтиченъ, когда онъ есть возбудитель идей и чувствъ; поэзія есть волшебство, которое въ одну минуту и за однимъ словомъ можетъ заставить явиться цѣлый міръ. Итакъ, сберегать вниманіе слушателя надо только для того, чтобы заставить его потратить по возможности наиболѣе своей чувствительности, заставляя вибрировать всю его душу. Такимъ образомъ при встрѣчѣ Энея и Дидоны въ аду,

...Agnovitque per umbram
Obscuram, qualem primo qui surgere mense
Aut videt aut vidisse putat per nubila lunam,

этотъ неясный образъ луны, спрятанной за тучами, сравниваемый съ образомъ возлюбленной въ густомъ мракѣ ада, поэтично всѣми тѣми ночными воспоминаніями и воспоминаніями прошедшихъ страстей, которыя онъ вызываетъ. Въ аду Данта, когда любовники Франчески показываетъ книгу, выпадающую изъ ихъ рукъ, и прибавляетъ: Въ тотъ день мы больше не читали,— въ этихъ туманныхъ словахъ, въ томъ, сколько они заставляютъ угадывать любви въ отдаленности прошедшаго, больше поэзіи, чѣмъ въ блестящемъ и пламенномъ описаніи. Чтобы описать Марафонъ, Байронъ говоритъ только:

The mountains look on Marathon
And Marathon look on the sea.

(Горы смотрятъ на Марафонъ, и Марафонъ смотритъ на море).

Вы тотчасъ видите, какъ въ этихъ великихъ простыхъ строкахъ показывается весь пейзажъ; и въ то же время появляются всѣ героическія воспоминанія, въ которыхъ столько же простоты въ такомъ же величіи.

Символизмъ есть существенная черта настоящей поэзіи: то, что не значитъ и не представляетъ ничего другого какъ себя самого, не истинно поэтично. Если есть родъ эгоизма формъ, по которому онѣ говорятъ намъ только о своемъ *я*, не заставляютъ насъ думать ни о чемъ дальше ихъ самихъ, то есть также родъ безпристрастія и щедрости формъ, по которымъ онѣ говорятъ нѣчто другое кромѣ самихъ себя и за предѣлами своихъ очертаній открываютъ намъ безграничные горизонты. Только тогда онѣ поэтичны. Тогда онѣ уже не бываютъ также чисто матеріальными: онѣ при-

[1]) Alfred Fouillée, тамъ же.

нимаютъ смыслъ умственный, нравственный и даже соціальный: однимъ словомъ, онѣ становятся символами. Чтобы придать имъ этотъ характеръ, не нужно вводить въ стиль ни точной аллегоріи древнихъ, ни смутной неопредѣленности нѣкоторыхъ новѣйшихъ писателей, которые думаютъ, что достаточно все затемнить, чтобы все сдѣлать поэтическимъ, или уничтожить идеи, чтобы имѣть символы. Именно глубиною самой мысли и эмоціи писатель придаетъ стилю символическое выраженіе, то-есть, заставляетъ его внушать больше, чѣмъ онъ говоритъ и чѣмъ можетъ сказать,—больше, чѣмъ можемъ сказать мы сами.

Почему поэзія семнадцатаго вѣка вообще такъ мало поэтична?— Это потому, что она слишкомъ логична и слишкомъ геометрична; «разумъ» господствуетъ въ ней до такой степени, распространяетъ въ ней такую однообразную, такую внѣшнюю поверхностную ясность, что въ ней нѣтъ уже вторыхъ плановъ, убѣгающихъ перспективъ, нѣтъ ни малѣйшей тайны. Это—настоящіе сады Версаля: все правильно, аккуратно, часто красиво, почти никогда поэтично, тѣмъ болѣе, что чувство природы, то-есть всеобщей жизни, обнимающей всякое существо, здѣсь почти отсутствуетъ. Ничего нѣтъ поэтичнаго въ семнадцатомъ вѣкѣ кромѣ прекрасныхъ стиховъ Лафонтена, прозы Паскаля, иногда Боссюэта и Фенелона. Это большое исключеніе, если Корнель,—такъ часто *прекрасный* и *высокій*,—бываетъ поэтиченъ. Теофиль Готье говоритъ, что во всемъ Корнелѣ есть только единственный «живописный» стихъ, открывающій горизонтъ на природу:

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles

(Эта сумрачная ясность, падающая отъ звѣздъ),

и Готье прибавляетъ, къ великой славѣ *рифмы* и даже затычки (*cheville*), что этотъ стихъ, прибавленный для рифмы къ «*voiles*», которая была нужна поэту, есть въ дѣйствительности «великолѣпная затычка, вырѣзанная царственными руками изъ кедра небесъ». У Мольера, когда Оргонъ возвращается изъ путешествія и грѣетъ руки у огня, онъ кончаетъ словами:

La campagne n'est pas beaucoup fleurie.

(Въ деревнѣ не много цвѣтовъ).

Итакъ, за театромъ, гдѣ запутывается интрига, есть что-то зеленое, есть деревня, гдѣ осталось немного цвѣтовъ, есть природа, которая окружаетъ человѣка! У Расина поэтическихъ эффектовъ больше, потому что Расинъ долженъ былъ немного переводить Эврипида:

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
. . . . . .
Ariane, ma soeur, de quel amour blessée
Vous mourûtes, aux bords où vous fûtes laissée.

(Боги! зачѣмъ я не сижу въ тѣни лѣсовъ!
. . . . . .
Аріана, сестра моя, какой любовью раненая, ты умерла на берегахъ, гдѣ ты была оставлена).

Гармонія этихъ двухъ послѣднихъ стиховъ вызываетъ образъ берега, гдѣ Аріана медленно умираетъ отъ любви. Но, въ общемъ счетѣ, если наша классическая поэзія и имѣетъ много достоинствъ, она не поэтична; и если классическая проза поэтичнѣе, то все еще слишкомъ мало: то доказательная и философская, то ораторская и краснорѣчивая, то замысловатая, она рѣдко бываетъ поэтична,— особенно когда она становится «цвѣтистой», потому что цвѣты реторики бываютъ именно наиболѣе чужды поэзіи.

Очевидно, что въ стилѣ логическіе законы, провозглашенные Буало и Бюффономъ, и динамическіе законы, провозглашенные Спенсеромъ, далеко не все, и они даже не существенны: законы біологическіе, психологическіе и соціологическіе—почти совсѣмъ пропускаемые литературными критиками—имѣютъ другого рода важность. Чтобы примѣнить первые роды законовъ, которые ведутъ къ раціональному, точному и правильному стилю, достаточно таланта; чтобы приложить другіе, которые заключаются въ живомъ, симпатическомъ и поэтическомъ стилѣ, нуженъ творческій геній.

II.

Образъ.

Одинъ изъ существенныхъ элементовъ поэтическаго стиля, въ стихахъ или въ прозѣ, есть образъ. «Даръ поэзіи, какъ было замѣчено, есть не что иное какъ даръ говорить образами, такъ, какъ говоритъ природа».—Если вѣрно, что каждое хорошее сравненіе даетъ уму преимущество видѣть двѣ правды заразъ, поэзія есть постоянное сравненіе, постоянная метафора, которая не только имѣетъ цѣлью показать намъ двѣ правды заразъ, но заставитъ насъ испытать сразу два ощущенія, или два чувства, или чувство посредствомъ ощущенія, или ощущеніе посредствомъ чувства. Наука показываетъ отвлеченныя отношенія всѣхъ вещей; поэзія показываетъ намъ реальныя симпатіи всѣхъ вещей. Послушайте Флобера въ *Саламбо*:—«Они сняли свои латы; тогда появились знаки сильныхъ ударовъ, которые они получили за Карѳагенъ; это были точно надписи на колоннахъ». Послушайте Гюго въ *la Tristesse d'Olympio*:—человѣкъ

. . . . passe sans laisser même
Son ombre sur le mur.

(Проходитъ, не оставляя даже своей тѣни на стѣнѣ).

Поэзія замѣняетъ одинъ предметъ другимъ, одно выраженіе другимъ, болѣе или менѣе похожимъ, каждый разъ, когда это послѣднее посредствомъ внушенія возбуждаетъ ассоціаціи идей болѣе свѣжія, болѣе сильныя или просто болѣе многочисленныя, такъ чтобы затронуть не только ощущеніе, но также умъ, чувство, нравственность.

Поэзія можетъ также пользоваться средствами сравненія не конкретными, а отвлеченными. Метафора, вмѣсто того чтобы надѣлять предметы болѣе блестящей формой, напротивъ, отнимаетъ у нихъ тогда нѣчто отъ ихъ формы, чтобы дать имъ глубокій характеръ чистаго чувства. Самые поразительные примѣры этого рода фигуръ, взятыхъ даже изъ невидимаго, встрѣчаются у Шелли, который часто описываетъ внѣшніе предметы, сравнивая ихъ съ призраками своей мысли, и замѣняетъ реальные пейзажи перспективами внутренняго горизонта. Такимъ образомъ онъ говоритъ намъ о сложенныхъ парусахъ лодки, заснувшей на теченіи, и «похожихъ на складывающіяся мысли сна»,

Our boat is asleep on Serchit's stream,
Its sails are folded like thoughts in a dream.

Въ другомъ мѣстѣ онъ говоритъ жаворонку: «Въ золотомъ блескѣ солнца... ты плаваешь и скользишь, какъ безпричинная радость, возникающая вдругъ въ душѣ». Байронъ говоритъ о потокѣ воды, который бѣжитъ «съ быстротою счастья». Шатобріанъ сравниваетъ колонну, стоящую въ пустынѣ, съ «великой мыслью», которая еще возвышается въ душѣ, сраженной несчастьемъ.

Monts sacrés, hauts comme l'exemple.
(Святыя горы, высокія какъ примѣръ),

говоритъ Гюго.

И въ другомъ мѣстѣ:

Le mur était solide et droit comme un héros.
(Стѣна была тверда и прямa какъ герой).

Torches, vous jetterez de rouges étincelles,
Qui tourbillonneront comme un esprit troublé.

(Факелы, отъ васъ полетятъ красныя искры, которыя будутъ кружиться, какъ помутившійся разсудокъ).

L'océan devant lui se prolongeait, immense
Comme l'espoir du juste aux portes du tombeau.

(Океанъ передъ нимъ разширялся, огромный, какъ надежда праведника при дверяхъ могилы).

Аристотель видитъ въ метафорѣ только родъ игры ума: для него это гораздо больше упражненіе ума, чѣмъ средство оживить чувствительность; онъ едва отличаетъ ее отъ загадки, которая есть родъ метафоры для мысли. Въ дѣйствительности, метафора, которая бы слишкомъ упражняла умъ, могла бы очаровать древняго софиста, но совершенно не достигала бы своей цѣли и ослабляла бы наши представленія о предметахъ вмѣсто того, чтобы увеличивать ихъ силу. Метафора есть пріемъ симпатіи, черезъ который мы входимъ въ сообщество и въ сношеніе чувства съ вещами, которыя сначала кажутся безчувственными и мертвыми. Итакъ, образъ никогда не долженъ быть прибавленнымъ снаружи украшеніемъ: онъ долженъ быть для ума иллюстраціей, средствомъ бросать свѣтъ и жизнь на предметъ, о которомъ идетъ рѣчь; это долженъ быть родъ молніи, прорывающей неясный туманъ; въ то же время для сердца, образъ долженъ быть теплотой, которая заставляетъ вибрировать. Греки, народъ вполнѣ интеллектуалистическій, слишкомъ смотрѣли на фигуры языка съ точки зрѣнія чисто логической (синекдоха, метонимія и т. д.); они слишкомъ мало вникали въ *психологію* образнаго языка. Метафора или сравненіе есть способъ усилить умственный образъ, который изнашивается въ силу привычки, связывая его съ другими представленіями, которыя имѣютъ еще всю свою живость и тѣмъ самымъ производятъ желаемое внушеніе. Психологическій механизмъ, объясняющій эстетическое дѣйствіе

образа, состоитъ въ слѣдующемъ: перенести сразу предметъ, о которомъ говорится, въ новую среду, въ нѣдра ассоціацій, гораздо болѣе сложныхъ и способныхъ возбудить въ насъ гораздо болѣе симпатическихъ эмоцій. Художникъ заставляетъ звонить всю эту систему внутреннихъ звонковъ (carillon), съ которой Тэнъ сравниваетъ нервную систему: у него есть для этого сотня средствъ, потому что невидимая вибрація переходитъ отъ одного колокольчика къ другому; когда одинъ изъ нихъ потянутъ рукой, всѣ другіе придутъ въ движеніе.

Есть разные роды образовъ: тѣ, которые опредѣляютъ внѣшнія очертанія предмета, которые обрисовываютъ его форму и цвѣтъ, и такимъ образомъ производятъ ясныя представленія. Это—образы чисто *выразительные* (images significatives).

Voilà le régiment
De mes hallebardiers qui va superbement.
Leurs plumets font venir les filles aux fenêtres!
Ils marchent droit, tendant la pointe de leurs guêtres;
Leur pas est si correct, sans tarder ni courir,
Qu'on croit voir des ciseaux se fermer et s'ouvrir.

Ils sont là tous les deux dans une île du Rhône.
Le fleuve à grand bruit roule une eau rapide et jaune;
Le vent trempe en sifflant les brins d'herbe dans l'eau.

(Вотъ полкъ моихъ алебардщиковъ, который идетъ великолѣпно. Ихъ султаны привлекаютъ дѣвушекъ къ окнамъ; они шагаютъ прямо, выставляя кончикъ своихъ ногъ; ихъ шаги такъ правильны, не запаздывая и не забѣгая впередъ, что кажется, будто закрываются и открываются ножницы.

Они оба тамъ на одномъ островѣ Роны. Рѣка съ большимъ шумомъ катитъ быстрыя и желтыя волны; вѣтеръ, свистя, окунаетъ въ воду побѣги травы [1]).

Parfois, hors des fourrés, les oreilles ouvertes,
L'œil au guet, le col droit, et la rosée au flanc,
Un cabri voyageur, en quelques bonds alertes,
Vient boire aux cavités pleines de feuilles vertes,
Les quatre pieds posés sur un caillou tremblant.

(Иногда, выскочивъ изъ кустарниковъ, навостривъ уши, настороживъ глаза, вытянувъ шею и весь въ росѣ, странствующій козликъ, въ нѣсколько легкихъ прыжковъ приходитъ пить къ впадинамъ, полнымъ зеленыхъ листьевъ, поставивъ четыре ноги на дрожащій камень) [2]).

Флоберъ говоритъ въ одномъ мѣстѣ: «Ея отвѣты были всегда мягки и произнесены такимъ же яснымъ тономъ, какъ у церковнаго колокольчика».

Образъ, придавая бо́льшую ясность простому отрывку предмета, который надо воспринять, можетъ моментально вывести изъ тѣни цѣлый предметъ. Уже этимъ фактомъ образъ изъ чисто выразительнаго становится внушительнымъ (image suggestive).

[1]) В. Гюго.
[2]) Leconte de Lisle, *le Bernica*.

Такимъ образомъ Викторъ Гюго, показывая намъ

Les ronds mouillés que font les seaux sur la margelle

(мокрые круги, которые ведра оставляютъ на краяхъ колодца),

сразу указываетъ намъ колодезь и заставляетъ слышать трещаніе воды, падающей съ ведеръ до темнаго дна.

Attendre tous les soirs une robe qui passe,
Baiser un gant jeté.

(Ждать каждый вечеръ платья, которое проходитъ, цѣловать брошенную перчатку).

«Я тебя люблю, говорилъ Сержъ тихимъ голосомъ, который приподнималъ золотистые волоски на вискахъ Альбины». Эти подробности въ одно и то же время выразительны и внушительны.

Леконтъ де-Лиль говоритъ объ умирающемъ Гіальмарѣ, который видитъ свою невѣсту духовными глазами:

Au sommet de la tour que hantent les corneilles
Tu la verras debout, blanche, aux longs cheveux noirs.
Deux anneaux d'argent fin lui pendent aux oreilles,
Et ses yeux sont plus clairs que l'astre des beaux soirs.

(На вершинѣ башни, которую осаждаютъ вороны, ты увидишь ее стоящую, бѣлую, съ длинными черными волосами. Два кольца тонкаго серебра висятъ въ ея ушахъ, и ея глаза яснѣе, чѣмъ звѣзды прекрасныхъ ночей [1]).

Это—мечта, въ которой существуетъ только нѣсколько рельефныхъ чертъ, но онѣ вызываютъ все остальное.

Ощущеніе можетъ не быть передано въ своихъ ясныхъ очертаніяхъ, въ томъ, что̀ въ немъ есть опредѣленнаго (опредѣленія часто искусственнаго, потому что ни одно очертаніе въ природѣ рѣзко не обозначено, ни одно воспріятіе не дается отдѣльно), но напротивъ въ томъ, что̀ въ немъ есть наиболѣе неяснаго и наиболѣе глубокаго. Это еще одно дѣйствіе симпатическаго внушенія. «Онъ остановился на серединѣ Pont-Neuf, и съ непокрытой головой, съ открытой грудью вдыхалъ воздухъ. Между тѣмъ онъ чувствовалъ, что *изъ глубины его самого поднималось нѣчто неизвѣдаемое, приливъ нѣжности*, который его утомлялъ, какъ *движеніе волнъ передъ его глазами*. Церковные часы пробили одинъ разъ, медленно, какъ будто *голосъ, который его позвалъ*. Тогда онъ былъ охваченъ однимъ изъ этихъ *душевныхъ содроганій*, когда кажется, будто мы переносимся въ какой-то высшій міръ. У него явилась какая-то удивительная способность, которой онъ не умѣлъ опредѣлить. Онъ серьезно спрашивалъ себя, будетъ ли онъ великимъ живописцемъ или великимъ поэтомъ;—и онъ предпочелъ живопись, потому что требованія этого мастерства сблизили бы его съ г-жей Арну.

[1]) *Le cœur de Hialmar*.

Итакъ, онъ нашелъ свое призваніе! Цѣль его существованія теперь ясна и будущее неизмѣнно!» [1]). Флоберъ говоритъ еще въ другомъ мѣстѣ: «Все, что было прекрасно, блескъ звѣздъ, нѣкоторыя музыкальные мотивы, манера выраженія, какое-нибудь очертаніе приводили его къ его мысли внезапнымъ и печувствительнымъ образомъ» [2]).

Между любимыми пріемами новѣйшихъ писателей, *переложенія* заслуживаютъ разбора именно потому, что это—дѣйствіе симпатической индукціи.

1) Переложеніе ощущеній: «*Паркъ* открывался, растягивался, съ своей *зеленой яркостью*, свѣжій и глубокій какъ *источникъ*» [3]). Другой примѣръ:—«И онъ замедлялъ свою походку... онъ останавливался даже передъ нѣкоторыми *скатертями сада*, съ пріятнымъ содроганіемъ которое даетъ близость *свѣжей воды*» [4]).

Фигура популярной реторики: «frais comme l'oeil», есть переложеніе. Зола говоритъ однажды о «*душистой свѣжести* ладона, которая охлаждаетъ атмосферу церкней». Доде такимъ образомъ описываетъ стадо:—«Тамъ, вдали, мы видимъ, какъ стадо двигается въ *сѣрыя пыли* (gloire de poussière). Кажется, будто вся дорога подвигается съ нимъ.... Все это проходитъ радостно передъ нами и пропадаетъ подъ воротами, *точно волнами* съ шумомъ *лавы*».

Всякое переложеніе ощущеній обыкновенно уже само по себѣ доставляетъ извѣстное удовольствіе. Это—средство увеличить эмоцію, если мы заставимъ сразу работать нѣсколько нервныхъ центровъ. Кромѣ того удачная метафора узнается обыкновенно по тому, что она не только преобразуетъ одно ощущеніе въ другое, но даетъ ощущаемой вещи больше жизненности и составляетъ такимъ образомъ родъ прогресса отъ неодушевленнаго къ одушевленному. Вотъ переложеніе *слухового ощущенія* въ *зрительное*, невидимаго волненія воздуха въ волненіе видимое, и черезъ этотъ средній терминъ преобразованіе неодушевленной вещи какъ бы въ одушевленную, въ живого свидѣтеля. «...Въ сыромъ, пахучемъ воздухѣ комнаты, горѣли три свѣчи...; и тишину прерывалъ только одинъ отголосокъ музыки, поднимавшійся по узкой лѣстницѣ; вальсъ, со своими извивами ящерицы, скользилъ, свертывался, засыпалъ на снѣжномъ коврѣ» [5]). Переложеніе звуковъ въ зрительные и одушевленные образы сдѣлало знаменитыми стихи Гюго:

Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle
Que l'on croit voir, vêtue en danseuse espagnole,

[1]) Flaubert, *l'Education sentimentale*.
[2]) Тамъ же.
[3]) Zola, *la Faute de l'abbé Mouret*.
[4]) Тамъ же.
[5]) Zola, *la Curée*.

Apparaitre soudain par le trou vif et clair
Que ferait en s'ouvrant une porte de l'air....

(Трезвонъ, это—неожиданный и безумный часъ, который какъ будто видишь одѣтымъ испанской танцовщицей, появляющимся вдругъ въ яркомъ и свѣтломъ отверстіи, которое бы сдѣлала дверь, открываясь отъ вѣтра)...

2) Переложеніе чувства въ ощущеніе:

Nos pensées
S'envolent un moment sur leurs ailes blessées,
Puis retombent soudain

(Наши мысли улетаютъ на минуту на своихъ раненыхъ крыльяхъ и вдругъ снова падаютъ [1]).

«*Госпожа Бовари*» изобилуетъ такими примѣрами: «Тогда она вытянула шею (къ распятію) какъ человѣкъ, который хочетъ пить».—«Если бы однако Шарль этого захотѣлъ, онъ какъ бы чувствовалъ, что внезапный избытокъ вырвался бы изъ его сердца, *какъ падаетъ сраженный цилиндръ, когда за него берешься*». «Она вспомнила... всѣ лишенія своей души, и свои мечты, падавшія въ грязь, *какъ раненыя ласточки*».—«Такъ что ихъ великая любовь, въ которую она была такъ погружена, показалась ей понижающейся подъ ней, *какъ вода рѣки, которая всосалась бы въ свое русло, и она увидѣла бы тину*».

Вотъ другіе примѣры изъ *l'Education sentimentale*: «Онъ вертѣлся въ *своемъ желаніи*, какъ *узникъ въ своей тюрьмѣ*».—«Она улыбалась иногда, останавливая на минуту свои глаза на немъ. Тогда онъ чувствовалъ, что *ея взгляды проникали въ его душу*, какъ *длинные лучи солнца, которые спускаются до глубины воды*».—«*Сердца женщинъ похожи на эти маленькія мебели съ секретомъ*, со множествомъ ящиковъ, вдвинутыхъ одинъ въ другой; мы причиняемъ себѣ боль, ломаемъ себѣ ногти, и въ послѣднемъ ящикѣ находимъ какой-нибудь засохшій цвѣтокъ, крошки пыли—или пустоту!» [2]).

Между нѣкоторыми нравственными и умственными эмоціями и эмоціями чистыхъ ощущеній есть соотношеніе, которое позволяетъ освѣщать и анализировать одно другими. Вотъ одинъ образъ у Флобера, философскій, какъ анализъ страсти, и который есть переводъ нравственнаго на физическое: «У нея не было больше выхода (противъ судьбы), она допустила себя увлечь... ей казалось, что она спускалась съ горы» [3]).

[1]) В. Гюго.
[2]) У Бальзака находится сатирическое переложеніе: «Она съ удовольствіемъ увидѣла на его лицѣ снова расцвѣтшую скупость».
[3]) Вспомнимъ-де Поль такимъ образомъ очертилъ жизнь сестеръ милосердія: «Для нихъ монастыремъ будетъ только больница; кельей—наемная комната; часовней—только церковь ихъ прихода; обителью—улицы города или залы госпиталей; *орденомъ*—только *послушаніе*; *рѣшеткой*—только *страхъ Божій*; *постоянствомъ*—только *скромность*».

3) Переложеніе ощущенія въ чувство. Можно пробудить очень ясный образъ предмета, возбуждая чувство, которымъ сопровождается видъ этого предмета; тогда образъ получаетъ свою силу отъ эмоціи, которую онъ вызываетъ, и иногда эмоціи нравственнаго или даже умственнаго порядка.

Ma maison me regarde et ne me connaît plus.

(Мой домъ на меня смотритъ и не знаетъ меня больше) [1].

. . . . . .

Je me suis envolé dans la grande tristesse.
De la mer.

(Я исчезъ въ великой печали моря) [2].

Этого рода образы близки къ тѣмъ, которые олицетворяютъ и оживляютъ: «Глубокія привязанности похожи на честныхъ женщинъ; онѣ боятся быть замѣченными и проходятъ въ жизни съ опущенными глазами» [3].

Les grands chars *gémissants* qui reviennent le soir.

(Большія *стонущія* повозки, которыя возвращаются вечеромъ).

. . . . . .

Vers quelque source en pleurs qui *sanglote* tout bas.

(Къ какому нибудь ручью въ слезахъ, который *рыдаетъ* совсѣмъ тихо).

. . . . . .

Cette longue *chanson* qui tombe des fontaines.

(Эта длинная *пѣсня*, которая льется изъ источниковъ).

. . . . . .

Les fleurs chastes, d'où sort une invisible flamme,
Sont les conseils que Dieu sème sur le chemin.
C'est l'âme qui les doit cueillir, et non la main.

(Чистые цвѣты, изъ которыхъ исходитъ невидимое пламя—совѣты, которые Богъ сѣетъ на дорогѣ, ихъ должна собирать душа, а не рука) [4].

«Старость хорошихъ деревьевъ (фруктоваго сада), похожихъ на дѣдушекъ полныхъ баловства» [5].

Шелли сравниваетъ тучи, подобныя баранкамъ, со стадомъ, которое гонитъ «этотъ безпечный, нерѣшительный пастухъ, вѣтеръ».

Есть средство расширить представленіе, одухотворяя его разсужденіемъ, объяснить его для того, чтобы лучше почувствовать, обобщить, чтобы дать затѣмъ больше силы отдѣльной эмоціи, которую мы хотимъ передать. Такимъ образомъ пользуются наукой, чтобы достигнуть утонченнаго чувства. Впрочемъ это опасно и можетъ дѣйствовать только на философскіе умы. Вотъ поразительный примѣръ изъ Флобера. Онъ начинаетъ съ того, что очень сложному чувству придаетъ ясность и простоту почти грубаго ощущенія: «Созерцаніе этой женщины утомляло его какъ слишкомъ сильный ароматъ». Это ясно, но слишкомъ намѣренно просто (simpliste), и поэтому самому, немного банально. И вотъ, изъ этой поверхностной исходной точки авторъ посредствомъ языка почти отвлеченнаго и объективнаго доходитъ до того, что даетъ намъ живое впечатлѣніе душевнаго состоянія своего героя: «Это спизошло до глубины его темперамента и становилось почти общимъ образомъ чувствованія, новой формой существованія» [1].

4) Переложеніе образовъ и чувствъ въ дѣйствія: «Я пойду къ нему, онъ не пойдетъ ко мнѣ» [2].

Многія дѣйствія суть сосредоточенія мыслей въ конкретной формѣ и могутъ дать мѣсто для безконечныхъ размышленій совершенно также, какъ высокія метафизическія формулы. Выражая эти дѣйствія, мы, такъ сказать, имѣемъ передъ собой самую сердцевину идей и чувствъ, ставшую болѣе сообщительной, потому что мы всего легче понимаемъ дѣйствіе и всего легче подражаемъ ему.

Постоянное *расширеніе* образа всякаго рода переложеніями или преобразованіями есть важный пріемъ поэзіи. Его не надо смѣшивать съ ораторскимъ пріемомъ *амплификаціи*, который слишкомъ часто есть прибавленіе къ образу или идеѣ инородныхъ элементовъ, искусственно спаянныхъ. Когда Шатобріанъ говоритъ намъ о «мужествѣ и вѣрѣ, этихъ двухъ сестрахъ, которыя» и т. д., онъ впадаетъ въ амплификацію. Уже давно было замѣчено, что существенная фигура всякой реторики и всякой поэзіи есть повтореніе. Любовникъ не говоритъ своей любовницѣ, почему онъ ее любитъ; онъ повторяетъ это ей подъ всякими формами, со всѣми измѣненіями голоса и мысли. Лирическая сила генія часто измѣряется многократностью повторенія идеи, приводимой безпрестанно подъ новыми и болѣе поразительными формами, въ тотъ моментъ, когда мы считали ее оставленной; это колебаніе волны, которая бросаетъ то, что несетъ, только послѣ того, какъ приподняла его на свой острый гребень, чтобы его подхватила затѣмъ новая волна. Гюго изобилуетъ красотами этого рода, какъ онъ, къ сожалѣнію, изобилуетъ также чистыми амплификаціями.

[1] Гюго.
[2] Также.
[3] *L'Education sentimentale.*
[4] Гюго.
[5] Зола.

[1] *L'Education Sentimentale.*
[2] Псалмы.

III.

Ритмъ.

I.—Образный стиль есть уже родъ ритмическаго стиля: дѣйствительно, образъ есть повтореніе той же идеи подъ другою формой и въ другой средѣ; это есть какъ бы преломленіе луча мысли, которое согласуется съ главнымъ ходомъ внутреннихъ лучей.

Спенсеръ видитъ въ ритмѣ, кромѣ подражанія страстному акценту, новый способъ сберегать вниманіе. Удовольствіе, которое доставляетъ намъ «это движеніе стиховъ, которое идетъ соразмѣрно, можно (по его мнѣнію) приписать тому, что намъ удобно распознавать слова, расположенныя въ стопахъ». Эта теорія очевидно слишкомъ узка. Правда, всякій ритмъ, допуская правильныя, предвидѣнныя, хорошо приложенныя движенія, сберегаетъ «энергію», но въ ритмѣ есть и нѣчто совсѣмъ другое,—это есть уже музыка, которая есть также средство придать форму и архитектуру идеямъ, фразамъ, словамъ. Всякая симметрія и всякое повтореніе имѣетъ свою прелесть потому, что она есть *аккордъ*, *единство* въ *разнообразіи*.

Въ стихѣ, ритмъ имѣетъ капитальное значеніе. Въ наше время мы присутствуемъ при распаденіи французскаго стиха, который Викторъ Гюго довелъ до послѣдняго совершенства. Находятъ недостаточнымъ то чудесное орудіе, изъ котораго онъ извлекалъ всѣ воображаемыя гармоніи; остаются вѣрными фетишизму риомы, но уничтожаютъ ритмъ, который есть самое основаніе поэтическаго языка. Такимъ образомъ доходятъ до какой-то чудовищности, производимой «закономъ колебанія (balancement) органовъ»: ритмъ пропадаетъ, самая цезура скомкана: стихъ, чтобы не смѣшиваться съ прозой, долженъ добывать себѣ богатую риому, и только одно усиленіе голоса въ концѣ стиха напоминаетъ читателю, что онъ имѣетъ дѣло со стопами, а не съ простою прозой. Такимъ образомъ природа производитъ карликовъ съ тонкими членами и огромной головой. Можетъ быть, изъ всего этого разрушенія выйдетъ форма стиха, еще немного болѣе свободная, чѣмъ у Гюго, относительно ритма, но, по нашему мнѣнію, здѣсь очень мало осталось, что̀ дѣлать: мы уже дошли до предѣла, гдѣ стихъ, желая слишкомъ развернуть свои члены, ломаетъ ихъ. Напримѣръ, у насъ хотятъ уничтожить цезуру александрійскаго стиха подъ тѣмъ предлогомъ, что во многихъ романтическихъ и даже расиновскихъ стихахъ она просто обозначена. Вотъ стихъ Гюго, снабженный цезурой, наполовину замаскированной на шестой стопѣ:

Apparaissait dans l'ombre horrible, toute rouge.

Вотъ тотъ же стихъ безъ цезуры на шестой стопѣ:

Et toute rouge apparaissait dans l'ombre horrible [1]).

Между обѣими комбинаціями есть оттѣнокъ, почти неуловимый, но онъ есть: стихъ теряетъ одинъ эффектъ и образъ, когда мы уже не чувствуемъ болѣе замедленія и перемѣщенія сильнаго темпа, который бы долженъ падать на *ombre* и соскальзываетъ на *horrible*, производя слуховое впечатлѣніе, предназначенное для того, чтобы передать содроганіе ужаса. Безъ этого эффекта, эпитетъ *horrible* только баналенъ. — Другое средство провѣрить болѣе низкую степень стиховъ, раздѣленныхъ на 4—4—4, это построить нѣсколько такихъ стиховъ, составить строфу съ этимъ ритмомъ: это выходитъ невозможно монотонно. Эти вольности можно было бы позволить себѣ только разъ, мимоходомъ, и въ стихахъ, по истинѣ выразительныхъ, которые оправдываютъ своеволіе. Такимъ образомъ можно было отлично сказать:

Elle remit nonchalamment ses bas de soie,
. . . . . .
Regardent fuir en serpentant sa robe à queue.

Между тѣмъ этотъ стихъ—дурной:

Je suis la froide et la méchante souveraine;

ухо здѣсь задѣто членомъ la въ обоихъ полустишіяхъ.

Еще одинъ примѣръ. Въ стихѣ изъ одиннадцати слоговъ поэты мало заботились обойти трудность, умножая цезуры стиха, такъ чтобы привести его къ этой правильной формѣ: 4-4-3, или къ этой лучшей: 3-3-3-2. Но въ этихъ двухъ формахъ стихъ нашелъ бы нѣкоторое равновѣсіе. Вотъ образчикъ перваго:

Sur les champs, gris, sur le vallon, sur le pré,
Le soir tombait; mais le grand mont, empourpré,
Seul survivant au jour qui meurt, semble encore
Dans cette nuit sentir passer une aurore.

Мы находимъ прекрасный образчикъ второй формы у Ришпена, который послѣ стиховъ, какъ слѣдующіе:

Mais des petits, on en peut avoir beaucoup.
A mon unique enfant je coupai le cou,

встрѣчаетъ вдругъ этотъ выразительный ритмъ:

En avant! Ventre à terre! Au galop! Hourrah!
Plus d'un bon vivant
Qui fendait le vent
Aujourd'hui sous le vent du destin mourra.
Ventre à terre! Au galop! En avant.

[1]) Оставляемъ эти и послѣдующіе стихи безъ перевода, такъ какъ рѣчь идетъ не о содержаніи, а только о формѣ и ритмѣ.—*Прим. пер.*

Въ этой строфѣ одиннадцати-стопный стихъ, подъ формой 3-3-3-2, воспроизводитъ ритмъ марша Вильгельма Телля; никакой стихъ не могъ бы лучше передать впечатлѣніе галопа лошади.

Итакъ, мы не отказываемъ поэту въ свободѣ измѣнять ритмы въ виду идеи, образа или чувства [1]). Но зачѣмъ отказывать ему также въ свободѣ рифмъ, то богатыхъ, то просто достаточныхъ, смотря по тону, хочетъ ли онъ привлечь вниманіе на форму или на идею? Постоянное богатство рифмы похоже на ораторскую напыщенность, въ которой видѣли красоту стиля во времена первой имперіи и которая теперь заставляетъ насъ улыбаться. Она придаетъ стиху что-то натянутое, шумное и монотонное. Всякій музыкальный эффектъ хорошъ только при двухъ условіяхъ: чтобы онъ былъ приспособленъ къ цѣли и не повторялся безъ конца. Мы смѣемся надъ простодушнымъ Буало, который, встрѣтивъ случайно нѣсколько стиховъ почти сносныхъ объ этомъ ремеслѣ стихотворства, къ которому онъ былъ такъ мало-способенъ [2]), замѣчаетъ, что онъ, съ большой вольностью, пропустилъ въ стихѣ отрицаніе:

La nuit à bien dormir, et le jour à rien faire.

Онъ представляетъ свое сомнѣніе въ Академію, которая успокоиваетъ его совѣсть, потому что Расинъ сказалъ также въ *Les plaideurs:*

Et je veux rien ou tout.

Въ наше время, религія поэта парнасской школы, будь онъ самымъ большимъ скептикомъ или атеистомъ изъ поэтовъ, сдѣлала бы ему тѣ же упреки за то, что онъ поставилъ въ рифму *prière* и *calvaire*, или *demain* съ *festin*; онъ бы не пошелъ представлять свое сомнѣніе въ Академію, но представилъ бы его, можетъ быть, своему «cénacle» (кружку).

Богатство рифмъ необходимо, когда мы хотимъ дѣйствовать особенно на слухъ или на глаза, когда мы хотимъ пѣть или рисовать; въ описательныхъ стихахъ, которые слишкомъ въ модѣ теперь, оно на своемъ мѣстѣ; но когда дѣло идетъ о томъ, чтобы выражать чувства или идеи, рифма должна подчиняться съ одной стороны ритму, съ другой—мысли. Мало того, въ силу психологическаго и эстетическаго закона, по которому повтореніе ощущеній ведетъ къ первому истощенію, постоянное повтореніе богатыхъ рифмъ производитъ скоро усталость и скуку. Попробуйте прочитать безъ оста-

[1]) См. другія подробности въ книгѣ: *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, отдѣлъ, посвященный эстетикѣ стиха.

[2]) Sans ce métier, fatal au repos de ma vie,
Mes jours pleins de loisir couleraient sans envie;
Je n'aurais qu'à chanter, rire, boire d'autant,
Et comme un gras chanoine, à mon aise et content,
Passer tranquillement, sans souci, sans affaire.
La nuit à bien dormir et le jour à rien faire.

новки двадцать страницъ Леконта де-Лиля: вы не вынесете этой музыки, однообразное совершенство которой составляетъ именно несовершенство съ точки зрѣнія *научной* эстетики. Настоящая и хорошая гармонія не должна быть все время звучной и блестящей; развѣ нѣтъ у Шопена, Шумана и Гуно эффекта полу-тоновъ, которые лучше, чѣмъ нѣкоторые слишкомъ однообразно шумные эффекты первыхъ оперъ Верди? Гуно жалуется однажды на невѣрность переводовъ оперъ. Чудесная кантилена Фауста, *Salut, demeure chaste et pure*, переведенная на итальянскій языкъ, становится: *Salve, dimora casta e pura*; и Гуно замѣчаетъ, что въ этой итальянской звучности глубокая мягкость его музыки пропадаетъ: эти немного глухія и сдержанныя гласныя французскаго стиха, «Salut, demeure chaste et pure», которыя выражаютъ сразу и тайну ночи и тайну любви, замѣняются звучными гласными, открытымъ *a*, округленнымъ *o* и *ou*, и слова гремятъ какъ звуки трубы: «Salve, dimora casta e pura». Тамъ, гдѣ французскій пѣвецъ можетъ вложить всю задушевную выразительность, пѣвецъ итальянскій почти принужденъ декламировать: *поэтическое* уступаетъ мѣсто *ораторскому*. Это—урокъ, данный великимъ музыкантомъ, и имъ бы хотели воспользоваться наши версификаторы: богатая рифма, которая возвращается безпрестанно и во что бы ни стало, есть эта *Dimora casta e pura*, есть исключеніе полу-тоновъ и оттѣнковъ, это всегда полный свѣтъ, всегда напыщенное слово и всегда открытый ротъ: *ore rotundo*.

Банвиль ставитъ слѣдующую аксіому: «*On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime*» (въ стихѣ мы слышимъ только слово, которое въ рифмѣ). Этотъ парадоксъ остроуменъ: но, ограничиваясь однимъ примѣромъ, въ возвращеніи Жоселена, котораго встрѣчаетъ его собака, трудно слышать только слова, стоящія въ рифмѣ:

«O pauvre et seul ami, viens, lui dis-je, aimons-nous!
Partout où le ciel mit deux cœurs, s'aimer est doux!»

Несмотря на эффектъ слова *aimons-nous* въ первомъ стихѣ, ясно, что трогательность впечатлѣнія происходитъ отъ всѣхъ тѣхъ словъ и чувствъ, которыя содержатся въ этихъ стихахъ. Справедливо то, что окончательная рифма есть средство поставить рельефно слово, а слѣдовательно образъ или идею.

Если бы было вѣрно, что мы слышимъ только слова въ рифмѣ, можно было бы читать у поэтовъ только послѣднія слова каждаго стиха. Такимъ образомъ Ламартинъ, чтобы посмѣяться надъ темами сонетовъ, гдѣ каждая пьеса, по обычаю, резюмируется въ окончательномъ стихѣ, говорилъ, что было бы короче читать только послѣдній стихъ каждой:

Noble et pur, un grand lys se meurt dans une coupe [1])
Mais le damné répond toujours: «Je ne veux pas!» [2])
Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain [3])
Pourquoi vivre à demi quand le néant vaut mieux? [4])
L'ivresse des couleurs et la paix des contours! [5])

Нѣтъ лучшей и болѣе поэтической похвалы рионѣ, чѣмъ похвала Сентъ-Бёва:

Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons,
Rime, l'*unique harmonie*
Du vers, qui, sans tes accents
Frémissants,
Serait muet au génie;
Rime, écho qui prends la voix
Du hautbois
Ou l'éclat de la trompette,
Dernier adieu d'un ami
Qu'à demi
L'autre ami de loin répète:
. . . . . .
Ou plutôt, fée au léger
Voltiger,
Habile, agile courrière
Qui mènes le char des vers
Dans les airs,
Par deux sillons de lumière!

Но въ то самое время, когда Сентъ-Бёвъ хочетъ доказать, что *единственная гармонія стиха* есть рионма, не доказываетъ ли онъ также могущество ритма? Въ строфѣ, заимствованной у Ронсара и его плеяды, за болѣе длиннымъ стихомъ слѣдуетъ короткій, представляя какъ бы его эхо, и этотъ ритмъ придаетъ не мало очаровательнаго эффекта гармоніи:

Dernier adieu d'un ami
Qu'à demi
L'autre ami de loin répète.

Въ послѣдней строфѣ, стихи имѣютъ легкій полетъ феи; всѣ слова окрылены, *habile, agile courrière;* а воздушный тріумфъ, который оканчиваетъ эту строфу, ставитъ передъ нами свѣтлое видѣніе въ высшемъ изъ пространствъ:

Qui mènes le char des vers
Dans les airs,
Par deux sillons de lumière!

[1]) Coppée, *le Lys.*
[2]) Baudelaire, *le Rebelle.*
[3]) Baudelaire, *Spleen et idéal.*
[4]) Sully-Prudhomme, *Trop tard.*
[5]) Sully-Prudhomme, *A Théophile Gautier.*

Итакъ, образъ и ритмъ присоединяются здѣсь къ рионѣ, чтобы придать стиху всю его цѣну.

По нашему мнѣнію, настоящая роль рионы должна состоять въ томъ, чтобы тамъ, гдѣ это нужно, быстро вызывать образы и идеи, примѣры чего мы находимъ въ той же самой пьесѣ Сентъ-Бёва:

Rime, tranchant *saphirs*,
Eperons
Qui fends la vague *écumante*;
Frein d'or, *cigaillon d'acier*
Du *coursier*
A la crinière *fumante*.

Agrafe autour des *seins nus*
De *Vénus*
Pressant l'*écharpe divine*,
Ou serrant le *baudrier*
Du *guerrier*
Contre sa forte *poitrine*.

Это цѣлая миѳологія, проходящая передъ нашими глазами въ быстрыхъ превращеніяхъ, и въ блестящихъ апоѳеозахъ.

Но поэзія не можетъ и не должна быть всегда блестящей, вызываніе образовъ не всегда можетъ производиться словами-образами или словами-симфоніями, приведенными въ правильныхъ интервалахъ. Нужно, чтобы у поэта послѣ звонкаго стиха была полная свобода заглушить и смягчить его и, поразивши зрѣніе и слухъ, говорить сердцу или даже мысли. Къ тому же, вызываніе образа не есть привилегія рионы; она принадлежитъ также идеямъ, принадлежитъ особенно чувству, всему тому, что содержитъ въ себѣ міръ, готовый появиться какъ только на него бросаютъ лучъ. Если слово, поставленное въ риону, по необходимости становится рельефно уже по одному мѣсту, которое оно занимаетъ, изъ этого не слѣдуетъ, чтобы богатство рионы было всегда необходимо для этой рельефности. Къ тому же самая рельефность пропадаетъ тѣмъ самымъ, что хочетъ постоянно появляться. Припомнимъ, на сценѣ, тѣхъ слишкомъ добросовѣстныхъ актеровъ, которые хотятъ «выдвинуть» каждое слово (faire un sort à chaque mot); черезъ пять минутъ, слова, которыя они хотятъ всѣ обратить къ свѣту, будучи всѣ одинаково освѣщены, входятъ всѣ въ тѣнь. Наши современные стихотворцы хотятъ такимъ же образомъ «выдвинуть» всѣ свои рионы; съ каждыми двѣнадцатью слогами, мы напередъ ожидаемъ маленькаго или большого эффекта, и наконецъ эффектъ совсѣмъ пропадаетъ.

Въ сущности, самая рионма есть форма ритма, потому-что она есть повтореніе, гармонія, правильное и мѣрное возвращеніе того же звука. Сентъ-Бёвъ правъ, говоря, что она есть точно *отголосокъ* одного друга другому, и въ ней можно даже видѣть эмблему симпатіи сердецъ. Рионма есть неожиданная связь между двумя обра-

зами или идеями, по которой одна соединяется съ другою въ божественномъ сочетаніи; однимъ словомъ, она есть аккордъ, который символизируетъ для слуха всѣ другіе аккорды. Но почему бы поэту согласовать только слова и рюмы? Почему бы не согласовать также чувства и мысли? Почему бы онъ не заставилъ въ нѣкоторомъ родѣ симпатизировать и складываться въ рюму внутренній міръ съ міромъ видимымъ? Почему легкая и безсмертная связь поэзіи не обняла бы и не связала всѣ вещи, какъ наука или философія? Почему, наконецъ, всѣми сближеніями идей и всѣми аккордами образовъ, поэту не открыть намъ, что въ мірѣ нѣтъ ничего изолированнаго, что все связано со всѣмъ, все есть во всемъ, и однимъ словомъ, что вселенная есть огромное общество существъ во взаимной симпатіи?

Неоспоримо что «золотая узда» (frein d'or) рюмы слишкомъ часто бываетъ уздой для вдохновенія и для мысли. Если бы Лафонтенъ жилъ теперь и испытывалъ это рабство, онъ бы не могъ больше рюмовать *voyager* съ *juger*, ни сказать:

Amants, heureux amants, voulez-vous voyager?
Que ce soit aux rives prochaines,

Онъ бы постарался поискать слова, въ родѣ *passager* для рюмы къ *voyager*. Озадаченный consonne d'appui, онъ бы не могъ больше написать:

Quand la perdrix
Voit ses petits
En danger et n'ayant qu'une plume nouvelle
Qui ne peut fuir encor par les airs le trépas,
Elle fait la blessée, et va traînant de l'aile,
Attirant le chasseur et le chien sur ses pas,
Détourne le danger, sauve ainsi sa *famille*;
Et puis, quand le chasseur croit que son chien la *tient*,
Elle lui dit adieu, prend sa volée, et *rit*
De l'homme qui, confus, des yeux en vain la *suit*.

А между тѣмъ какой читатель, читая эти стихи, особенно два послѣдніе, не почувствуетъ ихъ гармоніи? То же самое у Мюссе, когда мы читаемъ знаменитые стихи:

O Christ, je ne suis pas de ceux que la *prière*
Dans les temples muets amène à pas tremblants;
Je ne suis pas de ceux qui vont à ton *calvaire*,
En se frappant le sein baiser tes pieds sanglants,

развѣ мы обращаемъ вниманіе на отсутствіе согласныхъ d'appui въ *prière* и *calvaire*? Самъ Гюго вѣроятно сталъ бы искать въ этомъ случаѣ двѣ богатыя рюмы, во что бы ни стало, и въ результатѣ не чувствовалось бы такъ хорошо богатство двухъ прекрасныхъ мужскихъ рюмъ, которыя стоятъ тамъ, гдѣ онѣ были дѣйствительно необходимы: pas *tremblants* и pieds *sanglants*. Слово *tremblants*, со своими длинными слогами, переноситъ насъ въ «temples muets», гдѣ отдается малѣйшій звукъ, а слово *sanglants*, которое передаетъ эхо дальше, имѣетъ скорбный отголосокъ. Потрясите эти четыре стиха, чтобы обогатить двѣ женскія рюмы, и гармонія цѣлаго пропадетъ. Сравнимъ два мѣста, совсѣмъ похожія у Мюссе и Леконта де-Лиля; это—гдѣ же идетъ съ разными рюмами и особенно съ разнымъ ритмомъ.

Eh bien! qu'il soit permis d'en baiser la poussière
Au moins crédule enfant de ce siècle sans foi,
Et de pleurer, ô Christ, sur cette froide terre
Qui vivait de ta mort et qui mourra sans toi!
Oh! maintenant, mon Dieu, qui lui rendra la vie?
Du plus pur de ton sang tu l'avais rajeunie;
Jésus, ce que tu fis, qui jamais le fera?
Nous, vieillards nés d'hier, qui nous rajeunira?
Nous sommes aussi vieux qu'au jour de ta naissance;
Nous attendons autant, nous avons plus perdu:
Plus livide et plus froid, dans son cercueil immense,
Pour la seconde fois Lazare est descendu.
Où donc est le Sauveur, pour entr'ouvrir nos tombes?
Où donc le vieux saint Paul, harangnant les Romains,
Suspendant tout un peuple à ses haillons divins?
Où donc est le cénacle, où donc les catacombes?
Avec qui marche donc l'auréole de feu?
Sur quels pieds tombez-vous, parfums de Madeleine?
Où donc vibre dans l'air une voix plus qu'humaine?
Qui de nous, qui de nous va devenir un Dieu?

На этой страницѣ, можетъ быть, нѣтъ трехъ рюмъ, которыя привлекаютъ вниманіе; многія только достаточны (безъ прибавочной согласной), ни одна рюма не богата; умъ поражается только рядомъ мыслей и образовъ, которые наполняютъ стихи, только движеніемъ и ритмомъ, которые уносятъ все какъ волна. Читая или слушая ихъ, замѣтили ли вы, что *Romains* поставлено въ рюму съ *divins*, *Madeleine* съ *humaine*, *rajeunie* съ *vie*? Теперь, вотъ часто приводимая страница Леконта де-Лиля, гдѣ стихи, какъ бы они ни были прекрасны, развиваются съ безнадежной монотонностью и получаютъ движеніе только по припоминанію изъ того же Мюссе:

Plus de charbon ardent sur la lèvre prophète!
Adonaï, les vents ont emporté ta voix,
Et le Nazaréen, pâle et baissant la tête,
Pousse un cri de détresse une dernière fois.

Figure aux cheveux roux, d'ombre et de paix voilée,
Errante au bord des lacs, sous ton nimbe de feu,
Salut! l'humanité dans ta tombe scellée,
O jeune Essénien, garde son dernier Dieu....

Mais nous, nous consumés d'une *impossible* envie,
En proie au mal de croire et d'aimer sans retour,

Répondez, jours nouveaux! nous rendrez-vous la *vie*?
Dites, ô jours anciens! nous rendrez-vous l'amour?

Où sont nos lyres d'or, d'hyacinthe fleuries,
Et l'hymne aux Dieux heureux, et les vierges en chœur,
Eleusis et Délos, les jeunes théories,
Et les poèmes saints qui jaillissent du cœur?...

Oui, le mal éternel est dans sa *plénitude*!
L'air du siècle est mauvais aux esprits *ulcérés*.
Salut, oubli du monde et de la *multitude*,
Reprends-nous, ô nature, entre tes bras sacrés!...

И такъ далѣе на цѣлыхъ страницахъ, къ величайшему счастію тѣхъ, которые не понимаютъ, какъ поэтъ можетъ парить безъ consonne d'appui. Потому что, замѣтили ли вы это или нѣтъ, эта согласная никогда не отсутствуетъ; а что отсутствуетъ въ этихъ прекрасныхъ стихахъ, это—разнообразіе ритма, новизна образовъ, вдохновеніе безъ усилія, это *nescio quid*. До такой степени справедливо, что вопросъ болѣе или менѣе богатой рѣмы не есть первый по важности. Эти строфы, которыя медленно и правильно слѣдуютъ другъ за другомъ, напоминаютъ камни, одинаково квадратные, одинаково тяжелые, которые надо переворачивать, и кажется, что небольшое усиліе, необходимое чтобы сдвинуть такія массы, падаетъ усталостью на наши плечи. Съ настоящимъ облегченіемъ мы встрѣчаемъ строфу: «Où sont nos lyres d'or!», которая наконецъ возвращаетъ,—и только для четырехъ стиховъ—легкость полета, привычную поэту.

Въ лучшихъ страницахъ Гюго есть много нѣсть, испорченныхъ суевѣрнымъ представленіемъ о богатой рѣмѣ; посмотрите даже въ *le Satyre*:

Oui, l'heure énorme vient, qui fera tout renaître,
Vaincra tout, changera le granit en *aimant*,
Fera pencher l'épaule en morne *escarpement*,
Et rendra l'impossible aux hommes praticable.
Avec ce qui l'opprime, *avec ce qui l'accable*,
Le genre humain se va forger son point d'*appui*;
Je regarde le gland qu'on appelle *aujourd'hui*,
J'y vois le chêne; un feu vit sous la cendre éteinte.
Misérable homme, fait pour la révolte sainte,
Ramperas-tu toujours parce que tu rampas?
Qui sait si quelque jour on ne te verra pas,
Fier, suprême, atteler les forces de l'abîme,
Et dérobant l'éclair à l'inconnu *sublime*,
Lier ce char d'un autre à des chevaux à toi?
Oui, peut-être on verra l'homme devenir loi,
Terrasser l'élément sous lui, saisir et *tordre*
Cette anarchie au point d'en faire jaillir l'ordre,
Le saint ordre de paix; d'amour et d'unité,
Dompter tout ce qui l'a jadis persécuté,
Se construire lui-même une étrange *manière*
Avec toute la vie et toute la nature [1])...

[1]) *Le Satyre.*

Эти стихи прекрасны обиліемъ и смѣлостью образовъ, какъ и движеніемъ, которое ихъ увлекаетъ; между тѣмъ, когда мы прочитаемъ цѣлыя страницы этой формы, гдѣ рѣмы послѣдовательно наводятъ на самыя непохожія картины, мы испытываемъ чувство головокруженія и усталости: мы протираемъ себѣ глаза, какъ будто просыпаясь отъ сна.

Одна изъ формъ игры рѣмы, которой всего болѣе справедливо восхищаются у Гюго, это страница «*Легенды*», гдѣ онъ говоритъ, что если швейцарцы могли продать себя Австріи, они не могли продать ей Швейцарію. Все прикрѣпляется къ нѣсколькимъ рѣмамъ: *nuage, neige, mâchoires*, la *Dent de Morcle, piton de Zoug, citadelles, étoiles, Jungfrau*. Поэтъ выискивалъ сильныя и грубыя слова, шероховатыя и живописныя названія горъ; потомъ онъ нашелъ способъ связать ихъ иногда высокими, всегда неожиданными и гигантскими образами.

L'homme s'est vendu. Soit, a-t-on dans le louange
Compris le lac, le bois, la ronce, le *nuage*?
. . . . . .
La Suisse est toujours là, libre. Prend-on au piège
Le précipice, l'ombre et la bise et la *neige*?
Signe-t-on des marchés dans lesquels il soit dit
Que l'*Orteler* s'écrôle et devient un *bandit*?
Quel poing cyclopéen, dites, ô *roches noires*,
Pourra briser la Dent de Morcle en vos *mâchoires*?

Трудность была въ томъ, чтобы привести *le piton de Zoug*, который рѣмуетъ только съ *joug*. Для Гюго это только игра:

Quel *assembleur de bœufs* pourra former un joug,
Qui du pic de Glaris aille au piton de *Zoug*?

Этотъ *assembleur de bœufs* совсѣмъ не былъ бы болѣе гомеричекъ, чѣмъ нашъ собиратель рѣмъ. Взгляните лучше на образъ, который слѣдуетъ затѣмъ, одинъ изъ самыхъ великолѣпныхъ у Виктора Гюго:

C'est naturellement que les monts sont fidèles
Et purs, ayant la forme âpre des *citadelles*,
Ayant reçu de Dieu des créneaux où, le soir,
L'homme peut, d'embrasure en embrasure, voir
Etinceler le *fer de lance des étoiles*.

Конечно, когда рѣма есть случай для такихъ находокъ, она заслуживаетъ восхищенія; къ несчастью, трудно бываетъ находить не богатыя рѣмы, а поэзію, способную наполнить промежутки между одной и другой [1]).

[1]) Когда Буало дѣлаетъ богатыя рѣмы, онъ уже болѣе не поэтъ:
Au pied du mont Adule entre mille *roseaux*,
Le Rhin tranquille et fier du progrès de *ses eaux*....
. . . . . .

Достигнувъ слова *étoiles*, у Гюго остается для богатой рифмы только *toiles*. *Toiles* въ свою очередь напоминаетъ о паукѣ, и поэтъ пишетъ:

Est-il une araignée, aigle, qui dans ses toiles
Puisse prendre la trombe et la rafale et toi?

Новая побѣжденная трудность. Остается *Jungfrau*, которая такъ естественно рифмуетъ съ *taureau*:

Qu'après avoir dompté l'Athos, quelque Alexandre,
Sorte de héros monstre aux cornes de *taureau*,
Aille donc relever sa robe à la *Jungfrau*!
Comme la vierge, ayant l'ouragan sur l'épaule,
Crachera l'avalanche à la face du *drôle*!

Послѣ такихъ tours de force, не остается больше ничего вообразить. Но не всѣ такіе подвиги Гюго имѣютъ одинаковый успѣхъ, и притомъ, когда этотъ успѣхъ продолжается на двухъ, четырехъ, восьми, десяти, двадцати страницахъ, въ концѣ концовъ мы также устаемъ, какъ если бы смотрѣли цѣлый часъ на великана, дѣлающаго фокусы съ пушечными ядрами или даже съ самими пушками. Свести поэзію на эту гимнастику рифмъ, подчинить ей все остальное, мысли и чувства, этого къ счастію Гюго не сдѣлалъ, а его мнимые подражатели хотятъ сдѣлать.

II.—Наша проза становится, дѣйствительно, все болѣе и болѣе ритмической. Она была уже удивительно ритмична у великихъ прозаиковъ семнадцатаго вѣка. Сравненіе подлиннаго текста «Мыслей» Паскаля съ изданіемъ, «исправленнымъ» кружкомъ Port-Royal могло бы дать намъ множество примѣровъ ритмическаго языка и мыслей, разницы между *стилемъ* и языкомъ безъ гармоніи. Вотъ, напримѣръ, какъ Port-Royal выправилъ прекрасную фразу объ Архимедѣ:

«Il n'a pas donné des batailles, mais il a laissé à tout l'univers des inventions admirables.—Oh! qu'il est grand et éclatant aux yeux de l'esprit».

Самъ Паскаль написалъ:

Il n'a pas donné des batailles pour les yeux.
Mais il a fourni à tous les esprits ses inventions.
Oh! qu'il a éclaté aux esprits.

Здѣсь стиль такъ ритиченъ, что почти образуетъ строфу; идея въ каждомъ членѣ фразы опредѣляется, выдѣляется и сама «поражаетъ умъ». Употребленныя здѣсь средства слѣдующія: 1) удаленіе всего, что ненужно и банально: «à tout l'univers, admirable, grand et éclatant, *les yeux* de l'esprit», и пр.; 2) антитеза, не искусственная, а извлеченная изъ самой сущности идеи—между двумя первыми членами фразы, которые противопоставляются одинъ другому слово за словомъ: глаза и умы, битвы, данныя ради тщеславія или для глазъ, и изобрѣтенія серьезныя какъ сама истина; 3) недоконченность послѣдней фразы, краткость и простота которой тѣмъ болѣе выдвигаетъ силу образа. Тогда, дѣйствительно, небольшое число словъ сберегаетъ вниманіе; мало того, голосъ падаетъ и останавливается скорѣе, чѣмъ мы этого ожидали: слѣдуетъ неожиданное молчаніе, которое, поражая ухо, оживляетъ вниманіе и направляетъ его на идею, которая только-что высказана. Эта идея, если она имѣетъ значеніе, тотчасъ выростаетъ въ умѣ; если у нея нѣтъ значенія, то мы почувствовали бы родъ разочарованія. Вотъ другая фраза, ретушированная Port-Royal'емъ: «Qui se considérera de la sorte s'effraiera sans doute de se voir comme suspendu dans la masse que la nature lui a donnée, entre ces deux abimes de l'infini et du néant dont il est également éloigné. Il tremblera», и проч. Такимъ сбивчивымъ образомъ и безъ ритмичности Port-Royal передумываетъ мысль Паскаля. Вотъ теперь подлинный текстъ: «Qui se considérera de la sorte,—s'effraiera de soi-même;—et, se considérant soutenu dans la masse que la nature lui a donnée—entre ces deux abimes de l'infini et du néant—il tremblera à la vue de ces merveilles». Фраза, расположенная такимъ образомъ, опять стремится принять форму строфы; только одинъ третій стихъ былъ бы слишкомъ длиненъ, но по контрасту онъ еще лучше показываетъ намъ краткость двухъ послѣднихъ, которые содержатъ именно образы и идеи огромной величины: abime, infini, néant,—trembler, merveilles.

„Дурно составленныя фразы, говорилъ Флоберъ, не выдерживаютъ испытанія при чтеніи вслухъ: «онѣ давятъ грудь, мѣшаютъ біенію сердца и такимъ образомъ находятся внѣ условій жизни». Поэтому Флоберъ основывалъ теорію ритма и такта на симпатіяхъ физическихъ и нравственныхъ. По его мнѣнію, *слово и идея единосущны* (le mot et l'idée sont consubstantiels); думать, значитъ говорить; въ каждомъ словѣ лексикона есть сокращеніе большой органической работы мозга. Нѣкоторыя слова представляютъ нѣжную чувствительность, другія—чувствительность грубую. Есть слова высокаго происхожденія, и есть простонародныя. То, чего Флоберъ добивался, когда писалъ, «это было слово безъ синонима», которое есть живая, единственная плоть идеи. Потому для него писать было, какъ онъ иногда и говорилъ, «колдовствомъ» [1]).

Самое искусство пунктуаціи, которое въ наше время сдѣлалось такимъ важнымъ, въ сущности—не что иное какъ искусство ритма.

En ce moment il part, et couvert d'une nue,
Du fameux fort de Skink prend la route *comme*.....

Этотъ послѣдній стихъ долженъ былъ нравиться Готье своимъ *fort de Skink*, который немного напоминаетъ *jetton de Zong*.

[1]) См. M. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, стр. 159, 161.

Пунктуація въ прозѣ есть то же, что красная строка, принятая теперь для раздѣленія стиховъ. Отсюда постоянная забота о пунктуаціи, отличающая стилистовъ какъ Флоберъ. Но есть еще родъ внутренней пунктуаціи, не представленной знаками и которую въ каждомъ нѣсколько длинномъ членѣ фразы производитъ раздѣленіе самаго смысла. Эта пунктуація,—похожая на ту, которую нельзя обозначить въ музыкальныхъ фразахъ (даже полуосьмушечной паузой) и на которую указываютъ часто посредствомъ запятой наверху,—должна быть тщательно наблюдаема писателемъ, угадываема тѣмъ, кто читаетъ вслухъ, и рельефно выражена дикціей.

Элементарный и древній ритмъ, относящійся къ самой мысли столько же сколько къ словамъ, это—параллелизмъ еврейской поэзіи. Онъ еще встрѣчается иногда въ Евангеліи:

А если кто не приметъ васъ, и не послушаетъ словъ вашихъ; то, выходя изъ дома или изъ города того, отрясите прахъ отъ ногъ вашихъ...

Вотъ, Я посылаю васъ, какъ овецъ среди волковъ: и такъ будьте мудры, какъ зміи, и просты, какъ голуби.

Что говорю вамъ въ темнотѣ, говорите при свѣтѣ; и что на ухо слышите, проповѣдуйте на кровляхъ.

И не бойтесь убивающихъ тѣло, души не могущихъ убить; а бойтесь болѣе того, кто можетъ и душу и тѣло погубить въ геенну [1].

Ходя же проповѣдуйте, что приблизилось царство небесное.
Больныхъ исцѣляйте, прокаженныхъ очищайте, мертвыхъ воскрешайте, бѣсовъ изгоняйте. Даромъ получили, даромъ давайте.
Не берите съ собою ни золота, ни серебра, ни мѣди въ поясы свои,
Ни сумы на дорогу, ни двухъ одеждъ, ни обуви, ни посоха. Ибо трудящійся достоинъ пропитанія [2].

Этотъ ритмъ вошелъ въ нашу прозу и часто придаетъ ей особенную силу. Можно было бы также указать другія аналогіи между столь характерной симметричностью еврейскаго стиля и симметричностью періодовъ современной прозы. Флоберъ, который размѣрилъ свою прозу какъ стихи, часто приходитъ къ такимъ стихамъ-изреченіямъ. То же самое у замѣчательнѣйшихъ изъ нашихъ современныхъ прозаиковъ. Уже у Паскаля, Боссюэта, Руссо можно найти аналогичные эффекты. Вотъ напримѣръ изреченія Паскаля, въ которыхъ замѣтенъ библейскій параллелизмъ:

1. Человѣкъ—не что иное, какъ тростникъ, самое слабѣйшее изъ природы, но это—тростникъ мыслящій.

2. Не нужно всей вселенной, чтобы его уничтожить. Паръ, капли воды достаточна, чтобы его убить.

[1]) Евангеліе отъ св. Матоея, глава X, стихи 14, 16, 27, 28.
[2]) Евангеліе отъ св. Матоея, глава X, стихи 7, 8, 9, 10.

3. Но, если бы вселенная его уничтожила, человѣкъ все-таки остался бы благороднѣе того, что его убиваетъ, потому что онъ знаетъ, что умираетъ, а о томъ преимуществѣ, которое вселенная имѣетъ надъ нимъ, вселенная не знаетъ.

1. Всѣ тѣла, небесный сводъ, звѣзды, земля и ея царства не стоятъ малѣйшаго изъ умовъ.
Потому что онъ знаетъ все это, и себя; а тѣлъ—ничего.

2. Всѣ тѣла вмѣстѣ, и всѣ умы вмѣстѣ, и всѣ ихъ произведенія не стоютъ малѣйшаго движенія милосердія.
Оно безконечно высшаго порядка.

1. Мужество ли это, когда умирающій человѣкъ, въ слабости и агоніи, забываетъ всемогущаго и вѣчнаго Бога?

2. Послѣдній актъ кровавъ, какъ бы ни была прекрасна комедія во всемъ остальномъ.

3. Бросаютъ земли на голову, и все кончено навсегда.

Приведемъ еще эти библейски сильныя мысли, которыя представляютъ очевидную симметрію:

Надо любить только Бога, и ненавидѣть только себя.

Вѣчная тишина этихъ безконечныхъ пространствъ—меня пугаетъ.

Вѣчное существо есть всегда,—если оно есть однажды.

Боссюэтъ естественно говоритъ языкомъ Библіи.

1. Эта зеленая юность не будетъ продолжаться; придетъ этотъ роковой часъ, который разрѣшитъ всѣ обманчивыя надежды безвозвратнымъ приговоромъ.

2. Жизнь обманетъ насъ, какъ ложный другъ посреди нашихъ предпріятій.

3. Тамъ упадутъ на землю всѣ наши прекрасныя намѣренія; тамъ исчезнутъ всѣ наши мысли.

4. Богатые земли, которые въ продолженіе этой жизни наслаждаются обманомъ пріятнаго сна и воображаютъ, что имѣютъ великія блага,
Пробудившись вдругъ въ этотъ великій день вѣчности, будутъ удивлены, что очутились съ пустыми руками.

5. Увы! говорятъ только о препровожденіи времени! Время дѣйствительно проходитъ, и мы проходимъ вмѣстѣ съ нимъ.

Руссо, въ свою очередь, говоритъ изреченіями; это—гордый Іеремія и Исаія хвастунъ.

1. Я составляю предпріятіе, которое никогда не имѣло примѣра, и которое не будетъ имѣть подражателя.

2. Я хочу показать имъ подобнымъ человѣка во всей правдѣ природы; и этотъ человѣкъ буду я. Я одинъ.

3. Я чувствую свое сердце, и я знаю людей.

4. Я сотворенъ иначе чѣмъ всѣ, которыхъ я видѣлъ; я смѣю думать, что я сотворенъ какъ никто изъ тѣхъ, кто существуетъ. Если я не лучше, по крайней мѣрѣ я иной.

5. Хорошо или худо сдѣлала природа, разбивъ форму, въ которую она меня бросила, объ этомъ можно судить только прочитавъ меня.

6. Пусть прозвучитъ труба послѣдняго суда, когда ей угодно, я приду съ этой книгой въ рукахъ и предстану передъ верховнымъ судьей.

7. Я громко скажу: вотъ что я дѣлалъ, что я думалъ, чѣмъ я былъ.

8. Я сказалъ хорошее и худое съ одинаковой искренностью.
Я не умолчалъ ничего худого, не прибавилъ ничего хорошаго.

9. А если мнѣ случилось употребить какое-нибудь безразличное украшеніе, это всегда было только для того, чтобы наполнить пустоту, причиненную недостатками моей памяти.

10. Я могъ предполагать истиннымъ то, что, я зналъ, могло быть таковымъ,—
но никогда то, что я зналъ какъ лживое.

11. Я показалъ себя такимъ, какимъ я былъ; презрѣннымъ и низкимъ, когда я такимъ былъ,
добрымъ, великодушнымъ, высокимъ, когда такимъ былъ.

12. Я открылъ мой внутренній міръ
таковымъ, какимъ ты его видѣлъ самъ, вѣчное существо.

13. Собери вокругъ меня безчисленную толпу моихъ ближнихъ;
пусть они слушаютъ мою исповѣдь, пусть оплакиваютъ мои гнусности, краснѣютъ отъ моихъ слабостей.

14. Пусть всякій изъ нихъ въ свою очередь откроетъ свое сердце у подножія твоего престола съ тою же искренностью;
и пусть хоть одинъ тебѣ скажетъ, если осмѣлится: я былъ лучше, чѣмъ этотъ человѣкъ.

Вотъ теперь изреченія Шатобріана:

1. Скоро, стараясь читать въ моихъ глазахъ,
какъ бы для того, чтобы проникнуть въ мои тайны:

2. «О! да, это такъ, Римлянки истощили твое сердце!
Ты ихъ слишкомъ любилъ.

3. Развѣ у нихъ столько преимуществъ надо мною?
Лебеди менѣе бѣлы, чѣмъ дѣвы Галліи.

4. Наши глаза имѣютъ цвѣтъ и блескъ неба;
наши волосы такъ прекрасны, что Римлянки занимаютъ ихъ у насъ, чтобы обвивать свои головы.

5. Но листва имѣетъ прелесть
только на деревѣ, гдѣ она родилась.

6. Посмотри на волосы, которые я ношу? Хорошо, если бы я захотѣлъ ихъ уступить, они бы были теперь на челѣ императрицы.
Это моя діадема, и я сберегла ее для тебя».

7. Я взялъ руки этой несчастной въ свои:
я ихъ нѣжно снималъ.

Сравнимъ то, что предшествуетъ смерти Велледы:

1. Тотчасъ она подноситъ къ горлу священное орудіе:
Кровь брызнула.

2. Какъ жница, которая окончила свою работу, и которая устала засыпаетъ на концѣ борозды,
такъ Велледа падаетъ на колесницу;

3. Золотой серпъ выскользаетъ изъ ея слабѣющей руки:
и ея голова тихо склоняется на ея плечо.

Викторъ Гюго (*Le jardin du couvent du Petit Picpus*):

1. Молодыя дѣвушки рѣзвились подъ присмотромъ монахини;
взглядъ непогрѣшимости не смущаетъ невинность.

2. Постриженныя издали наблюдали за снѣхомъ, тѣни подстерегали лучи.
Но не все ли равно? Они блистали и смѣялись [1]).

Другой примѣръ:

1. Нищета, почти всегда злая мачиха, иногда бываетъ матерью;
лишенія рождаютъ силу души и ума;

2. Нужда—кормилица гордости; несчастіе—хорошее молоко для великодушныхъ [2]).

Флоберъ (*Саламбо*):

Его увлекло непобѣдимое любопытство; и какъ ребенокъ, который подноситъ руку къ незнакомому плоду, весь дрожа, концомъ пальца онъ легко дотронулся до ея груди.

. . . . . .

1. О! если бы ты знала, какъ, посреди войны,
я думаю о тебѣ!

2. Иногда воспоминаніе какого-нибудь жеста, складки твоего платья вдругъ меня охватываетъ и опластаетъ какъ сѣть.

3. Я замѣчаю твои глаза въ огнѣ стрѣлъ и на позолотѣ щитовъ!
Я слышу твой голосъ въ звукахъ цимбаловъ.

4. Я оборачиваюсь, тебя нѣтъ!
Тогда я снова погружаюсь въ битву!

. . . . . .

1. За Гадесомъ, послѣ двадцати дней на морѣ,
встрѣчается островъ, покрытый золотымъ пескомъ, зеленью и птицами.

2. На горахъ большіе цвѣты, полные аромата, качаются какъ вѣчныя кадильницы;
въ лимонныхъ деревьяхъ выше кедровъ, змѣи молочнаго цвѣта сбиваютъ бриліантами своей пасти фрукты на траву;

3. Воздухъ такъ мягокъ, что не даетъ умереть.
О! Я ее найду, ты увидишь. Мы будемъ жить въ хрустальныхъ гротахъ, высѣченныхъ у подножія холмовъ [3]).

Наши ямбы очень аналогичны съ изреченіями-стихами: тотъ же параллелизмъ.

---

[1]) *Les Misérables.*
[2]) *Les Misérables*, т. V, стр. 267.
[3]) *Саламбо*, стр. 220, 223, 225.

Антитеза или параллелизмъ мысли и стиха бываютъ поразительны въ строфѣ; маловажность послѣдняго стиха часто вознаграждается силою образа или мысли; или, напротивъ, мысль усиливается величественностью стиха. Молчаніе вызываетъ на размышленіе и тогда, чтобы наполнить эту пустоту, необходимъ какъ бы отголосокъ мысли. Итакъ, молчаніе вознаграждается призывомъ къ эмоціи или размышленію. Въ большинствѣ хорошо построенныхъ строфъ послѣдній стихъ есть кромѣ того рельефный перечень всѣхъ идей или образовъ, заключающихся въ строфѣ.

Je viens à vous, Seigneur, Père auquel il faut croire.
Je vous porte apaisé
Les fragments de ce cœur tout plein de votre gloire
Que vous avez brisé.
. . . . . .
Je ne résiste plus à tout ce qui m'arrive
Par votre volonté.
L'âme, de deuils en deuils, l'homme de rive en rive,
Roule à l'éternité.
. . . . . .
Peut-être en ce moment, du fond des nuits funèbres,
Montant vers nous, gonflant ses vagues de ténèbres,
Et ses flots de rayons,
Le muet Infini, sombre mer ignorée,
Roule vers notre ciel une grande marée
De constellations!

Можно встрѣтить въ строфахъ мелодическое соотвѣтствіе музыкальныхъ фразъ. Вотъ фразы, составленныя изъ четырехъ членовъ:

Car personne ici-bas ne termine et n'achève;
Les pires des humains sont comme les meilleurs;
Nous nous réveillons tous au même endroit du rêve,
Tout commence en ce monde et tout finit ailleurs [1].

Часто даже бываетъ симметрія перваго и послѣдняго стиха:

Eh bien! oubliez-nous, maison, jardin, ombrages!
Herbe, use notre seuil! ronce, cache nos pas!
Chantez, oiseaux! ruisseaux, coulez! croissez, feuillages!
Ceux que vous oubliez ne vous oublieront pas [2].

Oiseaux aux cris joyeux, vague aux plaintes profondes;
Froid lézard des vieux murs dans les pierres tapi;
Plaines qui répandez vos souffles sur les ondes!
Mer où la perle éclôt, terre où germe l'épi;

Nature d'où tout sort, nature où tout retombe,
Feuilles, nids, doux rameaux que l'air n'ose effleurer,
Ne faites pas de bruit autour de cette tombe;
Laissez l'enfant dormir et la mère pleurer!

[1]) *Les Rayons et les Ombres (Tristesse d'Olympio).*
[2]) *Tristesse d'Olympio.*

Всѣ ритмы поэтическихъ строфъ находятся въ зародышѣ въ тѣхъ періодахъ или въ послѣдовательныхъ рядахъ образовъ, примѣры которыхъ представляютъ великіе прозаики; члены фразы уравновѣшены и симметричны какъ бѣлые стихи. Это замѣтно уже у Рабле:

Et quant à la cognoissance des faicts de nature,
Je veux que tu t'y adonnes curieusement;
Qu'il n'y ait mer, riviere, ny fontaine,
Dont tu ne cognoisses les poissons;
Tous les oiseaux de l'air,
Tous arbres, arbustes, et fructices des forestz,
Toutes les herbes de la terre,
Tous les métaulx cachés au ventre des abysmes,
Les pierreries de tout Orient et Midy,
Rien ne te soit incogneu.
. . . . . .
Mais, parce que, selon le sage Salemon,
Sapience n'entre point en ame malivole.
Et science sans conscience n'est que ruine de l'ame,
Il te convient servir, aimer, et craindre Dieu,
Et en luy mettre toutes tes pensées et tout ton espoir;
Et, par foy formée de charité,
Estre luy adjoinct,
En sorte que jamais n'en sois désemparé par peché.
Aye suspectz les abus du monde.
Ne metz ton cœur à vanité;
Car ceste vie est transitoire,
Mais la parole de Dieu demeure éternellement [1]).

Вотъ стихи, скандованные безъ рифмъ, образующіе конецъ строфы:

Un jour viendra, j'en ai la juste confiance
Que les honnêtes gens béniront ma mémoire
Et pleureront sur mon sort [2]).

У Гюго, строфа въ прозѣ развертываетъ свои крылья.

Ajoutons que l'église,
Cette vaste église qui l'enveloppait de toutes parts,
Qui la gardait, qui la sauvait,
Etait elle-même un souverain calmant.
Les lignes solennelles de cette architecture,
L'attitude religieuse de tous les objets qui entouraient la jeune fille,
Les pensées pieuses et sereines qui se dégageaient pour ainsi dire de
tous les pores de cette pierre,
Agissaient sur elle à son insu.
L'édifice avait aussi des bruits d'une telle bénédiction et d'une telle majesté
Qu'ils assoupissaient cette âme malade.
Le chant monotone des officiants,
Les réponses du peuple au prêtre,
Quelquefois inarticulées, quelquefois tonnantes,

[1]) Rabelais, *Pantagruel (Lettre de Gargantua)*, стр. 133.
[2]) J.-J. Rousseau.

L'harmonieux tressaillement des vitraux,
L'orgue éclatant comme cent trompettes,
Les trois cloches bourdonnant comme des ruches de grosses abeilles,
Tout cet orchestre sur lequel bondissait une gamme gigantesque
Montant et descendant sans cesse d'une foule à un clocher,
Assourdissaient sa mémoire, son imagination, sa douleur.
. . . . . .
Ce qu'ils voyaient était extraordinaire.
Sur le sommet de la galerie la plus élevée,
Plus haut que la rosace centrale,
Il y avait une grande flamme qui montait entre les deux clochers avec des tourbillons d'étincelles,
Une grande flamme désordonnée et furieuse
Dont le vent emportait par moments un lambeau dans la fumée [1].

Въ *la Mare au diable*, прочтите изображеніе маленькой Мари:

Elle n'a pas beaucoup de couleur,
Mais elle a un petit visage frais
Comme une rose des buissons!
Quelle gentille bouche
Et quel mignon petit nez!..
Elle n'est pas grande pour son âge,
Mais elle est faite comme une petite caille
Et légère comme un pinson!...
Je ne sais pas pourquoi on fait tant de cas chez nous
D'une grande et grosse femme bien vermeille...
Celle-ci est toute délicate,
Mais elle ne s'en porte pas plus mal;
Et elle est jolie à voir comme un chevreau blanc!..
Et puis, quel air doux et honnête!
Comme on lit son bon cœur dans ses yeux,
Même lorsqu'ils sont fermés pour dormir [2].

Строфа Флобера, гдѣ находятся даже бѣлые стихи:

Des rigoles coulaient dans les bois de palmiers;
Les oliviers faisaient de longues lignes vertes;
Des vapeurs roses flottaient dans les gorges des collines;
Des montagnes bleues se dressaient par derrière,
Un vent chaud soufflait.
Des caméléons rampaient sur les feuilles larges des cactus, etc. [3].

Эпизодъ Мьетты и Сильвера въ *la Fortune des Rougon:*

Il eut un tressaillement,
Il resta courbé, et immobile.
Au fond du puits,
Il avait cru distinguer une tête de jeune fille
Qui le regardait en souriant:
Mais il avait ébranlé la corde.

[1]) *Notre-Dame de Paris*, стр. 275.
[2]) *La Mare au diable*, стр. 90.
[3]) *Salammbô*, стр. 25.

L'eau agitée n'était plus qu'un miroir trouble
Sur lequel rien ne se reflétait nettement.

Il attendit que l'eau se fût rendormie,
N'osant bouger,
Le cœur battant à grands coups.
Et, à mesure que les rides de l'eau s'élargissaient et se mouraient,
Il vit l'apparition se reformer.
Elle oscilla longtemps
Dans un balancement qui donnait à ses traits
Une grâce vague de fantôme.
Elle se fixa enfin [1]...

Вотъ, въ *Жерминалѣ*, фразы симметрично послѣдовательныя:

Les ténèbres s'éclaircirent,
Elle revit le soleil,
Elle retrouva son rire calme d'amoureuse...
Et ce fut enfin leur nuit de noces,
Au fond de cette tombe,
Sur ce lit de boue,
Le besoin de ne pas mourir avant d'avoir eu leur bonheur.
L'obstiné besoin de vivre,
De faire de la vie une dernière fois.
Ils s'aimèrent dans le désespoir de tout,
Dans la mort...
Tout s'anéantissait,
La nuit elle-même avait sombré.
Ils n'étaient nulle part,
Hors de l'espace, hors du temps.

Возстаніе, съ его кровавыми ужасами:

Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras,
Le soulevaient, l'agitaient,
Ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance.
D'autres, plus jeunes,
Avec des gorges gonflées de guerrières,
Brandissaient des bâtons;
Tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort
Que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se rompre.
Et les hommes déboulèrent ensuite,
Deux mille furieux,
Des galibots, des haveurs, des raccommodeurs,
Une masse compacte qui roulait d'un bloc;
Serrée, confondue
Au point qu'on ne distinguait ni les culottes déteintes,
Ni les tricots de laine en loques,
Effacés dans la même uniformité terreuse.
Les yeux brûlaient;
On voyait seulement les trous des bouches noires,
Chantant la Marseillaise,
Dont les strophes se perdaient en un mugissement confus,
Accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure
Au-dessus des têtes,

[1]) *La Fortune des Rougon*, стр. 218.

Parmi le hérissement des barres de fer,
Une hache passa, portée toute droite;
Et cette hache unique,
Qui était comme l'étendard de la bande,
Avait, dans le ciel clair, le profil aigu
D'un couperet de guillotine.
A ce moment le soleil se couchait:
Les derniers rayons, d'un pourpre sombre, ensanglantaient la plaine.
Alors la route sembla charrier du sang,
Les femmes, les hommes continuaient à galoper,
Saignants comme des bouchers en pleine tuerie.
. . . . . .
C'était la vision rouge de la révolution
Qui les emporterait tous fatalement.
Par une soirée sanglante de cette fin de siècle,
Oui, un soir, le peuple lâché, débridé,
Galoperait ainsi sur les chemins;
Et il ruisselerait du sang des bourgeois,
Il promènerait des têtes,
Il sèmerait l'or des coffres éventrés.
Les femmes hurleraient,
Les hommes auraient ces mâchoires de loups,
Ouvertes pour mordre.
Oui, ce seraient les mêmes guenilles,
Le même tonnerre de gros sabots,
La même cohue effroyable,
De peau sale, d'haleine empestée,
Balayant le vieux monde, sous leur poussée débordante de barbares [1].

Нашъ современный языкъ получилъ свой блескъ, только пройдя сквозь «пламя поэтовъ». Поставьте въ началѣ вѣка литературу однихъ ученыхъ, уравновѣшенную, точную, логическую, и языкъ, ослабленный тремя вѣками заученнаго употребленія, остался бы притупленнымъ орудіемъ безъ силы. «Нужно было поколѣніе лирическихъ поэтовъ, чтобы сдѣлать изъ языка широкое, гибкое и блестящее орудіе. Эта пѣснь пѣсней словаря, это безуміе словъ, воющихъ и танцующихъ на идеѣ, было безъ сомнѣнія необходимо. Потомъ въ свою очередь пришли романтики; они завоевали свободу формы, они выковали орудіе, которымъ вѣкъ долженъ былъ пользоваться. Такимъ-то образомъ всѣ великія государства основываются на битвѣ» [2]. Только наши современники слишкомъ привыкли писать прозой романтиковъ, которая часто была вывихнутой поэзіей, съ раскинутыми членами, или была неправильной музыкой [3]. Можно констатировать фактъ, значеніе котораго важно,

[1] Zola, *Germinal*, стр. 392—393.
[2] Zola, *Lettre à la jeunesse*, стр. 66, 68.
[3] Въ этомъ признается самъ Зола: «Если мы осуждены повторить эту музыку, наши дѣти освободятся. Я желаю, чтобы они дошли до того научнаго стиля, который такъ прославляетъ Ренанъ. Это былъ бы дѣйствительно сильный стиль истинной литературы, стиль, свободный отъ модного жаргона, принимающій классическую твердость и ширину. До тѣхъ поръ, мы будемъ

—именно, что французская проза становится все болѣе и болѣе поэтической; большинство нашихъ великихъ писателей—поэты; а между тѣмъ условный поэтическій языкъ, который существовалъ въ семнадцатомъ, восемнадцатомъ вѣкѣ и который еще можно найти напримѣръ у Шатобріана (coursier, laurier), совершенно исчезъ изъ нашего стиля. Поэзія въ нашихъ глазахъ состоитъ только въ выраженіи; а выраженіе бываетъ тѣмъ живѣе, чѣмъ слово проще и чѣмъ лучше прилагается къ идеѣ. Сліяніе такъ называемаго поэтическаго языка и языка прозы, это сліяніе, котораго добивались и достигли—романтизмъ, а затѣмъ и натурализмъ, не имѣетъ цѣлью ввести въ идеи поэтическую неопредѣленность, которая такъ нравилась прошедшему вѣку, а воспроизвести вѣрно всѣ идеи и всѣ чувства въ томъ, что въ нихъ есть наиболѣе особеннаго и наиболѣе яркаго; ищутъ слово, которое всего скорѣе можетъ вызвать идею, и пользуются имъ безъ всякихъ недоумѣній, думаютъ поэтически, и поэтому-то поэзія проникла въ прозу. Итакъ, это тотъ же законъ эволюціи, который дѣлаетъ теперь нашу прозу то научной, то поэтической; это—отысканіе интеллектуальнаго или симпатическаго выраженія, которое позволяетъ намъ сколько возможно вѣрнѣе передавать то отвлеченную идею, то чувство, то систематизацію мысли, то систематизацію эмоціи. «Когда писатель,—говорилъ Флоберъ,—умѣетъ ударить словомъ, единственнымъ словомъ, поставленнымъ извѣстнымъ образомъ, какъ бы ударилъ какимъ-нибудь оружіемъ, тогда онъ—настоящій прозаикъ», а также настоящій поэтъ. По эволюціи языка, словарь прозаика и словарь поэта смѣшиваются: все зависитъ отъ манеры *ударить*. Намѣренно писать *поэтической прозой* значитъ плохо понимать эту эволюцію, если, подъ этой поэтической прозой, мы полагаемъ прозу украшенную и съ изысканными образами, какъ у Шатобріана въ его неудачныхъ страницахъ. Повторимъ еще разъ, поэзія прозы заключается не въ подражаніи стихамъ, но въ томъ выразительномъ и внушающемъ дѣйствіи (effet significatif et suggestif), какое производится полнымъ примѣненіемъ формы къ содержанію.

Преобразованіе, о которомъ мы говоримъ, имѣетъ свои соціальныя причины. Стиль не есть только «человѣкъ»; онъ есть общество данной эпохи, онъ есть нація и вѣкъ, видимые сквозь личность. А новѣйшія общества подчинены закону прогрессивнаго осложненія, который обнаруживается во всѣхъ соціальныхъ проявленіяхъ, въ томъ числѣ и въ искусствѣ. Новѣйшія чувства, преобсажать плюмажи на концѣ нашихъ фразъ, потому что этого требуетъ наше романтическое воспитаніе; но мы приготовимъ будущность, собирая, сколько можемъ, больше человѣческихъ документовъ, доводя анализъ такъ далеко, сколько намъ позволитъ наше орудіе». (*Lettre à la jeunesse*, стр. 94). Мы видѣли сейчасъ, что научный стиль не есть настоящій эстетическій идеалъ.

разованныя научными и философскими идеями, становятся все болѣе и болѣе сложны; поэтому само выраженіе чувствъ должно нуждаться въ болѣе многочисленныхъ и болѣе разнообразныхъ средствахъ. Литература, какъ музыка, становится вмѣстѣ болѣе ученой и болѣе гармонической, болѣе свободной въ своихъ правилахъ и болѣе обширной въ области своихъ примѣненій. Она нуждается въ богатомъ и гибкомъ языкѣ, способномъ на всѣ тоны и на всѣ акценты. Проза есть великое средство соціальнаго общенія; она есть сама душа общества въ самой непосредственной и искренней формѣ; такимъ образомъ она должна все резюмировать въ себѣ, науку какъ и искусства, и, между искусствами, то, которое по преимуществу есть искусство симпатіи и эмоціи; вотъ почему проза отнимаетъ все больше и больше права у этой поэзіи, которая долго казалась исключительнымъ достояніемъ стиха. Такъ какъ вся поэзія состоитъ не въ опредѣленномъ образѣ выражать мысль, но въ самой волнующейся мысли, такъ какъ она проходитъ формы и времена, тогда какъ стихъ мѣняется вмѣстѣ со странами и эпохами, то зачѣмъ желать запирать ее въ одну форму съ исключеніемъ всякой другой? По одному изъ этихъ выразительныхъ и столь частыхъ возвратовъ мысли, библейскій параллелизмъ воспроизводится или продолжается у насъ именно потому, что онъ былъ ритмомъ мысли, а не однихъ словъ. Если дѣло идетъ о какой-нибудь вещи, какомъ-нибудь существѣ или простой идеѣ, мы испытываемъ безконечную радость *снова найти*, возвратиться къ тому, что̀ намъ было знакомо и что̀ слѣдовательно было уже намъ любезно. Потому что есть законъ природы, что ничто не теряется и не пропадаетъ; но есть и другой законъ, что ничто не бываетъ абсолютно неизмѣннымъ и что все преобразуется, соединяя такимъ образомъ привлекательность новаго— и привязанность къ прошедшему. Вотъ почему мы любимъ эти возвраты къ прежней мысли, мысли, которая развертывается и увеличивается, чтобы въ концѣ концовъ снова встрѣтиться намъ тою же самой, но вмѣстѣ и другою. Эти возвраты нравятся какъ колебаніе волны, и также какъ эхо тѣхъ смутныхъ мотивовъ, которые какъ будто проходятъ надъ вещами. У поэта, мысль принуждена принять разъ навсегда стихъ и его разнообразныя формы, чтобы въ нихъ запечатлѣться. Смотря по характеру минуты, эта мысль принимаетъ топъ важнаго александрійскаго стиха или форму стиховъ болѣе короткихъ и болѣе разнообразныхъ: конечно, поэтъ имѣетъ полную свободу, при замѣтной перемѣнѣ въ чувствѣ или эмоціи, мѣнять также и ритмъ; но въ прозѣ мысль каждую минуту выдѣлываетъ свою форму и свой размѣръ, каждое изъ ея движеній тотчасъ передается числомъ словъ и строемъ фразъ. Здѣсь, единственное правило, чтобы сохранить гармонію, которой никакой внѣшній распорядокъ не обезпечиваетъ впередъ, состоитъ именно въ совершенномъ согласіи идеи и слова: послѣднее должно воспроизводить идею съ такой точностью, что, выражая ее, оно какъ бы стирается и появляется одна идея. Мысль волнуется и вибрируетъ, форма имѣетъ цѣлью сдѣлать чувствительной всю эту жизнь, а не останавливать или ограничивать ее. Такимъ образомъ какая-нибудь статуя, чтобы быть дѣйствительно произведеніемъ искусства, даетъ человѣку не то впечатлѣніе, что она представляетъ неподвижность, но скорѣе сообщаетъ движенію, мѣняющемуся поминутно, жизни бѣгущей и тлѣнной, прочность и неизмѣняемость вещей вѣчныхъ. Проза или стихи, въ концѣ концовъ не все-ли равно? Нѣтъ надобности, чтобы каждое дуновеніе вѣтра колебало то же число листьевъ,—чтобы его шелестъ былъ гармоиченъ, ни чтобы каждая морская волна катила къ берегу одно и то же число камешковъ и производила бы всегда одинаковый шумъ. Въ гармоніи природы есть неожиданности и толчки, и они есть также въ каждой человѣческой эмоціи. Та форма хороша, которая оказалась самой звучной для біеній сердца. Наше время не есть время привилегій, и стихотворный языкъ есть языкъ слишкомъ тѣсной аристократіи, чтобы оставаться въ почетѣ въ томъ вѣкѣ, гдѣ приходится считаться съ массами; проза, которою говорятъ всѣ, болѣе гостепріимная и привѣтливая, позволяетъ высказаться всякой мысли, каково бы ни было ея свойство. Поэзія есть общая собственность по тому же праву, какъ логика или ясность; справедливо поэтому, чтобы она могла найти свое выраженіе, и свое полное выраженіе, въ языкѣ общемъ для всѣхъ. Конечно, всегда будутъ вещи, которыя съумѣетъ лучше передать стихъ, но несомнѣнно все-таки, что проза, единственная мѣра которой есть самая мысль и эмоція, прекрасно отвѣчаетъ возрастающей сложности знаній и идей. Невѣрно сказать съ Карлейлемъ: «метрическая форма есть анахронизмъ, стихъ есть дѣло прошедшаго»; нѣтъ, стихъ будетъ существовать, потому что онъ есть организмъ опредѣленный и удивительно способный къ сочувственному выраженію чувствъ или идей:

> Le vers s'envole au ciel tout naturellement,
> Il monte; il est le vers, je ne sais quoi de frêle
> Et d'éternel, qui chante et pleure et bat de l'aile.

(Стихъ улетаетъ на небо совсѣмъ легко, онъ поднимается; онъ есть стихъ, что-то хрупкое и вѣчное, что поетъ и плачетъ и бьетъ крыломъ).

Истинно то, что проза стремится, какъ мы только-что показали, *организоваться* болѣе ученымъ и вмѣстѣ болѣе свободнымъ образомъ, но сохраняя то, что̀ всегда составляло сущность поэзіи и прозы, именно *образъ* и *ритмъ*, изъ которыхъ одинъ обращается къ зрѣнію, другой—къ слуху, оба стараясь достигнуть сердца. Извѣстна персидская легенда. Однажды, царь Беграмъ-Горъ былъ у ногъ прекрасной Дайль-Арамъ. «Онъ ей говорилъ о своей любви; она отвѣчала ему своей. Слова были въ унисонъ какъ оба сердца; они

впадали въ одинъ тонъ, какъ эхо. Такимъ образомъ родилась въ Персіи поэзія, и ритмъ, и рифма». То-есть, поэзія есть сама симпатія, находящая соотвѣтственную форму, гармонія душъ, выражающаяся гармоніей словъ и ихъ многообразнымъ эхо. Въ прозѣ, если мы уничтожимъ рифму, которая придала бы ей слишкомъ точную и слишкомъ чисто музыкальную форму, другія черты поэтической формы останутся въ распоряженіи прозаика, потому что онъ также долженъ заставить сочувственно вибрировать умы, заставить ихъ «впадать» въ одинаковыя чувства и въ одинаковыя слова.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ.

Литература декадентовъ и расшатанныхъ; ея основной не-общественный характеръ.—Нравственная и социальная роль искусства.

I.

Литература расшатанныхъ (déséquilibrés).

«О! если бы можно было записать мечты горячечнаго, какія великія и высокія вещи мы увидали бы иногда выходящими изъ его бреда!» Это желаніе Руссо все болѣе и болѣе исполняется теперь. Состояніе горячки, для сознанія, обнаруживается чувствомъ смутнаго нездоровья и отсутствіемъ внутренняго равновѣсія, и есть родъ людей, нормальное состояніе которыхъ похоже на лихорадку, невропаты и преступники. Невропаты и преступники вошли въ нашу литературу и съ каждымъ днемъ занимаютъ въ ней все больше мѣста [1]).

Отличительная склонность расшатанныхъ, это—чувство недомоганія, смутнаго страданія съ мучительными порывами, которое въ умахъ, способныхъ къ обобщенію, можетъ доходить до пессимизма. У нѣкоторыхъ расшатанныхъ бываетъ родъ болѣзненнаго *сложенія*, безпричинной скорби, готовой выразиться во всевозможныхъ формахъ сужденія и чувства, даже обобщаться въ пессимистическую теорію. Мы находимъ очень замѣчательное описаніе этого состоянія у одного молодого человѣка, теперь забытаго: это—Эмбертъ Галлоа изъ Женевы, умершій въ чахоткѣ двадцати-двухъ лѣтъ (1828). Викторъ Гюго сохранилъ намъ одно его письмо. «....Въ душѣ есть

[1]) Уже Зола, самымъ своимъ сюжетомъ (наслѣдственность), приведенъ къ тому, чтобы изображать намъ только людей разстроенныхъ. Дѣйствительно, для того, чтобы наслѣдственность была видна, нужно преувеличеніе хорошихъ или дурныхъ качествъ, которыя будутъ ея печатью, ея клеймомъ на всѣхъ потомкахъ. Но это преобладаніе хорошихъ или дурныхъ качествъ въ отдѣльныхъ лицахъ именно дѣлаетъ изъ нихъ людей разстроенныхъ, потому что здоровые разумомъ узнаются по равновѣсію всѣхъ ихъ способностей.

что-то, что бьется для насъ сильнѣе, чѣмъ для толпы. Ощущенія меня удручаютъ.... Бываютъ минуты, когда черты моихъ друзей, моихъ родныхъ, мѣсто, освященное воспоминаніемъ, дерево, скала, уголъ улицы стоятъ передъ моими глазами, и крики парижскаго водовоза меня пробуждаютъ. О! какъ я тогда страдаю!!... Хлопоты прачки и т. д. и т. д., все это меня душитъ. Часы обѣда перемѣнены!.... Часто какой-нибудь пустякъ, видъ самаго обыкновеннаго предмета, чулка, подвязки, все это оживляетъ для меня прошедшее и подавляетъ всѣмъ страданіемъ настоящаго.... О! мой единственный другъ, какъ несчастны тѣ, которые родились несчастными!»... «Я снова берусь за перо сегодня, 27 декабря. Я страдаю, и всегда. У меня были ужасныя минуты.... Теперь полночь и нѣсколько минутъ. Значитъ, у насъ уже 28-е. Не все ли равно?... Я сходилъ съ ума отъ страданія, мое отчаяніе превышаетъ мои силы.... Я сдѣлалъ въ себѣ открытіе, что я собственно совсѣмъ не несчастенъ *отъ той или другой причины*, но во мнѣ есть *какое-то постоянное страданіе, которое принимаетъ разныя формы*. Вы знаете, отъ скольких вещей я до сихъ поръ былъ несчастенъ или, скорѣе, подъ сколькими формами сказывалась причина, которая меня мучитъ.... То, какъ вы знаете, это было то, что я не былъ способенъ къ наукамъ; еще чаще то, что я не *богатъ*, долженъ бороться съ нуждой и предразсудками, что я *незаконенъ*.... И, однако, мой другъ, я связанъ почти со всѣми самыми замѣчательными литераторами... Мое тщеславіе удовлетворено, а вмѣстѣ съ тѣмъ сущность, почти вся сумма моей жизни, есть, не скажу — несчастіе, но засушивающая язва; жидкій свинецъ течетъ въ моихъ жилахъ; если бы кто-нибудь увидалъ мою душу, я бы возбудилъ жалость; я боюсь помѣшаться.... Уже два мѣсяца, всѣ мои способности къ страданію соединились въ одномъ пунктѣ. Я едва осмѣливаюсь вамъ его сказать, такъ онъ безуменъ; но я васъ умоляю видѣть въ немъ только форму страданія...; смотрите на болѣзнь, а не на ея предметъ. Итакъ, центральный пунктъ моихъ страданій, это — *зачѣмъ я не родился англичаниномъ*. Не смѣйтесь, умоляю васъ; я такъ страдаю! люди, истинно влюбленные, такіе же мономаны какъ я, у нихъ одна идея, которая поглощаетъ всѣ ихъ ощущенія. Я теперь тоже мономанъ.... Итакъ, не есть ли несчастіе только ужасная болѣзнь? Несчастные, зачумленные, пораженные неизлѣчимой язвой, которыхъ *организація ихъ заставляетъ страдать*, какъ организація счастливыхъ — наслаждаться?.... Часто я анатомирую мои страданія, я наблюдаю ихъ холодно. Идея, которая господствуетъ у меня,—то, что я *ничего не могу съ этимъ сдѣлать* [1])»....

[1]) *Lettre d' Ymbert Galloix.—Littérature et philosophie mêlées*, II, стр. 66, 71, 72, 73, 78.

Если бы Имбертъ Галлоа почиталъ Шопенгауера, какъ бы онъ имъ насладился! Его сумасшествіе, вмѣсто того, чтобы искать себѣ причинъ страданія, которыми оно едва обманываетъ самого себя, успѣло бы обмануть себя и насъ, опираясь на цѣлую систему міра и жизни. Имберту Галлоа недостаетъ только одного, чтобы оставить въ насъ прочную эмоцію,—это именно общихъ и философскихъ идей, чувствъ, переходящихъ сферу *я*. Всѣ эти страданія, какъ вообще страданія распатанныхъ людей, бываютъ ничтожнаго рода: подвязки, рубашки, которыя надо велѣть вымыть, водопоя. Онъ смутно понимаетъ это самъ, онъ страдаетъ, что страдаетъ такимъ жалкимъ образомъ, и стремится расширить свою рану, не достигая этого. «Иногда кажется, что гармонія, чуждая вихрю людей, вибрируетъ изъ сферы въ сферу, доходя до меня; кажется, что возможность спокойныхъ и величественныхъ страданій открывается на горизонтѣ моей мысли, какъ рѣки далекихъ странъ на горизонтѣ воображенія. Но все исчезаетъ при жестокомъ возвращеніи положительной жизни, все!» Истинно философское страданіе предполагало бы въ самомъ дѣлѣ волю стоическую, владѣющую собой, здоровую, готовую идти до глубины испытаннаго бѣдствія, чтобы почувствовать его печальную дѣйствительность и чтобы узнать также его необходимость, то-есть, связь, которая присоединяетъ этотъ случай къ цѣлому, пункты, которыми это безобразіе прицѣпляется ко всѣмъ красотамъ вселенной.

Литература распатанныхъ вообще выражаетъ *болѣзненный анализъ*, рѣдко *дѣйствіе*. Дѣйствіе, по крайней мѣрѣ здоровое и нравственное дѣйствіе, въ самомъ дѣлѣ трудно для распатанныхъ; и именно оно было бы великимъ лекарствомъ для ихъ внутренняго разлада, потому что дѣйствіе предполагаетъ координацію цѣлаго ума къ достиженію цѣли. Дѣйствіе есть уравновѣшеніе всего организма вокругъ подвижнаго центра тяжести, какимъ всегда бываетъ центръ тяжести жизни.

Характеристическія черты литературы распатанныхъ находятся въ литературѣ преступниковъ и сумасшедшихъ, съ которою недавно познакомили насъ труды Ломброзо, Лакасаня и итальянскихъ криминалистовъ [2]). Во-первыхъ, это—горькое чувство внутренней аномаліи и неудавшейся судьбы. Это чувство выражается даже въ надписяхъ татуировки; одинъ каторжникъ далъ вырѣзать на своей груди: «жизнь есть только разочарованіе»; другой: «настоящее меня мучитъ, будущее ужасаетъ»; третій, венеціянецъ, воръ и вторично провинившійся: «горе мнѣ! каковъ будетъ мой конецъ?» Очень многіе носятъ слѣдующіе девизы:—родился подъ дурной звѣздой,—сынъ несчастія,—сынъ злополучія, и т. д. и т. д. Нѣкій Чиммино,

[2]) Томсонъ и Маудсли совершенно ошиблись, не признавая эстетическаго чувства у преступниковъ.

изъ Неаполя, велѣлъ написать на своей груди слѣдующія слова, болѣе простыя, но которыя имѣютъ оттѣнокъ искренности: «Я только жалкій несчастливецъ».—Въ ихъ стихахъ, часто очень трогательныхъ, выражено тоже чувство печали:

O mère, comme je regrette, heure par heure,
Tout ce lait que vous m'avez donné!
Vous êtes morte, ensevelie sous terre,
Et vous m'avez laissé au milieu des tourments.

(О мать, какъ я сожалѣю каждый часъ все то молоко, которымъ ты меня вскормила. Ты умерла, зарыта въ землю, а меня оставила среди мученій).

Вотъ выраженіе *болѣзни жизни*, болѣе сильное, чѣмъ то, которое находимъ у Леопарди:

«Приди смерть, я ее сожму въ объятіяхъ, я покрою ее поцѣлуями» [1]).

Вторая черта литературы расшатанныхъ есть разнообразное выраженіе тщеславія, высшаго чѣмъ среднее. Отсюда это неистовство автобіографіи, это стремленіе записывать и увѣковѣчивать даже неважныя черты повседневной жизни, постоянно смотрѣть на себя и особенно смотрѣть на свои страданія, увеличивать себя въ своихъ собственныхъ глазахъ, словомъ, превращать малѣйшее дѣйствіе въ сюжетъ эпопеи. Тщеславіе, наивная реакція своей личности на вещи, растетъ у людей тѣмъ болѣе, когда ихъ сознаніе дурно уравновѣшено и дурно просвѣщено. Тутъ, можетъ быть, происходитъ простое примѣненіе того общаго закона, что рефлективныя движенія бываютъ сильнѣе, когда дѣйствіе нервныхъ центровъ наименьшее. Уничтоженіе тщеславія является при точномъ намѣреніи самого себя, при лучшей координаціи умственныхъ явленій; имѣйте полное сознаніе самого себя, подумайте надъ самимъ собой, и вы приведете себя для своихъ собственныхъ глазъ въ настоящіе размѣры. У сумасшедшихъ и преступниковъ бываетъ тщеславіе непостижимое, которое чаще всего мѣшаетъ у нихъ развитію какого бы то ни было альтруистическаго чувства; они убиваютъ, чтобы заставить говорить о себѣ, чтобы сдѣлаться героемъ дня, чтобы видѣть свое имя въ газетахъ и составить самимъ себѣ извѣстность, чтобы ихъ боялись или сожалѣли, или даже, чтобы сдѣлаться предметомъ ужаса. Совершивъ преступленіе, они стараются продолжить воспоминаніе о немъ всѣми способами, разсказывая его съ самыми ужасными подробностями, перекладывая его въ стихи. Многіе имѣли дерзость дать себя фотографировать въ симулированномъ совершеніи убійства, что было лучшимъ средствомъ заставить себя взять. Тщеславіе преступниковъ, говоритъ Ломброзо,

[1]) Переведено съ итальянскаго (Lombroso).

еще сильнѣе тщеславія художниковъ, литераторовъ и галантныхъ женщинъ. Называютъ одного вора, который хвастался злодѣяніями, которыхъ онъ не совершалъ. Они хотятъ имѣть красивую внѣшность, блистать по своему. Дено и его любовница убили, одинъ свою жену, другая—мужа, чтобы имѣть возможность, поженившись, спасти свое *честное имя* въ свѣтѣ. «Я не страшусь ненависти, говорилъ Ласенеръ, но я боюсь быть *презрѣннымъ*». И смертный приговоръ причинилъ ему меньше тревоги, чѣмъ критика его стиховъ. Многіе преступники бываютъ въ извѣстной мѣрѣ художники: преслѣдуемые идеей убійства и воровства, они впередъ составляютъ изъ нея въ своемъ умѣ разныя случайности, и все это становится для нихъ потомъ какъ будто пережитой эпопеей, воспоминаніе которой они стараются увѣковѣчить. Обокравшій одну кассу, Клеманъ, изложилъ свое воровство въ стихахъ, его куплеты пѣлись въ кабакахъ, привлекли вниманіе полиціи, и поэтъ-воръ былъ арестованъ. Онъ тѣмъ не менѣе докончилъ свой разсказъ, гдѣ иногда изобрѣтательность въ выраженіи напоминаетъ Ришпена, который сочинилъ извѣстныя подражанія этого рода литературѣ. Во-первыхъ, таковъ разсказъ плана задуманнаго ворами:

Quand on est *pègre* [1]), on peut passer partout.

Потомъ слѣдуетъ совершеніе воровства. Воры уже мечтаютъ объ употребленіи денегъ.

Quand on est *pègre*, on peut se payer tout.

Денежный сундукъ, какъ свидѣтеля преступленія, бросаютъ въ рѣку, но тамъ его нашли.

Adieu tous les beaux rèves:
Quand on est pègre, on doit penser à tout.

Является полиція:

Quand on est pègre, il faut s'attendre à tout.

За этимъ слѣдуетъ драка, воры побѣждены:

Ah! mes amis, à vous gloire éternelle,
Quand on est pègre, le devoir avant tout.

Они уйдутъ въ Новую Калифорнію, но у нихъ есть надежда убѣжать и вернуться; тогда—

. . . . . mort à toute la police,
On les pendra, et ce sera justice,
Car, pour les pègres, la vengeance avant tout [2]).

[1]) Voleur.

[2]) Сравните *Le vin de l'assassin*, Бодлэра:

Ma femme est morte, je suis libre!
Je puis donc boire tout mon soûl.
Lorsque je rentrais sans un sou,
Ses cris me déchiraient la fibre,

Ихъ господствующія, почти единственныя, страсти—мщеніе, любовь къ кутежу и женщины. Слово *мщеніе* часто повторяется въ татуировкахъ. Одинъ изъ нихъ носилъ на груди два кинжала, между которыми можно было прочесть девизъ: Я клянусь отомстить». То же чувство мести чаще всего вдохновляетъ ихъ въ опытахъ поэзіи. Ласенеръ воспѣвалъ «божественное удовольствіе видѣть испускающимъ духъ того, кого ненавидишь». Самые прекрасные стихи этого рода были внушены легендарнымъ разбойникомъ, который говоритъ въ библейскомъ стилѣ:

. . . . La vengeance,
Nous la ferons éternelle, et sur la race inique
Nous porterons ta colère comme un héritage légué par toi.

(. . . . Мщеніе, мы его сдѣлаемъ вѣчнымъ, и на это несправедливое племя мы перенесемъ твой гнѣвъ какъ наслѣдіе, завѣщанное тобой).

Замѣтимъ кстати, что мщеніе есть логическое послѣдствіе уязвленнаго тщеславія, и несоразмѣрность желанія мести, которая замѣчается у преступниковъ, много зависитъ отъ несоразмѣрности ихъ тщеславія. За жестъ, за улыбку, они убиваютъ. Они убьютъ того, кто мимоходомъ ихъ толкнетъ или оборветъ. Тутъ опять есть извѣстнаго рода рефлективное дѣйствіе, несоразмѣрное съ тѣмъ,

---

Autant qu'un roi je suis heureux;
L'air est pur, le ciel admirable...
Nous avions un été semblable
Lorsque je devins amoureux!

L'horrible soif qui me déchire
Aurait besoin pour s'assouvir
D'autant de vin qu'en peut tenir
Son tombeau;—ce n'est pas peu dire:

Je l'ai jetée au fond d'un puits,
Et j'ai même poussé sur elle
Tous les pavés de la margelle.
—Je l'oublierai, si je le puis!

—Me voilà libre et solitaire!
Je serai ce soir ivre mort;
Alors, sans peur et sans remord,
Je me coucherai sur la terre,

Et je dormirai comme un chien!
Le chariot aux lourdes roues
Chargé de pierres et de boues,
Le wagon enrayé peut bien

Ecraser ma tête coupable
Ou me couper par le milieu:
Je m'en moque comme de Dieu,
Du diable ou de la sainte table!

что его производитъ; точно высшихъ центровъ больше нѣтъ, чтобы его ограничивать.

Другія существенныя черты. Большинство распатанныхъ испытываютъ настоящую потребность въ возбудительныхъ средствахъ, какъ всѣ «неврастеники». Имъ нужна извѣстная соціальная жизнь, которая для нихъ подходитъ, жизнь шумная, бранчивая, чувственная, посреди своихъ соучастниковъ. Потому удовольствія пиршества и чувственной любви (безъ признака стыдливости) стремятся господствовать въ ихъ литературѣ. Ришпенъ, изучившій конечно близко литературу плутовъ и «нищихъ», съ большимъ искусствомъ поддѣлывалъ пьяныя пѣсни преступниковъ; вотъ удивительный оригиналъ этихъ пѣсенъ. Это рождественская пѣсня (noël), сочиненная приговореннымъ къ смерти Ласенеромъ, по случаю обѣда, который ему было позволено сдѣлать вмѣстѣ со своимъ товарищемъ, тоже осужденнымъ.

Noël! Noël!
Vive Noël!

A nous, saucisse et poularde!
A nous, liqueur et vin vieux!
Fais la nique à la camarde
Qui nous montre ses gros yeux.
Noël! Noël! etc.

Un bon buveur, c'est l'usage
Boit à l'objet qui lui plaît!
Avec moi, frère, en vrai sage,
Bois à la mort, c'est plus gai.
Noël! Noël! etc.

Buvons même à la sagesse,
A la vertu qui soutient;
Tu peux, sans crainte d'ivresse,
Boire à tous les gens de bien.
Noël! Noël! etc.

Un pauvre homme, d'ordinaire,
Pour mourir a bien du mal.
Nous, nous avons notre affaire,
Sans passer par l'hôpital.
Noël! Noël! etc.

Sur les biens d'une autre vie,
Laisse prêcher Massillon;
Vive la philosophie
Du bon curé de Meudon!
Noël! Noël!
Vive Noël!

Вотъ замѣчательные любовные стихи итальянскаго разбойника Неверове, который посыпалъ перцемъ свои жертвы, чтобы отмѣтить ихъ своей печатью:

Quand je te vois, quand je t'entends parler,
Mon sang se glace dans mes veines,
Mon cœur veut bondir hors de ma poitrine...
Toute parole d'elle, quand elle ouvre la bouche,
Attire, lie, frappe, transperce [1]).

Четвертый пунктъ. Расшатанные находятъ удовольствіе въ мрачныхъ и ужасныхъ образахъ. Чтобы хорошо понять это стремленіе, нужно подумать, что въ этихъ ослабленныхъ умахъ, гдѣ реакція совершается медленно, сильный образъ легко запечатлѣвается и легко становится подавляющимъ. Преступниковъ задолго до и долго послѣ одолѣваетъ мысль о преступленіи: они разсказываютъ его всѣмъ съ самыми ужасными подробностями; оно имъ грезится во снѣ, говоритъ намъ Достоевскій. Расшатанные писатели также любятъ описывать сцены злодѣйства и крови, такъ же точно какъ Рибейра, Караваджіо и другіе живописцы-убійцы любятъ ужасныя картины.

Пятый пунктъ: погоня за словами. При неправильномъ теченіи мыслей, слово становится отдѣльно, привлекая все вниманіе расшатанныхъ, независимо отъ его смысла. Доказательствомъ безсилія ума является именно эта сила слова, которое поражаетъ своей звучностью, а не связью и согласіемъ съ идеей [2]). Произведенія сумасшедшихъ и преступниковъ, говоритъ Ломброзо, теряются чаще всего въ игрѣ словъ, риомахъ, созвучіяхъ, также какъ и въ мелкихъ автобіографическихъ подробностяхъ; что не мѣшаетъ иногда встрѣчать, особенно у сумасшедшихъ, «жгучее и страстное краснорѣчіе, какое бываетъ только въ произведеніяхъ геніальныхъ людей».

Вообще, отличительная черта литературы расшатанныхъ состоитъ въ томъ, что она выражаетъ существа, которыя общительны только отчасти и съ перерывами: онѣ уединяются въ самихъ себя, живутъ для себя, и могутъ возбудить въ насъ сочувствіе къ ихъ страданіямъ, но не къ ихъ характеру. Въ нихъ есть что-то жестокое и дикое, что представляютъ больные у всѣхъ животныхъ породъ. Они не знаютъ постоянной широкой привязанности, которая отдается съ правильностью всего того, что плодотворно. Когда они сильно ощущаютъчувство жалости, это бываетъ съ перерывами, скачками; у нихъ бываютъ кризисы нѣжности, но потомъ они снова уходятъ въ самихъ себя, спасаются отъ другого, прячутся въ узкій кругъ своего собственнаго страданія. Жалѣя другого, они боятся перестать жалѣть самихъ себя; а, между тѣмъ, лучшимъ средствомъ возстановить равновѣсіе въ самомъ себѣ было бы дать въ себѣ долю другому. Излеченіемъ расшатанныхъ было бы то, если бы они научились *имѣть жалость*—постоянную и дѣятельную жалость. Если высокая степень ума можетъ сходиться съ наклонностью къ сумасшествію или къ преступленію, то эта наклонность, по словамъ большинства криминалистовъ, никогда не согласуется съ нормальнымъ чувствомъ привязанности.

Главныя черты литературы расшатанныхъ мы встрѣтимъ снова въ литературахъ упадка, которыя, кажется, взяли образцами и учителями сумасшедшихъ или преступниковъ.

[1]) Извлечено изъ «Человѣка-преступника» Ломброзо. Эти стихи напоминаютъ Сафо.

[2]) Какъ тѣ эротическіе порывы, которые охватываютъ нѣкоторыхъ индивидуумовъ, склонныхъ къ насилію и обыкновенно почти безсильныхъ.

II.

Литература декадентовъ (les décadents).

I.—Есть соціологическій законъ, что чѣмъ болѣе мы подвигаемся впередъ, тѣмъ соціальная жизнь становится сильнѣе и ея эволюція быстрѣе. А быстрота всякой эволюціи влечетъ также быстроту разложенія: то, что теперь находится въ полнотѣ жизни, скоро будетъ въ упадкѣ. Въ наше время уже нельзя болѣе считать вѣками; двадцать, десять лѣтъ составляютъ уже «*grande mortalis aevi spatium*». Литература мѣняется съ каждою четвертью вѣка. Съ другой стороны, какъ общественная жизнь становится все болѣе и болѣе сложною, какъ идеи и чувства становятся болѣе многочисленны и разнообразны, мы, въ ту же четверть вѣка, видимъ обновленіе въ одномъ пунктѣ, упадокъ—въ другомъ, видимъ утреннюю зарю и сумерки, часто не имѣя возможности сказать, начинается ли день или кончается. Главное въ томъ, чтобы общество производило геніевъ; они могутъ являться людьми упадка, въ извѣстныхъ пунктахъ, и обновителями—въ другихъ. Во время Флобера кричали: упадокъ (décadence). Теперь спрашиваешь себя съ сожалѣніемъ, гдѣ Флоберы? Такимъ образомъ теоріи упадка должна прилагаться къ группамъ писателей, къ отрывкамъ вѣка, къ рядамъ скудныхъ и безплодныхъ годовъ; никакое обобщеніе тутъ невозможно.

Есть ли, напримѣръ, упадокъ настоящаго «вѣка» въ отношеніи къ прошедшему? Вотъ задача, очень щекотливая для насъ, которые живемъ именно въ настоящемъ и видимъ его слишкомъ близко, чтобы хорошо о немъ судить. Разсмотримъ однако французскую поэзію, чтобы взять ограниченный примѣръ. Конечно, не было упадка отъ восемнадцатаго вѣка къ девятнадцатому. Что касается семнадцатаго вѣка, то главное превосходство, которое онъ повидимому имѣетъ въ поэзіи, было то, что въ немъ зародился классическій театръ; но, съ другой стороны, въ нашъ вѣкъ совершалось событіе, которое, можетъ быть, когда-нибудь будетъ имѣть не меньше значенія въ цѣлой исторіи французской литературы: рожденіе лирической поэзіи. Указываемъ оба факта, не сравнивая ихъ: пытаться сравнить трагическій геній, напримѣръ, Корнеля, и лирическій геній Виктора Гюго, это кажется невозможнымъ. Кажется, мы встрѣтили бы аналогичныя трудности, если бы попробовали сравнить Байрона съ Гораціемъ, или типъ Фауста съ типами Ахиллеса и Улисса. Предпочтенія здѣсь—индивидуальны. Нельзя утверждать съ полной достовѣрностью упадокъ поэзіи въ нашемъ вѣкѣ: но есть постоянное преобразованіе. Притомъ, каждая отдѣльная эпоха литературнаго развитія человѣчества теряетъ свое исключительное значеніе, когда мы сравнимъ ее съ цѣлымъ этимъ развитіемъ: даже *классическія* эпохи, которыми такъ справедливо восхищаются, не могли бы всегда указать для историка литературы одну кульминирующую точку; онѣ могутъ быть болѣе совершеннымъ образцомъ для учащагося, какъ Расинъ есть болѣе совершенный образецъ, чѣмъ Корнель, а Корнель—болѣе чѣмъ Шекспиръ, но ихъ *классическое* превосходство не могло бы составлять безусловнаго превосходства *эстетическаго*. Единственный прогрессъ, который, кажется, можетъ быть засвидѣтельствованъ, это—прогрессъ разума и также прогрессъ чувствъ, которыя слѣдуютъ за эволюціей самаго разума и становятся все болѣе общими и болѣе великодушными [1]).

Иногда, чтобы доказать упадокъ, довольствуются указаніемъ на крайнюю заботу, которую поэты и прозаики выказываютъ къ формѣ и къ слову и которая превосходитъ заботу объ идеяхъ. Безъ сомнѣнія, для тѣхъ, у кого есть недостатокъ въ идеяхъ, форма становится главнымъ дѣломъ въ искусствѣ. Но развѣ это помѣшало, напримѣръ, Виктору Гюго, присоединить къ культу богатой и рѣдкой риомы и законченной формы культъ великихъ идей и высокихъ чувствъ? Въ каждомъ вѣкѣ и въ каждой странѣ, рядомъ съ настоящимъ геніемъ, или даже простымъ талантомъ, находились несчастные риомачи, храбрые сочинители громкихъ и пустыхъ фразъ. Этихъ послѣднихъ бранили въ то время, когда они жили, а потомъ ихъ столь основательно забыли, что теперь кажется, будто они вовсе не существовали; разсматривая въ свою очередь наши литературныя посредственности, мы почти забываемъ о тѣхъ нѣсколькихъ именахъ, которыя нѣкогда истребятъ ихъ, и мы восклицаемъ:—Стихъ для стиха, и фраза для ея странностей—признакъ времени, признакъ упадка.

Нельзя отрицать однако, что въ жизни народовъ, какъ въ жизни отдѣльныхъ лицъ, бываютъ періоды смятенія и недомоганія. Причины, производящія это смятеніе, могутъ быть весьма различны, но результатъ одинъ и тотъ же: замедленіе или пониженіе литературнаго производства. Это состояніе длится до тѣхъ поръ, пока хорошая и здоровая жизнь, взявши верхъ, не воспрепятствуетъ обезпложивающимъ вліяніямъ; являются истинные поэты, увлекая за собой все свое поколѣніе. Такъ это было съ романтиками. Классики произвели шедѣвры, которые у всѣхъ насъ еще въ памяти, но время трагедій прошло, когда Шатобріанъ и всѣ тѣ, которые за нимъ слѣ-

[1]) *Problèmes d'esthétique*, стр. 145 и дальше.

довали, принесли новому вѣку новую поэзію—настоящую поэзію нашего вѣка. Повторимъ, впрочемъ, что въ наше время идеи шагаютъ быстро, наука безпрестанно преобразуется; какъ могли бы литературныя школы ускользнуть отъ этого постояннаго движенія? Нужно мѣнять и обновляться; но геніи рѣдки, и нужно умѣть ждать, прежде чѣмъ объявлять часъ упадка наступившимъ безвозвратно.

Далѣе, литературный упадокъ находили въ дурномъ вкусѣ и несвязности идей и образовъ; но эту несвязность и этотъ дурной вкусъ мы находимъ также у творческихъ геніевъ какъ Дантъ, Шекспиръ, Гете. Дурной вкусъ есть недостатокъ мѣры и критики, производимой надъ собою, скорѣе чѣмъ недостатокъ силы въ созданіи идей и образовъ. Другіе, наконецъ, видѣли упадокъ въ торжествѣ духа критики и анализа, парализующаго порывы творческаго генія. Несомнѣнно, что упадокъ совпадаетъ съ распространеніемъ внѣшнихъ литературныхъ пріемовъ (procédé) и таланта въ ущербъ безсознательной плодотворности генія. Эпохи упадка знаютъ больше, а могутъ меньше. Но потому ли онѣ могутъ меньше, что знаютъ больше?—Мы этого не думаемъ.

Много также разсуждали о различіи эпохъ классическихъ и эпохъ упадка. Въ дѣйствительности, задача не была ни разу изучена съ точки зрѣнія истинно научной. Вопросъ литературнаго упадка связывается, по нашему мнѣнію, съ біологіей и соціологіей, потому что этотъ частный упадокъ есть только симптомъ ослабленія, врекеннаго или окончательнаго, въ цѣлой жизни какого-нибудь народа или племени. А такъ какъ жизнь народа представляетъ тѣ же біологическія фазы, какъ жизнь какого-нибудь великаго индивидуума, то прежде всего надо найти въ эпохѣ настоящаго упадка тѣ черты, которыя характеризуютъ старость. Конечно, если старость бываетъ для отдѣльнаго лица физическимъ ослабленіемъ, она далеко не бываетъ отъ этого ослабленіемъ нравственнымъ. Напротивъ, сколько есть стариковъ, сердце которыхъ остается всегда молодымъ и жизнь всегда плодотворной, какъ тѣ терпѣливыя и запоздалыя деревья, которыя цвѣтутъ до осени, когда листья умираютъ! Ихъ умъ видитъ вещи съ бо́льшей высоты, съ бо́льшаго отдаленія и съ бо́льшимъ безпристрастіемъ; для нихъ, заслуживаетъ вниманія только то, что́ дѣйствительно прекрасно и хорошо:

Orages, passions, taisez-vous dans mon âme;
Jamais si près de Dieu mon œil n'a pénétré.
Le couchant me regarde avec ses yeux de flamme,
La vaste mer me parle, et je me sens sacré.

(Буря, страсти, молчите въ моей душѣ; никогда мой глазъ не проникалъ такъ близко къ Богу. Закатъ смотритъ на меня своими огненными глазами, обширное море мнѣ говоритъ, и я чувствую себя священнымъ).

Итакъ, ослабленіе силъ не есть извращеніе силъ. Но настоящее извращеніе составляетъ старость, которая хочетъ быть или казаться молодою; это—истощеніе, которое хочетъ исполнить дѣло плодовитости. Тогда показываются настоящіе пороки нравственнаго и умственнаго упадка. Въ литературѣ, къ несчастію, мы встрѣчаемъ обыкновенно не прекрасную и искреннюю старость, а ту, которая хочетъ казаться молодою и кокетливою. И потому происходитъ не только ослабленіе, но извращеніе ума.

Старость, съ біологической точки зрѣнія, представляетъ какъ отличительную черту—упадокъ жизненной дѣятельности, производимый замедленіемъ обмѣновъ и кровообращенія. Это уменьшеніе дѣятельности само уже имѣетъ первымъ слѣдствіемъ безсиліе и безплодность. Это-то безсиліе мы находимъ, съ умственной точки зрѣнія, въ эпохи упадка. Какой-нибудь Силій Италикъ, Стацій, Фронтонъ представляютъ настоящее безсиліе, напрягаясь, чтобы ничего не произвести, неспособные ни къ какому изобрѣтенію, ни къ какому личному творчеству.

Ослабленіе дѣятельности и ума, у нѣкоторыхъ стариковъ, соотвѣтствуетъ часто увеличенію силы привычекъ, готовыхъ формулъ, гдѣ жизнь заключена какъ въ тюрьмѣ. Говорятъ: «помѣшанный какъ старая дѣва»; обыкновенно у старика бываетъ своя правильная жизнь, запасъ всегда одинаковыхъ идей, которыми онъ живетъ, привычные жесты, особыя фразы. Наконецъ доля автоматизма, какъ это неизбѣжно, выростаетъ у него по самому отправленію жизни, и это возрастаніе не всегда вознаграждается возрастаніемъ внутренней энергіи. То же самое явленіе происходитъ въ обществахъ, находящихся въ періодѣ упадка, и въ ихъ писателяхъ; это—автоматы, повторяющіе безъ конца и безъ устали готовыя формулы, фабрикующіе поэмы и трагедіи по памяти, сонеты—по формулѣ и думающіе только стихотворными обрывками. Слово и фраза идутъ у нихъ раньше идеи; они ихъ тщательно выглаживаютъ, какъ ушѣдшіе старики прошедшаго вѣка съ любовью округляютъ свои красивые реверансы; но не спрашивайте у нихъ чего-нибудь новаго, или ихъ новое будетъ неуклюже, неловко и странно.

Замедленію дѣятельности соотвѣтствуетъ часто у старика болѣе ослабленная чувствительность. Не только ощущенія, но самыя чувства, всѣ эмоціи изнашиваются. Слѣдствіемъ этого истощенія нервной системы бываетъ у нѣкоторыхъ извѣстное извращеніе чувствъ. Старческое воображеніе старается тогда оживить ощущеніе утонченностями и приправами. Очень вѣроятно, что самые испорченные и самые ученые распутники (какимъ былъ Тиверій) были старики. Всѣ эти черты испорченнаго воображенія встрѣчаются опять въ воображеніи эпохъ упадка. Нервная система племенъ изнашивается какъ нервная система отдѣльныхъ лицъ; содержаніе ощущеній и чувствъ, свойственныхъ народу, всегда нуждается въ обновленіи и освѣженіи усвоеніемъ новыхъ идей. Всѣ умы упадка, отъ Петронія до Боделэра, любятъ обсценныя фантазіи, и ихъ сладо-

страстіе всегда болѣе или менѣе противно природѣ; даже ихъ стиль противенъ природѣ: они вездѣ ищутъ новаго въ испорченномъ. Такъ какъ они это чувствуютъ, то они страдаютъ; старость угрюма, а литература упадка пессимистична, она поклоняется злу, она въ одно и то же время сладострастна и мучительна.

Такимъ образомъ для общества, какъ и для отдѣльнаго лица, упадокъ есть ослабленіе и извращеніе жизненности, «цѣлаго состава силъ, которыя сопротивляются смерти». Общество, будучи организмомъ, который одаренъ коллективнымъ сознаніемъ и общей волей, можетъ существовать только солидарностью и *согласіемъ (consensus)* отдѣльныхъ лицъ, составляющихъ его первоначальные органы. Эта солидарность выражается *общественнымъ духомъ* (esprit public), то-есть подчиненіемъ отдѣльныхъ сознаній одной коллективной идеѣ, и личной воли—волѣ общей; и это-то подчиненіе составляетъ гражданскую нравственность. Но надо замѣтить, что чѣмъ болѣе просвѣщеніе идетъ впередъ, тѣмъ болѣе развивается личность; и это развитіе можетъ сдѣлаться причиной упадка, если въ то же время, какъ личность является болѣе свободной и болѣе богатой, она не подчиняется добровольно соціальному цѣлому. Равновѣсіе, примиреніе выростающей индивидуальности и выростающей солидарности—такова трудная задача, которая ставится для современныхъ обществъ. Какъ только это равновѣсіе порвано въ пользу того, что въ индивидуальности есть исключительнаго и себялюбиваго, то является уже ослабленіе соціальнаго благосостоянія и общественнаго духа, является распыленность, болѣзнь, старость, физическій и нравственный упадокъ [1]). А себялюбіе проявляется особенно въ исканіи личнаго удовольствія, также какъ сосредоточеніемъ воли на своемъ *я*: гордость, зависть, сладострастіе и обжорство, скупость и роскошь, лѣнь, гнѣвъ, всѣ смертные грѣхи нравственности суть также болѣзни общества. Гордость ставитъ индивидуума въ его умственномъ или волевомъ *я* противъ другихъ, которые становятся ему чуждыми. Чувство того, чего ему недостаетъ, производитъ еще зависть, это—начинающійся раздоръ между лицами или между общественными классами; зависть обращается въ гнѣвъ, какъ скоро представляется препятствіе; сладострастіе съ роскошью, которая его часто сопровождаетъ, становится цѣлью жизни, а чтобы его удовлетворить, нужно золото; отсюда корыстолюбіе и скупость. Наконецъ, отчужденіе отъ интересовъ общества и поиски за личнымъ благосостояніемъ кончаются лѣностью. Окончательный результатъ есть уменьшеніе плодотворности состарившейся націи. Всѣ эти черты и всѣ эти пороки находятся въ литературахъ упадка. Это—гордость художника, который больше думаетъ о своемъ *я*, чѣмъ о правдѣ и красотѣ; гордость, которая выражается аффектаціей знанія, потребностью стать оригинальнымъ и выйти изъ обыкновеннаго уровня утонченностью, высокопарностью; это—погоня за удовольствіемъ со всѣми его тонкостями, съ его смѣсью горечи и наслажденій.

[1]) Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, стр. 24.

[Часто поднимался вопросъ объ отношеніяхъ между роскошью и упадкомъ. Всякій предметъ роскоши представляетъ иногда значительное количество *непроизводительной* соціальной работы. Дама, которая платитъ 2500 франковъ за платье, отнимаетъ у общества около двухъ лѣтъ *полезной* работы, по существующимъ цѣнамъ; она заставила работать, но понапрасну, какъ тотъ собственникъ, который имѣлъ бы средства строить правильно каждый годъ дворецъ, который бы онъ сжигалъ черезъ двѣ недѣли. Поэтому-то иногда ставился вопросъ, не имѣло ли бы общество права вмѣшиваться здѣсь не для того, чтобы *сокращать издержки роскоши*, но чтобы ограничить *непроизводительное*, которое онѣ производятъ, — такимъ образомъ на этихъ издержкахъ посредствомъ налога составлялось бы общественное сбереженіе, которое могло бы быть употреблено съ пользою и преобразовало бы безплодныя издержки въ издержки отчасти производительныя. Эта задача—одна изъ труднѣйшихъ. Въ глазахъ философа роскошь извиняется тѣмъ, что она содержитъ въ себѣ искусство. Но предметъ фальшивой роскоши имѣетъ цѣну не столько своей *художественной* стоимостью, сколько своею *рѣдкостью*: въ дѣлѣ роскоши рѣдкость есть большею частью высшая мѣрка стоимости предметовъ, мѣрка противохудожественная именно потому, что она позволяетъ одинаково цѣнить какую-нибудь бездѣлушку и высокое произведеніе искусства. Кромѣ того роскошь, изысканная рѣдкость, изыщетъ часто и излишество украшеній; а настоящее искусство бываетъ просто. Итакъ, преувеличенная роскошь есть вообще элементъ упадка для искусства, какъ и для общества].

II. Другая черта эпохъ упадка, какъ мы уже сказали, есть преувеличенная любовь къ анализу, который наконецъ становится силой разрушительной. Дѣйствіе исчезаетъ въ пользу праздняго созерцанія, всего чаще направленнаго на самого себя. Нѣтъ ничего безплоднѣе, какъ разсматривать всѣ чувства съ вѣсами и мѣрами въ рукахъ, мѣрять ихъ аршиномъ какъ кусокъ матеріи, пускаться напримѣръ въ научныя изслѣдованія и разсужденія съ любовникомъ или любовницей. Все тогда уничтожается, все теряетъ свою цѣну для анализатора, даже любовь. Цѣль любви кажется ему совершенно несоразмѣрной со страстью, которую она возбуждаетъ: это, въ его глазахъ, огромное безпокойство, настоящій безпорядокъ въ организмѣ, и все это изъ-за пустяка. Отъ *неопредѣленной* физической потребности, соединенной съ нравственной симпатіей къ той или другой *опредѣленной* личности, рождается чувство, сила котораго иногда кажется чудовищностью въ природѣ; его непосредственная цѣль нисколько его не оправдываетъ, а между тѣмъ безъ этой цѣли оно бы не существовало. Можете ли вы представить себѣ человѣка, который допустилъ бы себя умереть съ голоду потому, что ему отказали бы въ такомъ-то лакомствѣ? Это—положеніе выпровоженнаго любовника, и есть такіе, которые допускаютъ себя умирать! О сумасбродная фантазія!—Такъ разсуждаетъ или заблуждается ана-

литикъ, идущій до крайности; всѣ чувства, которыми живетъ поэзія, теряютъ для него свой смыслъ и свою цѣну; а между тѣмъ ему случится сдѣлаться поэтомъ, писателемъ, литературнымъ критикомъ!

Анализъ часто обращается на себя; а постоянная забота о себѣ, которая есть болѣзненный признакъ для мозга, есть также болѣзненный признакъ для литературы. Въ семнадцатомъ столѣтіи, свое *я* считали ненавистнымъ; Монтэня упрекали, что онъ выставилъ себя на сцену, самодовольно выложилъ свои достоинства и даже свои недостатки. Въ восемнадцатомъ вѣкѣ, когда литература съ Вольтеромъ и Руссо пріобрѣла почти безпредѣльную власть, политическую и соціальную гегемонію, литераторы стали смотрѣть на себя, какъ на новыхъ властителей міра. Руссо доводитъ пристрастіе къ своему *я* до сумасшествія: мы видѣли выше примѣръ этого. Шатобріанъ выставляетъ свою гордость и смотритъ на себя, какъ на Бонапарта литературы. Потомъ идутъ Ламартины и Гюго, которые не блистали смиреніемъ. Были ли писатели семнадцатаго вѣка скромнѣе? Нѣтъ, но они не показывали такъ своего *я*. Наконецъ, когда лиризмъ сталъ господствующимъ, а съ нимъ вмѣстѣ и субъективная поэзія, *я* не могло не раздуться. Если есть законный способъ заниматься собой, анализировать себя, отдаваться взорамъ другого человѣка, то есть также и способъ незаконный. Анализъ самого себя имѣетъ значеніе лишь настолько, насколько онъ бываетъ средствомъ стать выше самого себя, въ нѣкоторомъ родѣ отразиться въ тотъ міръ, который насъ окружаетъ, наконецъ, *открывать* его, хотя бы въ самой низшей степени. Такимъ образомъ глазъ примѣняется къ узкому стеклу телескопа, чтобы приблизить отдаленную звѣзду или открыть невидимую звѣзду; конечно, замѣтить ее такимъ образомъ еще не значитъ ее знать, но развѣ уже не много и то, что мы не остаемся въ неизвѣстности объ ея существованіи? Надо видѣть въ себѣ только уголокъ природы для наблюденія, единственный, который остается постоянно для насъ доступнымъ. Сдѣлать усиліе, чтобы найти смыслъ самого себя, значитъ въ дѣйствительности давать смыслъ природѣ, изъ которой мы вышли на томъ же основаніи, какъ все, что̀ въ ней есть, какъ все, что̀ ее составляетъ. Но, гдѣ психологическій анализъ превращается въ самое безплодное изъ изученій, потому что основывается тогда на заблужденіи, это—когда онъ разсматриваетъ свое *я* въ самомъ себѣ и для себя, дѣлая изъ него ограниченное и ничтожное цѣлое, тогда какъ оно есть только одно изъ частныхъ теченій всеобщей жизни. Ставить такимъ образомъ *я* за центръ и за цѣль, значитъ въ концѣ концовъ не видѣть его дѣйствительнаго величія, ограничить имъ свой взглядъ, значитъ замкнуть мысль и существованіе въ одномъ человѣческомъ мозгу, значитъ забыть, что основной законъ существъ и умовъ, это—постоянное лученспусканіе

(rayonnement). «Познай самого себя», гласитъ древняя мудрость; да, потому что знать самого себя, значитъ объяснить себѣ самого себя, слѣдовательно понять также другихъ и приблизиться къ нимъ; единственное средство видѣть, для насъ это конечно прибѣгать къ своимъ собственнымъ глазамъ и къ своему собственному сознанію: мы сами—нашъ свѣточъ, и мы должны только заботиться о томъ, чтобы все служило въ насъ для поддержки маленькаго пламени, которымъ освѣщается все остальное. Но тому, кто хочетъ изслѣдовать ночь, не все равно поставить свой фонарь на землю, совсѣмъ близко къ своимъ ногамъ, гдѣ онъ выдвинетъ изъ тѣни только небольшое число песчинокъ; или направлять его направо и налѣво, бросать его свѣтъ вдаль и впередъ, на каждомъ шагу. Въ первомъ случаѣ, если человѣку и удастся сосчитать всѣ песчинки, на которыя упадетъ весь свѣтъ, которымъ онъ располагаетъ, онъ нисколько не подвинется въ своемъ изслѣдованіи міра; во второмъ случаѣ онъ достаточно увидитъ путь, чтобы идти дальше, быть можетъ, достаточно, чтобы вообразить этотъ путь и тамъ, гдѣ человѣкъ не будетъ въ состояніи пройти. Писатель, который, не стараясь скрыться за своимъ произведеніемъ, употребляетъ все свое искусство на то, чтобы освѣтить всѣ особенности своего характера и песчинки своей жизни, не успѣетъ даже выдвинуть свою настоящую личность; потому что личность имѣетъ свое самое глубокое и самое скрытое основаніе въ старой почвѣ, общей всѣмъ. Мы лучше знаемъ, изъ одного чтенія его сочиненій, личность какого-нибудь Паскаля, чѣмъ личность того или другого человѣка, который подробно разскажетъ намъ свои дѣянія,—вещи, которыя забываются,—и который намъ разскажетъ свои малѣйшія мысли и малѣйшія слова. Все это стирается даже для него, а тѣмъ болѣе для его читателей, за мыслями и поступками, дѣйствительно выражающими его жизнь и вообще жизнь.

Критика нашего времени испытала вліяніе этой литературной болѣзни. Сдѣлавшись или вообразивъ, что сдѣлалась раздавательницей славы, благодаря возрастающей тиранніи журнализма, она дошла до того, что вообразила себя выше литературы дѣйствительно плодотворной, той, которая производитъ вмѣсто того, чтобы анализировать. Но верхъ всего это—видѣть критика, который, вмѣсто того, чтобы оцѣнивать произведенія другого, объявляетъ вамъ, что будетъ говорить самъ по поводу чужого произведенія. Теперь дошли и до этого. Настоящая критика и настоящее литературное произведеніе должны одинаково искать серьезнаго и безличнаго. Къ чему намъ теряться въ путаницѣ безчисленныхъ нитей, изъ которыхъ сплетается болѣе или менѣе тонкое кружево нашей жизни, намъ, которые никогда не сможемъ ускорить или замедлить ея развертываніе? Въ присутствіи безпрерывнаго движенія нашего внутренняго механизма, будемъ лучше искать, какая безконечная цѣпь присо-

единяетъ его къ великому механизму человѣческаго общества и вселенной.

Мы не отрицаемъ, что въ литературѣ упадка бываетъ иногда своя собственная красота, красота формы и колорита. Тогда къ ней можно примѣнить извѣстные стихи Боделэра объ его негритянкѣ:

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche, on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.
Comme le sable morne et l'azur des déserts,
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,
Comme les longs réseaux de la houle des mers,
Elle se développe aves indifférence.
Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique,
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,
Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.

Именно для того, чтобы произвести иллюзію о безплодности содержанія, декаденты доводятъ до послѣдней степени обработку формы: они думаютъ, что замѣняютъ геній талантомъ, который подражаетъ пріемамъ генія. Но если геніальныя произведенія бываютъ наиболѣе внушительны и способны возбуждать оригинальныя произведенія, подобныя имъ, зато онѣ всего труднѣе поддаются анализу и подражанію, потому что ихъ пріемы остаются скрыты; онѣ бываютъ похожи на жизнь, которую нельзя воспроизвести искусственно. Истинная поэзія есть вода источника, или потокъ, падающій съ горы; таковъ также и истинный геній. Талантъ, это—дренажная труба, которая не даетъ теряться ни одной каплѣ и даетъ маленькую сѣть воды, которая течетъ, рѣзвясь по травѣ. Упадокъ въ искусствѣ есть замѣна генія талантомъ, это—аффектація изворотливости, съ шарлатанствомъ, которое Боделэръ считаетъ позволительнымъ даже генію [1]). Въ искусствѣ, незнаніе пріемовъ или методовъ и неловкость руки имѣетъ безчисленныя неудобства, но по крайней мѣрѣ имѣетъ одно преимущество: именно то, что незнающему нужно чувствовать искренно и быть тронутымъ, чтобы сочинить что-нибудь порядочное; ученый въ этомъ не нуждается; методъ замѣняетъ для него вдохновеніе; общепринятое и условное замѣняетъ самородное чувство прекраснаго. «Вдохновеніе,—говорилъ Боделэръ,—это долгая и постоянная гимнастика». Верленъ, старый парнассецъ [2]), котораго нынѣ цитируютъ какъ новатора, сказалъ также:

[1]) «Въ концѣ концовъ немного шарлатанства всегда позволительно генію и даже отчасти идетъ ему. Это—въ родѣ румянъ на щекахъ женщины и безъ того красивой, новая прикраса для ума».

[2]) Смотри его стихи въ «*le Parnasse contemporain*» съ стихами Леконтъ-де-Лиля, Сюлли Прюдомма, Луи Менара, Банвилля, Эредіа, Малларме, Мерѣ, Ратисбона и т. д.

A nous qui ciselons les mots comme des coupes
Et qui faisons des vers émus très froidement,
Ce qu'il nous faut à nous, c'est, aux lueurs des lampes,
La science conquise et le sommeil dompté.

Наконецъ Готье, ихъ общій учитель въ искусствѣ писать стихи, чтобы ничего не сказать, говорилъ: «Поэзія есть искусство, которому можно выучиться, у котораго есть свои методы, свои формулы, тайны, свой контрапунктъ и своя гармоническая работа» [1]). Готье забываетъ, что контрапунктъ безъ вдохновенія никогда не создалъ музыканта; то, что онъ говоритъ о поэзіи, прилагается просто къ версификаціи, которая отличается отъ поэзіи, какъ наука гармоніи отличается отъ музыкальнаго генія. Занимаясь такъ искусствомъ для искусства, мы отнимаемъ у литературы жизнь; мы лишаемъ ее всякой цѣли внѣ игры формъ, и этимъ самымъ мы ее истощаемъ. Дѣятельность всегда извлекаетъ большую долю своего пріятнаго характера изъ той цѣли, которая ее оправдываетъ: цѣль прогулки дѣлаетъ прогулку лучше; мы не любимъ даже поднять палецъ безъ надобности,—такъ и во всемъ. Работа безъ цѣли раздражаетъ: отсюда сплинъ тѣхъ, кому не нужно работать для средствъ къ жизни, и отсюда же скука, которую испытываютъ и внушаютъ чистые поклонники формы (formistes) въ литературѣ.

Всякое разстройство правильнаго соотношенія и зависимости органовъ, въ организмѣ стиля какъ и въ личной и соціальной жизни, есть признакъ упадка, потому что это есть проявленіе эгоизма подъ формой искусства. Въ произведеніи декадента вмѣсто того, чтобы часть была сдѣлана для цѣлаго, цѣлое дѣлается для части; не только страница, какъ говоритъ Поль Бурже, становится *независимой*, но она пріобрѣтаетъ больше значенія, чѣмъ самая книга, параграфъ больше чѣмъ страница, фраза больше чѣмъ параграфъ, и въ самой фразѣ выдается и господствуетъ одно слово. Слово, это—тиранъ писателей упадка: культъ слова замѣняетъ культъ идеи; вмѣсто истины, и слѣдовательно вмѣсто закона или факта ищутъ *эффекта*, т. е. сильнаго ощущенія, которое показываетъ читателю силу у автора и имѣетъ цѣлью только удовлетворить гордость одного и въ то же время чувственность другого. Нѣтъ литературнаго языка болѣе бѣднаго въ сущности, чѣмъ тотъ языкъ, который составленъ такимъ образомъ изъ натянутыхъ или просто рѣдкихъ выраженій, потому что эти выраженія заставляютъ замѣчать себя и становятся утомительнымъ повтореніемъ, если мы ихъ увидимъ снова. «Позвольте мнѣ,—писалъ Сентъ-Бёвъ Боделэру,—дать вамъ совѣтъ, который удивилъ бы тѣхъ, кто васъ не знаетъ: вы слишкомъ остерегаетесь страсти, это у васъ теорія. Вы слишкомъ много даете

[1]) *Histoire du romantisme*, стр. 336.

уму, комбинаціи. Будьте проще, не бойтесь чувствовать, какъ другіе». Этотъ совѣтъ могъ бы относиться ко всѣмъ писателямъ упадка.

Идолопоклонство передъ формой чаще всего кончается презрѣніемъ къ содержанію: все становится матеріаломъ для краснаго слога, даже порокъ, и особенно порокъ. А между тѣмъ, не самъ ли авторъ *Fleurs du mal* («Цвѣты зла») писалъ, въ философскую минуту, это назидательное разсужденіе: «Чистый разумъ ищетъ истины, вкусъ показываетъ намъ красоту, а нравственное чувство научаетъ насъ долгу. Правда, что чувство середины имѣетъ внутреннія связи съ обѣими крайностями, и оно отдѣляется отъ нравственнаго чувства только такой легкой разницей, что Аристотель не усумнился помѣстить между добродѣтелями нѣкоторыя изъ его тонкихъ операцій. Поэтому, человѣка со вкусомъ особенно раздражаетъ въ зрѣлищѣ порока его безобразіе или несоразмѣрность. Порокъ нарушаетъ справедливость и правду, возмущаетъ разумъ и совѣсть; но какъ оскорбленіе гармоніи, какъ диссонансъ, онъ будетъ особенно оскорблять нѣкоторые поэтическіе умы, и я не думаю, чтобы было скандаломъ считать всякое нарушеніе морали, моральной красоты за родъ ошибки противъ универсальнаго ритма и просодіи».— Тогда зачѣмъ самому писать *Цвѣты зла* и воспѣвать порокъ?— «Именно этотъ восхитительный, безсмертный инстинктъ прекраснаго, — продолжаетъ Боделэръ, — заставляетъ насъ смотрѣть на землю и ея явленія какъ на сокращеніе, на *соотвѣтствіе* (correspondance) небу. Ненасытная жажда всего того, что внѣ жизни и что ее закрываетъ, есть самое живое доказательство нашего безсмертія... Такимъ образомъ принципъ поэзіи есть, говоря точно и просто, стремленіе человѣка къ высшей красотѣ, а проявляется этотъ принципъ въ энтузіазмѣ, въ подъемѣ души, въ энтузіазмѣ, совершенно независимомъ отъ страсти, которая есть упоеніе сердца, и отъ истины, которая есть пища разума. Потому что страсть есть вещь *естественная*, даже слишкомъ естественная, чтобы не вводить оскорбительнаго диссонанса въ область чистой красоты; слишкомъ вольная и слишкомъ сильная, чтобы не оскорблять чистыя желанія, граціозную задумчивость и благородное отчаяніе, которыя населяютъ сверхъестественныя области поэзіи»... Гораздо лучше этой хитрой и холодной прозы, у Боделэра, стихи въ родѣ тѣхъ, которые онъ назвалъ: *Élévation*.

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gaiment l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides,
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins!

Celui dont les pensers, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
Qui plane sur la vie et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!

Къ сожалѣнію, Боделэръ самъ далъ намъ слишкомъ много примѣровъ этихъ «болѣзненныхъ міазмовъ», надъ которыми онъ совѣтуетъ поэту возвыситься. Кому не знакомы такъ часто цитируемые стихи о мертвечинѣ (*Une charogne*):

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux:
Au détour d'un sentier une charogne infâme,
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

—Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!

Трудно отрицать подавляющее и деморализующее вліяніе, которое Боделэръ оказалъ на литературу своего времени. Но Боделэръ уже гораздо лучше отвѣчаетъ своему времени, чѣмъ нашему; онъ собственно говоря уже не образецъ, его вліяніе косвенно. Боделэру пришлось жить въ эпоху, когда привычка къ идеямъ полнаго отрицанія далеко еще не составилась, и на извѣстные темпераменты эти, еще новыя, идеи должны были производить совсѣмъ особенное дѣйствіе. Такъ, напримѣръ, Боделэръ есть выраженіе неразсуди-

тельнаго, безумнаго страха смерти,—чувства, на которомъ слѣдуетъ остановиться. Заимствуя у Іова его знаменитое выраженіе, Бодлэръ такъ описываетъ намъ сильный страхъ, который на него нападаетъ:

—Hélas! tout est abîme,—action, désir, rêve,
Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.
. . . . . .
Sur le fond de mes nuits, Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres [1])...

Каждый часъ, по всякому поводу его умъ занятъ мыслью о смерти:

Plus encor que la Vie,
La Mort nous tient souvent par des liens subtils [2]).

Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres [3]).

Онъ самъ озаглавливаетъ словомъ «Obsession» пьесу, которая начинается стихами:

Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales;
Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos cœurs maudits,
Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles,
Répondent les échos de vos *De profundis*.

Небо становится для него—

Ce mur de caveau qui l'étouffe [4]).

Осенью, шумъ только-что отпиленныхъ и падающихъ на мостовую двора дровъ заставляетъ его сказать:

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part...

Собственно говоря, мы встрѣчаемъ на каждой его страницѣ не столько страхъ смерти, сколько чисто физическій ужасъ могилы; а когда мы видимъ, что онъ носится съ идеями о разложеніи, вызываетъ скелеты и мечтаетъ о трупахъ, мы просто находимся въ присутствіи ребенка, который, боясь темноты, открываетъ вечеромъ дверь и выходитъ за нее на нѣсколько шаговъ, чтобы почувствовать ночную холодную дрожь и, кто знаетъ? можетъ быть, также чтобы стать смѣлѣе. Такимъ образомъ Бодлэромъ овладѣло гораздо большее головокруженіе отъ ужаса, а не отъ пропасти; затѣмъ, онъ дошелъ до воспѣванія ужаса и ужаснаго во всѣхъ ихъ видахъ. Пишетъ ли онъ гимнъ красотѣ, онъ восклицаетъ:

Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques,
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant.

Между прочимъ вотъ какими красками онъ описываетъ свое собственное сердце:

Mon cœur est un palais flétri par la cohue;
On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux!

А когда онъ говоритъ о страданіи:

Par toi . . . . . .
Dans le suaire des nuages
Je découvre un cadavre cher,
Et sur les célestes rivages
Je bâtis de grands sarcophages [1]).

На слѣдующей страницѣ мы видимъ, что «огромныя въ траурѣ тучи» становятся для него «траурными дрогами его мечтаній». Мы бы никогда не кончили, если бы стали собирать всѣ образы этого рода, которые разсыпаны въ его стихахъ; его поэтическое вдохновеніе принимаетъ не разъ видъ кошмара:

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts [2])!

Наконецъ онъ спрашиваетъ самого себя, не безъ нѣкотораго основанія:

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie?

Однако, когда онъ этого хотѣлъ, онъ умѣлъ сдѣлать мягкой иронію и просить у ночи менѣе безпокойныхъ вдохновеній, чѣмъ большинство тѣхъ, какими онъ ей обязанъ:

[1]) *Le Gouffre.*
[2]) *Semper eadem.*
[3]) *Le Guignon.*
[4]) *Le Couvercle.*

[1]) *Alchimie de la douleur.*
[2]) *La Cloche fêlée.*

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille,
Tu réclamais le Soir; il descend; le voici.
. . . . . .
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

...Vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormit sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche [1]).

Теперь, если бы мы хотѣли разыскать, чѣмъ становится у нашихъ современниковъ этотъ страхъ смерти, мы бы нашли его, напримѣръ, у писателя какъ Пьеръ Лоти, но нашли бы расширеннымъ, болѣе глубокимъ и болѣе высокимъ,—такъ справедливо, что всегда есть чувства или идеи, находящіяся въ прогрессѣ, между тѣмъ какъ другія бываютъ въ упадкѣ. Для Лоти, какъ для Боделэра,—и въ этомъ ихъ единственное сходство,—смерть всегда присутствуетъ. Съ одного до другого конца его произведенія мы чувствуемъ, что проходитъ дуновеніе смерти какъ дуновеніе моря, съ которымъ оно отождествляется. Но раньше чѣмъ сдѣлаться бурей, вѣтеръ моря есть только простое содроганіе, есть только «безпокойство, парящее на вещахъ», какъ «вѣчная угроза, которая только дремлетъ». А люди, которыхъ Лоти хотѣлъ изобразить, веселятся: «При этомъ избавленіи радость была тяжелая и немного дикая, подъ грустнымъ небомъ. Радость безъ веселости, которая состояла особенно изъ беззаботности и упорства; изъ физической силы и алкоголя; на которой тяготѣла, менѣе замаскированная чѣмъ въ другихъ случаяхъ, всеобщая угроза смерти. Большой шумъ въ Пемпокѣ; звуки колокола и пѣніе священниковъ. Монотонныя и грубыя пѣсни въ кабакахъ»... Но «рядомъ съ влюбленными дѣвушками, невѣсты исчезнувшихъ матросовъ, вдовы погибшихъ, выходятъ изъ похоронныхъ часовенъ, съ ихъ длинными траурными шалями и маленькими гладкими чепчиками; съ опущенными въ землю глазами, молчаливыя, онѣ проходятъ среди этого шума жизни, какъ черное предостереженіе» [2]). И «черное предостереженіе» постоянно появляется въ произведеніяхъ Лоти, и бываетъ, что именно эта неизбѣжная, всегда близкая смерть придаетъ жизни ея безконечную цѣну: близость мрака дѣлаетъ свѣтъ болѣе яркимъ и болѣе пріятнымъ. Такъ какъ люди должны умереть, они будутъ всѣ въ ихъ взглядѣ, въ ихъ улыбкѣ, въ простомъ словѣ, въ бѣглыхъ знакахъ, которые болѣе не повторятся. Жалость Лоти простирается даже на вещи, на тѣ вещи, которыя дѣлятъ съ человѣкомъ бренность, а у него какъ будто

[1]) *Recueillement.*
[2]) *Pêcheur d'Islande*, стр. 38, 39, 40.

тоска по всему, что онъ разъ видѣлъ. Неизвѣстное смерти примѣшивается у него ко всякому проявленію жизни, самый простой фактъ принимаетъ видъ глубины и тайны; въ великомъ ужасѣ, который онъ всюду открываетъ, любовь кажется ему тѣмъ сильнѣе, и къ поэзіи жизни присоединяется вся поэзія смерти. Въ глазахъ Боделэра смерть помрачала жизнь, въ глазахъ Лоти, она идеализируетъ жизнь.

Другой примѣръ быстроты, съ которой преобразуются чувства и съ ними—литературныя вдохновенія, представляетъ то, что, по противоположности реалистическому пессимизму, къ намъ пришла недавно изъ туманныхъ горизонтовъ Англіи очень мягкая поэзія, вся изъ оттѣнковъ, и изъ оттѣнковъ изглаженныхъ. Свѣтъ есть уже только полусвѣтъ, постоянное лунное освѣщеніе; образы болѣе похожи на впечатлѣнія, всевозможныя впечатлѣнія, которыя производятъ въ насъ вещи,—чѣмъ на самыя эти вещи. Дантъ Габріэль Россетти, напримѣръ, такъ изобразитъ намъ королеву Бланшелисъ:

Ея глаза походили на глубину волнъ, ея нѣжный, тонкій станъ былъ не тяжеле тростника, а ея жалобный голосъ походилъ на журчаніе воды.

Даже когда рѣчь идетъ объ итальянской крестьянкѣ, существѣ вполнѣ реальномъ, его взглядъ остается тотъ же:

Въ ея большихъ глазахъ, которые обращались иногда полуразсѣянно подъ страстными вѣками и точно тонули, когда она говорила, таились источники веселости, которые безпрестанно колебались при ея смѣхѣ подъ черными рѣсницами, точно когда птица низко летитъ между водой и листьями ивы и когда тѣнь колеблется, пока не достигнетъ свѣта.

А Шелли, описывая цвѣты сада, скажетъ:

Подснѣжники и потомъ фіалки подымались изъ почвы, мокрой отъ теплаго дождя, и ихъ дыханіе было смѣшано съ свѣжимъ запахомъ земли какъ голосъ съ инструментомъ.

. . . . . .

И ландышъ, похожій на наяду, котораго молодость дѣлаетъ такимъ прекраснымъ, а страсть—такимъ блѣднымъ, что мы видимъ какъ его трепещущіе колокольчики просвѣчиваютъ сквозь свѣтло-зеленыя палатки.

Бываютъ даже минуты, когда Шелли опишетъ вещь такими образами, которые мы принуждены себѣ вообразить; это родъ двойного вызыванія:

Одна дама, чудо своего пола, красота которой возвышалась прелестнымъ умомъ, который, развиваясь, сформировалъ ея осанку и движенія какъ *морской цвѣтокъ, который раскрывается въ океанѣ*, дама ухаживала за своимъ садомъ съ утра до вечера.

Наши символисты, еще преувеличивая эту поэзію мечты, дошли до поэзіи чистаго и простого впечатлѣнія. Лишь бы только впечатлѣніе было пріятно.—

De la douceur! de la douceur! de la douceur [1])

[1]) Paul Verlaine.

особенно лишь бы оно было смутно, они больше ничего отъ него не потребуютъ, ни причины, которая его производитъ, ни идеи, которую оно заключаетъ. Такой способъ пониманія поэзіи, быть можетъ, достаточенъ для самого поэта, въ которомъ его собственные стихи пробуждаютъ кучу дополнительныхъ, особенно объяснительныхъ идей; но для читателя это совсѣмъ не такъ. Требовать, чтобы онъ почувствовалъ поэтическое впечатлѣніе, когда ему ничего не сказано о томъ, что̀ его произвело,—значитъ предполагать въ немъ настоящій даръ предвѣдѣнія, потому что въ дѣйствительности впечатлѣнія, которыя получаются у насъ отъ вещей, имѣютъ свою первую причину въ насъ самихъ, и чтобы заставить кого-нибудь раздѣлить ихъ, нужно начать съ того, чтобы открыть ему состояніе души, которое опредѣлило эти впечатлѣнія.

Исчисленіе, указаніе фактовъ или идей ничего не значатъ сами по себѣ; нужно, чтобы поэтъ далъ къ нимъ ключъ, то-есть указалъ значеніе, которое они получили для него и которое они тотчасъ получатъ, по симпатіи, и въ умѣ другихъ. И вотъ почему мы никогда не схватимъ смысла стиховъ такихъ какъ слѣдующіе [1]):

La lune plaquait ses teintes de zinc
Par angles obtus;
Des bouts de fumée en forme de cinq
Sortaient drus et noirs des hauts toits pointus.

Le ciel était gris. La bise pleurait
Ainsi qu'un basson.
Au loin un matou frileux et discret
Miaulait d'étrange et grêle façon.

Moi, j'allais rêvant du divin Platon
Et de Phidias,
Et de Salamine et de Marathon,
Sous l'œil clignotant des bleus becs de gaz.

(Луна бросала тупыми углами свои цинковыя краски; съ высокихъ острыхъ крышъ подымались черные и густые клубы дыма, напоминавшіе своей формой цифру пять.

Небо было сѣро. Вѣтеръ вылъ какъ фаготъ. Вдали странно и пронзительно мяукалъ какой-то прозябшій и скромный котъ.

Я, мечтая о божественномъ Платонѣ, о Фидіи, о Саламинѣ и Марафонѣ, бродилъ подъ голубымъ свѣтомъ мигавшихъ газовыхъ фонарей [2]).

Впрочемъ вотъ какого рода наставленія даетъ глава школы поэту-символисту:

[1]) Произведенія декадентовъ, съ ихъ ломанными мыслями и языкомъ, гдѣ встрѣчаются даже слова ихъ собственнаго издѣлія, трудно и непріятно переводить. Приводимъ лишь нѣсколько образчиковъ. *Прим. перев.*

[2]) Paul Verlaine, *Poèmes saturniens.*

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'indécis au précis se joint...

Car nous voulons la nuance encor,
Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor...

(Музыка прежде всего, и въ ней ты долженъ предпочитать диссонансъ; пусть она будетъ неопредѣленна и какъ бы растворима въ воздухѣ. Въ ней должно отсутствовать все, что̀ имѣетъ какой-нибудь вѣсъ, какую-нибудь устойчивость.

Слова твои должны быть подобраны не безъ ошибки; нѣтъ ничего болѣе цѣннаго какъ пьяная пѣсня, гдѣ неопредѣленное сливается съ опредѣленнымъ.

Намъ важенъ оттѣнокъ; не краски, а именно оттѣнокъ. О! одинъ только оттѣнокъ вѣнчаетъ мечту съ мечтою и флейту съ фаготомъ).

Поль Верленъ, кажется, забываетъ, что музыка, посредствомъ тональностей, ритмовъ и такта, опредѣляетъ яснымъ и точнымъ образомъ—какъ могъ бы это сдѣлать именно цвѣтъ, а не только простой оттѣнокъ,—главный характеръ произведенія. «Пьяная пѣсня» («chanson grise») существуетъ только въ головѣ слушателя мало или совсѣмъ не музыкальнаго, а не въ музыкѣ великихъ мастеровъ. Положимъ; но послѣ того, какъ намъ давали живопись и скульптуру въ стихахъ, теперь хотятъ дать музыку въ стихахъ, соединяя фразы непонятныя и потому самому, говорятъ, символическія, то-есть выражающія все, потому что онѣ не выражаютъ ничего:

Ah! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbe d'anges défunts,
Tons et parfums,

A sur d'calmes cadences
En ses correspondances
Induit mon cœur *subtil*,
Ainsi soit-il! [1]).

Классики, съ ихъ *рóдами*, снабженными точнымъ ярлыкомъ и навсегда отдѣленными одинъ отъ другого, конечно ввели въ литературу искусственныя классификаціи; но отсюда далеко до смѣшиванія всего въ одну кучу. Преднамѣренная темнота, систематическая непонятность, это одна изъ формъ умственной противообщительности, а символисты и добиваются этой темноты и непонятности:

[1]) Verlaine.

En ta dentelle où n'est notoire
Mon doux évanouissement,
Taisons pour l'être sans histoire
Tel vœu de lèvres résumant.

Toute ombre hors d'un territoire
Se teinte itérativement
A la lueur exhalatoire
Des pétales de remuement.

Именно это они и называютъ музыкой въ стихахъ, «романсами безъ словъ», какъ говоритъ Верленъ; переводите: слова безъ мыслей. Что касается до музыки этихъ стиховъ, кто можетъ ее схватить и чѣмъ отличается она отъ самыхъ банальныхъ гармоній Ламартина? Въ прозѣ та же намѣренная темнота, со смѣсью словъ французскихъ, латинскихъ, греческихъ и такихъ, которыя не принадлежатъ ни къ какому языку;—«Parmi l'air le plus pur de désastre, où le plus puissant lien une voix disparate, un point sévèrement noir ou quelque rouvre de trop d'ans s'opposait à l'intégral salut d'amour, et la velléité dès lors inerte demeurait, et muette sans même la conscience mélancolique de son mutisme». Эти, относительно очень ясныя, фразы извлечены изъ *Traité du verbe* Верлена,—потому что они думаютъ, что выдумали новое слово. Впрочемъ французскій здравый смыслъ быстро возстаетъ противъ умысла строить въ облакахъ, которыя сдвигаются и передвигаются, и мѣняютъ формы безъ всякой другой причины кромѣ проносящагося вѣтра,—вѣтра фантазіи поэта, которая остается чужда намъ по системѣ. Если школа символистовъ есть школа упадка, то по меньшей мѣрѣ трудно предположить, чтобы она могла стать очень заразительной.

Замѣчательный психологъ между нашими писателями, Поль Буржѣ, сдѣлалъ родъ апологіи упадка и литературы, называемой «нездоровою», вредною. Слово *malsain*, по его мнѣнію, не точно, если хотятъ этимъ противопоставить естественное и правильное состояніе души, которое было бы здоровымъ, испорченному и искусственному состоянію, которое было бы болѣзнью. «Собственно говоря, болѣзней тѣла нѣтъ, говорятъ медики; ..... точно также нѣтъ ни болѣзни, ни здоровья души, есть только психологическія состоянія,... комбинаціи перемѣнчивыя, но фатальныя и все-таки нормальныя». — Эта теорія кажется намъ смѣсью правды и лжи: справедливо, что все подлежитъ законамъ, даже чудовищности, и также болѣзнь, и также смерть; но несправедливо, что нѣтъ уродовъ, болѣзней, или смерти для медика, и даже для физіолога, и наконецъ для соціолога. Всѣ имѣютъ право и долгъ констатировать увеличеніе или уменьшеніе жизненности въ организмѣ, законы котораго они изучаютъ. Детерминизмъ, который исповѣдуютъ сторонники эволюціи, нимало не мѣшаетъ имъ признавать, что такой-то индивидуумъ, такой-то видъ, такое-то общество находится въ прогрессѣ или упадкѣ относительно жизненности, и слѣдовательно силы сопротивленія въ борьбѣ за жизнь, относительно внутренняго единства и сложности, которыя позволяютъ высшимъ существамъ приспособляться къ своей средѣ и господствовать надъ нею вмѣсто того, чтобы ей подчиняться. Сказать, что болѣзнь, какъ чудовищность, *нормальна*, потому что она *фатальна*, что она равняется здоровью, потому что точно также *естественна*, значитъ не признавать критеріума *естественной* важности въ самой напряженности и распространеніи жизни, также какъ въ сознаніи и наслажденіи, которыя составляютъ ея внутреннее откровеніе. «Только предразсудокъ (говоритъ Поль Буржѣ), въ которомъ снова появляется древнее ученіе о конечныхъ причинахъ и вѣрованіе въ опредѣленную цѣль вселенной, можетъ заставить насъ считать *естественной* и *здоровой* любовь Дафниса и Хлои въ долинѣ, и считать искусственной и нездоровой любовь какого-нибудь Боделэра въ будуарѣ, который онъ описываетъ обставленнымъ съ заботливостью чувственной меланхоліи»:

Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parleroit
A l'âme en secret
Sa douce langue natale.

— Нѣтъ никакой надобности, отнѣтимъ мы, допускать древнія *конечныя причины*, ни опредѣленную цѣль *вселенной*, чтобы допускать законъ эволюціи и чтобы разсматривать, съ точки зрѣнія этого закона, болѣе сильную и экспансивную, болѣе сознательную и счастливую, болѣе плодотворную для себя и для другихъ жизненность какъ *высшую*, какъ болѣе *живую* и болѣе *прочную*. Любовь Дафниса и Хлои плодотворна, стремится къ тому, чтобы «подвинуть (promouvoir) жизнь», какъ говорятъ англичане; любовь будуаровъ безплодна, стремится замедлить, исказить, иногда уничтожить жизнь. Что касается до того, чтобы, какъ у Боделэра, помѣстить «*родной* языкъ души» въ богатыхъ *плафонахъ*, глубокихъ *зеркалахъ* и въ *восточномъ* великолѣпіи, это—одна изъ тѣхъ многочисленныхъ нелѣпостей, которыя наполняютъ его стихи и часто составляютъ ихъ единственную оригинальность: вся эта ложная и воображаемая роскошь, весь этотъ пустой *ориентализмъ* не есть ни родной языкъ *жизни*, ни языкъ «души»: это—искусственная и чисто литературная мечта романтическаго воображенія. Можно утверждать, что даже съ точки зрѣнія чистой соціологіи литература декадентовъ также *лжива*, какъ она *нездорова* съ точки зрѣнія физіологической и нравственной. Теофиль Готье говоритъ, что языкъ этой литературы

«накрапленъ уже зеленью разложенія»; какое бы значеніе ни придавали зелени, разлагающійся трупъ будетъ всегда физіологически и эстетически ниже тѣла, одушевленнаго жизнью, потому что трупъ означаетъ не эволюцію въ сложности и единствѣ вмѣстѣ, но разложеніе и возвращеніе къ болѣе элементарнымъ силамъ, болѣе простымъ и болѣе разрозненнымъ. Ошибка защитниковъ упадка состоитъ именно въ томъ, что они думаютъ, будто въ литературѣ упадка больше *сложности*, больше *богатства*, чѣмъ въ другой, такъ какъ въ ней больше утонченности, больше чувственности и умственнаго дилеттантизма. «Римскій упадокъ,—говоритъ еще Поль Буржѣ,—представлялъ болѣе богатое сокровище человѣческихъ пріобрѣтеній».—Нисколько: онъ указывалъ конецъ пріобрѣтеній и начало потерь всякаго рода. Съ точки зрѣнія жизненной и соціальной эволюціи, возростаніе въ сложности или, какъ говоритъ Спенсеръ, въ разнородности (hétérogénéité), непремѣнно предполагаетъ соотвѣтственное увеличеніе единства, подчиненія и организаціи; потому-то трупъ, въ сущности, менѣе сложенъ и менѣе богатъ, чѣмъ живое тѣло: онъ представляетъ только дѣйствіе физическихъ и химическихъ законовъ, вмѣсто того, чтобы представлять еще дѣйствіе законовъ психологическихъ; разложеніе есть упрощеніе, а не усложненіе. Литература самого Боделэра, съ ея блескомъ, а также съ ея *«мертвечиной»* (charognes) есть литература очень простая: подъ внѣшностью своего богатства она скрываетъ радикальную нищету не только идей, но чувствъ и жизни; она начинаетъ возвращеніе, окольнымъ путемъ, къ той поэзіи ощущеній, отрывочныхъ образовъ, звонкихъ и пустыхъ словъ, которая отличаетъ дикія племена; но послѣдняя имѣетъ то огромное преимущество, что она искренна, а та нѣтъ. Мнимо *утонченные (raffinés)* являются только, сами того не зная, приверженцами простоты *(simplistes)*; пресыщенные, которые думаютъ, что они «прошли кругъ всѣхъ идей»—на дѣлѣ невѣжды, которые не овладѣли даже и одной идеей; наскучившіе жизнью это—просто пустые молодые люди, которые не жили еще ни одной минуты.—Поль Буржѣ влагаетъ въ уста декадентовъ слѣдующія слова: «Мы наслаждаемся тѣмъ, что вы называете нашимъ испорченнымъ стилемъ, и вмѣстѣ съ собой мы услаждаемъ утонченныхъ людей нашего племени и нашей поры; остается узнать, не есть ли наше исключеніе аристократія». — Да, можно было бы имъ отвѣтить, аристократія навыворотъ, какъ аристократія истеричныхъ, невропатовъ, преждевременныхъ стариковъ. Со стороны декадентовъ было бы наивно думать, вмѣстѣ съ Боделэромъ, что они принадлежатъ къ сливкамъ общества, тогда какъ они сами добровольно становятся въ ряды «отрицательныхъ человѣческихъ величинъ» (non-valeurs humaines), безплодныхъ, безсильныхъ, негодныхъ къ общественной жизни, *неспособныхъ* и наконецъ *нелѣпыхъ* (inaptes et ineptes). Величайшій фаталистъ изъ фаталистовъ,

Спиноза, безъ труда могъ бы доказать, что «гнилость» есть менѣе сложное состояніе силы и субстанціи и въ то же время менѣе объединенное состояніе, чѣмъ здоровье молодости, и слѣдовательно менѣе прекрасное. И декадентъ только по иллюзіи внутренняго зрѣнія воображаетъ себя утонченнымъ, когда свѣту и краскамъ расцвѣтающей жизни предпочитаетъ «фосфорическій свѣтъ гнилости». Неужели также болѣе утонченно обоняніе, которое предпочитаетъ запахъ трупа запаху живого тѣла?

Въ концѣ концовъ, общая черта упадка, въ обществѣ и въ искусствѣ, есть жизненное разложеніе: литература декадентовъ, какъ литература расшатанныхъ, отличается господствомъ инстинктовъ, которые стремятся разложить самое общество, и мы имѣемъ право судить ее во имя законовъ личной или коллективной жизни.

III.

Нравственная и соціальная роль искусства.

Часто ставился вопросъ, нравственны или безнравственны литература и искусство? Вопросъ могъ бы быть разсмотрѣнъ съ новой точки зрѣнія: нужно было бы узнать, въ какой мѣрѣ и въ какой постепенности хорошо распространять то качество, которое составляетъ сущность литературы и искусства: общительность (sociabilité). Въ самомъ дѣлѣ, есть нѣкоторое противорѣчіе между слишкомъ быстрымъ расширеніемъ общительности и сохраненіемъ общественныхъ инстинктовъ въ ихъ чистотѣ. Во-первыхъ, болѣе многочисленное общество бываетъ также и менѣе избранное. Кромѣ того, возрастаніе общительности параллельно возрастанію дѣятельности; а чѣмъ болѣе мы дѣйствуемъ и видимъ дѣйствіе, тѣмъ болѣе передъ нами открываются разнородные пути дѣятельности, которые далеко не всегда бываютъ «прямыми» путями. Такимъ-то образомъ, расширяя безпрестанно понемногу свои отношенія, искусство дошло до того, что поставило насъ въ общеніе съ извѣстными героями Золя. Аристократическая область искусства, въ восемнадцатомъ вѣкѣ, едва допускала въ свою среду животныхъ; она почти исключала изъ нея природу, горы, море. Вспомнимъ рѣшительный судъ Вовенарга, и съ нимъ вмѣстѣ всего восемнадцатаго вѣка, надъ Лафонтеномъ, этимъ единственнымъ представителемъ, въ прошломъ вѣкѣ, животной жизни, природы и почти вообще естественнаго: «онъ писалъ ни въ достаточно *благородномъ* жанрѣ, ни достаточно благородно». Искусство въ наше время дѣлалось все болѣе и болѣе демократическимъ, и кончило тѣмъ, что стало предпочитать общество порочныхъ обществу порядочныхъ людей. Кромѣ того, искусство все болѣе и болѣе вводитъ дѣйствіе страсти; а здѣсь также есть не одинъ подводный камень. Искусственное возбужденіе какой-нибудь опредѣленной страсти или опредѣленной группы страстей, хотя бываетъ, какъ говорилъ Аристотель, нѣкоторымъ эстетическимъ оправданіемъ и очищеніемъ, κάθαρσις, но можетъ также произвести стремленіе къ такой страсти, усиленіе этой самой страсти, которая, изъ зародыша, перейдетъ къ развитію. Отсюда слѣдуетъ нарушеніе внутренняго равновѣсія, видоизмѣненіе воли въ новомъ смыслѣ. Книга поэта или романиста *формулируетъ* для ума и *оживляетъ* для чувствительности такія эмоціи, страсти, пороки, которые безъ нея остались бы въ неопредѣленномъ и неподвижномъ состояніи.

Она выговариваетъ слово, котораго мы искали, заставляетъ звучать струну, которая была только натянута и нѣма. Произведеніе искусства есть центръ притяженія, совсѣмъ такъ, какъ дѣятельная воля высшаго генія. Если Наполеонъ увлекаетъ волю, то Корнель и Викторъ Гюго увлекаютъ ее не менѣе, хотя на другой ладъ. И все зависитъ отъ направленія, которое налагаютъ тѣ и другіе. Однимъ словомъ, литературное произведеніе есть *внушеніе* тѣмъ болѣе сильное, что оно прячется подъ формой простого *зрѣлища*; а внушеніе можетъ быть также къ худому, какъ и къ хорошему. Кто знаетъ число преступленій, подстрекателями которыхъ были и еще есть романы съ убійствами? Кто знаетъ число дѣйствительныхъ распутствъ, которыя навлекло изображеніе распутства? Принципъ *подражанія*, одинъ изъ основныхъ законовъ общества и также искусства, составляетъ могущество искусства для худого, какъ и для хорошаго. Даже когда дѣло идетъ о страстяхъ благородныхъ и великодушныхъ, искусство представляетъ еще ту опасность, что хотя дѣлаетъ ихъ симпатичными, но доставляетъ имъ внѣ самой дѣйствительности пищу, которою они будутъ *удовлетворены*. Такъ, легко быть храбрымъ, доблестнымъ, великодушнымъ, читая произведенія, которыя представляютъ храбрость, доблесть, великодушіе. Но когда надо осуществить самому тѣ прекрасныя качества, которыми мы восхищались, то возможно, что упражненіе способностей чисто представительныхъ ослабитъ, размягчитъ выполненіе способностей дѣятельныхъ, и что наконецъ мы останемся при платонической любви къ нравственнымъ и соціальнымъ добродѣтелямъ. Во всякомъ случаѣ, это разслабляющее дѣйствіе искусства часто было наблюдаемо на народахъ, которые, слишкомъ упражняя свои способности созерцанія и воображенія, теряютъ иногда свою способность дѣйствія. Наконецъ, искусство, имѣя нужду производить извѣстную силу эмоцій — особенно искусство реалистическое — имѣетъ наклонность вызывать страсти, которыя, въ общественной массѣ, вообще наиболѣе способны къ этому возбужденію. А это бываютъ страсти элементарныя, первобытныя, инстинктивныя. Отсюда, какъ это замѣтили соціологи, проистекаетъ стремленіе искусства, особенно реалистическаго, удерживать человѣка подъ властью его «*атавистическихъ* наклонностей», болѣе или менѣе грубыхъ, какъ ненависть, месть, злоба, ревность, зависть, чувственность и т. д. Такъ что искусство есть въ одно и то же время средство ускорить цивилизацію и средство замедлять ее, поддерживая въ ней извѣстное варварство.

Итакъ, въ концѣ концовъ все будетъ зависѣть отъ типа общества, выбраннаго художникомъ, чтобы возбудить наше сочувствіе: совсѣмъ не все равно, будетъ ли это прошлое общество, или настоящее, или будущее, и въ этихъ разныхъ обществахъ будетъ ли это такая-то общественная группа или другая. Какъ мы видѣли выше,

есть даже литературы, которыя берутъ цѣлью заставить насъ сочувствовать людямъ необщественнымъ *(insociables)*, распатаннымъ, невропатамъ, сумасшедшимъ, преступникамъ. Именно здѣсь излишество художественной общительности кончается ослабленіемъ самой общественной и нравственной связи. Искусство должно выбирать свое общество и именно въ общемъ интересѣ эстетики и этики. Мы вовсе не требуемъ, чтобы художникъ непремѣнно выставлялъ какой-нибудь нравственный тезисъ, или долженъ былъ достигать нравственной *цѣли*, выбирая искусство *средствомъ*; мы вовсе не осуждаемъ «всякаго употребленія поэтическаго таланта безъ цѣли, лежащей внѣ его» [1]). Но самыя возвышенныя идеи ума, которыя по нашему мнѣнію составляютъ тему великой поэзіи и великаго искусства, мы представляемъ себѣ какъ бы находящимися внутри самой поэзіи (intérieures à la poésie même), какъ бы составляющими душу поэта или художника. Что же касается до внѣшней цѣли—нравоучительной или утилитарной—которую поэтъ можетъ себѣ поставить, мы охотно сказали-бы вмѣстѣ съ Шопенгауеромъ: намѣреніе есть ничто въ произведеніи искусства. Нравственность поэта должна быть такъ же самобытна (spontanée) какъ его геній; она должна сливаться съ самымъ его геніемъ. Но столько же вѣрно, что *содержаніе* искусства совсѣмъ не безразлично, и что безнравственное искусство останется гораздо низшимъ, даже съ точки зрѣнія эстетической.

Такъ какъ эстетическая эмоція приводится въ большой мѣрѣ къ нервной заразительности, то понятно, почему сильные литературные геніи охотно обращаются скорѣе къ представленію порока, чѣмъ добродѣтели. Порокъ есть господство страсти у отдѣльнаго лица; а страсть въ высшей степени заразительна по своей природѣ, и тѣмъ болѣе, чѣмъ она сильнѣе или даже безпорядочнѣе. Въ физической области, болѣзнь заразительнѣе здоровья; точно также въ нравственной области, злоба, напримѣръ, или любовь болѣе заразительны, чѣмъ спокойствіе души праведнаго. Даже когда предметомъ драмы или романа взята добродѣтель, то именно страстный элементъ добродѣтели, страсть жалости, преданности и т. д. обыкновенно доставляетъ писателю его любимые сюжеты. Къ сожалѣнію, *страсть добродѣтели* можетъ дать искусству только относительно ограниченную область: для писателя это только такая же страсть, какъ другія, и она, такъ сказать, теряется между всѣми другими. Прибавимъ, что ея нормальное стремленіе, кромѣ необыкновенныхъ случаевъ героизма, —не умножать возмущающіе (éléments perturbateurs) и слѣдовательно драматическіе элементы жизни, но напротивъ уничтожать ихъ. Итакъ, добродѣтель скорѣе стремится зарождать мягкія чув-

[1]) Ставферъ, благосклонно излагая наши мнѣнія объ искусствѣ въ *Revue bleue*, приписалъ намъ это мнѣніе, которое намъ не принадлежитъ.

ствованія, менѣе быстро заразительныя, чѣмъ другія. Потому-то особенно романисты и драматурги предпочитаютъ порочные характеры характерамъ нравственнымъ. Кромѣ того нравственность есть совершенное равновѣсіе страстей, которое очень трудно сохранить; справедливость въ дѣйствіяхъ происходитъ отъ пропорціи въ темпераментѣ; добродѣтель имѣетъ простоту бриллианта, которая приводитъ въ отчаяніе тѣхъ, которые пытаются воспроизвести его искусственно. Наконецъ эволюція добродѣтельнаго характера чисто внутренняя, между тѣмъ какъ испорченность какого-нибудь лица можетъ быть причинена тысячью драматическихъ фактовъ. Такимъ образомъ романистъ или драматургъ отнимаетъ у себя половину своего поля дѣйствія, описывая жизнь добродѣтельную, эволюцію, за которой не слѣдуетъ какой-нибудь упадокъ, прямую линію, которая идетъ впередъ безъ возможности вернуться назадъ.

Новѣйшіе писатели приходятъ не только къ изученію пороковъ или сильныхъ страстей, но также къ изученію уродливостей, и это по разнымъ причинамъ: первая есть научный интересъ; мы чувствуемъ большее любопытство ко всему тому, что въ извѣстномъ «видѣ» представляетъ аномалію, «феноменъ»; кромѣ того новѣйшая наука,—физіологія или психологія,—придаетъ все большее значеніе изученію болѣзненныхъ состояній, потому что эти состоянія позволяютъ схватить на фактѣ упадокъ различныхъ нашихъ способностей, опредѣлить тѣ, которыя имѣютъ наибольшую силу сопротивленія, установить такимъ образомъ законы физической или психической жизни, имѣющіе силу даже для здоровыхъ существъ. Такимъ именно образомъ изъ случаевъ частной потери памяти и личности извлечены были важные законы образованія памяти и личности. Вторая причина въ томъ, что, изображая существа особенныя и настоящія уродливости, мы легче возбуждаемъ жалость или смѣхъ толпы. Третья причина въ томъ, что, затрогивая подобные сюжеты, легко получить успѣхъ скандала: возбуждается любопытство, если не участіе; фокусникъ показываетъ изумленнымъ зрителямъ теленка о двухъ головахъ, но если бы его теленокъ, будь онъ красивѣйшій въ свѣтѣ, имѣлъ одну голову, онъ не получилъ бы никакого успѣха. Ставя такимъ образомъ цѣль искусства внѣ самаго содержанія искусства (мы не говоримъ только объ его формѣ), мы унижаемъ его, мы его искажаемъ, заставляемъ его вырождаться. Напрасно будутъ стараться оправдывать изображеніе безнравственности во имя самой нравственности. Если послушать Зола, романистъ ищетъ причинъ общественнаго зла; онъ анатомируетъ классы и отдѣльныя лица, чтобы объяснить «разстройства, которыя совершаются въ обществѣ и въ человѣкѣ». Это часто принуждаетъ его работать надъ «испорченными» людьми, спускаться въ среду человѣческихъ слабостей и безумій. «И такъ ни одинъ трудъ не могъ бы быть болѣе нравоучителенъ, чѣмъ

нашъ, потому что на немъ долженъ основываться законъ... Такимъ образомъ мы работаемъ надъ практической соціологіей и нашъ трудъ помогаетъ политическимъ и экономическимъ наукамъ. Я не знаю работы болѣе благородной и примѣненія болѣе широкаго». Итакъ, мы снова вернулись къ надеждамъ романтической эпохи: переобразовать *нравы* и внушить *законы*. Если литература не есть уже Сивилла, она—Эгерія. Это уже не искусство для искусства, а искусство для законодательства. Прекрасное намѣреніе, законную сторону котораго мы видѣли выше, но противъ котораго возстаетъ само исполненіе натуралистическихъ романовъ. Изображеніе просто смѣшного, какъ у Мольера, не имѣетъ ничего деморализующаго. Наши смѣшныя стороны часто бываютъ только крайними пунктами нашихъ наиболѣе сильныхъ стремленій, тѣхъ, которыя всего больше занимаютъ и развлекаютъ насъ; наши смѣшныя стороны, въ ихъ внутреннемъ значеніи, иногда бываютъ нашимъ «смысломъ жизни», составляя то, что насъ спасаетъ отъ скуки, отъ слишкомъ однообразнаго равновѣсія слишкомъ правильно устроенной жизни. Точно также для другихъ смѣшное есть иногда поводъ смѣяться безъ недоброжелательства, поводъ веселости, легкости души. Смѣшное можетъ быть однимъ изъ ферментовъ нравственной жизни; не надо бояться ни быть невинно смѣшными, ни невинно смѣяться надъ смѣшными сторонами человѣчества. Но уже изображеніе *пороковъ* становится опаснѣе, чѣмъ изображеніе *смѣшныхъ* сторонъ и простыхъ *страстей*. Мы рискуемъ увязнуть какъ въ грязи. И притомъ есть порокъ и порокъ. Общества трезвости, кажется, поставили на сцену *l'Assommoir*, чтобы возобновить пріемъ грековъ, которые излечивали пьянство зрѣлищемъ пьяныхъ людей. Очень хорошо; но предполагая, что пьянство могло бы быть исправляемо такимъ образомъ, не то было бы для сладострастія. Справедливо было замѣчено, что проповѣди о цѣломудріи очень трудно быть цѣломудренной; что же будетъ изъ романа о развратѣ? Писатели, которые добиваются быть «физіологами», должны были-бы имѣть понятіе о физіологическихъ дѣйствіяхъ внушенія. Что касается «законодателей», они вовсе не нуждаются въ романахъ, чтобы изучать общественные пороки этого рода и ихъ лекарства: они должны обратиться къ ученымъ по профессіи.

Скажемъ въ заключеніе, что искусство, будучи по преимуществу явленіемъ общительности, — такъ какъ оно все основано на законахъ сочувствія и передачи эмоцій,—несомнѣнно въ себѣ самомъ имѣетъ общественное значеніе: дѣйствительно, оно всегда или двигаетъ впередъ, или двигаетъ назадъ реальное общество, гдѣ совершается его дѣйствіе, смотря по тому, будетъ ли искусство побуждать общество сочувствовать, въ воображеніи, лучшему или худшему обществу, идеально представленному. Въ этомъ для соціолога заключается нравственность искусства, нравственность, вполнѣ внутренняя и постоянная, которая не есть результатъ разсчета, но которая создается внѣ всякаго разсчета и всякаго исканія цѣлей. Истинная художественная красота сама по себѣ нравоучительна, и она есть выраженіе истинной общительности. Можно узнать, въ среднемъ счетѣ, умственное и нравственное здоровье того, кто написалъ произведеніе, по духу *истинной* общительности, которымъ запечатлѣно это произведеніе; и если искусство есть нѣчто иное чѣмъ нравственность, то все-таки прекраснымъ свидѣтельствомъ для художественнаго произведенія бываетъ то, когда, прочитавъ его, мы чувствуемъ себя не болѣе страдающими или болѣе униженными, но лучшими и поднятыми выше самихъ себя; болѣе расположенными не подпадать своимъ собственнымъ страданіямъ, а чувствовать ихъ тщету для самихъ себя. Наконецъ, самое высокое художественное произведеніе предназначено не только къ тому, чтобы возбуждать въ насъ болѣе острыя и сильныя ощущенія, но возбуждать чувства болѣе великодушныя и болѣе общественныя. «Эстетика есть только высшая справедливость», сказалъ Флоберъ. Въ дѣйствительности, эстетика есть только усиліе создать жизнь, — какую-нибудь жизнь, — только бы она могла возбудить сочувствіе читателя; и эта жизнь можетъ быть только сильнымъ воспроизведеніемъ нашей собственной жизни, со всѣми ея несправедливостями, слабостями, страданіями, безуміями, даже ея позоромъ. Отсюда нѣкоторая нравственная и соціальная опасность, которою не надо пренебрегать; все, что симпатично (повторяемъ еще разъ), бываетъ въ извѣстной мѣрѣ заразительно, потому что самое сочувствіе есть только утонченная форма заразительности: такимъ образомъ нравственная ничтожность можетъ передаться цѣлому обществу отъ его литературы. Распатанные, въ области эстетики, — опасные друзья по силѣ сочувствія, которое возбуждаютъ въ насъ ихъ крики страданія. Во всякомъ случаѣ, литература распатанныхъ не должна быть для насъ предметомъ предпочтенія: эпоха, которая находитъ въ ней удовольствіе, какъ наша, этимъ предпочтеніемъ можетъ только усилить свои недостатки. И между наиболѣе серьезными недостатками нашей новѣйшей литературы нужно считать то, что съ каждымъ днемъ она все больше населяетъ тотъ кругъ ада, гдѣ, по Данту, находятся тѣ, которые въ продолженіе своей жизни «плакали, когда могли веселиться».

ОГЛАВЛЕНІЕ

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Стран.

Общественная солидарность, принципъ наиболѣе сложной эмоціи—эстетической (стр. 1—18).

I. Передача эмоцій и ихъ характеръ взаимной общительности.—Постоянная передача первыхъ колебаній и соотносительныхъ умственныхъ состояній между всѣми живыми существами, особенно между тѣми, которыя организованы въ общества. 1) Безсознательная передача на разстояніи чрезъ нервные токи.—Сомнамбулизмъ: симпатическое дѣйствіе на разстояніи въ гипнотизмѣ. 2) Передача болѣе сознательная и болѣе прямая посредствомъ прикосновенія. Объятіе. 3) Передача черезъ обоняніе. 4) Передача черезъ зрѣніе и слухъ.—Всякое ощущеніе есть ощущеніе движенія, и всякое ощущеніе движенія вызываетъ симпатическое движеніе.—Задача: какъ воспріятіе страданія у другого можетъ сдѣлаться пріятнымъ въ искусствѣ?—Жалость.—Мщеніе.—Косвенная передача эмоцій при посредствѣ знаковъ. Выраженіе. 2

II. Эстетическая эмоція и ея общественный характеръ.—Пріятное и прекрасное. Чувство органической солидарности, присущее чувству прекраснаго: нашъ организмъ есть общество живыхъ и эстетическое удовольствіе есть чувство гармоніи.—Полезное и прекрасное; ихъ различія и ихъ точки соприкосновенія.—Общественная солидарность и всеобщая симпатія, какъ принципъ самой полной и самой возвышенной эстетической эмоціи.—Оживленіе и олицетвореніе предметовъ.—Какъ можетъ насъ интересовать и возбуждать нашу симпатію ходъ отвлеченныхъ разсужденій.—О симпатіи и общности съ существами природы.—Пейзажъ есть состояніе *души*, явленіе симпатіи и общительности. Эмоція эстетическая и эмоція нравственная 7

III. **Художественная эмоція и ея общественный характеръ.**—Цѣль искусства есть подражать жизни, чтобы заставить насъ симпатизировать жизни другихъ и производить такимъ образомъ эмоцію общественнаго характера.—Элементы художественной эмоціи. 1) Умственное

Стран.

удовольствіе узнавать предметы памятью; 2) удовольствіе сочувствовать художнику. 3) Удовольствіе сочувствовать личностямъ, которыя изображены художникомъ.—Роль выраженія.—Роль вымысла: созданіе новаго и идеальнаго общества.—Движеніе, какъ внѣшній признакъ жизни и какъ средство искусства. — Высшая цѣль искусства вызвать эстетическую эмоцію общественнаго характера. Сходства и различія искусства и религіи. *Антропоморфизмъ* и *соціоморфизмъ* въ искусствѣ 14

ГЛАВА ВТОРАЯ.

ГЕНІЙ, КАКЪ СИЛА ВЗАИМНОЙ ОБЩИТЕЛЬНОСТИ И ТВОРЕЦЪ НОВОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ (стр. 19—39).

I. **Геній, какъ сила общительности.**—Научный анализъ и художественный синтезъ. Геній комбинируетъ вещи *возможныя*; его первое свойство есть сила воображенія.—Второе свойство есть сила чувства, симпатіи и общительности. Недостаточность различенія между геніями субъективными и геніями объективными.—Какимъ образомъ способность раздвояться, выходить изъ своей личности, отличающая генія, можетъ кончаться безуміемъ 19

II. **Геній, какъ твореніе новой общественной среды.**—Отношеніе генія къ существующей средѣ.—Различныя теоріи по этому поводу.—Теорія Тэна.—Теорія Гепневена. Недостаточность различныхъ теорій.—Какимъ образомъ геній создаетъ новую общественную среду. *Новосозданіе* и *подражаніе* въ человѣческомъ обществѣ 26

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

О СИМПАТІИ И ОБЩИТЕЛЬНОСТИ ВЪ КРИТИКѢ (стр. 40—48).

Истинная критика есть критика самаго произведенія, а не писателя и среды.—Преобладающее качество истиннаго критика: симпатія и общительность.—Объ антипатіи, причиняемой нѣкоторымъ критикамъ извѣстными произведеніями.—Есть ли истинная критика, критика достоинствъ или критика недостатковъ.—О способности восхищаться или любить.—Трудность находить и понимать красоты художественнаго произведенія; трудность дать почувствовать ихъ другимъ; роль критика 40

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

ВЫРАЖЕНІЕ ЖИЗНИ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ И ОБЩЕСТВЕННОЙ ВЪ ИСКУССТВѢ (стр. 49—62).

I. Искусство не ищетъ только ощущенія.—Оно ищетъ выраженія жизни.—Законы, отсюда проистекающіе.—Безсиліе чистаго формализма въ искусствѣ.—Флоберъ. Живое содержаніе всегда должно просвѣчивать сквозь форму. 49

II. Мысли, чувства и воля составляютъ основаніе искусства.—Необходимость идей и науки для возобновленія самихъ чувствъ. 53

III. Цѣль дѣятельности искусства возбудить симпатію къ живымъ существамъ.—При какихъ условіяхъ существо симпатично.—Необходимость индивидуальности. Необходимость универсальной и общественной стороны типовъ.—Условное и естественное въ обществѣ и въ искусствѣ. Средство избѣгнуть условнаго 57

Стран.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

РЕАЛИЗМЪ.—ТРИВІАЛИЗМЪ И СРЕДСТВО ЕГО ИЗБѢГНУТЬ (стр. 63—103).

I. **Идеализмъ и реализмъ.**—О томъ, что есть нѣсколько эстетикъ, и какъ ихъ привести къ единству.—Ложный идеализмъ и ложный реализмъ.—Роль безобразнаго и диссонансовъ въ искусствѣ.—Условное въ обществѣ и въ искусствѣ 63

II. **Различіе реализма и тривіализма.**—Опасность, которой надо избѣгать 81

III. **Средства избѣжать тривіальнаго.—Удаленіе событій въ прошедшее.**—Эстетика воспоминанія.—Историческое.—Античное 82

IV. **Перестановка въ пространствѣ и изобрѣтеніе среды.**—Дѣйствія на воображеніе отъ перестановки предметовъ въ пространствѣ.—Чувство природы и живописность 89

V. **Вліяніе Библіи и Востока на чувство природы** 94

VI. **Описаніе и симпатическое одушевленіе природы.**—Правила и примѣры симпатическаго описанія.—О злоупотребленіи описаній . . 97

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

РОМАНЪ ПСИХОЛОГИЧЕСКІЙ И СОЦІОЛОГИЧЕСКІЙ (стр. 104—139).

I. Общественное значеніе, пріобрѣтенное въ наше время психологическимъ и соціологическимъ романомъ. 104

II. Характеръ и правила психологическаго романа. 106

III. Романъ соціологическій.—Натурализмъ въ романѣ 125

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

ВВЕДЕНІЕ ФИЛОСОФСКИХЪ И ОБЩЕСТВЕННЫХЪ ИДЕЙ ВЪ ПОЭЗІЮ (стр. 140—147).

I. Поэзія, наука и философія 140

II. Ламартинъ 146

III. Виньи 153

IV. Альфредъ де-Мюссе. 158

Стран.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Введеніе философскихъ и общественныхъ идей въ поэзію (продолженіе, стр. 168—231).

Викторъ Гюго 168
I. Непознаваемое 171
II. Богъ 182
III. Конечность и эволюція въ природѣ. Судьба и безсмертіе . . 192
IV. Религіи и религія 201
V. Идеи нравственныя и общественныя. Общественная роль высокой поэзіи 217

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Философскія и общественныя идеи въ поэзіи (продолженіе, стр. 232—271).

Преемники Гюго.
I. Сюлли-Прюдомъ 232
II. Леконтъ де-Лиль 244
III. Коппе 253
IV. Г-жа Аккерманъ 258
V. Пародія философской поэзіи: *les Blasphèmes* 262

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

Стиль какъ способъ выраженія и орудіе симпатіи (стр. 272—316).

I. Стиль и его разные роды.—Принципъ *экономіи силъ* и принципъ *поэтическаго внушенія* 272
II. Образъ 284
III. Ритмъ.—Поэтическая эволюція современной прозы. Литературныя и политическія причины этой эволюціи 292

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ.

Литература декадентовъ и расшатанныхъ; ея основной не-общественный характеръ. Нравственная и соціальная роль искусства (стр. 317—348).

I. Литература расшатанныхъ 317
II. Литература декадентовъ 326
III. Нравственная и соціальная роль искусства 348

ИЗДАНІЯ Л. Ф. ПАНТЕЛѢЕВА.

Вахтель, Г. Д. Руководство къ техническому анализу. Подъ ред. проф. Спб. Технол. Инст. *Н. Н. Тавилдарова*. Цѣна 5 р.

Вейсбахъ, А. Таблицы для опредѣленія минераловъ по внѣшнимъ признакамъ. Пер. *С. Н. Серебренникова*. Ц. 1 р. 50 коп.

Гердъ, А. Я. Учебникъ географіи. Ч. I. Общій обзоръ земного шара. Ч. II. Азія. Ц. по 50 коп.

" " " Учебникъ географіи. Ч. III. Австралія, Полинезія, Африка и Америка. Ч. IV. Европа. Ц. по 75 к.

" " " Краткій курсъ всеобщей географіи. Ц. 25 к.

" " " Краткій курсъ естествовѣдѣнія въ 3-хъ частяхъ. Ц. 1 р. 60 к.

Грантъ Алленъ. Чарльзъ Дарвинъ. Перев. съ англійскаго подъ ред. *А. Н. Энгельгардта*, съ прилож. статьи Ч. Дарвина „Объ инстинктѣ". Ц. 1 р. 50 к.

Гурмеевъ, С. М. Учебникъ механики. Ц. 1 р. 50 к.

" " " Прикладная механика. Ц. 2 р. 50 к.

Дамскій, А. В. Равенства химическихъ превращеній. Повторительный курсъ по неорганической химіи. Ц. 1 р.

Карпентеръ, В. Энергія въ природѣ. Пер. съ англ., съ 81 рис. Ц. 1 р. 25 к.

Клазіусъ, Р. О запасахъ энергіи въ природѣ и пользованіи ими для нашего блага. Перев. *К. Флуга*. Ц. 30 к.

Клеркъ-Максуэль. Матерія и движеніе. Пер. съ англ. *М. А. Аминовича*. Ц. 75 коп.

Лоджъ, О. Современные взгляды на электричество. Перев. съ англ. *А. Вульфа*, подъ ред. проф. *Н. Егорова*, съ 53 рис. въ текстѣ. Ц. 1 р. 50 к.

Аббокъ. Цвѣты, плоды и листья. Съ предисловіемъ профессора *А. Бекетова*. Переводъ съ англійскаго *А. Герда*. Цѣна 1 р. 25 к.

Ремсенъ. Введеніе къ изученію органической химіи или химіи углеродистыхъ соединеній. Пер. *Н. С. Дрентельна*. Ц. 2 р.

Сѣченова, И. Физіологія нервныхъ центровъ. Цѣна 1 р. 50 к.

Тавилдаровъ, Н. И., проф. Спб. Технол. Институт. Химическая технологія сельско-хозяйственныхъ продуктовъ. Томъ I съ 40 таблицами политипажей; томъ II съ 36 табл. политипажей. Цѣна за два тома 8 р.

Тэтъ, П. О новѣйшихъ успѣхахъ физическихъ знаній. Лекціи проф. Эдинб. унив. Пер. подъ ред. *И. М. Сѣченова*. Съ 24 рис. въ текстѣ. Ц. 2 р. 50 к.

Тэтъ, П. Свойства матеріи. Перев. съ англійск. подъ ред. *И. М. Сѣченова*. Цѣна 2 р. 50 к.

Тэтъ, П. Теплота. Пер. съ англ. *Н. С. Дрентельна*, подъ ред. проф. *С. А. Усова*. Съ 53 рис. Ц. 3 р.

Уфельманъ, Юлій. Руководство частной и общественной гигіены ребенка. Пер. съ нѣм. подъ ред. приватъ-доцента *В. Ф. Якубовича*. Цѣна 2 руб. 50 коп.

Штоффъ. О. А. (Женщина-врачъ). Уходъ за ребенкомъ въ первый годъ его жизни. Практическіе совѣты матерямъ. 2-е изд. Цѣна 50 коп.

Эммингаусъ. Психическія разстройства въ дѣтскомъ возрастѣ. Переводъ съ нѣмецкаго приватъ-доцента *В. Ф. Якубовича*. Цѣна 2 р.

Якубовичъ, В. Ф. Руководство къ діагностикѣ дѣтскихъ болѣзней и способамъ изслѣдованія дѣтей. Цѣна 2 р.

Добролюбовъ, Н. А. Сочиненія, 4-е изд. 4 тома. Ц. 7 р.

Карѣевъ, Н. Основные вопросы философіи исторіи. 2-е изд. 2 тома. Цѣна за 2 т. 4 р. 25 коп.

„ „ Историческая философія гр. *Л. Н. Толстого* въ „Войнѣ и Мирѣ". Цѣна 50 коп.

Мерцаловъ, А. Е. Вологодская старина. Матеріалы для исторіи сѣверной Россіи. Цѣна 1 р.

Модестовъ, В. И. Лекціи по исторіи римской литературы. Полное изданіе (три курса въ одномъ томѣ). Ц. 5 р.

Симонъ, Ж. Срединное Царство. Основы китайской цивилизаціи. Пер. съ франц. *В. Ромцева*. Ц. 2 р.

Тацитъ К. Сочиненія. Пер. съ примѣч. и со статьею о Тацитѣ и его сочин. *В. И. Модестова*. Т. I. Агриколи. Германія. Исторія. Ц. 2 р. 50 к.

„ „ Т. II. Лѣтопись. Разговоръ объ ораторахъ. Ц. 3 р. 50 к.

Эварницкій, Д. И. Запорожье въ остаткахъ старины и преданіяхъ народа. въ 2-хъ частяхъ, съ 55 рисунками (въ полную страницу) и 7 планами. Ц. 6 р.

Бобрынскій. Исторія Польши, пер. съ польскаго подъ ред. проф. *Н. И. Карѣева*, т. I съ бластомъ на II томъ. Ц. 5 руб. (по выходѣ II тома цѣна будетъ повышена).

Иберингъ-Гейнце. Исторія новой философіи въ сжатомъ очеркѣ. Перевелъ съ седьмого нѣмецкаго изданія *Я. Колубовскій*. Въ приложеніи очерки философіи у славянъ и два указателя. Цѣна 5 р.

Печатаются:

Дайси. Основы госуд. права Англіи. Перев. съ англійск. подъ редак. проф. *П. Г. Виноградова*.

Масперо. Историческія чтенія. Египетъ: Ассирія.

Гердъ, А. Я. Міръ Божій, книжка I. Земля, воздухъ и вода, для учащихся въ начальной школѣ.

Бобрынскій. Исторія Польши. II т.

Готовятся къ печати:

Монтескьё. Персидскія письма.

Сорель, А. I т. Европа и французская революція. II т. Конвентъ.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 21 мая 1891 года.

Типографія и Литографія В. А. Тихонова, Садовая, № 27.