

833/10)

4/18

Шалыгин А

Дополнительный
курс теории
словесности

1910г

809

833/10)

~~809~~ | Шальский
11-18 | Дополнительный курс теории
| ответственности

5р.

код

80694

редкие

л/л

л/л

In East ...



А. Шалыгинъ.

809

Ш-18

83.3/0)

418

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КУРСЪ

ТЕОРИИ СЛОВЕСНОСТИ.

ОЧЕРКИ и РАЗБОРЫ

ПРОИЗВЕДЕНІЙ ВСЕМІРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

80694
46908
1950

f

ЦѢНА 1 р. 25 к.

Читальня
ИРГБ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Складъ изданія у И. П. Мазурца, Екатерининская, 4.

(Спб. книжный складъ Н. Я. Оглоблина).

1910.

V

19 г.

1947

K

ТЕОРИЯ СЛОБЕСИНОСТИ

Ю. П. СЛОБЕСИНСКИЙ

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПРЕДИСЛОВІЕ.

„Дополнительный курсъ“ имѣетъ въ виду тѣхъ учениковъ средне-учебныхъ заведеній, которые прошли уже: предварительный курсъ теоріи словесности и курсъ исторіи русской литературы. Въ теоретическихъ статьяхъ онъ развиваетъ мысли, положенныя въ основу руководства: А. Шалыгинъ. „Теорія словесности и Хрестоматія“ (удостоеннаго большой преміи Императора Петра Великаго и полной преміи митрополита Макарія), на которое и дѣлаются ссылки (Т. С. и Хр.).

Новый курсъ проводить на всѣ явленія въ области словесности точку зрѣнія теоріи развитія, ставя такимъ образомъ въ связь словесныя формы самой ранней поры съ самыми поздними: точкой отправленія служить при этомъ самый языкъ.

Второй основной задачей книги является—объясненіе психологической природы поэтическихъ впечатлѣній въ разнообразныхъ словесныхъ формахъ, напр., различіе „поэтической иллюзіи“ въ эпосѣ, лирикѣ и драмѣ, и мн. др.

Въ отдѣльныхъ вопросахъ авторъ отступаетъ отъ взглядовъ, ставшихъ привычными, напр., отъ философскаго толкованія трагедіи, которое представляетъ собою устарѣлый остатокъ гегеліанства.

Очерки о писателяхъ и произведеніяхъ всемірной литературы даны, какъ иллюстраціи къ теоріи словесности и эволюціи поэтическихъ формъ и задачъ, а не къ исторіи литературы; оттого они не гонятся за фак-

IV

тической полнотой, обиліемъ именъ, заглавій и годовъ. Такимъ образомъ, и біографическія свѣдѣнія о писателяхъ даются въ небольшомъ количествѣ, зато всегда органически связанная съ объясненіемъ произведенія и съ общимъ ходомъ мысли очерка.

Предпочитая вообще давать *multum, non multa*, авторъ остановился на сравнительно немногихъ произведеніяхъ, стараясь зато углубить ихъ пониманіе, ввести въ ихъ духовную и поэтическую атмосферу, чтобы оставить въ учащемся болѣе яркое и прочное впечатлѣніе; отсюда—большой, сравнительно, объемъ очерковъ—напр., о Гомерѣ, Дантѣ, греческихъ трагикахъ, отсюда же забота о томъ, чтобы познакомить съ самымъ стилемъ автора, и значительное количество отрывковъ.

Въ виду того, что сужденія о произведеніяхъ высказываются, по различнымъ поводамъ, и внѣ предѣловъ посвященнаго каждому очерка, въ концѣ книги приложенъ Указатель.

Опечатки:

Страница:	Строка:	Напечатано:	Должно быть:
21	15 снизу	ихъ	изъ
38	16 »	побужденіемъ	побужденіемъ
99	16 »	VI	IV
136	7 »	<i>пропускъ</i>	30
»	3 »	123	23
155	20 »	II	V
268	15 »	объектировалъ	объективировалъ

ТЕОРІЯ СЛОВЕСНОСТІ.

1

THEOPHILUS EISENHOUTZ

I. Вступленіе.

Предметъ курса. Теорія словесности имѣеть своимъ предметомъ: 1) «словесное искусство», или *поэзію*, которая творитъ свои произведенія изъ *словъ*, какъ музыка—изъ звуковъ, живопись—изъ линій, краски и свѣтотѣни, и пр. 2) «искусное употребленіе человѣческаго слова» въ примѣненіи къ другимъ, *непоэтическимъ* задачамъ—въ рѣчи оратора, въ сужденіи критика, историческомъ, научномъ или философскомъ изложеніи,—однимъ словомъ, въ такъ наз. «прозаическихъ сочиненіяхъ», которыя противопоставляются «поэтическимъ», въ томъ числѣ и такимъ, которыя написаны *прозой* (какъ «Дворянское гнѣздо», «Вій» и др.).

Легко догадаться, что изъ этихъ двухъ примѣненій искусства человѣческаго слова *первое*, именно *поэтическое*, стоитъ для теоріи словесности на первомъ планѣ. Основанія для этого слѣдующія: во-первыхъ, въ *поэзіи* человѣческая рѣчь достигаетъ особенной красоты и особенной силы въ дѣйстви на душу человѣка; во-вторыхъ, въ *поэзіи* искусная рѣчь не служитъ *средствомъ* для посторонней цѣли (напр., сообщенія свѣдѣній), но сама есть *цѣль*, потому, что «поэтическое произведеніе» и есть «поэтическая, поэтически дѣйствующая рѣчь».

Есть, правда, понятіе «поэзіи безъ словъ»; но оно относится, подобно понятію «красоты», равно ко всемъ искусствамъ, точно также къ природѣ и къ человеку (оно будетъ рассмотрѣно въ концѣ книги).

Такимъ образомъ, главный предметъ теоріи словесности есть: *поэтическая рѣчь въ ея разнообразныхъ примѣненіяхъ*.

Поэзія языка. Если мы обратимся къ исторіи развитія человѣческой рѣчи, то убѣдимся, что въ свой начальный періодъ она не бываетъ способна выражать *логическія понятія* и *общія представленія*, которыя составляютъ результатъ умственного процесса *отвлеченія* признаковъ отъ предмета и ихъ *обобщенія*. Это дѣлаетъ ее непригодной для цѣлей прозы, т. е. для цѣлей дѣловыхъ и научныхъ.

Взамѣнъ того, первоначальный языкъ весьма удачно выражаетъ *впечатлѣнія* отъ предметовъ и явленій внѣшняго міра. Онъ передаетъ ихъ:

наблюденіяхъ путешественниковъ-этнографовъ надъ бытомъ народностей, стоящихъ на раннихъ ступеняхъ культуры.

Объ науки привели къ одинаковому заключенію, а именно, что самымъ раннимъ проявленіемъ словеснаго искусства слѣдуетъ считать *текстъ*, который *пляска* сопровождая или *работу*, въ особенности совмѣстную работу многихъ лицъ, или же—любимое развлеченіе первоначальнаго человѣка, *коллективную пляску*, которая могла соединяться также съ музыкой. Первоначальнымъ проявленіемъ поэзіи слѣдуетъ считать такимъ образомъ: съ одной стороны *трудоую пѣсню*, съ другой — *пѣсню-пляску*.

При всемъ различіи этихъ двухъ проявленій, въ основѣ ихъ лежитъ одно и то же свойство человѣческой природы, а именно потребность въ ритмѣ, любовь къ ритму, и стремленіе предаваться его дѣйствию на душу и тѣло.

Слова, которыя при этомъ пѣлись, служили первоначально только поддержкой для ритма; они подчеркивали его, дѣлали замѣтнымъ не только для зрѣнія (какъ при однихъ движеніяхъ), но также и для слуха, что было особенно важно тогда, когда въ работѣ или пляскѣ участвовали многіе. Роль *словеснаго текста* была, такимъ образомъ на первыхъ порахъ чисто служебная: немудрено, что и содержаніе его было вначалѣ крайне элементарно, напр., могло состоять изъ однихъ восклицаній въ тактъ работы или пляски. Остатки взгляда на *словесный текстъ*, какъ на что-то второстепенное, какъ на «матеріаль для ритма», можно видѣть до сихъ поръ въ пѣсенныхъ *припѣвахъ* (refrains), которые часто бывають не связаны съ текстомъ пѣсни, иногда даже лишены смысла, т. е. имѣють значеніе больше, какъ *звуки*, чѣмъ какъ слова («ай, жги, жги-говори» и т. п.).

Легко догадаться, что дальнѣйшая эволюція (развитіе) такого начала поэзіи должна была состоять въ ростѣ *текста*: словесный текстъ обогащается содержаніемъ, привлекаетъ на себя все больше вниманія, завоевываетъ себѣ самостоятельное значеніе—рядомъ съ ритмомъ, напѣвомъ и тѣло-движеніями; позднѣе онъ *отдѣляется* отъ двухъ послѣднихъ элементовъ, сохраняя прочную связь только съ *ритмомъ*,—болѣе тѣсную въ стихахъ, менѣе тѣсную въ прозѣ.

Трудовая пѣсня. Обычай пѣть во время физической работы былъ широко распространенъ во всѣ времена; на языкѣ арабовъ Месопотаміи работа и пѣсня обозначаются однимъ словомъ. Ритмъ трудовой пѣсни подсказывается ритмомъ самой работы; слово подчеркиваетъ начало или конецъ усилія, моментъ наибольшаго напряженія или промежутка отдыха (такова пѣсня волжскихъ бурлаковъ: «эй, ухнемъ»). Благодаря подчеркиванію ритма словомъ, работа дѣлается болѣе отчетливой,

Дальнѣйшимъ шагомъ эволюціи пѣсни-пляски должно быть: а) *усложненіе содержанія текста*, б) болѣе строгія требованія, предъявляемыя къ его *стилю*. Тогда и исполненіе болѣе важной части текста переходитъ въ руки отдѣльныхъ лицъ, пѣвцовъ-запѣвалъ, *знающихъ* необходимое содержаніе и владѣющихъ *приемами*. *Знать* содержаніе требуется тогда, когда поется о болѣе отдаленномъ событіи, слѣдовательно тогда, когда у данной народности уже успѣло накопиться *преданіе*, есть значительное въ ея глазахъ, достопамятное *прошлое*. Извѣстные приемы передачи могутъ быть особенно искусны, особенно сильно дѣйствовать, особенно нравиться; ихъ помнѣть и ими владѣють только немногія лица, которыя сдѣлали изъ этого свою профессію.

Календарный обрядъ-пляска. Съ переходомъ къ земледѣльческому быту старинный обычай коллективной пляски получаетъ *аграрное* содержаніе. Таковы мимическіе хороводы (*rondes mimiques*) въ Нормандіи, изображающіе *исторію овса*: хороводный танецъ чередуется съ мимической игрой; поются вопросы: «какъ сѣють, какъ полють, молотятъ овесъ, какъ ѣдятъ кашу изъ овса» и т. п.; на нихъ даются отвѣты: «вотъ какъ сѣялъ, какъ полоть и т. д.—овесъ мой отецъ», и вслѣдъ за тѣмъ изображается въ лицахъ одно дѣйствіе за другимъ. Въ промежуткахъ повторяется припѣвъ: «овесъ, овесъ, пусть уродитъ тебя Господь».

Такой обычай представляетъ слѣдующій шагъ впередъ сравнительно съ описаннымъ выше: пляска-игра приурочена здѣсь къ определенному періоду года и напоминаетъ о силахъ природы, отъ которыхъ зависитъ успѣхъ земледѣльческаго труда; это придаетъ ей уже *обрядовый* оттѣнокъ, несмотря на забавное содержаніе подражательныхъ, мимическихъ сценъ; этимъ объясняется и набожный, молитвенный характеръ припѣва (въ данномъ случаѣ измѣненнаго подъ христіанскимъ вліяніемъ).

На этой ступени *обряда-игры* стояли колядскія, овсеневиыя, весенія, семицкія, купальскія и др. пѣсни и игры въ Россіи, остатки которыхъ сохраняются отчасти до сихъ поръ.

Земледѣльческій бытъ создаетъ вообще благопріятныя условія для развитія *обряда-игры*: 1) онъ подаетъ поводъ къ веселымъ рабочимъ праздникамъ подъ открытымъ небомъ, какъ сборъ винограда; 2) онъ располагаетъ къ обоготворенію силъ природы и развиваетъ наблюдательность къ происходящимъ въ ней переменамъ. Объясненіемъ этихъ переменъ служатъ *мифы* (см. ниже), которые и изображаются въ лицахъ, «пляшутся»; извѣстно, что въ древней Греціи этотъ обычай «плясать мифы» былъ повсемѣстнымъ; такъ напр., на о-вѣ Лесбосѣ «плясали» свадьбу Зевса и Геры.

Соединеніе съ культомъ. Но такого рода пляска-игра съ содержаніемъ изъ міаа несравненно больше нуждается въ *толкованіи*, слѣдовательно въ участіи «посвященныхъ», знающихъ лицъ (чѣмъ описанная выше охотничья или военная игра) — 1) въ виду важности, возвышенности содержанія, 2) въ виду большей символичности, чѣмъ подражательности самой *игры*, т. е. движеній пляшущихъ. Дѣло въ томъ, что явленіямъ природы можно подражать только въ самыхъ общихъ чертахъ (напр., движенію солнца вращательнымъ движеніемъ хороводакола).

Оттого на этой ступени развитія *аграрной игры* и происходитъ, при благоприятныхъ условіяхъ, явленіе, чрезвычайно важное для всего дальнѣйшаго культурнаго развитія народа, а именно: офиціальныи, поддерживаемый государствомъ, *культъ* боговъ и его представители, — жрецы, члены религиозныхъ братствъ, идутъ навстрѣчу народному почину: происходитъ соединеніе культа съ народной игрою въ чествованіи *бога*, въ опредѣленные дни праздниковъ. Происходитъ счастливое общеніе и сочетаніе, съ одной стороны, идей, знаній, мудрости, выработанныхъ культомъ формъ въ пѣніи, музыкѣ, обрядахъ и пр., — съ тѣмъ, что выработалъ въ своемъ быту народъ, собственнымъ творчествомъ, въ наивныхъ, но зато популярныхъ и любимыхъ имъ формахъ.

Такое сочетаніе культа съ народной игрою произошло въ Греціи, именно въ Аѣинахъ, при энергическомъ содѣйствіи государства, подъ властью правителей, опиравшихся на народъ. Такимъ образомъ осуществилось дружное сотрудничество въ области искусства всѣхъ слоевъ народа, чрезвычайно благоприятное для раскрытія національнаго гениа.

Синкретизмъ и его распаденіе. Итакъ, начала словеснаго искусства (поэзіи) слѣдуетъ искать въ первобытномъ синкретизмѣ, т. е. слитномъ (буквально «срощенномъ») состояніи различныхъ искусствъ, которое наблюдается у всѣхъ народовъ въ первоначальную пору — въ формѣ *коллективной пляски и обряда-игры*.

Начавъ съ подчиненной, второстепенной роли, *слово*, текстъ, пріобрѣтаетъ потомъ самостоятельное и даже первенствующее значеніе. Вмѣстѣ съ важностью содержанія растетъ и степень *словеснаго искусства*, выработка искусной, сильно дѣйствующей рѣчи. Но одновременно съ этимъ происходитъ разрушеніе синкретизма. Обнаруживъ сразу всю сумму задатковъ разнообразнаго творчества, на которое онъ способенъ, человекъ стремился затѣмъ ихъ обособить, *дифференцировать*, чтобы развивать и совершенствовать ихъ отдѣльно.

Раньше всего отпадаетъ элементъ гимнастической пляски; затѣмъ мимированіе, которое совершалось раньше въ тактъ музыки или пѣсни, обнаруживаетъ стремленіе освободиться отъ ритма и приблизиться къ сценической игрѣ, для того чтобы свободнѣе передавать жизнь.

Въ свою очередь пѣсня (текстъ), первоначально лишь хоровая, послѣ того какъ развилось ея содержаніе и искусство выраженія, все менѣе и менѣе нуждается въ поддержкѣ мимики, въ иллюстраціи игрою; она можетъ разсчитывать захватить слушателей собственными средствами; тогда происходитъ обособленіе пѣсни отъ пляски-игры и начинается ея самостоятельное существованіе. На этой ступени и развиваются *кантилены*, лироэпическія пѣсни, слагаемыя подъ первымъ впечатлѣніемъ событія, затронувшаго интересъ цѣлой народности; онѣ исполняются еще преимущественно хоромъ; указаніе на это есть въ Библии (I книга Царствъ) по поводу побѣды Давида надъ Голиафомъ; хоромъ же исполнялись греческія *элегіи*, въ которыхъ оплакивали павшихъ въ сраженіи.

Распространено было, повидимому, также поочередное исполненіе кантиленъ отдѣльными пѣвцами (такъ наз. *амбейное* пѣніе); оно сохранилось до конца у финновъ (см. «Калевала»); слѣды его угадываютъ въ «Пѣснѣ о Роландѣ», гдѣ каждый новый отдѣлъ пѣсни начинается повтореніемъ части предыдущаго — этимъ отмѣчалось мѣсто, гдѣ вступалъ новый исполнитель.

Вообще слѣды хорового исполненія, *хоризма*, представляютъ собою вѣрный показатель сравнительной древности текста пѣсни.

Дальнѣйшимъ шагомъ того же *процесса дифференціаціи* было распаденіе *лироэпическаго* синкретизма кантилены — выдѣленіе изъ нея и развитіе чистаго эпоса.

Въ описанномъ процессѣ «распаденія синкретизма» выражается культурный успѣхъ народности; благодаря ему отдѣльныя отрасли чело-вѣческаго творчества получаютъ возможность развиваться самостоятельно, во всю ширину вложенныхъ въ нихъ задатковъ развитія и расцвѣта. Порядокъ распаденія можетъ быть не вездѣ одинаковъ; отдѣльныя синкретическія группы могутъ переживать другія; таковъ нашъ балетъ—сочетаніе мелодіи, ритма, пляски и мимики. Въ средніе вѣка встрѣчаемъ *последовательный* синкретизмъ—въ формѣ *баллады*: одно и то же содержаніе сперва выражалось звуками музыки, потомъ пѣлось, наконецъ мимировалось—въ тактъ, ритмически; въ названіи (отъ итал. ballare—танцовать) подчеркнуть этотъ послѣдній моментъ *).

Въ послѣдующемъ развитіи искусствъ могутъ создаваться новыя сочетанія или возрождаться старыя; таковы: опера, мелодекламация, танцы Исидоры Дунканъ, иллюстрирующіе музыкальныя настроенія въ произведеніяхъ композиторовъ. Особый видъ синкретизма представляютъ также

*) Слово *моментъ*, кромѣ обычнаго значенія момента времени, можетъ имѣть, въ научномъ языкѣ, значеніе *элемента*, составной части,—въ особенности когда рѣчь идетъ о какомъ либо процессѣ, т. е. развитіи, движеніи чего либо. Въ нѣмецкомъ языкѣ оба значенія различаются родомъ слова: *der Moment* и *das Moment*.

оперы Вагнера (циклъ Нибелунговъ), гдѣ отдѣльныя музыкальныя *темы*, (мотивы) не выражаютъ просто настроеніе, а характеризуютъ каждая то или другое дѣйствующее лицо; такимъ образомъ смѣна темъ приближается къ *диалогу*; оттого оперы Вагнера называютъ часто *музыкальными драмами*.

III. Миѳъ и сказаніе.

Въ ту пору народной жизни, когда господствуетъ описанный выше *синкретизмъ* различныхъ видовъ искусства, духовное творчество народа проявляется въ 2-хъ направленіяхъ: 1) въ созданіи *миѳовъ*, 2) въ составленіи *сказаній* о быломъ. Оба вида творчества развиваются не обособленно, но вліяютъ другъ на друга: миѳы заимствуютъ часть своего содержанія изъ сказанія; миѳологическія подробности могутъ входить въ сказаніе (подробнѣе ниже). Они пользуются и одинаковой формой выраженія: миѳъ и сказаніе даютъ содержаніе сперва пляскѣ-игрѣ, потомъ пѣснѣ.

Значеніе миѳологіи. Въ первоначальную пору жизни всѣхъ народовъ мы находимъ у нихъ миѳологію, которая совмѣщаетъ въ себѣ для первобытнаго человѣка также *синкретически* то, что впоследствии даютъ людямъ раздѣльно религія, философія и наука.

Миѳологія удовлетворяетъ прежде всего религіозной потребности; она даетъ людямъ представленія о высшихъ существахъ, «богахъ», вмѣстѣ съ сознаниемъ зависимости отъ нихъ, которое сопровождается чувствомъ благоговѣйнаго страха и набожнаго поклоненія. Въ то же самое время миѳологія даетъ первые отвѣты на вопросы любознательности, притомъ, какъ на вопросы философскаго характера (о будущемъ души, о жизни за гробомъ, началѣ міра и пр.), такъ и на вопросы болѣе узкаго, утилитарнаго значенія—о причинахъ того или другого явленія, на которые отвѣчаетъ впоследствии *наука*.

Это *тройное знаніе*, религіозно-философско-эмпирическое, въ сознаніи первоначальнаго человѣка слито чрезвычайно тѣсно, что можно видѣть въ заговорахъ и заклинаніяхъ. Въ любомъ практическомъ случаѣ человѣку той поры бываетъ нужно и религіозно-философское знаніе. Такъ въ «Калевалѣ», для того чтобы унять кровь, текущую изъ раны, нанесенной топоромъ, необходимо *знать* о божественномъ происхожденіи желѣза, о предвѣчной связи вещей, о братствѣ, а потомъ враждѣ желѣза и огня и т. п.

Отвѣты, которые получаетъ человѣкъ отъ миѳологіи, даются ею въ

формѣ картинныхъ изображеній *дѣяній боговъ*, оттого мифы излагаются преимущественно въ *повѣствовательной* формѣ. Удовлетворяя умъ первоначальнаго человѣка, они удовлетворяютъ также его чувство и воображеніе; это сообщаетъ имъ *поэтическія* свойства. Ихъ дѣйствіе на чувство выражается между прочимъ ихъ *иперболичностью*, которая превосходитъ силу воображенія и передаетъ болѣе *экстазъ*, душевное возбужденіе (Т.-С., §§ 50, 51).

Въ мифологіи, такимъ образомъ, осуществляется синкретизмъ *поэзіи* и *знанія*, можно сказать также: поэзіи и прозы.

Но, какъ увидимъ ниже, ошибочно приравнивать мифологію поэзіи. Именно только что отмѣченный синкретизмъ ея съ знаніемъ и ведетъ къ тому, что общее ея дѣйствіе на душу не равно поэтическому дѣйствію.

Циклы мифовъ. Мифологія всѣхъ народовъ представляетъ два главные *цикла* мифовъ: мифы *зооморфическіе* и *антропоморфическіе*; вторые признаются менѣе древними, чѣмъ первые, потому что созданіе человѣкообразнаго мифа предполагаетъ уже сравнительно высоко развитыя формы быта у самого человѣка; такъ представленіе о «небесной семьѣ» (солнце, мѣсяцъ и звѣзды) предполагаетъ существованіе человѣческой семьи и т. д.

Зооморфическій, или животный мифъ могъ быть доступенъ раньше; самый поводъ къ его созданію былъ болѣе непосредственный и близкій: опасность, угрожавшая человѣку отъ звѣря, страхъ, внушаемый звѣремъ, практическая надобность поддѣйствовать на него, замолить, умиловать, склонить на свою сторону; для этого нужно было *знаніе* о таинственномъ и грозномъ мірѣ звѣрей, населявшемъ окружающій лѣсъ, въ Индіи джонгли,—знаніе того же *тройственного* состава, о которомъ говорилось выше (стр. 9). Зооморфическій мифъ былъ вмѣстѣ и мифомъ зоологическимъ, потому что съ него началось и первое точное (эмпирическое) знаніе о свойствахъ животныхъ, которое привело потомъ къ наукѣ зоологіи.

Небесныя явленія привлекаютъ вниманіе человѣка и возбуждаютъ его пытливость, кромѣ своей грандіозности, яркой картинности и явнаго вліянія на жизнь людей, еще своей правильностью и постоянствомъ (какъ теченіе свѣтилъ, смѣна дня и ночи); они представляютъ въ этомъ отношеніи контрастъ переменчивости человѣческихъ дѣлъ и внушаютъ мысль о высшей, болѣе могущественной и неизмѣнной волѣ.

Небесный, или *облачный* мифъ, явившись позже зоологическаго, земнаго мифа, долженъ былъ составиться на первыхъ порахъ изъ готовыхъ образовъ послѣдняго. Образы могущественныхъ и грозныхъ животныхъ переносились на небо, которое подавало къ тому наглядный поводъ— формами облаковъ, звуками вѣтра и бури, напоминавшими голоса звѣ-

рей, и пр. Такъ возникъ *небесный, зооморфическій* миѳъ, слѣды котораго остались между прочимъ въ картѣ звѣзднаго неба—въ названіяхъ созвѣздій.

Разрушеніе миѳовъ. Животный миѳъ, возникнувъ раньше антропоморфическаго, долженъ былъ раньше его и разрушиться, по мѣрѣ того, какъ измѣнялся взглядъ человѣка на его врага-звѣря. Преимуществу въ силѣ, остротѣ чувствъ и вѣрности инстинкта у животныхъ человѣкъ противопоставилъ умъ, искусство, вооруженіе и, главнымъ образомъ, накопленіе точныхъ наблюденій надъ животными, которыя лишали ихъ божественности и самой таинственности.

Такая перемѣна во взглядѣ на животныхъ должна была отразиться и на составѣ облачнаго миѳа: образы животныхъ въ немъ блѣднѣютъ и уступаютъ мѣсто человѣческимъ; «небесныя животныя» исчезаютъ или остаются, какъ «спутники» человѣкоподобныхъ боговъ, какъ «вороны» Одина (сканд.); въ Калевалѣ: «пчела» верховнаго бога Укко, «лосъ» бога зла и мрака Хіиси.

Антропоморфическіе миѳы обладали болѣе богатыми задатками дальнѣйшаго развитія, потому что обогащались представленіями изъ развивавшейся все шире жизни человѣка, а именно: 1) изъ его *быта* (родственныя отношенія, нравственныя понятія боговъ и пр.), 2) изъ его *героическихъ дѣлъ*, которыя составляли содержаніе *сказаній*.

На этой ступени *героическій элементъ* проникаетъ въ миѳы и самыя гимны богамъ; онъ вноситъ туда между прочимъ *національныя* черты, которыми миѳы не могли быть богаты; это укрѣпляло существованіе миѳологіи, связывало ее съ «національнымъ самосознаніемъ». Въ этомъ слѣдуетъ видѣть одну изъ причинъ живучести греческой миѳологіи.

Окончательной судьбой того и другого цикла миѳовъ была утрата ими вышеуказаннаго *тройнаго* значенія. Научное и философское значеніе миѳъ утрачивалъ вслѣдствіе накопленія точныхъ знаній о природѣ, животномъ мірѣ. Религіозное его значеніе расшатывалось отъ той же причины, но еще болѣе отъ столкновенія съ нравственностью.

Миѳъ переставалъ возбуждать религіозное чувство, отставая отъ развитія нравственныхъ понятій въ человѣкѣ; это явленіе наблюдается повсемѣстно. Дѣло въ томъ, что, возникая въ раннюю эпоху жизни человѣка, миѳы черпаютъ представленія изъ его тогдашняго же грубаго быта и малоразвитыхъ нравственныхъ чувствъ. Между тѣмъ, вслѣдствіе ихъ священнаго характера, миѳологическіе образы измѣняются съ трудомъ. Въ результатъ является съ теченіемъ времени раздвоеніе нравственности и религіи, которая наблюдается, напр., въ эпопеяхъ Гомера, гдѣ традиціонные образы боговъ ниже нравственнаго уровня изображеннаго тамъ же человѣка. Можетъ наступить моментъ, когда миѳологическія пред-

ставленія начнутъ оскорблять и нравственное, и религіозное чувства человѣка, возвысившагося до болѣе чистыхъ представленій о божественномъ.

Мы увидимъ ниже, что уже у Гомера замѣчаются новыя религіозныя теченія рядомъ со старыми вѣрованіями. Позднѣе дѣлаются попытки болѣе духовнаго аллегорическаго истолкованія мифовъ и традиціонныхъ образовъ боговъ; къ этому придется вернуться по поводу одъ Пиндара и трагедій Эсхила и Софокла.

Вслѣдствіе вышеуказанныхъ причинъ являлись «отслужившіе мифы», которые могли еще долго жить, входя, какъ «поэтический матеріалъ»—образовъ, положеній, такъ наз. «литературныхъ схемъ»,—въ народную пѣсню, сказку и въ литературныя произведенія; ими пользуется, иногда не зная этого, и современный поэтъ, напр., олицетворяя природу (ср. Т. С., § 42).

Образованіе мифовъ. Начало мифологіи неотдѣлимо отъ языка; параллельно съ обогащеніемъ его въ первоначальную пору возникаютъ мифы. Человѣкъ отмѣчалъ въ языкѣ въ формѣ метафоръ и сравненій рядъ параллелей между тѣмъ, что его поражало, какъ новое, въ окружающемъ мірѣ, и тѣмъ, что ему было знакомо въ его собственной жизни или жизни животныхъ. На ранней ступени развитія такія наглядныя параллели разсматриваются человѣкомъ не какъ простое поэтическое сближеніе, но какъ истолкованіе, какъ реальное *объясненіе* новаго, неизвѣстнаго черезъ знакомое раньше. Бросившееся въ глаза *сходство* молніи и стрѣлы, пущенной изъ лука, указывало человѣку, какъ ему казалось, вѣрный путь, гдѣ искать объясненія происхожденія молніи; параллелизмъ молніи и стрѣлы объяснялъ ему природу молніи, т. е. всѣ ея существенныя свойства.

Здѣсь начиналось различіе между метафорой и мифомъ, источникъ которыхъ одинъ и тотъ же. Метафора ограничивалась мимолетнымъ сближеніемъ двухъ явленій, мимолетной иллюзіей ихъ тождества; мифъ шелъ дальше: онъ устанавливалъ *реальное* тождество молніи и стрѣлы и переносилъ на первую *всѣ* свойства второй. Мифъ представлялъ собою, такимъ образомъ, метафору (обыкновенно *анимистическую*), понятую реально, со всѣми послѣдствіями, которыя изъ этого вытекали въ дѣйствительномъ мірѣ. Такое отношеніе мифа къ метафорѣ языка дало поводъ знаменитому мифологу (Максу Мюллеру) назвать мифологію «болѣзвью языка».

Отождествленіе молніи съ реальной стрѣлою въ мифѣ вело къ дальнѣйшему развитію послѣдняго: молнія-стрѣла должна была быть твердой и заостренной, для того чтобы наносить рану; долженъ былъ быть; лукъ, изъ котораго она пущена, соразмѣрный ея величинѣ и силѣ

долженъ былъ быть стрѣлокъ, се пустившій, также соразмѣрный ея разрушительной силѣ; онъ долженъ былъ имѣть цѣль, въ которую мѣтиль,— добычу, которая была нужна ему на опредѣленную потребу, или врага, вражда къ которому должна была имѣть свое основаніе, свою исторію, и т. д. Такъ, органически развивался миѳъ изъ первоначальнаго нагляднаго параллелизма, какъ только этотъ послѣдній былъ понятъ реально, не какъ «поэтическая иллюзія».

Такъ какъ одно и то же явленіе подавало поводъ къ нѣсколькимъ нагляднымъ параллелямъ, возникало нѣсколько миѳовъ, объясняющихъ его природу. Являлась надобность соглашать миѳы, ставить ихъ въ связь, устранять противорѣчія. Однимъ изъ способовъ была идея *превращенія* одного предмета въ другой или идея послѣдовательныхъ *воплощеній* божества; это особенно свойственно индійской миѳологіи; такъ въ «Рамаѳъ» Рама дѣйствуетъ то какъ богъ, то какъ герой, въ котораго онъ воплощается.

Этимологическій миѳъ. Душевный процессъ, которымъ только что объяснялось происхожденіе миѳовъ, состоялъ, слѣдовательно, въ томъ, что внѣшнему сходству между двумя явленіями придавалось *реальное* значеніе, и то явленіе, которое нуждалось въ объясненіи (напр., небесное), совершенно *приравнялось*, во *всѣхъ* признакахъ, къ другому, хорошо знакомому явленію изъ реального человѣческаго быта; на него переносились поэтому всѣ реальныя условія, при которыхъ обыкновенно происходило второе, распространялись тѣ же законы причинности, та же цѣлесообразность и пр. Такой ходъ мысли можно назвать *миѳологическимъ мышленіемъ*.

Наклонность къ такому душевному процессу поддерживалась въ первоначальномъ человѣкѣ его особеннымъ взглядомъ на *языкъ* и *слово*; именно, ему казалось невозможнымъ, чтобы слово имѣлось въ языкѣ даромъ—безъ реального существованія предмета, который обозначаетъ, въ особенности слово, вставленное зъ ритмическую рѣчь, произнесенное съ особымъ выраженіемъ, тѣмъ болѣе слово, носящее печать старины.

Образовавшаяся метафора, [эпитетъ и пр. не казались человѣку простымъ обогащеніемъ выразительныхъ средствъ языка, но вмѣстѣ обогащеніемъ *знанія*; образный языкъ былъ не игрой воображенія, но *языкомъ мудрости*, полнымъ намековъ на сущность вещей, ихъ происхожденіе и прошлое, которые открывали путь для новыхъ догадокъ и сближеній и вмѣстѣ служили источникомъ *власти* человѣка надъ природой, какъ у заклинателя Вейнемейнена въ «Калевалѣ».

При такомъ отношеніи къ языку дѣлалось возможнымъ возникновеніе миѳовъ на основаніи только *словъ*, названій, для того чтобы ихъ осмыслить, «оправдать»: это такъ наз. *этимологическіе миѳы*. Такъ возникли легенды объ основателяхъ городовъ, имена которыхъ выведены

изъ названія города, какъ преданіе о Кіѣ изъ имени Кіева. Иногда сочинялся мифъ, чтобы оправдать старинный, переставшій быть понятнымъ и, можетъ быть, искаженный *эпитетъ*. Этимологическаго же, т. е. чисто словеснаго происхожденія такъ наз. календарные *мифы-примѣты*, напр.: «дождь въ день св. Макрины пророчить мокрую осень», «ленъ слѣдуетъ сѣять въ день св. Константина и Елены (Олены)» и т. п.*)

Вообще то, что мы назвали выше *миологическимъ мышленіемъ*, не покидаетъ человѣка и впослѣдствіи. Такъ лицо, которое изображено въ художественномъ произведеніи особенно живо, т. е. особенно похоже на дѣйствительность (напр., въ произведеніяхъ новѣйшаго, такъ наз. «реальнаго» эпоса), пріучаетъ читателя относиться къ нему, вполне какъ къ реальному существу, напр., воображать, что было съ нимъ послѣ окончанія романа, или какъ поступило бы оно въ другихъ обстоятельствахъ, не изображенныхъ авторомъ.

Менѣе позволительно такое уклоненіе мысли у критиковъ художественныхъ произведеній, которое иногда встрѣчается, напр., когда рѣшаютъ вопросы: въ какой губерніи было имѣнье Лариныхъ? вышла ли бы Татьяна замужъ за Онѣгина, если бы умеръ ея мужъ? и т. п.

Поэзія гимновъ. Возникнувъ изъ языка, мифы передаются такъ, какъ передается языкъ, не замыкаясь въ обработанной словесной формѣ. Но такимъ общимъ достояніемъ являлась только основа того или другаго мифа: его подробное толкованіе, тѣмъ болѣе знаніе системы мифовъ («олимпса») могло быть дѣломъ только немногихъ посвященныхъ, въ средѣ которыхъ сохранялась традиція миологическаго знанія, мудрости, — жрецовъ, членовъ религиозныхъ корпорацій. Въ этой же средѣ возникали попытки облекать мифы въ выработанную, искусную словесную форму; такой формой былъ *гимнъ*.

Поэзія гимновъ получила самое широкое развитіе въ древней Индіи. Гимны богамъ наполняютъ всю I часть Ведъ, Мантру; II часть, Брахмана, содержитъ ритуаль богослуженія; III-ья, Упанишада, — мистическую доктрину. Мантра состоитъ изъ Ригведы и Атхарваведы; первая, болѣе важная по древности и религиозному значенію, содержитъ 1017 каноническихъ гимновъ.

Ведическіе гимны имѣютъ смыслъ молитвъ; но *лирическіе* мотивы всякой молитвы — прославленіе божества, благодарность ему и пр. — постоянно переходятъ въ изложеніе *дѣлъ* божества, его благодѣяній людямъ. Примѣняется иногда *драматическій* приемъ: діалогъ боговъ брата и сестры (Има и Ями), монологъ Индры, упившагося жертвеннымъ напиткомъ *сомой*.

*) «Этимологическій мифъ» стремятся создать многія *рекламы* названіями вродѣ: силородъ, усативъ, крупа Геркулесъ и мн. др., рассчитывая на то же наивное убѣжденіе, что за словомъ должно скрываться нѣчто реальное.

Гимнъ ночи (Ригведа):

Богиня ночи приходитъ во всей своей славѣ, смотря кругомъ своими безчисленными глазами. Она, безсмертная, набрасываетъ свое покрывало на долину, на гору и холмъ. Но скоро яркое сянье разсѣтъ мракъ, который она производитъ; скоро, двигаясь впередъ, она позоветъ свою сестру Утро возвратиться, и тогда растаетъ всякая мрачная тѣнь. Милостивая богиня, будь благосклонна къ твоимъ слугамъ, которые ищутъ покоя при твоемъ наступленіи, подобно птицамъ, что гнѣздятся на деревьяхъ. Вотъ люди и звѣри, стада, крылатая твари и даже хищный ястребъ пошли на покой. Удали отъ насъ, о Ночь, волка, удали вора и доведи насъ благополучно до другого твоего края. Потомъ ты, о Разсвѣтъ, какъ тотъ, кто взыскиваетъ долгъ, прогони этотъ червый, осязаемый Мракъ, который заключилъ насъ въ свои крѣпкія объятія. Прими, о Ночь, темная дочь дня, мой гимнъ хвалы, который я преподношу тебѣ, какъ богатый даръ повелителю.

Гимнъ о дождѣ (Индра, какъ Jupiter Pluvius):

Индра, близнецъ бога огня! Когда ты родился, твоя мать, Адитасъ, дала тебѣ, рѣзвому ребенку, веселящаго напитка *сомы*, источникъ жизни и не умирающей силы для твоей природы. Тогда, при рожденіи Громовержца, затрепетали, охваченныя страхомъ, стоконечныя молніи, выкованныя искуснымъ Тваштри, закачались горы, потряслась земля, затрепетало небо. . . Вотъ приближаются Агни и Вритра съ цѣлымъ строемъ духовъ мрака, чтобы лишить насъ сокровищъ воды. Глотни же скорѣй твоего напитка! . . . Вотъ ужъ затрещала земля отъ твоихъ молній; крѣпость враговъ разрушена; ихъ войско разбито, — и, пѣнясь и шумя, бѣгутъ потоки освобожденной воды, провозглашая твое торжество.

Сказаніе. Однимъ изъ условій дальнѣйшаго духовнаго и государственнаго развитія для каждой народности является память о ея прошломъ, пережитому ею, — обладаніе историческимъ преданіемъ, которое выражается въ *сказаніяхъ* о происшествіяхъ и лицахъ. У некультурныхъ племенъ замѣчается крайняя непрочность преданія, которая объясняется прежде всего непрочностью самой народности; въ томъ состояніи почти не прекращающейся войны, въ которомъ живетъ большая часть племенъ въ первоначальную эпоху, одна народность легко поглощается другою, иногда истребляется безъ остатка. Крайне неустойчивъ самый языкъ; путешественники поражались тѣмъ, какъ измѣнялся до неузнаваемости говоръ племени на разстояніи 1—2 поколѣній.

Непрочность памяти о прошломъ въ раннюю пору объясняютъ также повышенной впечатлительностью некультурнаго человѣка ко всему но-

вому, которая легко доходитъ до степени афекта (напр., у дикарей при первомъ появленіи европейцевъ).

У народности, уже установившейся и окрѣпшей, *сказанія*, т. е. рассказы о происшествіяхъ, возникаютъ непрерывно; они передаются изъ поколѣнія въ поколѣніе такъ же незамѣтно, какъ передается языкъ и мифологическое вѣрованіе. Безъ этой непрерывной струи рассказовъ о прошломъ невозможно существованіе эпоса; они готовятъ для него *материалъ* и вмѣстѣ образуютъ *фонъ*, на которомъ рисуется для народа сюжетъ героической пѣсни или сказки: дѣло въ томъ, что во время процвѣтанія эпоса слушатели пѣсни знаютъ о ея сюжетѣ больше, чѣмъ заключается въ самой пѣснѣ, какъ мы теперь знаемъ изъ исторіи — больше того, что сообщаетъ, напр., «Полтава». Насколько живучи могутъ быть устные рассказы и безъ помощи художественной и ритмической формы, показываютъ рассказы о пребываніи Петра Великаго въ Онежскомъ краѣ, записанные въ 1860-хъ годахъ Барсовымъ.

Но большая часть такихъ безыскусственныхъ сказаній обречена все же на забвеніе; зато, надо думать, что именно болѣе цѣнная часть ихъ содержанія дѣлается предметомъ обработки въ художественной и частью ритмической формѣ *пѣсни* и *сказки*. Эта форма возводитъ ихъ на высшую ступень выразительности, способности дѣйствовать на воображеніе и чувство слушателей,—живѣе и полнѣе *переносить* въ прошлое.

Слѣдуетъ думать, что въ эту *потенцированную* (т. е. возведенную въ высшую степень силы, выразительности) словесную форму облачается вообще та часть содержанія сказаній, которая легче поддается *идеализаціи* въ героическомъ и патріотическомъ духѣ.

Какъ велика та доля сказаній, которая обрабатывается въ искусной формѣ, мы опредѣлить не можемъ. Изъ рассказовъ о Петрѣ Великомъ, записанныхъ Барсовымъ, только одинъ эпизодъ пребыванія Петра въ Вытегрѣ облекся въ форму [риMOVEDАННОЙ *исторической пословицы*: «вытегоры—воры: у Петра Великаго камзолъ украли».

Кромѣ повышенія выразительности, силы дѣйствія на душу слушателя, переработка сказанія въ *пѣсню* и *сказку* (здѣсь подразумѣвается сказка о быломъ), увеличиваетъ *сохранность* его содержанія, его долговѣчность; это относится, конечно, въ гораздо большей мѣрѣ къ *пѣснѣ*, съ ея ритмомъ, «ладомъ», нежели къ сказкѣ («изъ пѣсни слова не выкинешь»). Кромѣ прямого дѣйствія на память, пѣсня держится прочнѣе тѣмъ ореоломъ старины, который ее окружаетъ; по заявленію бѣломорской сказительницы: «будь проклятъ, кто *старину* измѣнитъ». Измѣненія и варианты вкрадываются незамѣтно для пѣвцовъ или же сознательно, но какъ необходимыя, по ихъ мнѣнію, *поправки*, которыя противъ ихъ воли часто оказываются искаженіями, какъ въ пѣснѣ о Щелканѣ: «со-

бирать дани - *невыходы*, царскія невыплаты», вмѣсто забытаго стариннаго слова *выходъ*—дань.

Такимъ образомъ обширный и постоянно пополняющійся матеріаль преданія о быломъ, *сказанія*, находится одновременно на *различныхъ ступеняхъ поэтической идеализаціи*: 1) безыскусственнаго разсказа, какъ у Барсова, 2) старинной, не дошедшей до насъ, былевой, героической сказки и, наконецъ, 3) ритмической, стилизированной пѣсни, при исполненіи которой поэзія пользуется помощью *музыки*: музыкальнаго сопро-вожденія и пѣнія или только пѣнія, при исполненіи нашихъ „старинъ“ олонецкими сказителями—пѣвучаго речитатива.

IV. Народный эпосъ.

Начало эпоса. Лирозническія кантилены выражаютъ *впечатлѣніе*, вызванное только что совершившимся событіемъ; началомъ собственно *эпоса* слѣдуетъ считать первую попытку закрѣпить въ искусномъ словѣ *факты*, фактическую сторону происшествій. Потребность въ этомъ чувствуется въ особенности послѣ того, какъ народъ пережилъ эпоху, богатую событіями, потребовавшими отъ него огромнаго напряженія силъ; наступившій вслѣдъ за нею болѣе спокойный, мирный періодъ даетъ для этого досугъ. Такъ было въ Германіи при первыхъ Меровингахъ послѣ великаго переселенія народовъ.

Матеріаль для эпоса даютъ прежде всего самыя кантилены, но главнымъ образомъ *сказанія* въ безыскусственной формѣ, въ которыхъ, впрочемъ, уже можетъ быть начало поэтической идеализаціи (легенды); они именно снабжаютъ пѣвца фактическимъ матеріаломъ.

Кантилены не могли быть богаты фактами: 1) по своей лирической природѣ; 2) потому что онѣ исполнялись въ средѣ современниковъ, отчасти даже участниковъ событія, которымъ факты были извѣстны; наконецъ, 3) кантилена могла имѣть часто узко родовой и мѣстный характеръ—чувствованія или оплакиванія героя-родича, „родовой заплачки“. При томъ кантилена живетъ недолго,—пока не остыло впечатлѣніе.

Случайно была записана военно-погребальная кантилена одного племени сѣверо-американскихъ индѣйцевъ, которое только что потерпѣло тяжелое пораженіе; въ ней нѣтъ вовсе разсказа и ни одного имени; дается исходъ горю, гнѣву на бѣжавшихъ съ поля сраженія и, всего болѣе, чувству мести, планамъ мщенія:

Наши вожди болѣе не вернуться, болѣе не вернуться; а ихъ братья по оружію, которые не могутъ показать рану за рану, будутъ оплакивать

А. Шалыгинъ.

свою судьбу, свою судьбу. Пять зимъ въ охотѣ мы проведемъ, проведемъ; тогда снова поведемъ въ битву нашихъ юношей, когда они станутъ мужами, и кончимъ жизнь, какъ наши отцы, какъ наши отцы.

Эпическіе пѣвцы. Попытка объять¹ и закрѣпить въ искусномъ словѣ историческое событіе въ полномъ объемѣ—такъ, чтобы выступало его значеніе для цѣлой народности, не могла быть по силамъ народному творчеству и пѣвцу изъ народа. За нее могъ взяться только тотъ, кто стоялъ ближе къ центру событій и былъ въ состояніи объять ихъ, какъ цѣлое. Въ такомъ положеніи былъ пѣвецъ, пѣвшій при дворѣ влстителя, у насъ „дружинный пѣвецъ“, подобный Баяну, упоминаемому въ „Словѣ о полку Игоревѣ“.

Задача дружиннаго пѣвца состояла, *во-первыхъ*, въ томъ, чтобы сгруппировать и *циклизовать* около лица или событія матеріалъ кантиленъ и сказаній; *во-вторыхъ* — собственно въ *творчество*, въ превращеніи этого матеріала, въ значительной мѣрѣ сырого, въ поэтической текстъ. Эта часть задачи облегчалась для него пѣвческой традиціей, выработанными приемами стилия и исполненія; повидимому, *вездѣ* оно соединялось раньше съ музыкой (у насъ см. указаніе на „струны Баяна“—въ Словѣ о полку Игоревѣ).

Въ рукахъ дружиннаго пѣвца пѣсня получала *эпическія* свойства: 1-ое или 2-ое лицо кантилены замѣнялись рассказомъ въ 3-мъ лицѣ; лирическое одушевленіе уступало мѣсто *наглядности* и *фактичности* изложенія; оно могло и сохраниться отчасти, но въ различной степени—въ зависимости: 1) отъ близости пѣвца къ событію и свѣжести впечатлѣнія, 2) отъ характера событія,—его способности дѣйствовать на чувство. Пѣснь Демодока заставляеть плакать Одиссея (VIII п.); французскія пѣсни о гибели Роланда въ ронсевальской долинѣ должны были быть сродни „заплачкамъ“, похороннымъ плачамъ; отсюда ихъ грустный лиризмъ, ретардаціи на трогательныхъ подробностяхъ умирающаго (Т. С. § 101; Хр. 88).

Дружинные пѣвцы носили въ Греціи имя *аэдовъ*; таковы: Θемій при дворѣ Одиссея и Демодокъ при дворѣ Алкиноя; они поютъ подъ звуки инструмента; имъ приписывается природное дарованіе и вдохновеніе; такъ о Демодокѣ говорится: «запѣлъ Демодокъ, исполненный бога»; но въ то же время онъ поетъ не воплѣ свое.

Такой двойственностью и должна была отличаться роль дружиннаго пѣвца: онъ черпалъ матеріалъ всеже изъ собирательнаго творчества и вообще находился подъ вліяніемъ поэтическаго броженія въ народѣ, которому онъ давалъ только законченную форму выраженія. Въ то же время онъ немислимъ безъ предшественниковъ, безъ пѣвческой традиціи; самый ранній его предшественникъ—тотъ запѣвало, который выдѣлилъ сольную партію изъ стариннаго хорового синкретизма.

Отъ аэдовъ, пѣвшихъ въ избранномъ кругу, пѣсня перенималась и переходила въ народъ, въ уста популярныхъ исполнителей, которые опрошала приемы исполненія,—обходились безъ музыкальнаго акомпанимента, могли пѣніе замѣнять пѣвучимъ речитативомъ, какъ наши сказители. Народные пѣвцы въ Греціи получили имя *рапсодовъ*.

Существованіе двухъ подобныхъ уже категорій пѣвцовъ прослѣживается и въ другихъ странахъ. Во Франціи аэдамъ соотвѣтствовали *труверы*, на югѣ *трубадуры* (видоизмѣненіе того же слова), рапсодамъ— *жонглеры* (отъ *joculator*); у кельтовъ въ Ирландіи такъ же различались *филы* и *барды*; первые бывали приближенными королей, служили ихъ послами; филы могли не исполнять пѣсенъ сами и поручать исполненіе ихъ приближеннымъ къ нимъ бардамъ; ихъ роль сводилась тогда къ роли придворныхъ поэтовъ. Такъ бывало и въ Германіи со знатными рыцарями-поэтами. Слѣдуетъ предположить живой обмѣнъ и поэтическое воздѣйствіе между обѣими категоріями пѣвцовъ; въ свою очередь народные пѣвцы-жонглеры имѣли доступъ и въ королевскіе и рыцарскіе замки.

Особенностью народныхъ пѣвцовъ была ихъ подвижная, бродячая жизнь; благодаря ей они явились разносителями сюжетовъ, органомъ международнаго литературнаго обмѣна. Ихъ дѣятельностью объясняютъ то совпаденіе многихъ поэтическихъ мотивовъ и темъ у самыхъ различныхъ народовъ, которое установлено сравнительнымъ фольклоромъ.

Германское названіе бродячихъ пѣвцовъ *шпильманы* было хорошо знакомо и древней Руси.

Въ древней Руси бродячіе пѣвцы являются намъ подъ именемъ *скомороховъ* (слово греческаго или восточнаго происхожденія); имъ приписывается любовь къ приключеніямъ и удалъ („удалая скоморошина“); оттого многіе богатыри выступаютъ въ роли скомороховъ, игрецовъ на гусяхъ (гудцовъ, какъ Добрыня, Алеша Поповичъ, Соловей Будимировичъ, бояринъ Ставръ). Отмѣчается международный характеръ ихъ репертуара: они носятъ „платье латынское“, играютъ „цареградскіе наигрышки“; у нихъ „одна струночка натянута отъ Царяграда, а другая отъ Ерусалима“.

Эпическая эпоха. Стремленіе къ эпическому творчеству, т. е. потребность облекать въ наглядные образы пережитое прошлое и замыкать его въ прочныхъ словесныхъ формахъ, въ искусномъ ритмическомъ словѣ—составляетъ характерную черту опредѣленнаго періода въ жизни народа, который можно назвать *эпической эпохой*.

Она характеризуется слѣдующими двумя признаками: 1) *тѣсной духовной связью между различными слоями населенія*, благодаря его духовной однородности, которая нарушается потомъ съ обособленіемъ обра-

зованной части націи отъ народной массы; 2) живымъ сознаниемъ въ народѣ его *связи со стариною*. Вышеуказанная потребность въ эпической пѣснѣ можетъ жить и удовлетворяться только при условіи этой двойной пѣльности, *двойного единства*.

1) Только при дружномъ и продолжительномъ взаимодействіи дружинныхъ и народныхъ пѣвцовъ и единодушномъ интересѣ народа къ тому, что давали ему пѣвцы, интересѣ, который имѣлъ вмѣстѣ и значеніе *контроля*, возможно было накопленіе такихъ эпическихъ сокровищъ, какъ поэмы Гомера, Рамаѳна, Пѣснь о Нибелунгахъ и пр.

2) Но съ этимъ долженъ соединяться въ эпическую эпоху особый взглядъ на пережитую народомъ стариною, именно убѣжденіе всего народа, что эта старина не изжита имъ, что онъ живетъ и развивается все изъ тѣхъ же самыхъ началъ, завѣщанныхъ ему предками; при этомъ каждый успѣхъ, побѣда, расширеніе могущества — объясняются „вѣрностью завѣтамъ старины“; отсюда вытекаетъ чувство благодарности старинѣ, гордость ею. Изъ этихъ чувствъ рождается и потребность ретроспективной идеализаціи прошлаго, какъ такого времени, когда люди были могучѣе, справедливѣе, лучше.

Героическая идеализаціа старины имѣетъ также и другой источникъ: съ ростомъ политическаго могущества народности растетъ въ размѣрахъ и ея старина, чтобы быть въ уровень съ ея новымъ могуществомъ и силой; въ свою очередь героически идеализированная старина бросаетъ отблескъ на настоящее народа: оно кажется значительнѣе и величавѣе — отъ сознанія, что корни его древни, что фундаментъ его заложенъ въ глубокой, сѣдой старинѣ героическими, даже божественными предками.

Подъ „завѣтами старины“ подразумѣвается въ этомъ случаѣ *все содержаніе преданія*: народныя вѣрованія, мудрость, бытовой укладъ, обычай, складъ рѣчи, стиль постройки и пѣсни и пр. Въ такую эпоху всѣ слои народа инстинктивно держатся стариннаго орнамента, утвари, покроя одежды; новшества, колебанія моды простираются лишь на незначительныя, второстепенныя частности.

Возрожденіе эпоса. Легко догадаться, что «эпическая эпоха» переживается народомъ только однажды. Съ теченіемъ времени разрушаются оба вышеуказанныя *единства*: 1) прекращается однородность внѣшней и внутренней культуры 2) измѣняется отношеніе къ старинѣ: ослабѣваетъ интересъ къ ней и способность ее понимать; возникаетъ критическое отношеніе къ ней.

Возможны однако, какъ рѣдкое исключеніе, случаи, когда, по ходу исторіи, повторяются тѣ условія, при которыхъ возникаетъ и развивается

героическій эпосъ; къ народу можетъ вернуться то (двойное) духовное единство, которое характеризуетъ эпическую эпоху. Это можетъ случиться, напр., подъ влияніемъ общей опасности, новой, упорной и продолжительной борьбы противъ общаго врага, отъ котораго приходится отстаивать національную самостоятельность; весь народъ превращается тогда въ воина; воскресаютъ привычки и доблести воинственной старины; тогда можетъ осуществиться духовное единство населенія,—можетъ быть даже, съ такой полнотой, съ какой оно не существовало раньше. Тогда же можетъ возродиться и воинственная *кантилена*, способная переходить въ эпическую пѣсню.

Такое возрожденіе эпоса совершилось въ Испаніи подъ влияніемъ нашествія мавровъ и борьбы съ ними, продолжавшейся около 6 столѣтій.

Эта борьба сковала кастильскую націю, воспитала въ ней національныя и монархическія чувства; духовной подъемъ выразился въ формѣ лироэпическихъ «романсовъ о Сидѣ».

При отсутствіи центральнаго событія романсы циклизировались около *лица*, — феодальнаго владѣтеля сѣверной Кастиліи (близъ г. Бургоса), доня Родриго Диасъ де Бивара, или Вибара, котораго мавры прозвали Сидомъ (Сеидомъ)—побѣдителемъ; онъ же «Сидъ-кампеадоръ» («поленица», отъ *camprear*—ѣздитъ по полю). Эпосъ преувеличилъ его значеніе (какъ значеніе Роланда; Т. С. § 101), которое было ограничено извѣстной мѣстностью, и сдѣлалъ изъ него національнаго героя, защитника родины. Сидъ умеръ въ 1099 г., вскорѣ послѣ взятія у мавровъ Валенсіи, за долго до окончанія борьбы (Гренада взята въ 1492 г.).

Сидъ носитель національной и монархической идеи; онъ вѣрнѣйшій ихъ вассаловъ короля, хотя король не всегда платитъ ему благодарностью. Фигура Сиды популярна, даже простонародна; онъ «простой» герой, не гоняющійся за блескомъ (вродѣ Муромца); его конь Бабьекъ неказистъ на видъ; романсы знаютъ только «старога» Сиды, отца замужнихъ дочерей; часто упоминается огромная борода Сиды; его мечъ называется Тисонъ, «головня» (можетъ быть, подробность миеологическая); когда онъ работаетъ имъ, кровь стекаетъ у него ручьемъ съ локтя. Теплота отношенія эпоса къ герою выражена эпитетами: *добрый* и *мой* («сказалъ мой Сидъ» и пр.). Сидъ набоженъ и угоденъ Богу; апостоль Петръ и архангелъ Гавриилъ даютъ ему совѣты.

И послѣ смерти, посаженный на коня, по его предварительному приказу, Сидъ несетъ страхъ и ужасъ въ ряды мавровъ. Приложенный романсъ (пер. Н. Берга) выдѣляется эпической обстоятельностью описанія въ соединеніи съ мужественнымъ лиризмомъ; короткій стихъ характеренъ для пѣсни, близкой къ *кантиленѣ*.

Умеръ добрый Сидъ Родриго,
 Что Вибаромъ назывался;
 И слуга его Хиль Діась
 Все, что надобно, исполнилъ
 По приказу господина:
 Умастилъ мастями тѣло
 И къ стѣнѣ поставилъ прямо.
 Ликъ покойнаго былъ свѣтелъ,
 И румянецъ алый ярко
 Въ немъ игралъ, какъ у живого,
 И глаза его глядѣли.
 Чтобъ держалось тѣло прямо,
 Хитрость выдумалъ Хиль Діась:
 Посадилъ въ сѣдло Родриго,
 Доску за спину, другую
 Передъ грудью, такъ что обѣ

На бокахъ онѣ сходились
 И подъ мышки подпирали;
 Та, что сзади, подлиннѣе,
 Чтобы голову держала,
 А другая, покороче,
 Къ бородѣ, и тѣло прямо
 Оттого у Сиды стало...
 Только полночь наступила,
 Тѣло Сиды на Бабьему
 Посадили и ремнями
 Привязали, чтобъ не падалъ.
 Какъ живой, въ сѣдлѣ сидѣлъ онъ!
 Въ руку правую вложили
 Мечъ Тисонъ: какъ бы рукою
 Онъ держалъ его...

Разрушеніе эпоса. Судьба героическаго эпоса по минованіи «эпической эпохи» бываетъ различна у различныхъ народовъ; возможны именно 2 случая: или 1) эпосъ со временемъ разрушается и вымираетъ, или 2) наиболѣе цѣнная часть его объединяется въ рамкахъ *эпопей* и такимъ образомъ сохраняется для послѣдующихъ вѣковъ.

Важное вліяніе на судьбу героическаго эпоса имѣетъ, напр., перемѣна народомъ религіи, какъ это было у насъ. Послѣ этого, вначалѣ еще бываетъ возможно сочетаніе стараго съ новымъ; это мы находимъ у Нестора, напр., его сочувственный рассказъ о мести Ольги, о Святославѣ, противникъ христіанства и т. п.; очевидно, для него имѣло обаяніе сказаніе старины, которое питало его національное и поэтическое чувство. Позднѣе устанавливается враждебное отношеніе къ дохристіанской поэзіи; письменность сосредоточивается въ рукахъ представителей церковно-религіознаго просвѣщенія; высшее сословіе, боярство, быстро теряетъ военныя традиціи—въ противоположность рыцарству, напр., въ Германіи, военные вкусы котораго помогли въ XIII в. образоваться эпопеѣ о Нибелунгахъ (см. ниже).

У насъ «эпическое сокровище» рано осталось на попеченіи одной народной среды. Это ведетъ всегда къ неблагопріятнымъ послѣдствіямъ, именно: 1) къ простонародности эпоса, 2) суженію и оскуднѣнію его содержанія, 3) упадку пѣсеннаго искусства.

1) Въ пѣсняхъ водворяется простонародная обстановка, единственно знакомая пѣвцу, благодарная, какъ живописный матеріалъ.

2) Все сокращается кругъ событій, за которыми можетъ услѣдить народное сознаніе, предоставленное самому себѣ. Является склонность объяснять новое слишкомъ элементарнымъ старымъ; такъ патріотическая роль Скопина иллюстрируется старымъ мотивомъ: «избіенія враговъ тес-

ницей дубовою»; Никита Романович Захарынъ изображается чертами оборотня Вольги; казацкій полковникъ Краснощековъ (участникъ семилѣтней войны) говоритъ съ Наполеономъ, какъ Илья Муромецъ съ Идолицемъ, и др.

3) Опрощается исполненіе пѣсенъ, именно утрачиваются музыкальные элементы: сперва акомпаниментъ, потомъ и пѣніе, которое начинаетъ приближаться къ «сказыванію нараспѣвъ», какъ у олонекскихъ *сказителей* и бѣломорскихъ *посказителей*. Въстѣ съ тѣмъ текстъ пѣсенъ приходитъ въ состояніе такъ наз. *распѣтости*, которое заключается въ слѣдующемъ:

а) вырабатываются эпическія *общія мѣста*, или шаблоны, которыя почти буквально повторяются въ однородныхъ случаяхъ: прїѣзда и отъѣзда богатыря, испрашиванія родительскаго благословенія и пр.;

б) пѣсня обогащается чисто фѳормальнымъ образомъ: *повтореніями* и *амплификаціями*, которыя не увеличиваютъ ни *картинности* (какъ эпическія *ретардаціи*—см. ниже), ни содержательности, *фактичности* изложенія, напр.:

Прямой дорожкой, не окольной;
Накладывалъ потнички на потнички,
Накладывалъ войлочки на войлочки,

взаимнъ картиннаго описанія сѣдланія коня, богатаго разнообразными подробностями. Амплификаціями такого рода полна «Калевала».

Состояніе *распѣтости* свидѣтельствуетъ о начавшемся старческомъ омертвѣніи или окаменѣніи пѣсни, объ упадкѣ творческой изобрѣтательности. Русскія «старины» дошли до насъ, въ значительной мѣрѣ, именно въ такомъ позднемъ возрастѣ.

Образованіе эпопей. Въ болѣе благоприятныхъ условіяхъ оказывался героическій эпосъ тамъ, гдѣ духовное развитіе народа совершалось все время *органически*, изъ однихъ и тѣхъ же національныхъ основъ и задатковъ, какъ было въ Греціи. Тамъ, сверхъ того, *имны богамъ*, какъ полагаютъ, сыграли роль *кантиленъ* и тѣмъ ускорили расцвѣтъ эпоса: герои уже дѣйствовали въ нихъ, какъ «дѣти боговъ»; раннее появленіе письменности (за 1 — 2 вѣка до предполагаемой эпохи Гомера, IX в.) помогло рано закрѣпить удачныя устные *спѣвы*, послѣ чего началась обработка записаннаго текста (подробнѣе въ статьяхъ о Гомерѣ, Нибелунгахъ и Калевалѣ).

Насколько легко разрушаются удачныя устныя сочетанія пѣсенъ, если они не закрѣплены своевременно на письмѣ, показываетъ новгородскій эпосъ о Садкѣ, богатомъ гостѣ. Существовало и исполнялось «сочетаніе пѣсенъ» (спѣвъ), которое удачно связывало всѣ 3 сюжета о Садкѣ, но потомъ распалось: Садко, бѣдный гусярь, угодивъ своей игрой водяному царю, получаетъ отъ него богатство съ условіемъ (характер-

нымъ для эпоса всѣхъ народовъ) не превозносятся имъ. Побившись объ закладъ, что скупить товары всего Новгорода, Садко нарушилъ условіе. За это онъ призванъ водянымъ царемъ къ отвѣту. Изъ сохранившихся теперь разрозненныхъ пѣсенъ эта связь 3-хъ сюжетовъ уже непонятна.

Закрѣпивъ на письмѣ самую цѣнную часть эпического сокровища, эпопея можетъ стать отправнымъ пунктомъ для новаго творчества, но уже обыкновенно подражательнаго; такъ въ Греціи, начиная съ I олимпіады, явились поэмы *кикликосъ*, продолжавшихъ Илиаду, которыя не сохранились.

I. Исторія въ эпосѣ. *Содержаніе эпоса* можно свести къ 3-мъ элементамъ: I—историко-героическому, II—миологическому и III—морально-бытовому.

Главную часть содержанія даютъ эпосу *историческія переживанія* народности, ея воинственное прошлое: борьба за территорію, ея завоеваніе и защита, соперничество съ другими народностями, какъ многовѣковая борьба Турана и Ирана, сказанія о которой объединены Мансуромъ Фирдуси, персидскимъ поэтомъ, въ эпопеѣ Шахъ-Намэ.

Русскій эпосъ не сохранилъ воспоминаній о наступательномъ движеніи Руси на Византію и имѣетъ сюжетомъ только оборонительную борьбу противъ кочевниковъ, не прекращавшуюся 6 столѣтій. Пѣсни донесли до насъ съ рѣдкой сохранностью обстановку борьбы: степной пейзажъ, «раздольце чисто поле», сцены сѣдланья, коннаго боя, отысканія противника по конскому слѣду и др.; объ этомъ до сихъ поръ поютъ олонекіе и бѣломорскіе исполнители среди совершенно иной природы и быта. Самая борьба эпически суммировалась въ нѣсколько типическихъ эпизодовъ: «богатыри разѣзжаютъ по степи, разыскивая непріятеля», «стоятъ на заставѣ» для того чтобы

Пѣхотою нѣкто не прохаживаль,
На добромъ конѣ не проѣзживаль,
Туды сѣрый волкъ не прорыскиваль,
Птица черный воронъ не пролетываль,

«избиваютъ прорвавшася непріятеля подъ самымъ Кіевомъ» и т. п.

За исключеніемъ этого, историческая жизнь кіевской Руси и самъ Кіевъ не отражаются сколько нибудь содержательно въ дошедшихъ до насъ старинахъ; они заслонены въ народной памяти московской Русью. Московское наслоеніе проникло, повидимому, и въ самыя пѣсни о Кіевѣ: таковы невоенныя привычки кн. Владиміра, стольники, постельники, чашники при его дворѣ. Самый Кіевъ изображается крайне неопредѣленными, скорѣе сказочными чертами,—не болѣе точно, чѣмъ Царьградъ или Иерусалимъ:

Ай Кієвъ-градъ да малъ—невеликъ,
Соколу летѣть, да не меженный день,
А и маленькой птиченькѣ не прблетѣть.

Позднѣе возникаетъ даже серія пѣсенъ, высмѣивающихъ Кієвъ: насмѣшки Дюка и Чурилы надъ бѣдностью Кієва.

Кн. Владиміръ. Какъ примѣръ разрушенія и умиранія отдѣльных героическихъ образовъ въ русскомъ эпосѣ, можетъ быть приведенъ кн. Владиміръ. Героическую идеализацію его и притомъ въ двухъ направленіяхъ—языческомъ и христіанскомъ, мы находимъ въ лѣтописи Нестора; она почерпнута имъ изъ народныхъ сказаній, можетъ быть, и пѣсенъ, и носить уже слѣды *циклизациі*, обдуманной сводки подробностей, говорящей объ упроченности, популярности образа. Но въ дошедшихъ до насъ пѣсняхъ мы находимъ лишь остатки прежняго идеальнаго образа: гостепримство, «почетные пиры» Владиміра; эпитеты «ласковый», «ласково солнце».

Взамѣнъ утраченнаго, возникъ циклъ пѣсенъ о «ссорѣ» Владиміра съ Ильей-Муромцемъ, въ которыхъ правота и симпатія народа на сторонѣ послѣдняго: онъ жертва неблагодарности князя. Обиженный недоверіемъ къ его разсказу о совершенномъ подвигѣ, онъ хочетъ умереть:

Выдергивалъ листочки маковые
Съ тихихъ ранъ со кровавыхъ.

Въ его уста вложена трогательная жалоба:

Служилъ-то я у князя Владиміра,
Служилъ я ровно тридцать лѣтъ,
А не выслужилъ слова сладкаго, увѣтливаго,
Увѣтливаго слова, привѣтливаго,
А и хлѣба-соли мягкія.

Искаженіе образа Владиміра доходитъ до сатиры, до карикатуры со смѣшными и отталкивающими чертами: онъ трусь, онъ «еле живъ стоять»—съ испугу отъ свиста Соловья разбойника, онъ «плачетъ», «бьетъ челомъ» Муромцу и пр.

Въ этихъ искаженіяхъ личности Владиміра видятъ восточное наслоеніе въ кієвскихъ старинахъ: перенесеніе мотивовъ изъ Шахъ-Намэ—о неблагодарномъ и лживомъ шахѣ Кейкаусѣ по отношенію къ Рустему; роль коварной шахини Судабэ, наговаривавшей на Рустема, перешла къ княгинѣ Апраксіи. Иноземное наслоеніе и могло явиться только тогда, когда идеальный образъ Владиміра былъ расшатанъ, т. е. не вызывалъ полной вѣры и симпатій.

Извѣстно, что исполнители такихъ старинъ нерѣдко извиняются передъ слушателями за недостойный образъ «святого» и оправдываются тѣмъ, что «всегда такъ поется».

Позднѣйшія пѣсни. Въ позднѣйшемъ эпосѣ «героемъ» является самодержавный и единодержавный правитель, который воплощенъ въ Грозномъ: примѣръ эпического *сущенія* (конденсаціи). Создаваемые образы служатъ выраженіемъ монархическихъ и династическихъ чувствъ; въ связи съ послѣдними: мотивъ о неистребимости «царскаго корени» (напр., по поводу готовности Малюты казнить царевича, сына Грознаго). Идеализируются, далѣе, дѣятели, способствовавшіе расширенію русскихъ предѣловъ: Іоаннъ, покоритель Казани, Ермакъ, Петръ. Этимъ исчерпываются сюжеты, способные вызывать душевный подъемъ, требуемый героической пѣснью. Сюжеты вродѣ «семейныхъ дѣлъ Петра» вызываютъ уже родъ *повѣсти* съ трогательными, отчасти бытовыми чертами: «Петръ проситъ прощенія у заключенной въ монастырь жены»; «вторая жена Петра (разлучница) — кухарка плотничьей артели, въ которой онъ работаетъ» и т. п.

II. Мифологическій элементъ. Мифологическое содержаніе героическаго эпоса можетъ являться въ двухъ видахъ: 1) въ видѣ образовъ боговъ и ихъ дѣлъ, выведенныхъ въ ихъ прямомъ значеніи. Такъ въ индійскихъ эпопеяхъ, Рамаянѣ и Магабгаратѣ, и у Гомера даны «сцены изъ жизни боговъ», которыя переплетены въ разсказѣ съ жизнью и дѣлами героевъ, или же 2) мы имѣемъ дѣло съ *отслужившими мифами* (стр. 12), вошедшими въ содержаніе пѣсенъ, только какъ подробности — «мифологическаго происхожденія», но получившія въ эпосѣ уже земное и человѣческое значеніе. Такой случай имѣемъ въ Пѣсни о Нибелунгахъ и въ нашихъ старинахъ.

Въ этомъ второмъ случаѣ изслѣдователю эпоса представляется задача: выдѣлить то, что почерпнуто эпосомъ изъ мифологии и возстановить его прежнее, мифологическое значеніе. Эта задача по отношенію къ русскому богатырскому эпосу была выполнена такъ наз. мифологической школой изслѣдователей, которая была представлена рядомъ извѣстныхъ именъ (Буслаевъ, Орестъ Миллеръ, Л. Майковъ, Аванасьевъ и др.).

Результатомъ истолкованій эпоса мифологической школой было то, что *почти все* его содержаніе оказалось возможнымъ свести къ *мифологической схемѣ*: «смѣны дня и ночи» или «лѣта и зимы». Такъ годы убожества Ильи Муромца, во время которыхъ «залегла дорога прямоѣзжая» (къ Киеву) отъ Соловья разбойника, истолковывались, какъ «зима», упадокъ могущества солнца; свистъ и шипъ Соловья соответствовали зимнимъ вьюгамъ и т. п.

Этотъ успѣшный по внѣшности результатъ объясненій мифологической школы былъ на самомъ дѣлѣ ея *крушеніемъ*, такъ какъ показалъ крайнюю легкость примѣненія указанной выше, чрезвычайно общей *схемы* къ *любому* содержанію эпической пѣсни съ сюжетомъ о «побѣдѣ

героя надъ противникомъ». Заключенія мифологовъ основывались лишь на *сходствѣ* и потому были лишены доказательной силы. Противники мифологической школы пробовали въ шутку прилагать ея приемъ къ произведеніямъ поэтовъ—на подобіе слѣдующаго: Петръ (у Пушкина) передъ войсками—восходъ солнца, Карлъ—ночь и т. п. Получалось вродѣ *reductio ad absurdum* толкованія мифологовъ.

Для того чтобы понять неудовлетворительность приема изслѣдователей-мифологовъ, слѣдуетъ припомнить сказанное объ «отслужившихъ мифахъ» (стр. 12). Ясно, что присутствіе въ героической пѣснѣ подробности «мифологическаго происхожденія» не можетъ служить доказательствомъ того, что *вся* пѣсня имѣла когда-то мифологическій замыселъ.

Притомъ, какъ мы знаемъ, *образы* въ самихъ мифахъ были земного происхожденія, и наука мифологіи лишена средствъ, чтобы рѣшить, напр., вопросъ: былъ ли образъ Ильи, пускающаго стрѣлу въ «дубъ кряковистый» и разбивающаго его «въ черенья ножовые» (чтобы напугать напавшихъ на него станичниковъ)—навѣянъ прямо земнымъ образомъ стрѣлка-человѣка или же мифологическимъ—бога грома и молніи. Мифологическая школа нуждается, слѣдовательно, въ выработкѣ новаго метода, для того чтобы ея выводы получили дѣйствительно научную цѣну.

III. Бытъ и мораль. *Бытовой элементъ* входитъ въ эпосъ *попутно*, въ эпизодахъ личной, частной жизни героя, обстановкѣ и пр.; такъ у Гомера и въ нашихъ старинахъ. Онъ является вмѣстѣ и носителемъ *нравственныхъ понятій*.

Дѣло въ томъ, что «богатырскія дѣла» передаются, какъ достопамятныя дѣянія прошлаго, къ которымъ не примѣняется моральная расцѣнка. Напротивъ того, изображенія семейныхъ отношеній героя всегда отражаютъ ее, тѣмъ болѣе что именно эта часть пѣсни могла легче всего обновляться въ зависимости отъ мѣняющихся нравственныхъ понятій, тогда какъ героическая и мифологическая части отличались, естественно, большей неподвижностью. Оттого и въ Гомерѣ именно на бытовыхъ, напр., семейныхъ подробностяхъ Гектора, лежитъ отпечатокъ успѣховъ нравственности, смягченія нравовъ и пр.

Въ болѣе раннюю эпоху *мораль* не сознавалась и не выражалась въ формѣ общихъ правилъ, «максимъ», но обыкновенно въ формѣ отдѣльнаго конкретнаго случая; въ то время сказать о «долгѣ сына быть почтительнымъ къ матери» значило *разсказать*, какъ богатырь «упадалъ ей во рѣзвы ноги», просилъ благословенія и пр.

Къ этому присоединялась идеализація изображаемаго самымъ *тонкомъ передачи* или особой *эмоціональной ретардаціей*:

Не бѣла березынька къ землѣ клонится,

Не бумажные листочки разстилаются,—

Сынъ ко матери преклоняется,
 Просить у нея благословеньца.

Морально-бытовымъ элементомъ, разработаннымъ въ подобныхъ сценахъ, очень богата «Калевала». Въ *сказкахъ* онъ могъ занимать даже первенствующее мѣсто. Въ нихъ замѣтно именно, какъ *моральная идеализация* человѣка и его жизни, становилась постепенно на мѣсто болѣе старинной, *воинственно-героической*.

Изъ всего сказаннаго выше (стр. 24—8) видна обширность и разносторонность содержанія народнаго эпоса. Онъ обнималъ всѣ духовныя проявленія человѣка, являясь для него не только поэзіей въ нашемъ смыслѣ слова, но знаніемъ того, что было, и того, что должно быть.

Оттого, замкнувшись потомъ въ эпопею, онъ разсматривался, какъ *итогъ, какъ сводъ результатовъ* многовѣкового духовнаго развитія. Оттого и послѣдующія духовныя завоеванія народности признаютъ необходимымъ «съ нимъ считаться»; такъ у грековъ каждый послѣдующій мыслитель и поэтъ становился въ опредѣленное отношеніе къ Гомеру: [Пиндаръ и историки, Эсхиль и Софокль, Платонъ и Аристотель.

Легко видѣть также, какой могущественной *національной* связью являлся эпосъ, какъ въ эпоху его созиданія, такъ и потомъ, закрѣпленный въ формахъ *эпопеи*.

V. Эпосъ, какъ поэзія.

Поэтическія свойства эпоса. Какъ мы видѣли, народный эпосъ, въ свое время, имѣетъ значеніе больше, чѣмъ поэзіи: онъ замѣняетъ исторію и кромѣ того заключаетъ въ себѣ *поученіе*, потому что содержитъ завѣты прошлаго: вѣрованія, мудрость, мораль въ конкретныхъ и картинныхъ примѣрахъ. Такимъ образомъ, *поэтическая* его сторона, т. е. искусная, усиленная въ своемъ дѣйствіи (потенцированная) рѣчь, стоитъ при этомъ не на равной степени значенія съ содержаніемъ; качества этой рѣчи вырабатываются, какъ средство, въ соотвѣтствіе съ тогдашнимъ назначеніемъ эпоса.

Впослѣдствіи эпосъ становится свободнымъ художествомъ, т. е. только *искусствомъ*, только *поэзіей*; тогда онъ *сохраняетъ*, первоначальныя поэтическія свойства, но только въ большей или меньшей степени. Характеристика эпоса, какъ *поэзии*, какъ художества въ словѣ, поэтому можетъ быть дана теперь же, послѣ раскрытія *значенія народнаго эпоса*, которое опредѣлило съ самаго начала и его поэтическія особенности.

Самое главное свойство *эпоса*, какъ *поэзіи*, то, которое опредѣляетъ самую его природу и сущность, есть живописность: этимъ онъ выполняетъ свое исконное назначеніе: воскрешать прошлое, переносить въ него. По восточному выраженію, «разказчикъ превращаетъ ухо въ глазъ», но на самомъ дѣлѣ эпосъ имѣетъ въ виду не одну *зрительную* картинность; онъ закрѣпляетъ впечатлѣнія различныхъ внѣшнихъ чувствъ (ср. Т. С. §§ 22—24).

Живописная наглядность эпоса, кромѣ согласія съ его старинной задачей, отвѣчаетъ и молодому возрасту расы, когда онъ создается; тогда интересъ человѣка бываетъ прикованъ къ внѣшней, чувственной картинѣ міра при сравнительной бѣдности міра внутренняго, предмета лирики.

Мысль о молодости расы въ эпоху эпоса не должна быть преувеличиваема. Такъ для Гнѣдича и Жуковского поэмы Гомера изображали «младенчество» греческаго народа. На самомъ дѣлѣ въ раннюю эпоху культуры, въ пору *синкретизма* (стр. 7), отношеніе человѣка къ событію имѣло характеръ *афекта* (ср. стр. 16); въ *эпосъ* оно получало характеръ *созерцанія*, которое располагало къ *ретардаціямъ* вниманія и слова; это и сдѣлало возможной *живописность* рѣчи и такимъ образомъ вообще *эпосъ*.

Съ картинностью, живописностью эпоса естественно сочетается его *фантичность*, т. е. содержательность, подробность его изображеній, и вмѣстѣ его *реализмъ*; послѣдній имѣетъ въ немъ только картинную цѣль и совершенно чуждъ того, что потомъ можетъ съ нимъ соединиться, напр.,—намѣреннаго освѣщенія темныхъ, низкихъ или пошлыхъ сторонъ жизни (какъ у Гоголя и др.); такимъ образомъ *реализмъ* въ своемъ чистомъ видѣ такъ же старъ, какъ самая старая поэзія.

Реализмъ гомеровскаго эпоса былъ оцѣненъ и понятъ сравнительно недавно; для Гнѣдича, напр., слово *елей* казалось болѣе соответствующимъ стилю Гомера, нежели *масло* (которое вызываетъ въ насъ осязательную и вкусовую иллюзію); между тѣмъ слѣдуетъ именно признать за гомеровскими словами «чувственную конкретность» матеріальность значеній—при не затемненныхъ еще корняхъ.

Этотъ реализмъ чрезвычайно своеобразно сочетается въ первоначальномъ народномъ эпосѣ съ особой *декоративною идеализаціей*, свойственною ему. Рядомъ съ основной героической и патріотической идеализаціей, эпосу свойственно «прикрашивать внѣшнимъ образомъ» все то, что соприкасается съ героическимъ. У насъ даже *калики*, которымъ приданы богатырскія черты, носятъ «лапки семи шелковъ, котомочки бархатныя».

Эпитеты, любимые эпосомъ, имѣютъ въ немъ двоякое значеніе:

1) они усиливаютъ *картинность*, направляя вниманіе на живописную сторону предмета;

2) они придаютъ изображаемымъ предметамъ отгѣнокъ *монументальности*, выдвигая въ нихъ исконное, старинное или вѣчное, неизмѣнное: это согласуется съ самой сущностью народнаго эпоса, какъ наслѣдія старины.

Постоянство эпитетовъ усиливаетъ это послѣднее впечатлѣніе. По мѣрѣ *распытости* эпоса (стр. 23) это свойство ихъ теряется, какъ бы атрофируется; тогда дѣлается возможнымъ стихъ: «поострить свою саблю острую» (серб.). Также и въ эпоху подражанія древнеклассическимъ образцамъ въ XVI—XVIII вв., оно было не понято, такъ что первый изъ законодателей «новаго классицизма», Скалигеръ († 1558) приписывалъ повтореніе эпитетовъ недостатку воображенія и вкуса у Гомера; высшимъ образцомъ послѣдняго былъ для него Вергилій.

Сравненія въ эпосѣ представляютъ собою тоже *живописную ретардацію*; Гомеръ прибѣгаетъ къ ней намѣренно, въ цѣляхъ искусства; для него давно прошло то время, когда картинный параллелизмъ казался *объясненіемъ* (стр. 12) и приводилъ къ созданію *миѳа*.

Изображеніе душевныхъ состояній стоитъ въ эпосѣ на второмъ планѣ. Его наиболѣе слабымъ мѣстомъ является вообще *психологическая мотивировка* описываемыхъ поступковъ. У Гомера намѣренія вкладываются готовыми въ души героевъ богами въ вѣщихъ снахъ и т. п.

Поскольку мы находимъ въ эпосѣ изображеніе душевныхъ состояній, оно бываетъ направлено также всегда въ *живописную*, картинную сторону: передается внѣшнее, матеріальное выраженіе состояній души. Сила душевнаго возбужденія охотно измѣняется физическимъ актомъ, напр., силой удара (ср. у Лерм. о Грозномъ); отъ головы Рустема «идетъ паръ», когда онъ убѣдился, что убилъ сына; горячность раскаянія, овладѣвшаго Петромъ В. при видѣ смиренія постриженной имъ царицы Евдокіи, выражена тѣмъ, что онъ сулитъ ей «за разстриженье сто [рублей, за расхмленье тысячу». Притомъ эпосъ охотно изображаетъ именно самое бурное и яркое внѣшнее выраженіе чувствъ—прямо или посредствомъ сравненій:

Его бѣлое тѣло распотѣлося,
 Богатырское сердце разгорѣлося.
 Стемнѣлъ царь, какъ темна ночь,
 Взревѣлъ царь, какъ левъ да звѣрь.
 Рыдаетъ Карль, рветъ бороду сѣдую (П. о Роландѣ).

Подобнымъ же образомъ изображена скорбь Ахиллеса при извѣстіи о смерти Патрокла (Ил. XVIII, 22; пер. Минскаго):

Молвилъ, и темная туча печали обьяла Пелида.
 Пепель, въ дыму закоптѣлый, обѣими взялъ онъ руками,
 Голову всю имъ посыпалъ и лобъ осквернилъ миловидный.

Черной золою покрылся нетлѣнный хитонъ Ахиллеса.
 Самъ по землѣ растянулся во весь онъ свой ростъ исполинскій,
 Кудри терзая руками и клочья волосъ вырывая.
 Тою порою служанки, плѣвенныя имъ и Патрокломъ,
 Сердцемъ скорбя, завопили. Онъ изъ палатки сбѣжались
 И окружили толпой Ахиллеса, могучаго духомъ.
 Въ грудь онъ били руками, и ноги у всѣхъ подкосились.

Въ нашемъ эпосѣ душевное волненіе часто иллюстрируется наглядными признаками торопливости или нетерпѣнія:

Шубу надѣвалъ рукавомъ на плечо,
 Шапку надѣвалъ блиномъ на голову,
 Садился на коня не на сѣдланаго...
 Кунью шубоньку накиннулъ на одно плечо,
 Шапочку соболью на одно ушко...

Когда эпосъ хочетъ пояснить душевный процессъ *сравненіемъ*, послѣднее имѣетъ обыкновенно матеріальный характеръ. Знаменито сравненіе Одиссея, когда онъ наканунѣ убійства жениховъ не спитъ ночь, ворочаясь на постелѣ и обдумывая планъ дѣйствій, съ «начиненнымъ бараньимъ желудкомъ (колбасой), который переворачиваютъ надъ огнемъ, для того чтобы онъ равномернo обжарился» (Од. XX, 15).

Объективность народнаго эпоса составляетъ, вмѣстѣ съ живописностью, второе основное его свойство. Она заключается въ такъ наз. „отсутствіи личности“,—въ томъ, что вниманіе слушателя всецѣло привлекается на изображаемое и ни малѣйшимъ образомъ на личность пѣвца, его чувства или мнѣнія; слушатель не думаетъ о немъ, всецѣло отдаваясь тому, что развертывается въ его воображеніи пѣсня. И самъ пѣвецъ смотритъ на себя только, какъ на посредника между слушателями и стариною, какъ на *органъ старины*; отсюда его заботливость о *вѣрности* передачи; признаніе ея есть въ его глазахъ лучшая похвала. такъ и Одиссей (VIII п.) проситъ Демодока снѣтъ о взятіи Трои, чтобы узнать, *вѣрно* ли онъ поетъ.

Кромѣ сознанія, что онъ передаетъ *былое*, объективность пѣвца вытекаетъ также изъ сознанія *важности* передаваемыхъ имъ событій, которое заставляетъ его невольно ступевывать свою личность.

Ясно, что *объективность* эпоса чрезвычайно] благоприятна для его *живописности*; это замѣчаніе примѣняется и къ эпосу позднѣйшаго времени, создаваемому поэтами:—тамъ тоже не столько говоритъ авторъ, сколько *сами вещи*. Въ изображеніи дѣйствительно объективномъ, т. е. вполне эпическомъ, авторъ не только „скрывается за сюжетомъ“, но какъ бы теряется, распускается въ немъ или перевоплощается въ него.

Объективность именно *народнаго* эпоса усиливается еще особен-

ностью его *происхожденія* и *сохраненія*. Народный пѣвецъ находится все время подъ контролемъ своихъ слушателей; только то въ его пѣснѣ будетъ воспринято ими и получить возможность *остатъся*, перейти къ слѣдующему поколѣнью, что согласно съ духомъ народа или эпохи; пѣсня, дающая, напр., не то освѣщеніе лицу и событію, которое можно считать общимъ. обречена на забвеніе. Пѣвецъ долженъ поэтому думать и чувствовать, какъ его слушатели; для проявленія его индивидуальности не остается мѣста. Мало того, (поэтическое *самосознаніе* народнаго эпическаго пѣвца и должно состоять именно въ сознаніи того, что онъ думаетъ и чувствуетъ *за всѣхъ* и *со всѣми*, т. е. въ душевномъ состояніи, прямо противоположномъ тому, что мы называемъ „самосознаніемъ личности“ и что мы привыкли теперь (съ конца XVIII в.) считать даже непремѣнной принадлежностью поэта и поэтическаго созданія.

Объективность эпоса не обозначаетъ его *равнодушнаго* отношенія къ его содержанію; ему присуще особое *эпическое настроеніе*, которое составляетъ часть его содержанія. Въ составъ его входятъ: а) *удивленіе* тому, что передается, соединенное съ сознаніемъ его важности, значительности; б) то чувство, которымъ вѣетъ на насъ ото всего стариннаго, давно переставшаго жить и какъ бы „встающаго изъ гроба“; в) чувство широты, широкихъ горизонтовъ въ пространствѣ и времени; г) чувство *монументальности*, вѣчности природы и жизни, неизмѣнности свойствъ вещей и натуры человѣка.

Эти душевные элементы, вмѣстѣ взятые, сообщаютъ эпосу мажорное настроеніе, которое профессиональные пѣвцы любили готовить въ слушателяхъ посредствомъ особыхъ „прелюдій“, приступая къ пѣснѣ; таковы такъ наз. „скоморошья запѣвы“:

Широта ли широта поднебесная,
Глубота ли глубота окіанъ-море.
Широко раздолье по всей землѣ,
Глубоки омуты дѣйпровскіе.

Но въ самомъ *разказѣ* эпическаго пѣвца вовсе не замѣтно старанія о томъ, чтобы возбудить означенное настроеніе и вообще тѣ или другія чувства въ слушателяхъ. *Внищительный* и *мажорный* тонъ эпоса не имѣетъ ничего общаго съ торжественнымъ, намѣренно приподнятымъ, *реторическимъ* тономъ. Реторизмъ имѣетъ всегда *ораторскій* отгѣнокъ, старается *убѣдить* въ значительности изображаемаго; въ этомъ не нуждается героическій эпосъ и его слушатели, которые и не допускаютъ другого взгляда на его содержаніе.

Въ указанную выше ошибку реторизма впадалъ иногда Гнѣдичъ, который былъ слишкомъ близокъ по времени къ Державину и домоно-

еще разсматривались, какъ произведенія *одного* поэта или, по мнѣнію нѣкоторыхъ, *двухъ*,—различныхъ для Иліады и Одиссеи.

Это мнѣніе почерпало свою убѣдительность между прочимъ изъ господствовавшей увѣренности, что *такъ* именно смотрѣли на Гомера во всѣ времена сами греки. На самомъ дѣлѣ было однакоже не такъ. Въ глазахъ Геродота Гомеръ былъ только собирателемъ и объединителемъ пѣсенъ, сложенныхъ до него. Взглядъ на Гомера, какъ на личнаго творца, былъ установленъ и проведенъ въ общее сознаніе гораздо позднѣе, именно въ александрійскую эпоху греческой образованности—грамматиками, критиками гомеровскаго текста. Этотъ взглядъ считался потомъ какъ бы завѣщаннымъ древностью и продержался до самаго конца XVIII столѣтія, когда (въ 1795 г.) явились *Prolegomena ad Homerum* (Предисловіе къ Гомеру) Фридриха Августа Вольфа, профессора университета въ Галле, которыя начали собою новую эпоху во взглядахъ на Гомера и гомеровскій эпосъ; въ этомъ сочиненіи впервые былъ поставленъ научно такъ наз. «гомеровскій вопросъ» и указаны пути, которые должны вести къ его разрѣшенію.

I. Вольфъ, занимавшійся главнымъ образомъ Иліадою, подробно раскрылъ: а) неравноцѣнность исполненія различныхъ частей поэмы, б) несовершенства ея плана, происходящія отъ позднѣйшихъ вставокъ и дополненій, которыя прерываютъ нить разсказа и замедляютъ дѣйствіе. На основаніи этого онъ установилъ слѣдующія положенія: 1) гомеровскія поэмы никакъ нельзя считать однородными по происхожденію съ Энеидой, Освобожденнымъ Іерусалимомъ и т. п. произведеніями личнаго творчества; 2) болѣе чѣмъ вѣроятно ихъ продолжительное распространеніе въ народѣ устнымъ путемъ, на память—и до, и послѣ появленія письменности,—благодаря существованію пѣвцовъ-рапсодовъ.

Мысли Вольфа произвели очень сильное впечатлѣніе въ ученомъ и литературномъ мірѣ—тѣмъ болѣе, что онѣ формулировали то, что уже мелькало въ умѣ многихъ, напр., поэта и ученаго Гердера (1744—803), который своими «Голосами народовъ» (*Stimmen der Völker*), стихотворнымъ переводомъ отрывковъ народной поэзіи различныхъ странъ, много содѣйствовалъ успѣхамъ зарождавшейся въ то время науки о народномъ творествѣ, такъ наз. *фольклора*. Изъ двухъ корифеевъ нѣмецкой литературы, Гете привѣтствовалъ «смѣлое освобожденіе умовъ отъ заблужденія по поводу Гомера»; напротивъ, Шиллеръ протестовалъ и написалъ эпиграмму на Вольфа, защищая величавый образъ гениальнаго и вдохновеннаго слѣпца.

II. Идеи Вольфа были развиты до ихъ послѣднихъ выводовъ Лахманомъ въ 1830-хъ гг. Въ промежуткѣ сдѣлала успѣхи наука о народномъ творествѣ, и Лахманъ приобрѣлъ извѣстность, какъ одинъ изъ

главныхъ изслѣдователей Пѣсни о Нибелунгахъ; методъ, выработанный имъ на германскомъ эпосѣ, онъ приложилъ къ Иліадѣ.

Лахманъ обратилъ особенное вниманіе на фактическія противорѣчія, которыя встрѣчаются въ Иліадѣ; по его мнѣнію: они были бы невозможны не только въ произведеніи, принадлежащемъ одному автору, но и въ произведеніи, сознательно и планомѣрно составленномъ однимъ лицомъ изъ готоваго матеріала; то, что досталось намъ подъ именемъ Иліады, есть поздній, неискусно составленный сводъ изъ разрозненныхъ пѣсенъ, соединенныхъ внѣшнимъ образомъ при помощи вставокъ съ цѣлью сохранить на письмѣ, для чтенія, накопившіяся въ разныхъ мѣстахъ пѣсенный матеріалъ различнаго достоинства. Лахману удалось, какъ онъ думалъ, найти даже мѣста *спаекъ* одной пѣсни съ другою и разложить такимъ образомъ Иліаду на 16 первоначальныхъ рhapsодій; при этомъ онъ широкой рукою выбрасывалъ изъ гомеровскаго текста то, что казалось ему вставленнымъ позднѣе съ цѣлью пригнать, приладить одну пѣсню къ другой.

Теорія Лахмана, которую называютъ «теоріей пѣсенъ», скоро обнаружила свою односторонность. Преувеличенъ былъ взглядъ его на значеніе фактическихъ противорѣчій въ Иліадѣ; его противниками были указаны такія же противорѣчія въ произведеніяхъ *одного* автора, не знавшихъ *устной* передачи; напр., извѣстно, что Тэккерей извинялся печатно передъ читателями въ томъ, что въ романѣ «Ньюкомы», упомянувъ о смерти одного лица, онъ черезъ нѣсколько главъ опять заставилъ его дѣйствовать; въ «Неистовомъ Орландѣ», поэмѣ Аріоста († 1553), рыцарь Балюстрио упоминается, какъ умершій, въ 18 и 45 пѣсняхъ и дѣйствуетъ, какъ живой, въ 40 и 73-ей.

Придавая излишнюю важность внѣшнимъ погрѣшностямъ Иліады, Лахманъ въ то же время не обратилъ достаточнаго вниманія на внутреннюю цѣльность произведенія, на выдержанность характеровъ, единство стиля, на превосходную законченность разсказа, которыя становятся необъяснимыми, если принять его теорію внѣшняго связыванія пѣсенъ.

III. Какъ реакція противъ лахмановской теоріи, вскорѣ явился новый взглядъ (Готфрида Германа), по которому въ основѣ Иліады должно было лежать раньше составившееся «эпическое цѣлое» — поэма «о гнѣвѣ Ахиллеса и его послѣдствіяхъ» («Ахиллеида»), небольшихъ сравнительно размѣровъ; она могла быть сложена кружкомъ *дружинныхъ пѣвцовъ-аздовъ* или, что еще правдоподобнѣе, *однимъ* такимъ пѣвцомъ, который и могъ носить имя Гомера. Потомъ уже, перейдя въ руки *рhapsодовъ*, поэма разрослась, при помощи вставокъ и распространенія эпизодовъ, до тѣхъ размѣровъ, въ которыхъ мы ее знаемъ.

Этотъ взглядъ удачно объясняетъ одновременно: единство и связность и, съ другой стороны, извѣстную разбросанность и неровность исполненія Иліады; но онъ представляетъ также и слѣдующій недостатокъ: трудно представить себѣ, какъ могли дѣлаться вставки въ текстъ вполнѣ законченнаго, закругленнаго произведенія, представляющаго одну непрерывную нить разсказа. Выходомъ изъ этого затрудненія явилось слѣдующее, 4-ое мнѣніе, которое и можно считать теперь прочно установленнымъ отвѣтомъ на «гомеровскій вопросъ».

IV. А именно: первоначальная Ахиллеида, основа будущей Иліады, была не законченной поэмой, а *организованнымъ репертуаромъ* пѣвцовъ, *цикломъ* пѣсень, которыя были связаны между собою опредѣленнымъ *планомъ* и исчерпывали одинъ сложный сюжетъ (о гнѣвѣ Ахиллеса и пр.); каждая пѣсня была сложена съ *опредѣленнымъ отношеніемъ къ цѣлому*, которое было извѣстно и пѣвцу, и слушателямъ. Такъ именно смотрѣли слушатели на пѣснь Демодока (см. прил-іе 22: «Муза внушила пѣвцу» и т. д.).

Подъ *тѣсною* здѣсь подразумѣвается, очевидно, болѣе сложное цѣлое: циклъ, сводъ пѣсень, изъ которыхъ каждую возможно было исполнять отдѣльно.

Понимая *такъ* составъ первоначальнаго ядра Иліады, уже легко допустить возможность вставокъ и дополненій: репертуаръ обогащался новыми пѣснями или новыми подробностями и эпизодами въ старыхъ; но тѣ и другіе всякій разъ ставились *планомѣрно* на опредѣленное мѣсто въ предѣлахъ цикла.

Присматриваясь къ послѣднему, 4-му, объясненію сложенія Иліады, нетрудно узнать въ немъ соглашеніе предыдущаго (3-го) съ «теоріей пѣсень» Лахмана. Невѣрная въ своемъ полномъ смыслѣ (также и въ отношеніи «Нибелунговъ», см. ниже), она имѣла ту заслугу, что обратила вниманіе на участіе собирательнаго творчества и устнаго исполненія въ эпосѣ Гомера. Внесенныя позднѣ поправки выдвинули значеніе: 1) личнаго творчества и искусства и 2) письменности, которая, согласно новѣйшимъ открытіемъ, была уже распространена въ «эпоху Гомера» (IX—X в.).

Записи пѣсень должны были начаться очень рано съ профессиональной цѣлью въ средѣ исполнителей-рапсодовъ. Греческій эпосъ развивался въ счастливыхъ условіяхъ: большой даровитости расы и живого интереса къ нему всего народа; оттого не только пѣвцы при дворахъ властителей (*изды*), но и самыя *рапсоды* получили въ Греціи правильную организацію, которая обезпечивала преемственность приемовъ исполненія и также сохранность, но вмѣстѣ съ тѣмъ и совершенствованіе текстовъ; для этихъ цѣлей и служили записи. На о-вѣ Хіосѣ существовала кор-

порація півцовъ-гомеридовъ, слывшихъ даже потомками Гомера; они считались хранителями эпического наслѣдства, связаннаго съ его именемъ.

Рано начавшаяся запись пѣсенъ не только спасала ихъ отъ забвенія: она, какъ уже было отмѣчено, создавала болѣе благоприятныя условія для ихъ пополненія и совершенствованія. Въ противоположность взгляду Лахмана, соединеніе двухъ пѣсенъ не было дѣломъ простымъ и легкимъ: оно требовало большаго или меньшаго «переплава» всего ихъ содержанія, когда, напр., одна пѣсня должна была объяснять *мотивы* поступка, описываемаго въ другой, и т. п. Такого рода «работа надъ эпосомъ» и могла совершаться съ гораздо большимъ удобствомъ надъ записаннымъ текстомъ, нежели устно, на память. Обработывателямъ эпоса по писаннымъ текстамъ присвоено вообще названіе *діаскевастовъ*.

Полагають, что ростъ гомеровскаго текста (до 15693 ст. въ Илиадѣ и 12110 въ Одиссеѣ) остановился около 800 г. до Р. Х., т. е. въ эпоху Ликурга; ему и приписываютъ заботу о цѣлости полнаго текста обѣихъ эпопей. Какъ достовѣрный фактъ, мы это знаемъ о Пизистратѣ аѣинскомъ (VI в. до Р. Х.), которымъ было вѣрно оцѣнено ихъ государственное и національное значеніе. Учредивъ праздникъ Панаѣиней, онъ, какъ одинъ изъ способовъ привлечь къ участію въ немъ всю Грецію, ввелъ публичное *чтеніе* поэмъ Гомера. Съ тѣхъ поръ Гомеръ разсматривается и государственной властью, и народомъ, какъ залогъ національнаго единства, какъ средство воспитанія общеѣллинскаго сознанія и патріотизма. Рецитаціи Гомера по писаннымъ текстамъ, смѣнившія пѣніе рапсодовъ, входятъ въ программу общественныхъ игръ. Гомеръ изучается въ школахъ, какъ основа воспитанія юношества въ истинно греческомъ духѣ. Въ александрійскую эпоху греческой образованности является обширная литература толкованій къ тексту Гомера, принадлежащая перу грамматиковъ, изъ которыхъ выдавался Аристархъ (II в. до Р. Х.); ему, по свидѣтельству Плутарха, принадлежитъ и то раздѣленіе эпопей на 24 пѣсни каждую, въ которомъ онѣ дошли до насъ; его нельзя признать удачнымъ, такъ какъ оно дробитъ иногда одинъ эпизодъ на 2 пѣсни, иногда же соединяетъ въ одной пѣснѣ слишкомъ разнородное содержаніе.

Составъ Илиады. Выдѣленіе изъ дошедшаго до насъ текста поэмы первоначальной Илиады, или «Ахиллеиды» не представляетъ большой трудности. Одно органическое цѣлое, какъ по ходу дѣйствія, такъ и по стилю и высокому поэтическому достоинству выполненія, со-

ставляютъ: I п.—ссора Агемемнона съ Ахиллесомъ и общаніе Зевса Ѳетидѣ заставить грековъ раскаяться въ обидѣ, нанесенной ея сыну; XI—тяжкое пораженіе грековъ, несмотря на подвиги Агемемнона; XVI и начало XVII п.—подвиги и смерть Патрокла и XXII—гибель Гектора отъ руки Ахиллеса; всего около 3000 стиховъ.

Остальныя части Иліады болѣе или менѣе нарушаютъ ходъ дѣйствія или замедляютъ его. Перерывъ между I и XI п. бросался въ глаза уже александрійскимъ грамматикамъ и Скалигеру (XVI в.): исполненіе общанія Зевса Ѳетидѣ начинается только 10-ю пѣснями дальше; но вслѣдъ за этимъ началомъ идутъ опять описанія боевъ, въ которыхъ побѣда склоняется то на ту, то на другую сторону; самъ Зевсъ перестаетъ на время интересоваться судьбою Трои (XIII). Со смертью Патрокла совершается драматическій поворотъ въ ходъ происшествій; но слѣдующія 4 пѣсни (XVIII—XXI) заключаютъ въ себѣ опять длинноты и чисто случайныя замедленія неизбѣжной развязки; таковъ и вставочный эпизодъ изготовленія Гефестомъ новаго оружія Ахиллесу (XVIII), хотя онъ признается превосходнымъ по выполненію. Содержаніе двухъ послѣднихъ пѣсней (кромѣ описанія игръ въ честь Патрокла) подходило бы болѣе, какъ заключеніе къ поэмѣ о Гекторѣ (Приамъ, выпрашивающій тѣло сына и похороны Гектора, прил-іе 20)*).

Происхожденіе вставокъ. Можно объяснить удовлетворительно также съ одной стороны *мотивы*, съ другой—самый *процессъ* отдѣльныхъ дополненій, благодаря которымъ разросся такъ значительно первоначальный текстъ Иліады.

Главнымъ пробужденіемъ для обогащенія ея новыми частями могло быть желаніе пѣвцовъ удовлетворить честолюбію отдѣльныхъ городовъ Эллады, которые, естественно, хотѣли каждый увидѣть своихъ мѣстныхъ героевъ и ихъ подвиги въ общей картинѣ національной славы; такъ явились описанія подвиговъ Діомеда, Аяксовъ и мн. др.; еще позже, какъ думаютъ, присоединилась сюда личность и подвиги Одиссея (см. ниже). Но кромѣ указаннаго мотива,—долженъ былъ подавать поводъ къ вставкамъ также особенный интересъ, возбуждаемый нѣкоторыми, главнымъ образомъ боевыми темами; ими и наполненъ почти исключительно промежутокъ между I и XI п.; такъ основаніемъ для вставки эпизода о Долонѣ (X) могъ быть спеціальныи интересъ *ночной* экспедиціи: Одиссей вмѣстѣ съ Діомедомъ, прокрадываясь ночью въ троянскій лагерь, наталкиваются на непріятельскаго лазутчика Долона; Діомедъ убиваетъ его; вслѣдъ за тѣмъ Одиссей уводитъ коней еракійскаго царя Реса, котораго убиваетъ спящимъ.

*) Отрывки изъ Иліады, при которыхъ переводчикъ не обозначенъ, принадлежатъ Гнѣдичу.

Интересъ, возникшій, вѣроятно, позднѣе къ художественному изображенію мирнаго быта, вызвалъ вставку сцены «прощанія Гектора съ Андромахой»; она неискусно помѣщена слишкомъ рано (VI п.), безъ связи съ остальными частями поэмы (прил-іе 19).

Процессъ, которымъ дѣлались эти дополненія, не всегда былъ творческимъ; онъ состоялъ нерѣдко въ *подражаніи* однороднымъ мѣстамъ первоначальной Илиады; такъ многочисленныя описанія единоборствъ носятъ слѣды вліянія главнаго единоборства—Ахиллеса и Гектора.

Старое и новое въ Илиадѣ. Старыя, первоначальныя части Илиады отличаются отъ большинства новыхъ—большой силой и оригинальностью исполненія и болѣе тѣсной, органической связью между отдѣльными частями содержанія. Въ нихъ замѣчается вообще больше вдохновенія и поэтическаго искусства; въ послѣдующихъ—замѣтно злоупотребленіе описаніями на счетъ разсказа и дѣйствія, длинноты, повторенія и, наконецъ, подражательность.

Представляетъ особенный интересъ для характеристики роста героическаго эпоса вообще, различное отношеніе старыхъ и болѣе новыхъ частей Илиады къ *миѳу*; такъ въ тѣхъ и другихъ весьма различно изображается *вмѣшательство боговъ въ дѣла людей*—сюжетъ, любимый гомеровскимъ эпосомъ. Въ то время какъ въ древнѣйшихъ частяхъ выступленіе боговъ совершается проще, естественнѣе, прямѣе и происходитъ всегда по важному, исключительному поводу, въ новыхъ—оно вызывается часто совершенно незначительными обстоятельствами и передается съ ненужными подробностями и длиннотами, указывающими на недостатокъ вдохновенія: замѣчается, такимъ образомъ, болѣе свободное обращеніе съ миѳологіей, которая низводится до «литературнаго средства».

Достаточно сравнить въ этомъ отношеніи два мѣста Илиады.

I. Ахиллесъ, приведенный въ ярость оскорбленіемъ Агамемнона, готовъ поднять на него руку (Ил. I, 188):

Рекъ онъ: и горько Пелиду то стало: могучее сердце
 Въ персяхъ героя власатыхъ межъ двухъ волновалось мыслей:
 Или, не медля исторгнувши мечъ изъ влагалища острый,
 Встрѣчныхъ разыщать ему и убить властелина Атрида,
 Или свирѣпство смирить, обуздавъ огорченную душу.
 Въ мигъ, какъ, подобными думами разумъ и душу волнуя,
 Страшный свой мечъ изъ ноженъ извлекалъ онъ, явилась Аѳина,
 Съ неба слетѣвъ: ниспослала ее златотронная Гера,
 Сердцемъ любя и храня обоихъ бранноосцевъ; Аѳина,
 Ставъ за хребтомъ, ухватила за русыя кудри Пелида,
 Только ему лишь явленная, прочимъ незримая въ сонмѣ.
 Онъ ужаснулся и вспять обратился, познавъ несомнѣнно
 Дочь громовержцеву: страшнымъ огнемъ ея очи горѣли.

II. Совѣмъ иной характеръ носить миѳологическій эпизодъ XXIII пѣсни: Ахиллесъ, раздосадованный тѣмъ, что «не разгорается погребальный костеръ Патрокла», молится вѣтрамъ, Борею и Зефиру; его мольбы подслушиваетъ Ирида и летитъ въ чертоги вѣтровъ, которыхъ застаеъ за пиромъ; ее приглашаютъ принять участіе; но ей некогда: она спѣшитъ присутствовать при гекатомбѣ, приносимый жителями Эѳіопіи; Ирида передаетъ просьбу Ахиллеса; вѣтры спѣшаютъ въ лагерь ахейцевъ и раздуваютъ костеръ Патрокла.

Между первымъ и вторымъ отношеніемъ къ миѳологіи долженъ былъ пройти значительный промежутокъ времени.

Сюжетъ Иліадѣ дали *эоійскія* сказанія и пѣсни о набѣгахъ грековъ на малоазійскій берегъ. Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что въ ней изображенъ лишь *идеальный* походъ, который явился эпическимъ *сущеніемъ* (конденсаціей, суммированіемъ) многихъ однородныхъ предприятий съ нарушеніемъ хронологіи (въ особенности, напр., въ лицѣ престарѣлаго Нестора).

Изъ эоійскихъ колоній греческаго народа сюжетъ былъ занесенъ въ метрополию и здѣсь въ рукахъ *іонійскихъ* пѣвцовъ сыгралъ роль «эпическихъ рамокъ», въ которыя съ большимъ удобствомъ можно было вставлять героическія пѣсни, уже сложенные на материкѣ Греціи во славу мѣстныхъ героев того или другого города. Эоійскій замыселъ спасъ ихъ отъ забвенія, на который ихъ обрекала ихъ разбросанность. Получился сводъ героическихъ образовъ и дѣлъ, національно-героическій *пантеонъ*, памятникъ военной доблести націи. Онъ долженъ былъ наполняться постепенно; позднѣе другихъ должны были войти въ него герои окраинныхъ странъ Греціи, какъ Фракія, въ лицѣ Реса, въ X п.

Миѳологія Иліады. Миѳологическая часть содержанія Иліады очень значительна. Кромѣ описанія взаимныхъ отношеній, ссоръ, бесѣдъ, времяпрепровожденія боговъ въ текстѣ поэмы, боги принимаютъ большое участіе въ самомъ ходѣ дѣйствія. Миѳологія вошла, такимъ образомъ, въ гомеровскій эпосъ въ своемъ *прямомъ* смыслѣ, какъ часть общей картины міровой жизни, какъ ее представляли себѣ греки эпической поры: даны картины жизни боговъ и людей въ ихъ взаимныхъ отношеніяхъ. Отсюда понятна невѣрность взгляда на гомеровскую миѳологію, какъ на «фантастическій элементъ» въ эпосѣ; ошибка дѣлалась въ эпоху ложноклассицизма многочисленными подражателями Гомера и Вергилія. Дѣла боговъ въ Иліадѣ не сверхъестественны и фантастичны; они совершенно естественны, согласно взглядамъ и вѣрованіямъ тѣхъ, для кого были сложены пѣсни.

Въ большинствѣ миѳологическихъ изображеній Гомера обращаетъ на себя вниманіе прежде всего элементарность, можно сказать, грубость

его представлений. Въ отношеніи душевныхъ качествъ и нравственнаго развитія боги являются постоянно существами низшими, чѣмъ люди. Въ противоположность доблести героевъ, ихъ образъ дѣйствій носить черты коварства и обмана: Аполлонъ оглушаетъ Патрокла ударомъ сзади; Афина предаетъ Гектора Ахиллесу, принявъ видъ его брата и обнадеживъ его помощью; она же развязываетъ незамѣтно завязки шлема у Париса, когда онъ вступаетъ въ бой съ Менелаемъ, и пр. Боги Гомера полны страстей и пристрастій. Ихъ взаимныя отношенія допускаютъ злобу, зависть, месть, обманъ, издѣвательство; Зевсъ со злобой, обращается къ Арею (прил-іе 17). Отношенія Зевса и Геры даютъ поводъ къ цѣлому ряду грубыхъ, лишенныхъ достоинства сценъ; XIV п. содержитъ извѣстный эпизодъ «одураченія» Зевса: усыпленіе Зевса ласками Геры, для того чтобы повредить троянцамъ во время его сна. Свое верховенство Зевсъ иллюстрируетъ грубыми образами матеріальной силы:

Цѣпь золотую спустите съ пространнаго неба на землю,
Послѣ низвѣсьтесь по ней всѣ богини, а также всѣ боги, —
Не совлечете верховнаго вы промыслителя Зевса.

УП, 19; пер. Минскаго.

Эти и имъ подобныя изображенія гомеровскаго эпоса стоятъ для насъ въ непримиримомъ противорѣчьи съ изображеніями многочисленныхъ проявленій высшаго моральнаго развитія и духовной культуры людей, которыми богаты Иліада и Одиссея: отношеній Гектора и Андромахи, Пріама и Гекубы, любви героевъ къ славѣ, любви Гектора къ родинѣ, великодушія Ахиллеса къ отцу врага, вызваннаго напоминаніемъ о его собственномъ отцѣ, добраго отношенія Патрокла къ рабамъ и пр.

Эта отсталость міва отъ моральнаго развитія народа составляетъ, какъ мы уже видѣли (стр. 11), естественное явленіе въ ходѣ духовной культуры; такое состояніе греческой міеологии и отразилъ эпосъ Гомера, въ особенности Иліада. Но рядомъ съ архаическими образами боговъ, которые, и не вполнѣ удовлетворяя религіознымъ и нравственнымъ чувствамъ, должны были сохранять для грековъ обаяніе старины, набожнаго завѣта предковъ, въ Иліадѣ нашли себѣ выраженіе и позднѣйшіе успѣхи религіознаго сознанія.

1) Въ Иліадѣ есть многочисленныя мѣста, гдѣ изображается дерзновеніе героевъ противъ боговъ. Такъ Діомедъ (V) ранитъ въ кисть руки Афродиту въ то время, когда она защищаетъ своего сына Энея, и повергаетъ на землю самого Арея. Есть мѣста, гдѣ выражается мотивированный протестъ героевъ противъ боговъ, напр., въ устахъ Ахиллеса, котораго Аполлонъ обманомъ отвлекъ отъ Гектора, принявъ его видъ: возмущенный герой подчеркиваетъ полную *безопасность* обмана для «безсмертнаго», что дѣлаетъ обманъ его еще болѣе низкимъ (XXII, 19).

Менелай (III, 365) произносить хулу на самого Зевса, когда онъ помѣшалъ его законной расправѣ съ Парисомъ. Въ мѣстахъ подобнаго рода можно видѣть начало критическаго отношенія къ традиціонному образу бога и начавшееся *разрушеніе мифа*.

2) Важнѣе тѣ наслоенія въ эпосѣ, въ которыхъ содержатся попытки новыхъ, болѣе возвышенныхъ религіозныхъ представленій; въ нихъ также нѣтъ недостатка въ Иліадѣ; онѣ указываютъ на духовный подъемъ самой мифологіи. Такъ въ Иліадѣ говорится также о богахъ, «наказывающихъ за нарушеніе клятвъ, за неправый судъ, богахъ, милосердныхъ къ человеку, и пр.

Зевсъ ополчается гнѣвомъ великимъ на смертнорожденныхъ,
Что, прибѣгая къ насилью, въ собраніяхъ судять пристрастно,
Правду священную гонятъ, о мшени боговъ не заботятся.

XVI, 385; пер. Минскаго.

Въ уста Зевса вложено сожалѣніе о человѣкѣ:

Нѣтъ на землѣ существа злополучнѣе смертнаго мужа,
Средь многочисленныхъ тварей, что дышатъ и ползаютъ въ прахѣ.

XVII, 446; пер. Минскаго.

3) Въ Иліадѣ есть также слѣды особливаго культа Зевса, какъ верховнаго божества, который близокъ къ *монотеизму*; въ такомъ духѣ молитва Ахиллеса о Патроклѣ, въ которой обращаетъ на себя вниманіе большая интимность религіознаго настроенія (прил-іе 16).

4) Наконецъ въ Иліадѣ нерѣдко говорится о *судьбѣ* (мойрѣ), которой подчиненъ самъ Зевсъ; *идеальный смыслъ* вѣры въ судьбу—стремленіе внести законмѣрность, устойчивость въ міроуправленіе, взаимнѣ произвола боговъ, который уже оскорблялъ религіозное чувство.

Изображеніе войны. Несмотря на обиліе мифологическаго элемента въ Иліадѣ, ея главное содержаніе всетаки *героическое*. Сами боги полны интереса и удивленія къ тому, что совершаютъ герои-люди. Въ этомъ превознесеніи человѣческаго выразилась чисто эллинская черта высокаго представленія о человѣкѣ и его призваніи.

Героическое понято въ Иліадѣ, какъ военная доблесть, и главный сюжетъ ея въ широкомъ смыслѣ слова есть вообще *война* во всѣхъ ея проявленіяхъ: духовныхъ и матеріальныхъ, возвышенныхъ и ужасныхъ, блестящихъ [и кровавыхъ, славныхъ и отталкивающихъ. Иліада есть своего рода энциклопедія войны, развертывающая весь смыслъ, все содержаніе этого понятія съ эпической наглядностью и вмѣстѣ *объективностью*, имѣя въ виду одну цѣль — полнѣе передать предметъ.

Несмотря на выраженное кое-гдѣ сожалѣніе о жертвахъ войны, въ Иліадѣ нѣтъ намека на ея осужденіе; ея беспощадность принимается, какъ фактъ, и не подвергается критикѣ, и лиризмъ, одушевляющій поэмъ,

есть *навося войны*, жаръ воинственнаго одушевленія,—жажда побѣды и славы и вмѣстѣ смерти и гибели врагу. Иліада выразила его съ такой полнотой и силой, какъ ни одно произведеніе всемірной литературы.

Поэма чрезвычайно богата яркими военными картинами; даны изображенія войска, идущаго въ бой (прил-іе 14), въ которыхъ преобладаетъ то зрительная, то звуковая картинность «движущейся рати», при этомъ дается почувствовать одновременно и красивая, эффектная, и страшная, грозная сторона зрѣлища; изображается полководецъ, готовящій войско къ бою; дается картина самаго боя (прил-ія 3 и 7) и др. Характерныя для Иліады выраженія: «боевая работа», «герои потрудились» (прил-іе 14).

Кровавая сторона войны передается въ многочисленныхъ (около 50) описаніяхъ **раненій**, наносимыхъ героями, знаменитыхъ подробностью описанія и реализмомъ; они дѣйствуютъ тѣмъ сильнѣе, что тотъ же гомеровскій эпосъ такъ живо даетъ чувствовать цѣну и прелесть жизни, съ такой любовью останавливается на красотѣ, здоровьѣ и физической мощи человѣка, которую безпощадно разрушаетъ въ одинъ мигъ вражеское оружіе (прил-ія 11, 12 и 13).

Даются и болѣе крупныя описанія смерти и истребленія, какъ „Ахиллесъ, ѣдущій по трупамъ“ (прил-іе 3), и особенно „Ахиллесъ свирѣпствующій въ потокѣ“ (XXI).

Здѣсь находимъ такой эпизодъ:

За ногу взявъ, Ахиллесъ его бросилъ въ текуція волны,
И, издѣваясь надъ трупомъ, промолвилъ крылатое слово:
«Здѣсь и покойся отнынѣ, лежи среди рыбъ ненасытныхъ!
Слизуть онѣ на досугѣ всю кровь, что сочится изъ раны.
Мать не оплачетъ тебя, обрядивши на ложѣ. Но тѣло
Бурный Скамандръ снесетъ на широкое лоно морское;
Прыгнувъ надъ быстрой волной, не одна подъ чернѣющей зыбью
Скроется рыба, вкусившая жиръ Ликаона блестящій.
Такъ вы и всѣ погибайте, пока въ Иліонъ не проникнемъ,
Вы, убѣгая въ смятеньи, а я, умерщвляя бѣгущихъ.

XXI, 120; пер. Минскаго.

Гомеровскій эпосъ умѣетъ сдѣлать величественнымъ и грандіознымъ самое описаніе *бойни*. Съ эпической объективностью и цѣльностью Иліада объединяетъ въ изображеніи боевого возбужденія героевъ героическое и звѣрское (прил-іе 9); боевой пылъ приравнивается къ *голоду*; онъ переносится и на самое оружіе героевъ: копьё Ахиллеса „жаждетъ вонзиться въ противника и напиться его крови“, его стрѣлы „до тѣхъ поръ не ослабѣваютъ въ полетѣ, пока не вопьются въ тѣло противника“.

Иліада знаетъ, далѣе, самыя разнообразныя *перипетіи* боя, знаетъ превратность [и шальную случайность боевого жребія; послѣдняя иллю-

стрируется судьбой юнаго еракійскаго царя Реса, который зарѣзанъ во снѣ Одиссеемъ въ первую же ночь, проведенную имъ въ греческомъ станѣ (X); знаетъ моменты *паническаго страха*, овладѣвающаго войскомъ (напр., когда Ахиллесъ показывается изъ за окоповъ и трижды кричить—прил-іе 15); знаетъ разнообразныя оттѣнки храбрости: дерзость Діомеда (V), упорство въ оборонѣ Аякса (прил-іе 2), находчивость Одиссея и пр. Военская отвага и доблесть, возведенныя на высшую ступень и одухотворенныя идеей, воплощены въ образахъ Ахиллеса и Гектора.

Черты эпической эпохи. Въ изображеніи героическаго у Гомера всего яснѣе выступаютъ черты *эпической эпохи* (стр. 19). Во взглядѣ на войну и военную доблесть онъ солидаренъ съ отдаленной стариной, которая завѣщала этотъ взглядъ потомству; задача *эпоса* хранить свято этотъ завѣтъ старины. Съ нимъ солидарны и все изображенныя Гомеромъ люди; кто не раздѣляетъ его, тотъ можетъ быть только безумцемъ или выродкомъ, подобнымъ Тирситу, котораго душевное безобразіе сами боги помѣтили отталкивающимъ тѣлеснымъ уродствомъ; такой человѣкъ, по общему мнѣнію, заслуживаетъ позора, которому подвергъ Тирсита Одиссей:

Онъ безобразнѣйшій былъ изъ всѣхъ, кто явился подъ Трою.
 Былъ онъ косою и хромою, и его искривленныя плечи
 Вместе сходились къ груди, а еще заостренною кверху
 Онъ обладалъ головою, и рѣдкій торчалъ на ней волосъ.

II, 216; пер. Минскаго.

Рекъ и скиптромъ его по хребту и плечамъ онъ ударилъ.
 Сжался Тирситъ, изъ очей его брызнули крупныя слезы;
 Вдругъ полоса подъ тяжестью скиптра золатаго
 Вздунулась багровая; сѣлъ онъ, отъ страха дрожа, и отъ боли
 Видъ безобразный наморщивъ, слезы отеръ на ланитахъ.
 Все, какъ ни были смутны, отъ сердца надъ нимъ разсмѣялись.

II, 265.

Та же цѣльность міросозерцанія, завѣщанная стариной, замѣчается въ Илиадѣ относительно подчиненія человѣческихъ дѣлъ высшему, божественному рѣшенію—Зевса или судьбы; въ ходѣ событій постоянно показана направляющая ихъ рука божества; исходъ усилий и самыхъ героическихъ не въ рукахъ человѣка; самая храбрость и героизмъ внушаются божествомъ:

Ставъ посрединѣ межъ ними, богиня (Распря) воскликнула громко
 Голосомъ зычнымъ и страшнымъ и каждому въ сердце ахейцу
 Буйную силу вдохнула и страсть воевать и сражаться.
 И показала война имъ внезапно милѣй возвращенья,
 На корабляхъ углубленныхъ, въ любезную отчужденную землю.

XI, 10; пер. Минскаго.

См. также прил-іе 18. — Сюда же относятся многочисленные сны, знаменія и разнаго рода внушенія и указанія боговъ, которыми полна Илиада; см. ниже по поводу Одиссеи.

Такое изображеніе психологін героевъ носить на себѣ чисто эпическую печать: личность можетъ проявляться ярко и сильно, но она: 1) только орудіе въ рукахъ высшихъ силъ; 2) ея разумъ и мудрость только результатъ жизни и опыта предыдущихъ поколѣній, старины, предковъ; 3) стариной указаны и тѣ формы, въ которыхъ она можетъ проявлять свою доблесть.

Ахиллесъ и Гекторъ. При большой цѣльности взгляда на войну и военную доблесть, которымъ проникнута Илиада, позднѣйшія наслоенія въ изображеніи героизма въ гомеровскомъ эпосѣ выразились только въ прибавленіи такихъ чертъ, которыя его *одухотворяютъ*, облагораживаютъ. Эти идеализирующія черты, которыя не могли быть ранняго происхожденія, сосредоточены въ личностяхъ Ахиллеса и Гектора.

Изображеніе Ахиллеса представляетъ собою весьма сложный, и по современнымъ понятіямъ, литературный замыселъ, который выполненъ превосходно. Личность его разработана въ 2-хъ направленіяхъ: I—драматическомъ и II—героическомъ.

I. Ахиллесъ переживаетъ двѣ *драмы*, которыя смѣняютъ одна другую; *первая*, драма обиды, находитъ себѣ развязку во второмъ посольствѣ грековъ вмѣстѣ съ возвращеніемъ Бризеиды и униженіемъ Агамемнона; но одновременно съ этимъ возникаетъ *вторая*—драма потери друга и мести за него. Вмѣсто длительныхъ и пассивныхъ душевныхъ состояній первой драмы, это драма страстныхъ аффектовъ, развивающаяся съ бурной стремительностью. Переходъ отъ первой драмы ко второй и смѣна одной психології героя другою изображены Илиадой гениально.

Раскрывая драматическую сторону сюжета, поэма создаетъ для героя рядъ *положеній*, сопряженныхъ съ сильнѣйшей душевной борьбой, какъ борьба самолюбія съ долгомъ передъ родиной (I); затѣмъ та же борьба, но съ инымъ исходомъ, при первомъ посольствѣ грековъ къ Ахиллесу и др.; эти положенія подчеркиваютъ рѣзкіе *контрасты* въ натурѣ героя, какъ конфликтъ мстительности и великодушія въ сценѣ съ Приамомъ. Конецъ поэмы имѣетъ всѣ признаки *драматической развязки*. (Необходимо подробное знакомство съ XXII п.; пересказъ ея—Хр. 87).

Послѣдняя пѣснь Илиады, произведеніе болѣе поздняго времени, создаетъ драматическое положеніе съ чрезвычайно усложненной и реалистической психологіей: Ахиллесъ, уже принявъ великодушное рѣшеніе относительно тѣла врага, боится самъ себя: малѣйшая неосторожность Приама можетъ возбудить въ его душѣ такую бурю чувствъ, съ которой

онъ уже не сумѣетъ справиться — нарушить и данное слово (выдать тѣло Гектора), и повелѣніе Зевса (XXIV, 559).

Поэма охотно выводитъ моменты, когда чувства добрыя и злыя, нѣжныя и жестокия, расслабляющія и возбуждающія душу героя владѣютъ ею одновременно; таковъ «Ахиллесъ, собирающійся въ бой» (прил-іе 4).

Нѣжность Ахиллеса къ Патроклу выражена въ цѣломъ рядѣ сценъ: въ причитаніяхъ его надъ тѣломъ Патрокла (XIX, 315), гдѣ многіе мотивы однородны съ нашими народными заплачками, [въ бесѣдѣ, во снѣ, съ душой Патрокла, XXIII, 66, въ извиненіяхъ передъ нимъ, что выдалъ для погребенія тѣло его убійцы. Ср. также стр. 30. Рядомъ съ эгимъ страстное чувство мести и жажда отмщенія ни въ какомъ другомъ произведеніи всемірной литературы не изображены съ большей силой. Оба чувства сливаются въ душѣ Ахиллеса нераздѣлимо и питаютъ другъ друга: осуществивъ новый актъ мести, Ахиллесъ подноситъ его, какъ даръ нѣжности и любви, Патроклу, который попрежнему живой для его чувства, со словами:

Радуйся, храбрый Патроклъ, и въ Аидовомъ радуйся домѣ.

II. *Героическая идеализація* воинской доблести достигаетъ въ лицѣ Ахиллеса своего апогея. Онъ не только превосходитъ, по единоголосному признанію и грековъ, и троянцевъ, всѣхъ остальныхъ героевъ силой, воинскимъ искусствомъ, мужественной красотой и пр., но онъ выше всѣхъ и своей любовью къ *славы*, потому что онъ сознательно впередъ заплатилъ за нее своей молодой жизнью, избравъ себѣ на порогъ юности кратковѣчный жребій: онъ *знаетъ*, что онъ не вернется изъ-подъ Трои. Когда потокъ Скамандръ, запруженный трупами умерщвленныхъ Ахиллесомъ троянцевъ, возмущенъ такимъ оскверненіемъ своихъ водъ, и готовъ потопить героя, Ахиллеса охватываетъ ужасъ передъ возможностью умереть *безславно*, — «точно мальчишка-свинопасъ, переходящій вбродъ разлившійся осенью ручей» (XXI, 281).

Ни минуты не раскаиваясь въ сдѣланномъ выборѣ, онъ испытываетъ временами грусть; то же чувство, смѣшанное съ удивленіемъ и страхомъ испытываютъ, взирая на него, близкіе: на немъ лежитъ уже печать нездѣшняго; сами бессмертные кони его плачутъ о судьбѣ господина.

Этотъ отпечатокъ грусти облагораживаетъ образъ Ахиллеса, составляя оригинальный, рѣдкій въ искусствѣ контрастъ съ его же образомъ тамъ, гдѣ онъ является истиннымъ демономъ убійства и жестокости. Его образъ и судьба подають руку *романтизму*; они внушили Жуковскому мечтательную балладу «Ахиллъ». Въ лицѣ Ахиллеса судьба хотѣла явить и самое великое и самое горькое въ жребіи человѣка. Впечатлѣніе, оставляемое его образомъ, одно изъ самыхъ сложныхъ, которыми задавалась поэзія.

Въ лицѣ Гектора идеализація воинственнаго героизма развита не столько въ поэтическомъ, сколько въ *моральномъ* направленіи; ключъ къ ней даетъ сцена VI пѣсни: «Гекторъ съ женою и сыномъ» (прил-іе 19): онъ служитъ родинѣ, зная, что сложить за нее голову, и того же онъ желаетъ для сына. Въ лицѣ Гектора воплощена и идеализирована тѣсная связь героической личности съ *родомъ*, съ племенемъ; оттого исторія Гектора удачно заканчивается картиной его погребенія по всеѣмъ правиламъ традиціоннаго, стародавняго ритуала: это *похороны предка*, памятью котораго будутъ вдохновляться потомки (прил-іе 20).

Составъ Одиссеи. Процессъ образованія Одиссеи долженъ былъ быть въ главныхъ чертахъ однороденъ съ процессомъ сложенія Илиады; но въ ней труднѣе отдѣлить первоначальныя, основныя части поэмы отъ позднѣйшихъ прибавокъ. Бросается въ глаза лишь явная прибавка въ самомъ концѣ: Одиссей, вставъ утромъ послѣ первой ночи, проведенной имъ опять дома, идетъ посѣтить отца и затѣмъ усмиряетъ поднявшійся мятежь. Уже Аристархъ считалъ настоящимъ концомъ Одиссеи 296-ой стихъ XXIII пѣсни: Одиссей, послѣ убійства жениховъ, засыпаетъ на старинной своей постели.

Несмотря на сложность и разнородность своего состава Одиссея представляетъ собою болѣе слитное цѣлое, нежели Илиада. Правда, до XIII пѣсни ведется двойная нить разсказа: приключенія Телемаха, который разыскиваетъ отца, и самого Одиссея; но дальше обѣ нити искусно связываются: Аѳина, привѣтствовавъ Одиссея на берегу Итаки, летитъ въ Лакедемонъ увѣдомить Телемаха о возвращеніи отца.

Въ Одиссеѣ эпическій матеріалъ подвергся также болѣе тщательной и сознательной переработкѣ, нежели въ Илиадѣ; самая замысловатость плана, неожиданныя встрѣчи, инкогнито и т. п., направлены сознательно къ тому, чтобы возбудить сильнѣе интересъ читателя, *занять* его.

Въ Одиссеѣ соединились 3 различныхъ сюжета: 1) приключенія самого Одиссея (V—XII); 2) поиски Телемаха („Телемахія“ I—IV); 3) возвращеніе Одиссея домой и расправа съ женихами (XIII—XXIV). Главное значеніе имѣетъ 1-ый сюжетъ; ему посвящена и наиболѣе художественная часть поэмы V—VIII п.; 2-ой имѣетъ явно второстепенное значеніе.

Въ исторіи же возникновенія поэмы считается основнымъ, т. е. болѣе древнимъ 3-ій, который представляетъ чрезвычайно древнюю *литературную схему*, весьма распространенную уже въ мифологіи (ср. стр. 12), именно: отлучку и возвращеніе солнечнаго бога.

Древнѣйшій смыслъ Одиссея, какъ героя произведенія, былъ слѣдо-

Мы ни въ кулачномъ бою, ни въ борьбѣ не отличны...

Любимъ обѣды роскошныя, пѣніе, музыку, пляску...

Другихъ мы людей превосходимъ

Въ плаваньи по морю, въ бѣгѣ проворномъ, въ пляскѣ и въ пѣнняхъ...

VIII п.

Оттого же въ Одиссеѣ нашли себѣ мѣсто многочисленныя картины мирнаго быта и занятій, семейныхъ, патриархальныхъ отношеній, въ которыхъ «героическая идеализація» жизни смѣняется нерѣдко идиллической (см. «Идиллія»).

III. Миеологія Одиссеи носитъ болѣе поздній отпечатокъ, чѣмъ миеологія Илиады. Въ Илиадѣ божества имѣютъ еще мѣстный характеръ, какъ покровители отдѣльныхъ городовъ, гдѣ преобладаетъ ихъ культъ: Геры въ Аргосѣ, Аполлона въ Троѣ и т. д. Въ Одиссеѣ находимъ покровительство отдѣльныхъ боговъ герою, напр., Аѣины Одиссею, но оно имѣетъ внутреннее, идейное обоснованіе: «хитроумный» герой—совершенно естественный избранникъ богини мудрости. Тема ихъ отношеній подробно и съ большой теплотой разработана въ Одиссеѣ; замѣчательно мѣсто въ XIII п.: Одиссей спящимъ высаженъ на берегъ Итаки доставившими его туда людьми Алкиноя; проснувшись, онъ не узнаетъ родины и думаетъ, что обманутъ; для того чтобы его ободрить, Аѣина въ человѣческомъ образѣ является ему и открываетъ, гдѣ онъ въ дѣйствительности находится; но Одиссей остороженъ: скрывая свою радость, онъ рассказываетъ о себѣ вымышленную повѣсть; богиня узнаетъ «хитроуміе» своего любимца, и оно ей любо:

Кончиль. Съ улыбкой Аѣина ему свѣтлоокая щеки
Нѣжной рукой потрепала, явившись прекрасною, съ станомъ
Стройно высокимъ, во всѣхъ рукодѣльяхъ искусною дѣвой.
Голосъ возвысивъ, богиня крылатое бросила слово:
Долженъ быть скрытенъ и хитръ несказанно, кто спорить съ тобою
Въ вымыслахъ разныхъ захочетъ: то было бы трудно и богу.
Ты, кознодѣй, на коварныя выдумки дерзкій, не можешь,
Даже и въ землю свою возвратясь, оторваться отъ темной
Лжи и отъ словъ двоясмысленныхъ; смолода къ нимъ пріучившись;
Но объ этомъ теперь говорить бесполезно; мы оба
Любимъ хитрить. На землѣ ты межъ смертными разумомъ первый,
Также и сладкою рѣчью; я—первая между безсмертныхъ
Мудрымъ умомъ и искусствомъ на хитрые вымыслы. Какъ же
Могъ не узнать ты Паллады Аѣины, тебя неизмѣнно
Въ тяжкихъ трудахъ подкрѣплявшей, хранившей въ напастяхъ...

XIII 287.

Еще яснѣе указываетъ на болѣе позднюю пору большая справедливость и безпристрастіе боговъ въ Одиссеѣ; на общемъ совѣтѣ (I п.) они принимаютъ рѣшеніе, руководствуясь прямой справедливостью: «Одиссей уже достаточно страдалъ, чтобы искупить вину своихъ спутниковъ (убив-

пихъ быковъ Геліоса — XII п.). Вмѣстѣ съ тѣмъ боги Одиссеи болѣе одухотворены и идеализированы, болѣе отвлеченны и болѣе удалены отъ людей, что указываетъ на болѣе позднюю ступень религіознаго сознанія. Но, въ то же время, ихъ отношенія къ смертному проще, интимнѣе, теплѣе; ихъ помощь ему чаще моральная, чѣмъ матеріальная, какую видимъ постоянно въ Иліадѣ.

Различенъ также и способъ обнаруженія безсмертныхъ смертнымъ въ обѣихъ поэмахъ; Иліада охотно описываетъ знаменія (громъ, преждевременный закатъ солнца, радуга, кровавая роса), въ которыхъ ясенъ первоначальный миѳъ; Зевсъ такъ спасаетъ троянцевъ отъ ярости Діомеда (VIII 132):

Но увидѣлъ то быстро отецъ безсмерныхъ и смертныхъ.
Онъ, загремѣвши ужасно, перувъ сребропламенный бросилъ
И на землю его предъ конями Тидида повергнулъ:
Страшнымъ пламенемъ вверхъ воспаленная пыхнула сѣра.
Кони, отъ ужаса прынувъ назадъ, подъ ярмомъ задрожали.

Или же проявленія боговъ въ Иліадѣ грубо матеріальны подъ стать ихъ нравственному облику; они напоминаютъ элементарный гиперболизмъ самаго ранняго періода эпоса: дубовая ось колесницы Діомеда «стонетъ», когда на нее встаетъ Аѳина вмѣсто возницы; Аяксъ узнаетъ Ареея по огромнымъ ногамъ. Арей, раненый Діомедомъ, издаетъ крикъ, равный крику «десяти тысячъ отважныхъ мужей» и т. п.

Одиссея предпочитаетъ появленіе боговъ въ болѣе человѣчной и вмѣстѣ интимной формѣ; въ ней чаще вѣще сны; для нея характерно появленіе боговъ, какъ призраковъ, которое приближается къ нашему представленію о проявленіяхъ нездѣшняго (IV 799 и 838):

Въ домъ Одиссеевъ послала тотъ призракъ Аѳина, дабы онъ
Тамъ, подошедъ къ погруженной въ печаль Пенелопѣ, ей слезы
Легкой рукою отеръ и ея утолилъ сокрушенье.
Въ спальню проникнулъ, ремня и задвижки не тронувъ, безплотный
Призракъ, подкрался и, ставъ надъ ея головою, промолвилъ:
«Спишь ли, сестра Пенелопа? Тоскуетъ ли милое сердце?..
Призракъ потомъ, сквозь замочную скважину двери провѣявъ
Воздухомъ легкимъ, пропалъ. Пробудилась отъ сна Пенелопа...

IV. Наконецъ, въ Одиссеѣ отмѣчаютъ заимствованія и подражанія отдѣльнымъ мѣстамъ Иліады.

Таковы главныя отличія Одиссеи, указывающія на болѣе позднее ея происхожденіе. Они исключаютъ также возможность признать одного автора-объединителя для обѣихъ; такого мнѣнія были уже многіе изъ александрийскихъ грамматиковъ. Мнѣніе Лонгина (III в. по Р. X.), что Иліада была плодомъ средняго возраста, а Одиссея—старости Гомера, устраняется

вѣчнаго; о немъ постоянно напоминаетъ ея разсказъ читателю, — именами боговъ, эпитетами, которые говорятъ о неизмѣнной природѣ вещей, какъ «пища, утоляющая голодъ», и т. п.

Человѣкъ Гомера естественно всего выше цѣнить свое, человѣческое счастье, для котораго онъ созданъ и одаренъ; оттого и Одиссей отворачиваетъ счастье съ богиней; живя на райскомъ островѣ Калипсо (VII), онъ тоскуетъ по родинѣ:

Пріютъ благосклонно

Давъ мнѣ, богиня меня угощала, кормила—хотѣла
Мнѣ наконецъ даровать и безсмертье, и вѣчную младость;
Сердца однако она моего обольстить не успѣла..
Дни свои проводилъ онъ, сидя на прибрежномъ утесѣ,
Горемъ и плачемъ, и вздохами душу питаю и очи,
Полныя слезъ, устремивъ на пустыню безплоднаго моря.

Высокая, чисто эллинская оцѣнка человѣческаго и нашла себѣ въ Одиссеѣ наиболѣе полное выраженіе. Поэма проникнута сознаниемъ высокой цѣнности дарованной намъ жизни. Въмѣсто заявленій о томъ, какъ жалка жизнь людей (стр. 42), мы находимъ здѣсь только жалобу на ея скоротечность (XVIII 130), на то, что слишкомъ скоро отнимается отъ насъ драгоцѣнный даръ жизни:

Все на землѣ измѣняется, все скоротечно, всего же,
Что ни цвѣтетъ, ни живетъ на землѣ, человѣкъ скоротечнѣй;
Онъ о возможной въ грядущемъ бѣдѣ не помыслить, покуда
Счастьемъ боги лелѣютъ его и стоитъ на ногахъ онъ;
Если жъ бѣду ниспошлютъ на него всемогущіе боги,
Онъ негодуетъ, но твердой душой неизбѣжное сносить;
Такъ суждено ужъ намъ всѣмъ, на землѣ обитающимъ людямъ,
Что бъ ни послалъ намъ Кроніонъ, владыка безсмертныхъ и смертныхъ.

Когда нужно защищать жизнь, человѣку естественно бороться до послѣдней крайности, истощить всѣ средства борьбы, цѣпляясь за малѣйшую надежду и возможность спасенія; и въ этой борьбѣ человѣкъ не жалокъ и не ничтоженъ: борясь за жизнь, онъ выполняетъ тотъ же вѣчный и божественный законъ всего живущаго. Такимъ мы и видимъ Одиссея въ упорной борьбѣ съ волнами, цѣпляющагося за острые края коралловаго рифа, на которыхъ онъ оставляетъ лоскутки своей кожи. Выбравшись на берегъ, истощенный, лишенный огня и пищи, онъ засыпаетъ, зарывшись въ груды прошлогоднихъ листьевъ, длѣ того чтобы сберечь остатки теплившейся въ немъ жизни; слѣдуетъ великолѣпное сравненіе съ «сохраняемой подъ пеломъ головней» (прил-іе 24).

Какъ посланная и устроенная свыше, жизнь человѣка не только значительна,—она священна; его день начинается тѣмъ, что богиня Заря открываетъ красоты міра равно безсмертнымъ и смертнымъ:

Встала изъ мрака младая съ перстами пурпурными Эось,
Мирный покинула сонъ Алкиноева сила святая.

Этотъ часъ утра священъ, потому что онъ призываетъ къ новой дѣятельности силы человѣка, дарованныя ему свыше для дѣятельности; священны силы и здоровье человѣка, пища и питье, которыми онъ ихъ поддерживаетъ, когда онѣ истощаются, послушныя тому же вѣчному закону человѣческаго; дважды священна красота человѣка, если богамъ было угодно отмѣтить ея свое особое благоволеніе къ нему.

Священна ночь, которая, въ силу вѣчнаго закона, приходитъ въ своей чередѣ, «принося покой безсмертнымъ и смертнымъ»; священна, наконецъ, могила человѣка, мѣсто послѣдняго покоя, какъ бы ни былъ скромень его жребій; о ней молить Одиссея Эльпеноръ, убившійся, упавъ нечаянно съ крыши дома Цирцеи (XI 75):

Холмъ гробовой надо мною насыпьте близъ моря съдого;
Въ памятный знакъ же о гибели мужа для позднихъ потомковъ
Въ землю на холмѣ моемъ то весло водрузите, которымъ
Нѣкогда въ жизни, вашъ вѣрный товарищъ, я волны тревожилъ.

И самое имя, которое носить человѣкъ при жизни, и которое можетъ надолго пережить его, значительно и не случайно:

Имя скажи мнѣ, какимъ и отецъ твой и мать, и другіе
Въ градѣ твоемъ и отечествѣ миломъ тебя величаютъ.
Между живущихъ людей безыменнымъ никто не бываетъ
Вовсе; въ минуту рожденія каждый, и низкій, и знатный,
Имя свое отъ родителей въ сладостный даръ получаетъ.

Этотъ возвышающій, идеализирующій взглядъ на человѣческую жизнь проникаетъ Одиссею и возвышаетъ изображеніе обыкновеннаго, *повседневно-человѣческаго* до уровня эпопеи.

Гомеръ и культура. Любуясь красотой, гармоніей, благоустройствомъ міра и человѣка, Гомеръ любитъ въ равной мѣрѣ и тѣмъ, что вноситъ въ міръ своей дѣятельностью и искусствомъ человѣкъ,—произведениями разума и искусной руки. Оттого и его картины природы служатъ обыкновенно фономъ для изображенія человѣческой дѣятельности—сельскаго труда, охоты, которая была въ то время защитой плодовъ труда; рядомъ съ этимъ находимъ картины увеселеній, забавъ, физическихъ упражненій, въ которыхъ мы любуемся красотой развитого упражненіемъ человѣческаго тѣла (игры феакійцевъ, Навзикая съ подругами стираетъ бѣлье, играетъ въ мячъ).

Картины *труда* и *охоты* введены большею частію въ *сравненія*; ихъ находимъ также и на щитѣ Ахиллеса (при описаніи 'работы Гѣфеста Ил. XVIII). Гомеръ охотно отмѣчаетъ искусство, совершенство человѣка въ

какомъ нибудь занятіи; онъ восхищается подарками феакійцевъ Одиссею, садами Алкиноя, утварью, одеждой, оружіемъ («лукомъ Пандара» Ил. IV 105; Хр. 85), хитро запиравшейся *дверью* въ кладовой Пенелопы (прил-іе 21).

Развертывая передъ нами яркую и разностороннюю картину современной греческой культуры, поэмы Гомера поютъ гимнъ культурѣ, человѣческому труду и разуму.

Одиссей. Съ общимъ характеромъ Одиссеи какъ нельзя лучше согласуется и самая личность ея героя: Одиссей не столько «герой», сколько человѣкъ, настойчивый въ преслѣдованіи своихъ цѣлей, твердый въ несчастіяхъ и неудачахъ, находчивый въ средствахъ, въ числѣ которыхъ на первомъ планѣ стоитъ не отвага, а хитрость, изворотливость, притворство. Онъ представляетъ собою практическій идеалъ греческаго народа и вмѣстѣ національный типъ, характеристику греческой расы. Онъ созданъ для жизни—дѣятельной, разнообразной, плодотворной и долгой, какъ Ахиллесъ созданъ для того, чтобы пронестись метеоромъ надъ землею, слишкомъ яркимъ для того, чтобы сіять продолжительное время.

Одиссей одаренъ чрезвычайно разнообразно для успѣховъ въ жизни; подчеркнута его набожность, пунктуальность въ исполненіи обрядовъ, его обходительность, приспособляемость ко всевозможнымъ обстоятельствамъ, его уклончивость и осторожность. Онъ умѣетъ построить плоть, какъ «мужъ въ корабельномъ художествѣ опытный» (V 250), онъ же и искусный, тонкій ораторъ. Выходя изъ лѣсу, безобразно облѣпленный засохшей морской тиною,—что не мѣшаетъ эпосу, съ обычной идеализаціей стиля (стр. 29), сравнить его со львомъ, выходящимъ на добычу,—онъ обращаетъ рѣчь къ Навзикаѣ, дѣлая видъ, что принялъ ее за богиню (VI 160); слѣдуетъ сравненіе, которое должно было подкупать своей неожиданностью, своей видимой «неподготовленностью»—образецъ искусной *captatio benevolentiae*:

Нѣтъ, ничега столь прекраснаго между людей земнородныхъ
Взоры мои не встрѣчали доннѣ: смотрю съ изумленьемъ.
Въ Дѣлосѣ только я—тамъ, гдѣ алтарь Аполлоновъ воздвигнуть,—
Юную, стройно высокую пальму однажды замѣтилъ...
Юную пальму замѣтивъ, я въ сердцѣ своемъ изумлень былъ
Дога: подобнаго ей благороднаго древа нигдѣ не видалъ я.
Такъ и тебѣ я дивлюсь. Но, дивяся тебѣ, не дерзаю
Тронуть колѣней твоихъ.

И роль Одиссея въ Иліадѣ согласуется съ его обликомъ во второй поэмѣ: онъ руководитъ ночной экспедиціей (Ил. X), требовавшей особой осторожности и ловкости; не кто иной, какъ онъ же, даетъ практическій

совѣтъ Ахиллесу, отказывающемуся отъ пищи подѣ влияніемъ скорби о Патроклѣ,—подкрѣпить себя и войско передѣ боемъ (Ил. XIX 160):

Прежде ахейскимъ сынамъ повели ты насытиться въ станѣ
Хлѣбомъ, виномъ: оно человѣку и бодрость, и крѣпость.
Муж ни одинъ во весь день, отъ восхода до запада солнца,
Пищею не подкрѣпленный, не въ силахъ выдерживать боя,
Сердцемъ въ груди неистомнымъ хотя бѣ и пылалъ онъ сражаться.

Картины быта. Личность такого героя удобно находить себѣ мѣсто въ многочисленныхъ бытовыхъ картинахъ Одиссеи, которыя составляютъ ея украшеніе.

Даны картины жизни первоначальныхъ патріархальныхъ владѣтелей въ лицѣ Алкиноя, описаны его домъ, сады, препровожденіе времени, забавы, пѣніе аэдовъ (прил-іе 22); въ лицѣ Навзикаи данъ національный идеалъ дѣвушки: подчеркивается ея дѣвическая стыдливость (она избѣгаетъ упоминать о предстоящей свадьбѣ, чтобы не подумали, что она торопитъ ея), и вмѣстѣ—ея мужественность, тѣлесная сила въ работѣ и игрѣ.

Обращаетъ на себя вниманіе изображеніе разнообразныхъ человѣческихъ отношеній въ Одиссеѣ. Знаменита разработка темы супружеской любви и вѣрности въ лицѣ Пенелопы; интимность и теплоту чувства особенно хорошо передаетъ сцена въ кладовой (прил-іе 21).

Кромѣ семейныхъ отношеній изображены также отношенія господина и рабовъ въ патріархальномъ, идиллическомъ свѣтѣ. Свинопасъ Эвмей слышитъ приближающіеся шаги и удивленъ, что «не лаютъ собаки»; узнавъ Телемаха, долго бывшаго въ отсутствіи,

Въ изумленьи вскочилъ свинопасъ: уронилъ изъ обѣихъ
Рукъ онъ сосуды, въ которыхъ студеную смѣшивалъ воду
Съ свѣтлодурпурнымъ виномъ. Къ своему господину навстрѣчу
Бросая, онъ голову, свѣтлыя очи и милыя руки
Сталъ у него дѣловать, и изъ глазъ полилися ручьями
Слезы...

XVI 12.

Тотъ же родъ отношеній изображенъ съ еще большей полнотой и интимностью подробностей въ эпизодѣ со старушкой-ключницей Эвриклеей, гдѣ идеализмъ душевныхъ движеній переданъ съ рѣдкой художественной правдивостью подробностей:

Рану (рубець отъ раны) узнала старушка, ощулавъ руками
Ногу; отдернула руки она въ изумленьи; упала
Въ тазъ, опустившись, нога; отъ удара ея зазвенѣла
Мѣдъ, качачнулся водою наполненный тазъ, пролилася
На полъ вода. И веселье, и горе проникли старушку,
Очи отъ слезъ затуманились, ей не покорствовалъ голосъ.
Сжавъ Одиссею рукой подбородокъ, она возгласила:
Ты Одиссей! Ты мое золотое дитя, и тебя я
Прежде, пока не ощущала этой ноги, не узнала!

XIX 467.

Даже отношеніе къ домашнимъ животнымъ нашло себѣ въ Одиссеѣ полную идеализма и реальной правды иллюстрацію (прил-іе 23).

Стиль Гомера. Гомеровскія эпопеи справедливо славятся необыкновенной картинностью стиля, не превзойденной никакимъ другимъ произведеніемъ.

Хотя доказано, что въ эпоху Гомера различіе цвѣтовъ стояло на низшей ступени, чѣмъ оно свойственно намъ, но сравнительная бѣдность разнообразія красокъ, должна была возмѣщаться ихъ яркостью въ воображеніи слушателя гомеровскаго текста, благодаря незатемненности корней словъ, т. е. свѣжести и живости для сознанія ихъ конкретного, нагляднаго содержанія.

Рядомъ съ этимъ слѣдуетъ поставить чрезвычайную отчетливость и наглядность гомеровской рѣчи въ изображеніи положеній, позъ, движеній; она соединяется обыкновенно съ большой подробностью описанія, которая свидѣтельствуетъ о большой наблюдательности. Эта сторона гомеровскихъ изображеній придаетъ имъ пластичность,—скульптурную, какъ бы осязаемую, наглядность. Достаточно указать изображеніе слѣпого и обращенія со слѣпымъ (прил-іе 22).

Гораздо болѣе, чѣмъ красками, стиль Гомера богатъ изображеніемъ силы, яркости свѣта, иногда въ контрастѣ съ мракомъ ночи; таковы многочисленные изображенія солнечнаго сіянія, зари, пожара, блеска оружія (прил-ія 9, 10, 14).

Нерѣдки звуковыя картины—въ изображеніяхъ стука работы, напр., молотбы, рубки лѣса, шума битвы, моря, бури, криковъ войска и пр. (прил-ія 3, 7; ср. Т. С. § 23, пр. 3).

Картинность, доходящая до натурализма (Т. С. § 114), бросается въ глаза при описаніи раненій (прил-ія 11, 12, 13).

Подспорьемъ живописнаго изложенія, кромѣ прямыхъ описаній предметовъ и явленій, служатъ многочисленные эпитеты и сравненія. Эпитеты вносятъ, сверхъ того, отгѣнокъ монументальности (ср. стр. 30).

Особенно знамениты гомеровскія сравненія; только 10-ая часть ихъ находится въ Одиссеѣ; различіе объясняется героическимъ размѣромъ дѣлъ и лицъ, изображаемыхъ Илиадой: чувствовалась потребность въ особой яркости, эффектности изображенія, которой помогали уподобленія, задерживавшія вниманіе на великомъ образѣ. Боевое одушевленіе героя дорисовывалось параллельнымъ образомъ льва, разсвирѣпѣвшаго кабана и пр. Гомеровскія сравненія доходятъ иногда до значительныхъ размѣровъ и иногда даже выходятъ изъ рамокъ параллели (прил-іе 10).

Весьма многочисленны сравненія изъ *животнаго* міра; многія изъ нихъ даютъ превосходные образчики *анимализма*: полныя правды и наблюдательности, списанныя съ природы изображенія животныхъ (прил-ія 1, 2, 5, 6, 8).

Иногда бросается въ глаза *смѣлость* уподобленія на основаніи лишь частичнаго сходства при слишкомъ значительномъ различіи, какъ: Менелая съ назойливой мухой (прил-іе 8); его же — съ *коровой*, только что отелившейся первымъ теленкомъ, котораго она охраняетъ (Менелай, охраняющій тѣло Патрокла отъ наступленія троянцевъ).

Рядъ сравненій *бытового* содержанія, съ изображеніемъ сельскихъ занятій (полевая работа, дойка коровъ); иногда соединенія бытового содержанія съ анимализмомъ («левъ, перескочившій черезъ ограду скотнаго двора», «голодный левъ, который всю ночь бродитъ кругомъ закуты, и котораго отпугиваютъ, бросая въ него горящими головнями»).

Рядомъ съ *реализмомъ*, правдивостью изображеній Гомера (ср. стр. 29), которыя нерѣдко даютъ впечатлѣніе «списаннаго съ природы», — декоративно-идеализирующая сила его стиля громадна. Въ каждомъ предметѣ, изображаемомъ моментѣ, движеніи и пр. выступаютъ въ его передачѣ скрытыя въ нихъ черты красоты, ихъ эстетическіе элементы.

Средствомъ такой эстетической идеализаціи является, между прочимъ и самый *тонъ* изложенія, также самая *внимательность* къ подробностямъ описываемаго, въ которой чувствуется, какъ описывающій любитъ тѣмъ, что описываетъ, придаетъ ему значеніе.

Украшающему дѣйствию гомеровскаго стиля могущественно помогаетъ музыка *гексаметра*, обыкновенно полномѣрнаго (т. е. съ 5-ю полными дактилями). Въ гомеровскомъ гексаметрѣ отмѣчаютъ замѣтную *тѣвучесть* (которой, напр., нѣтъ въ гексаметрѣ Вергилія): остатокъ стариннаго музыкальнаго исполненія, не сглаженный записями и переработкой текстовъ.

Приложенія.

1. Стали ахейнъ сыны на лугу Скамандра цвѣтущемъ,—
Тьмы, какъ листы на древахъ, какъ цвѣты на долинахъ весною.
Словно какъ мухъ неисчетныхъ рои собираясь густые
Въ сельской пастушеской кущѣ, по ней безпрестанно кружатся
Въ вешніе дни, какъ млеко изобильно струится въ сосуды—
Такъ неисчетны противу троянъ браноносцы данаи
Въ полѣ стояли и, боемъ дыша, истребить ихъ горѣли. II 467.
2. Точно безпечный осель, проходя близъ засѣянной пашни,
Сходитъ съ дороги и щиплетъ зеленый посѣвъ, не взирая
На понуканья дѣтей, что колотятъ его, обступивши,
Палки ломаютъ на немъ,—но ничтожны ихъ дѣтскія силы—

И прогоняють съ трудомъ, когда онъ ужъ насытился пищей:
 Такъ Теламонова сына, громаднаго ростомъ Аякса,
 Храбрыя дѣти троянцевъ съ толпою союзниковъ славныхъ
 Копьями гнали впередъ, по срединѣ щита поражая. XI 558; М.

3. Точно какъ бурное пламя свирѣпствуетъ въ мѣстѣ безводномъ,
 Въ темномъ ущельѣ горы, и глубокая чаща пылаетъ
 Въ часъ, когда вѣтеръ свиститъ и огонь развѣваетъ повсюду, —
 Такъ онъ повсюду бросался съ копьемъ, небожителю равный,
 И за бѣжавшими гнался; земля обагрилася кровью.
 Точно какъ мужъ поселянинъ впрягаетъ быковъ большелобыхъ,
 Бѣлый ячмень собираясь молотъ на гумнѣ крѣпкозданномъ,
 И подъ ногами мычащихъ быковъ шелушатся колосья:
 Такъ же и цѣльнокопытные кони Ахилла топтали
 Трупы людей и щиты. Обагрилася черною кровью
 Ось колесницы внизу, также оба съ боковъ полукружья;
 Красные брызги туда и отъ конскихъ копытъ долетали,
 И отъ ободевъ колесъ. Богоравный Ахиллъ быстроногій
 Славы искалъ и въ крови обагрять непобѣдныя руки. XX 490; М.
4. Точно какъ снѣжные хлопья слетаютъ безъ счета отъ Зевса,
 Мерзлымъ гонимы дыханьемъ Борея, питомца эфира,
 Такъ въ это время безъ счета отъ быстрыхъ судовъ повалили
 Шлемы, блиставшіе ярко, щиты, округленные ровно,
 Выпукло-крѣпкія брони и копья на ясенныхъ древкахъ.
 Блескъ восходилъ до небесъ, и кругомъ вся долина смѣялася
 Въ яркомъ сіяніи мѣди, звуча подъ ногами героевъ.
 А посрединѣ рядовъ ополчался Ахиллъ богоравный.
 Гнѣвомъ дыша, скрежеталъ онъ зубами; блестящія очи,
 Словно огни, пламенѣли, но сердце тоской нестерпимой
 Въ мощной терзалось груди. Онъ, къ троянцамъ пылая враждою,
 Бога дары надѣвалъ, что Гефестъ изготовилъ, трудившись.
 XIX 357; М.
5. Точно какъ стая собакъ и юноши, полные силы,
 Выслѣдятъ вепря, когда изъ глубокой выходитъ онъ чащи,
 Бѣлые зубы остря межъ изогнутыхъ челюстей крѣпкихъ;
 Псы налегаютъ кругомъ и, хоть слышно, какъ лязгаютъ зубы,
 Всежъ не отходятъ отъ звѣря, ужаснаго силой и видомъ,—
 Такъ Одиссея, любезнаго Зевсу, тѣснили троянцы. XI 414; М.
6. Какъ плотоядные волки, дыша несказанной отвагой,
 Въ мѣстѣ гористомъ большую рогатую лань умертвивши,
 Рвутъ ея тѣло, и пасти у всѣхъ у нихъ красны отъ крови;
 Послѣ всей стаей, толпясь, къ роднику темноструйному мчатся,

Гдѣ, изрыгая кровавое мясо растерзанной жертвы,
Острыми пьютъ языками поверхность волны отгѣненной:
Сердце ихъ страха не знаетъ, и чрево раздуто отъ пищи,—
Такъ мирмидонскаго войска вожди и совѣтники шумно
Вслѣдъ за соратникомъ шли быстроногаго внука Эака.
А посрединѣ стоялъ между ними, подобный Арею,
Царь Ахиллесъ и равнялъ лошадей и мужей щитоносцевъ.

XVI 157; M.

7. Точно въ ущельи горы отъ работы мужей дровосѣковъ
Стукъ раздается немолчный, на дальнее слышный пространство,—
Громкій такой же тогда надъ пространный землю поднялся
Трескъ отъ оружья и кожъ и воловьихъ щитовъ округленныхъ,
Подъ лезвіями мечей, подъ ударами копій двуострыхъ.

XVI 633; M.

8. Такъ онъ промолвилъ, и радость въ душѣ ощутила богиня,
Что между всѣми богами къ ней первой воззвалъ онъ съ мольбою.
Въ плечи ему и въ колѣни вложила великую силу,
Въ грудь же и въ сердце ему дерзновеніе мухи вселила:
Сколько ее ни гони, она снова садится на кожу
И продолжаетъ кусать: такъ пріятна ей кровь человѣка.
Мрачное сердце Атрида подобнымъ зажглось дерзновеньемъ.

XVII 567; M.

9. Свирѣпствовалъ Гекторъ,
Словно Арей, сотрясатель копья, или огонь истребитель,
Если межъ горъ онъ свирѣпствуетъ въ чашахъ глубокаго лѣса;
Пѣна клубилась изъ устъ, подъ бровями угрюмыми очи
Грознымъ свѣтились огнемъ; надъ головой, воздымаясь гребнемъ,
Страшно качался шоломъ у летавшаго бурей по битвѣ.

XV 404.

10. Словно какъ по морю свѣтъ мореходцамъ во мракѣ сіяетъ,
Свѣтъ отъ огня, далеко на вершинѣ горящаго горной,
Въ кушѣ пустынной, а ихъ противъ воли и волны, и буря,
Мча по кипящему понту, несутъ далеко отъ любезныхъ,
Такъ отъ щита Ахиллесова, пышнаго, дивнаго взорамъ,
Свѣтъ разливался по воздуху.

XI 375.

11. Близко Патроклъ къ нему подбѣжалъ и копьемъ заостреннымъ
Въ правую щеку ударилъ,—оно пролетѣло чрезъ зубы.
И, приподнявъ на копѣ, онъ его потащилъ за перила;
Какъ рыболовъ со скалы огромную рыбу изъ моря
Тащить при помощи нити и ярко сверкающей мѣди:
Такъ онъ троянца, раскрывшаго ротъ, потащилъ съ колесницы.

XVI 404; M.

12. И знаменитый метатель копья, сынъ Филея, приблизясь,
Въ заднюю часть головы его ранилъ копьемъ заостреннымъ.
Мѣдъ пролетѣла насквозь черезъ зубы, языкъ перерѣзавъ.
Въ прахъ онъ свалился, холодную мѣдъ прижимая зубами. V 72; M.
13. Долонъ, подбородка рукою касаясь,
Началь молить, но Тидидъ замахнувшись мечомъ, посрединѣ
Въ шею его поразилъ и обѣ разсѣкъ ему жилы.
Губы шептали еще, когда въ прахъ голова покати́лась. X 454; M.
14. Предъ кормами судовъ завязалась всеобщая свалка.
Точно гроза налетаетъ, дыханьемъ гонимая вѣтровъ,
Въ день, когда пылью густой покрываются всюду дороги,
Ибо съ грозой заодно подымается облако праха:
Такъ разразилось сраженье на тѣсномъ пространствѣ, гдѣ мужи
Острою мѣдью другъ друга въ толпѣ умерщвлять порывались.
Поле жестокаго боя щетинилось множествомъ копій,
Длинныхъ, пронзающихъ тѣло, могучими сжатыхъ руками.
Очи слѣпило сіяніе мѣди на шлемахъ блестящихъ,
Яркихъ щитахъ и старательно чищенныхъ панциряхъ свѣтлыхъ;
Въ битву ряды подвигались, и только безжалостный сердцемъ
Могъ бы на трудъ ихъ взирать беззаботно, душой не терзаясь.
XIII 333; M.
15. Вышедъ за стѣну, онъ сталъ надо рвомъ, но съ народомъ ахейскимъ,
Матери мудрой совѣтъ соблюдая, герой не мѣшался;
Тамъ онъ крикнулъ съ раската; могучая вмѣстѣ Паллада
Крикъ издала, и троянъ обуялъ неописанный ужасъ...
Дрогнуло сердце у всѣхъ; долгогривые кони ихъ сами
Вспять съ колесницами бросились: гибель зачуяло сердце.
Въ ужасъ впали возницы, увидѣвъ огонь неугасный,
Окрестъ главы благородной подобнаго богу Пелида
Страшно плававший: его возжигала Паллада богиня.
Трижды съ раската ужасно вскричалъ Ахиллесъ быстроногий;
Трижды смѣшались войска троянъ и союзниковъ славныхъ.
XVIII 215.
16. Царь Ахиллесъ удалился въ палатку, гдѣ крышку приподнялъ
Съ дивно прекраснаго ларя, который ему на дорогу
Былъ принесенъ на корабль среброногой Тетидой, наполненъ
Множествомъ теплыхъ плащей и волнистыхъ ковровъ и хитоновъ.
Тамъ у него находился и кубокъ работы искусной;
Смертный другой изъ него еще не пилъ вина огневого,
И никому, кромѣ Зевса, не дѣлалъ онъ имъ возліяній.
Кубокъ изъ ларя доставъ, онъ сперва его сѣрой очистилъ,
Послѣ старательно вымылъ прекрасной водою прозрачной,

Руки умыль себѣ также, виномъ его темнымъ наполниль,
Сталь средь двора и, на небо смотря, возливалъ и молился,
И не укрылся отъ взоровъ онъ громолюбиваго Зевса:
«Властный Додонскій Зевесъ, Пеласгійскій, далеко живущій,
«Въ холодной царящій Додонѣ, толпою жрецовъ окруженный...
Такъ онъ молился, и Зевсъ Промыслитель услышалъ моленье.
XVI 221, 249; M.

17. Молвилъ, взглянувъ исподлобья, Зевесъ, облаковъ собиратель:
Рядомъ усѣвшись со мной, ты не жалуйся, богъ вѣроломный!
Ты ненавистнѣйшій мнѣ изъ боговъ, на Олимпѣ живущихъ.
Вѣчно любезны тебѣ только распри, убійства и войны.
Матери нравъ у тебя, необузданный и непокорный,
Геры, которую самъ я съ трудомъ укрощаю словами. V 888; M.
18. Ужасъ въ Аякса вселилъ той порой Олимпіецъ верховный.
Щитъ семикожный закинувъ, онъ сталъ и, охваченный страхомъ,
Началъ слегка отступать, за колѣномъ колѣно стигбая. XI 544; M.
19. Рекъ и сына обнять устремился блистательный Гекторъ,
Но младенецъ назадъ пышноризой кормилицѣ къ лону
Съ крикомъ припалъ, устращаясь любезнаго отчаго вида,
Яркою мѣдью испуганъ и гривой косматаго гребня,
Грозно надъ шлемомъ отца всколебавшейся конскою гривой.
Сладко любезный родитель и нѣжная мать улыбнулись.
Шлемъ съ головы немедля снимаетъ божественный Гекторъ,
Наземъ кладетъ его, пышноблестящій, и, на руки взявши,
Милаго сына цѣлуетъ, качаетъ его и, поднявши,
Такъ говоритъ, умоляя и Зевса и прочихъ безсмертныхъ:
«Зевсъ и безсмертные боги! о, сотворите, да будетъ
Сей мой возлюбленный сынъ, какъ и я, знаменитъ среди гражданъ;
Такъ же и силою крѣпокъ и въ Троѣ да царствуетъ мощно.
Пусть о немъ нѣкогда скажутъ, изъ боя идущаго вида:
Онъ и отца превосходитъ! И пусть онъ съ кровавой корыстью
Входитъ, враговъ сокрушитель, и радуется матери сердце!»
Рекъ и супругъ возлюбленной на руки онъ полагаетъ
Милаго сына; дитя къ благовонному лону прижала
Мать, улыбаясь сквозь слезы. Супругъ умилился душевно,
Обнялъ ее и, рукою ласкающій, такъ говорилъ ей:
«Добрая! сердца себѣ не круши неумѣренной скорбью.
Противъ судьбы челоуѣкъ не пошлетъ меня къ Аидесу;
Но судьбы, какъ я мню, не избѣгъ ни одинъ земнородный,
Мужъ ни отважный, ни робкій, коль скоро на свѣтъ онъ родится.
Шествуй, любезная, въ домъ, озаботься своими дѣлами;
Тканьемъ, пряжей займися, приказывай женамъ домашнимъ
Дѣло свое исправлять, а война мужей озаботитъ

Всѣхъ, наиболѣ жъ меня, въ Иліонѣ священномъ рожденныхъ». Рѣчи окончивши, поднялъ съ земли бронеблещущій Гекторъ Гривистый шлемъ, и пошла Андромаха безмолвная къ дому, Часто назадъ озирается, слезы ручьемъ проливая. VI 466.

20. Девять безъ отдыху дней дрова они въ Трою возили
И на десятый лишь день, съ появленьемъ зари свѣтоносной,
Вынесли Гектора трупъ, проливая обильныя слезы;
И, положивъ на верхушку костра, развели подъ нимъ пламя.
Чуть лишь изъ сумерекъ раннихъ заря розоперстая вышла,
Сталъ собираться народъ у костра знаменитаго мужа.
И, многолюдной толпою поспѣшно собравшись, троянцы
Весь погасили костеръ, заливая виномъ темнокраснымъ,—
Все орошая, что только отъ силы огня сохранилось.
Послѣ того и дружина, и Гектора братья родные
Бѣлыя кости собрали, и слезы по лицамъ струились.
Вмѣстѣ собравши, они въ золотую ихъ урну вложили
И покрываломъ окутали мягкимъ пурпурнаго цвѣта.
Урну съ костями потомъ опустили въ глубокую яму
И заложили могилу огромными камнями сверху.
Послѣ воздвигли курганъ; а лазутчики въ полѣ сидѣли,
Глядя за тѣмъ, чтобъ ахейцы не ринулись въ битву до срока.
Насыпъ воздвигнувъ средь поля, троянцы вернулись въ городъ;
Снова тамъ чинно собрались и сѣли за пиръ погребальный
Въ пышныхъ чертогахъ Пріама, взрощеннаго Зевсомъ владыки.
Такъ они тризну свершали по Гекторѣ, славномъ возницѣ.
XXIV 784; M.
21. Близко къ дверямъ запертымъ кладовой подошедъ, Пенелопа
Стала на гладкій дубовый порогъ (по шнуру обтесавши
Вкусно, тотъ порогъ тамъ искусно уладилъ строитель, дверныя
Притолки къ нему утвердилъ и на притолки створы повѣсилъ);
Съ скважины снявши замочной ее покрывавшую кожу,
Ключъ свой вложила царица въ замокъ; отодвинувъ задвижку,
Дверь отперла; завизжали на петляхъ заржавѣвшихъ створы
Двери блестящей; какъ дико мычить выгоняемый на лугъ
Быкъ круторогій, такъ дико тяжелые створы визжали.
Взлѣзши на гладкую полку (на ней же ларцы съ благовонной
Были одеждой), царица, поднявшись на цыпочки, руку
Снять Одиссеевъ съ гвоздя не натянутый лугъ протянула:
Бережно былъ онъ обвернуть блестящимъ чохломъ; и, доставши
Лукъ, на колѣни свои положила его Пенелопа;
Сѣвъ съ нимъ и вынувъ его изъ чахла, зарыдала и долго,
Долго рыдала она; напоследокъ, насытившись плачемъ,
Медленнымъ шагомъ пошла къ женихамъ многобуйнымъ въ собранье.
Од. XXI 42.

22. Стулъ среброкованный подалъ пѣвцу Понтоной, и на немъ онъ
 Сѣлъ предъ гостями, спиной прислоняся къ колоннѣ высокой.
 Лиру пѣвца на гвоздѣ надъ его головою повѣсивъ,
 Къ ней прикоснуться рукою ему—чтобъ ее могъ найти онъ—
 Далъ Понтоной, и корзину съ ѣдою принеся и подвинулъ
 Столъ и вина приготовилъ, чтобъ пилъ онъ, когда пожелаеть.
 Подняли руки они къ предложенной имъ пищѣ; когда же
 Былъ удовольствованъ голодъ ихъ сладкимъ питьемъ и ѣдою,
 Муза внушила пѣвцу возгласить о вождахъ знаменитыхъ,
 Выбравъ изъ пѣсни, въ то время вездѣ до небесъ возносимой,
 Повѣсть о храбромъ Ахиллѣ и мудромъ царѣ Одиссеѣ,
 Какъ между ними однажды на жертвенномъ пирѣ великомъ
 Распря въ ужасныхъ словахъ загорѣлась, и какъ веселился
 Въ духѣ своемъ Агамемнонъ враждой знаменитыхъ ахеянъ...
 Началъ великую пѣснь Демодокъ; Одиссей же, своею
 Сильной рукою пурпурную мантию взявши,
 Голову ея облекъ и лицо благородное скрылъ въ ней:
 Слезъ онъ своихъ не хотѣлъ показать феакійцамъ. Когда же,
 Пѣнье прервавъ, сладкогласный умолкъ пѣснопѣвецъ,
 Слезы отерши, онъ мантию снялъ съ головы и, наполнивъ
 Кубокъ двудонный виномъ, совершилъ возліянье безсмертнымъ.
 Снова запѣлъ Демодокъ, отъ внимавшихъ ему феакіянъ,
 Гласомъ его очарованныхъ, вызванный къ пѣнью вторично;
 Голову мантией снова облекъ Одиссей, прослезаяся. Од. VIII 65.

23. Такъ говорили о многомъ они въ откровенной бесѣдѣ.
 Уши и голову, слушая ихъ, подняла тутъ собака
 Аргусъ; она Одиссеева прежде была, и ее онъ
 Выкормилъ самъ, но на ловъ съ ней ходить неуспѣлъ, принужденный
 Плыть въ Иліонъ. Молодые охотники часто на дикихъ
 Козъ, на оленей, на зайцевъ съ собою ее уводили.
 Нынѣ жъ забытый (его господинъ былъ далеко), онъ, бѣдный
 Аргусъ лежалъ на навозѣ, который отъ многихъ
 Муловъ и многихъ коровъ на запасъ тамъ копили, чтобъ послѣ
 Имъ Одиссеевы были поля унавожены тучно.
 Тамъ полумертвый лежалъ неподвижно покинутый Аргусъ.
 Но Одиссееву близость почувствовалъ онъ, шевельнулся,
 Тронулъ хвостомъ и поджалъ въ изъявленіе радости уши;
 Близко жъ подползъ къ господину и даже подняться отъ не быть
 Въ силахъ. И, вкось на него поглядѣвши, слезу, отъ Эвмея
 Скрытно, отеръ Одиссей... Од. XVII 290.

24. Тою порою, какъ онъ колебался разсудкомъ и сердцемъ,
 Поднялъ изъ бездны волну Посидонъ, потрясающій землю,
 Страшную, тяжкую, гороогромную; сильно онъ грянулъ

Ею въ него: какъ отъ быстрого вихря сухая солома,
 Кучей лежавшая, вся разлетается, вдругъ разорвавшись,
 Такъ отъ волны разорвалися брусья. Одинъ, Одисеемъ
 Пойманный, былъ имъ, какъ конь, убѣжавшій на волю, осѣдланъ.
 Снявъ на прощанье богиней Калипсою данное платье,
 Грудь онъ немедля свою покрываломъ одѣлъ чудотворнымъ.
 Руки простерши и плыть изготовясь, потомъ онъ отважно
 Кинулся въ волны. Могучій земли колебатель при этомъ
 Видѣ лазурнокудрявой тряхнулъ головой и воскликнулъ:
 По морю бурному плавай теперь на свободѣ, покуда
 Люди, любезные Зевсу, тебя благосклонно не примуть;
 Будеть съ тебя! не останешься, думаю, мной недоволенъ.
 Такъ онъ сказавши, погналъ длинногривыхъ коней и умчался
 Въ Эгію, гдѣ обиталъ въ свѣтлозданныхъ, высокихъ чертогахъ.
 Добрая мысль пробудилась тогда въ благосклонной Палладѣ:
 Вѣтрамъ другимъ заградивши дорогу, она повелѣла
 Имъ, успокоясь, умолкнуть; позволила только Борею
 Бурно свирѣпствовать: волны жъ сама укрощала, чтобъ въ землю
 Веслолюбивыхъ, угодныхъ богамъ феакійцъ достигнуть
 Могъ Одиссей благородный, и смерти и Паркъ избѣжавши.
 Такъ онъ два дня и двѣ ночи носимъ былъ повсюду шумящимъ
 Моремъ, и гибель не разъ неизбѣжной казалась; когда же
 Съ третьимъ явилася днемъ лучезарно кудрявая Эось,
 Вдругъ успокоилась буря и на морѣ все просвѣтлѣло
 Въ тихомъ безвѣтріи. Поднятый кверху волной и взглянувши
 Быстро впередъ, невдали предъ собою увидѣлъ онъ землю.
 Сколь несказанною радостью дѣтямъ бываетъ спасенье
 Жизни отца, пораженного тяжкимъ недугомъ, всѣ силы
 Въ немъ истребившимъ (понеже злой демонъ къ нему прикоснулся),
 Послѣ жъ на радость имъ всѣмъ исцѣленного волей безсмертныхъ—
 Столь Одиссей былъ обрадованъ брега и лѣса явленіемъ.
 Поплылъ быстрѣй онъ, ступить торопяся на твердую землю.
 Но отъ нея на такомъ разстояннѣ, въ какомъ человѣчій
 Внятенъ намъ голосъ, онъ шумъ буруновъ межъ скалами слышалъ;
 Волны кипѣли и выли, свирѣпо на берегъ высокій
 Съ моря бросаясь, и весь онъ былъ облитъ соленою пѣной;
 Не было пристани тамъ, ни залива, ни мелкаго мѣста,
 Вкругъ берега подымались; торчали утесы и рифы.
 Въ ужась пришелъ Одиссей, задрожали колѣна и сердце;
 Скорбью объятый, сказалъ своему онъ великому сердцу:
 Горе! на что мнѣ дозволилъ увидѣть нежданную землю
 Зевсъ? И зачѣмъ до нея, пересиливши море, достигъ я?
 Къ острову съ моря, я вижу, вездѣ невозможенъ мнѣ доступъ;
 Острые рифы повсюду; кругомъ, расшибаясь, плещутъ

Волны, и гладкой стѣной воздвигается берегъ высокій;
Море жъ вблизи глубоко, и нѣтъ мѣста, гдѣ было бь возможно
Твердой ногой опереться, чтобъ гибели вѣрной избѣгнуть.
Если пристать попытаюсь, то буду могучей волною
Схваченъ и брошенъ на камни зубчатые, тщетно истративъ
Силы; а если кругомъ поплыву, чтобъ узнать, не найдется ль
Гдѣ нибудь берегъ отлогій иль пристань, страшуся, чтобъ снова
Бурей морскою я не былъ похищенъ, чтобъ рыбообильнымъ
Моремъ меня, вопіющаго жалобно, вдаль не умчало,
Или чтобъ демонъ враждебный какого изъ чудъ, Амфитритой
Въ морѣ питаемыхъ, мнѣ на погибель не выслалъ изъ бездны:
Знаю, какъ злобствуетъ противъ меня Посидонъ земледержецъ.
Тою порой, какъ разсудкомъ и сердцемъ онъ такъ колебался,
Быстрой волною помчало его на утесистый берегъ;
Тѣло бь его изорвалось и кости бь его сокрушились,
Если бь онъ во-время свѣтлой богиней Аѳиной наставленъ
Не былъ руками за ближній схватиться утесъ, и, къ нему прицѣ-
пившись,
Ждалъ онъ, со стономъ на камнѣ вися, чтобъ волна пробѣжала
Мимо; она пробѣжала, но вдругъ, отразясь, на возвратѣ
Сшибла съ утеса его и отбросила въ темное море.
Если полипа изъ ложа вѣтвистаго съ силою вырвешь,
Множество крупинокъ камня къ его прилѣпляется ножкамъ:
Къ рѣзкому такъ прилѣпилась утесу лоскутьями кожа
Рукъ Одиссеевыхъ; вдругъ поглощенный волною великой,
Въ безднѣ соленой, судьбѣ вопреки, неизбѣжно бь погибѣ онъ,
Если бь отважности въ душу его не вложила Аѳина.
Вынырнувъ въ бокъ изъ волны, устремившейся прыгнуть на камни,
Поплыль онъ въ сторону, взоромъ преслѣдую землю и тишася
Гдѣ нибудь берегъ отлогій иль мелкое мѣсто примѣтитъ.
Вдругъ онъ увидѣлъ себя передъ устьемъ рѣки свѣтловодной.
Самымъ удобнымъ то мѣсто ему показалось: тамъ острыхъ
Не было камней, тамъ всюду отъ вѣтровъ являлась защита.
Къ мощному богу рѣки онъ тогда обратился съ молитвой:
«Кто бы ты ни былъ, могучій, къ тебѣ, столь желанному, нынѣ
Я прибѣгаю, спасаясь отъ грозъ Посидонова моря.
Вѣчные боги всегда благослонно внимаютъ молитвамъ
Бѣднаго странника, кто бы онъ ни былъ, когда онъ подобенъ
Мнѣ, твой потокъ и колѣна объявшему, много великихъ
Бѣдъ претерпѣвшему; сжался, могучій, подай мнѣ защиту».
Такъ онъ молился. И богъ, укротивъ свой потокъ, успокоилъ
Волны и, на море тишь наведя, отворилъ Одиссею
Устье рѣки. Но подъ нимъ подкосились колѣна; повисли
Руки могучія: въ морѣ его изнурилося сердце;
Вспухло все тѣло его; извергая и ртомъ и ноздрями

Воду морскую, онъ палъ, наконецъ, бездыханный, безгласный,
 Память утративъ, на землю; безчувствіе имъ овладѣло.
 Но напоследокъ, когда возвратились и память и чувство,
 Съ груди своей покрывало, богинею данное, снявши,
 Бросилъ его онъ въ широкую, съ моремъ слянную рѣку.
 Быстро помчалася ткань по теченью назадъ, и богиня
 Въ руки ее приняла. Одиссей, отъ рѣки отошедши,
 Скрылся въ тростникъ, и на землю, ее любезая, простерся.
 Скорбью объятый, сказалъ своему онъ великому сердцу:
 Горе мнѣ! что претерпѣть я еще предназначень отъ неба!
 Если на брегѣ потока бессонную ночь проведу я,
 Утренній иней и хладный туманъ, отъ воды восходящій,
 Все меня, ужъ послѣднихъ лишеннаго силъ, уничтожатъ:
 Воздухъ провзительнымъ холодомъ вѣсть съ рѣки передъ утромъ.
 Если же тамъ на пригоркѣ подъ кровомъ сѣнистаго лѣса
 Въ чащѣ кустовъ я засну, то, конечно, не буду проникнуть
 Хладомъ ночнымъ, отдохну, и меня исцѣлитъ миротворный
 Сонъ; но страшусь, недостаться бѣ въ добычу звѣрямъ плотояднымъ.
 Такъ размышлялъ онъ; ему наконецъ показалось удобнѣй
 Выбрать послѣднее; въ лѣсъ онъ пошелъ, отъ рѣки недалеко
 Росшій на холмѣ открытомъ. Онъ тамъ двѣ сплетенныя крѣпко
 Выбралъ оливы; одна плодоносна была, а другая
 Дикая; въ сѣнь ихъ проникнуть не могъ ни холодный,
 Сыростью дышашій вѣтеръ, ни Гелиосъ, знойно блестящій:
 Даже и дождь не пронзалъ ихъ вѣтвистаго свода: такъ густо
 Были онѣ сплетены. Одиссей, угнѣздившись подъ ними,
 Легъ, напередъ для себя приготовивъ своими руками
 Мягкое ложе изъ листьевъ опалыхъ, которыхъ такая
 Груда была, что и двое и трое могли бы удобно
 Въ зимнюю бурю, какъ сильно бѣ она ни шумѣла, тамъ скрыться.
 Грудю увидя, обрадованъ былъ Одиссей несказанно.
 Бросясь въ нее, онъ совѣмъ закопался въ слежавшихся листьяхъ.
 Какъ подъ золой головню неугасшую пахарь скрываетъ
 Въ полѣ, далеко отъ мѣста жилаго, чтобъ пламени сѣмя
 Въ ней сохраниться могло безопасно отъ злого пожара:
 Такъ Одиссей, подъ листьями зарывшись, грѣлся, и очи
 Сладкой дремотой Афина смежила ему, чтобъ скорѣе
 Въ немъ оживить изнуренныя силы. И крѣпко заснулъ онъ.

VII. Пѣснь о Нибелунгахъ.

Происхожденіе Пѣсни. О существованіи героическаго эпоса у германцевъ свидѣтельствуеъ уже Тацитъ въ своей «Германіи», который говоритъ, что въ его время (54—140 по Р. Х.) распѣвались «у варваровъ» пѣсни объ Арминіи, побѣдителей въ Тевтобургскомъ лѣсу. Но эти древнѣйшіе сюжеты были потомъ вытѣснены изъ народной памяти событиями великаго переселенія народовъ и эпохи первыхъ Меро-винговъ (V и VI в.). Періодъ устнаго исполненія, на память, долженъ былъ быть въ Германіи весьма продолжителенъ; такъ въ X в. пѣніе шпильмановъ было еще въ полномъ ходу. Закрѣпленіе на письмѣ крупныхъ пѣсенныхъ сводовъ началось только на рубежѣ XII и XIII в.

Героическій эпосъ встрѣтился въ Германіи съ сильнымъ противо-дѣйствіемъ церкви, которая преслѣдовала въ немъ остатки язычества и грубости нравовъ. Она старалась замѣнить его поэзіей, частію на латинскомъ языкѣ,—на сюжеты: мученичества за вѣру, странствованій ко святымъ мѣстамъ, борьбы съ язычниками и т. п. Не довольствуясь религіознымъ и моральнымъ осужденіемъ стариннаго эпоса, духовенство указывало также на историческія несообразности, которыя въ немъ встрѣчались; защищая себя съ этой стороны, шпильманы ссылались на «старыя хроники» и «исторіи», изъ которыхъ они будто бы почерпали свои рассказы; этотъ приѣмъ встрѣчаемъ и въ Пѣсни о Нибелунгахъ (прил-іе 1).

Вслѣдствіе раздробленности Германіи героическій эпосъ имѣлъ въ различныхъ частяхъ ея различную судьбу. На Рейнѣ и въ Тюрингіи германскіе сюжеты были совершенно вытѣснены французскими; въ Саксоніи, гдѣ ни духовенство, ни рыцарство не интересовались народнымъ эпосомъ, продолжалось до конца исполненіе шпильмановъ, и дѣло не дошло до объединенія пѣсенъ въ крупныя произведенія; въ глухихъ и обособленныхъ мѣстахъ, напр., на небольшихъ островахъ Сѣвернаго моря, могли сохраняться самыя старыя проявленія эпоса; такъ на о-вѣ Фѣро еще недавно не только пѣли, но даже «плясали» эпизоды изъ героическихъ пѣсенъ.

Наиболѣе благоприятныя условія для сохраненія эпоса создались на югѣ—въ Баваріи и Австріи, гдѣ съ живымъ интересомъ относилось къ воинственной старинѣ высшее сословіе. Въ XII в. тамъ нерѣдки примѣры соединенія рыцаря и шпильмана въ одномъ лицѣ или примѣры тѣсной связи рыцарей-поэтовъ со шпильманами-исполнителями; съ середины XII в. начинается сочиненіе любовныхъ пѣсенъ (Liebeslieder) рыцарями. Но къ началу XIII в. пѣніе стариннаго эпоса должно было уже исчезнуть; оно замѣнилось декламацией его, вѣроятно, чаще всего

по рукописи; такое назначеніе и имѣлъ текстъ «Пѣсни о Нибелунгахъ».

Онъ дошелъ до насъ въ нѣсколькихъ рукописяхъ, относящихся къ XII и XIII в.; онѣ различаются между собою несущественно и, вѣроятно, имѣютъ связь съ однимъ и тѣмъ же первоначальнымъ текстомъ, авторъ котораго остался неизвѣстенъ; время составленія свода помѣщаются между 1190 и 1210 гг.; судя по вѣрному изображенію въ немъ географіи австрійскихъ мѣстностей, мѣстомъ составленія его считаютъ Австрію.

Текстъ «Нибелунговъ» весьма неровенъ по исполненію; различіе въ поэтическомъ достоинствѣ лучшихъ мѣстъ отъ худшихъ въ немъ еще болѣе значительно, чѣмъ въ Иліадѣ. Это обстоятельство, вмѣстѣ съ нѣсколькими фактическими противорѣчіями, которыя можно найти въ разныхъ мѣстахъ поэмы, привело извѣстнаго Лахмана (стр. 34) къ мысли о томъ, что роль объединителя пѣсенъ о Зигфридѣ и Кримхильдѣ въ одно цѣлое была ничтожна, что она ограничилась чисто внѣшнимъ связываньемъ готовыхъ уже пѣсенъ, не требовавшимъ никакого творчества.

Такой взглядъ теперь оставленъ. Лахманъ недостаточно оцѣнилъ связность и законченность цѣлаго—качества, которыми Пѣснь о Нибелунгахъ превосходитъ Иліаду. Разсказъ съ самаго начала ведется къ опредѣленному концу-развязкѣ, на которую дѣлаются постоянныя указанія (прил-іе 1). Подобно сюжету Иліады, сюжетъ Нибелунговъ представляетъ драму, которая развита съ большой обдуманностью и цѣлесообразностью. Тотчасъ вслѣдъ за развязкой драмы оканчивается и разсказъ; развязка прекрасно подготовлена всѣмъ предыдущимъ, и всѣ ужасы, которыми она сопровождается, кажутся понятными послѣ изображеннаго раньше.

Поэма естественно распадается на 2 почти равныя части: I—любовь Зигфрида и Кримхильды и II—месть Кримхильды за смерть Зигфрида. Вторую часть считаютъ болѣе древней по происхожденію. Она разрабатываетъ сюжетъ, очень любимый германскимъ эпосомъ: о нарушеніи вѣрности роду. Въ эпоху возникновенія пѣсенъ родовыя отношенія были самой прочной связью между людьми, и переходъ женщины, путемъ брака, изъ одного рода въ другой нерѣдко ставилъ ее въ драматическое положеніе между двумя родами въ случаѣ ихъ вражды; здѣсь она сама возбуждаетъ эту вражду, для того чтобы [сдѣлать свою новую родню орудіемъ мести за обиду, которую перенесла отъ родичей.

Пѣснь о мести Кримхильды родичамъ была извѣстна и исполнялась, какъ законченное произведеніе, уже въ серединѣ XII в. Весьма вѣроятно поэтому, что I-ая часть эпопеи и была составлена позже II-ой, какъ вступленіе къ ней, для того чтобы объяснить завязку и происхожденіе той драмы, кровавая развязка которой изображена 2-ой частью.

При этихъ условіяхъ составленіе I-ой части поэмы должно было потребовать отъ составителя свода большой творческой переработки матеріала пѣсенъ и исключенія многого ненужнаго; вмѣстѣ съ тѣмъ это было благопріятно для появленія новыхъ наслоеній—въ духѣ, современномъ составителю; мы это и увидимъ ниже.

Содержаніе Пѣсни. Первая авертюра (названіе отдѣльной пѣсни) знакомитъ съ героиней поэмы Кримхильдой и вмѣстѣ, послѣдней строфой, намекаетъ на содержаніе цѣлаго (прил-іе 1).—Дѣйствіе переносится потомъ (2-ая авертюра) въ г. Ксантенъ въ Нидерландахъ, гдѣ у короля Сигмунда и королевы Сиглинды вырастаетъ сынъ Зигфридъ, на диво всѣмъ красотой и силой. Его воспитываютъ такъ, какъ подобаешь воспитывать рыцаря:

Не часто безъ присмотра Зигфрида отпускали;
Сигмундъ съ Сиглиндой сына богато одѣвали;
Его учили дядьки въ чести себя держать;
Зато могъ онъ со славой потомъ землю обладать*).

Когда онъ подростъ, его вмѣстѣ съ 400 его сверстниковъ, посвятили въ рыцари «въ день поворота солнца». Описываются празднества и турниры, данные по этому случаю:

Со старыми бойцами встрѣчались новички,
Ломались съ сильнымъ трескомъ у копій ихъ древки;
Жужжа обломки копій летали вдоль дворца
Изъ рукъ бойцовъ: усердью ихъ, право, не было конца.

Даются, конечно, черты быта позднѣйшихъ, рыцарскихъ временъ.

Наслышавшись о красотѣ и добромъ нравѣ бургундской принцессы Кримхильды, Зигфридъ съ 12 товарищами ѣдетъ въ Вормсъ. Тамъ всѣ изумлены видомъ и вооруженіемъ молодого витязя; Гагенъ изъ Тронеге, которому извѣстно все на свѣтѣ, открываетъ своимъ, кто таковъ пріѣзжій рыцарь, и перечисляетъ подвиги, которыми онъ уже прославился: «это онъ дѣлилъ несмѣтный кладъ между Шильбунгомъ и Нибелунгомъ и, когда они повздорили изъ-за дѣлежа, убилъ ихъ обоихъ и завладѣлъ кладомъ; ему достался и мечъ Нибелунга Бальмунгъ, и шапка - невидимка карлика Альбериха; это онъ же убилъ дракона и, искупавшись въ его крови, сталъ роговымъ, неуязвимымъ Зигфридомъ». Почетно принятый, витязь живетъ въ Вормсѣ цѣлый годъ, но ему не удается увидѣть ту, по которой онъ вздыхаетъ; между тѣмъ Кримхильда, невидимая ему, уже не разъ на него засматривалась (прил-іе 2).

Зигфридъ оказываетъ бургундскимъ королямъ большія услуги въ войнѣ съ королями датскимъ и саксонскимъ; на пиру, устроенномъ въ

*) Отрывки взяты по переводу Кудряшева.

честь побѣдителей, Зигфриду сказали наконецъ, что его хочетъ привѣтствовать королева (прил-іе 3).

Король Гунтеръ задумалъ жениться; онъ хочетъ добыть себѣ въ жены неприступную красавицу далекой Исландіи, королеву - героиню Брунхильду; ея мужемъ могъ сдѣлаться только тотъ, кто побѣдитъ ее въ трехъ трудныхъ состязаніяхъ. Зигфридъ обѣщаетъ ему свою помощь взаимъ руки Кримхильды.

Въ прекрасномъ бургѣ Изенштейнѣ находятъ витязи Брунхильду; благодаря шапкѣ - невидимкѣ Зигфридъ помогъ Гунтеру одержать побѣду надъ нею въ метаньи копья и камня и также въ прыганьи: онъ, невидимый ни для кого, поднималъ Гунтера и ставилъ его опять на землю. Брунхильда ѣдетъ невѣстой Гунтера въ Вормсъ; тамъ играютъ двѣ свадьбы. Зигфридъ съ Кримхильдой, послѣ многихъ пировъ, счастливые и довольные ѣдутъ въ Ксантенъ; ихъ сопровождаетъ пышная свита. Тамъ живутъ они въ счастья и богатствѣ, владѣя кладомъ Нибелунговъ.

У Брунхильды зародились подозрѣнія, что она была обманута: Зигфридъ прибылъ тогда въ Исландію подъ именемъ вассала Гунтера: теперь столько лѣтъ онъ не является на службу къ королю. Гунтеръ, уступая ея просьбамъ, зоветъ Зигфрида и Кримхильду въ гости въ Вормсъ. Его посланные вернулись, осыпанные подарками Зигфрида; бургундовъ беретъ все больше зависть къ кладу Нибелунговъ, и Гагенъ твердитъ королю: «какъ хорошо было бы, если бы онъ перешелъ во власть Бургундіи».

Съ пріѣздомъ гостей 10 дней продолжались пиры и праздники; на одиннадцатый, въ то время, какъ обѣ королевы любовались изъ окна на турниръ, который устроили рыцари передъ тѣмъ, какъ итти къ вечернѣ, и Кримхильда восхищалась неумѣренно силой и ловкостью мужа, Брунхильда назвала его «простымъ вассаломъ». Возгорѣлась ссора двухъ королевъ, которая еще усилилась, когда онѣ пошли въ церковь: одна не хотѣла позволить другой войти въ церковь первой. Въ жару спора Кримхильда выдала бургундской королевѣ тайну ея брака съ Гунтеромъ. Тутъ, видя слезы своей госпожи, вѣрный Гагенъ поклялся отомстить ея обиду.

Ему удалось внушить и Гунтеру мысль о томъ, что настало время избавиться отъ слишкомъ могучаго родственника. Объявлена ложная вѣсть о походѣ; Гагенъ, зная, какъ беспокоилась о любимомъ мужѣ Кримхильда, вывѣдалъ у нея, въ какое мѣсто можно ранить Зигфрида: когда купался онъ въ крови дракона, листъ съ дерева упалъ ему между лопатокъ, и это мѣсто осталось не защищеннымъ роговой оболочкой. Повѣривъ преданности Гагена, Кримхильда нашиваетъ крестикъ на этомъ самомъ мѣстѣ зигфридова плаща, для того чтобы Гагенъ могъ охранять его въ походѣ.

нята Этцелемъ въ Вѣнѣ; въ Троицынъ день, произошла ихъ свадьба. послѣ чего они поселились въ Этцеленбургѣ, столицѣ царства гунновъ, гдѣ можно было видѣть всевозможные народы, подвластные Этцелю, — и «мужей изъ Кіева», и дикихъ печенѣговъ, которые всѣхъ удивляли, стрѣляя птицъ на лету изъ своихъ луковъ: Этцель былъ равно справедливъ къ язычникамъ и христіанамъ, «чего нигдѣ не было въ другомъ мѣстѣ». На 7-ой годъ у нихъ родился сынъ Ортлибъ; а на 13-ый Кримхильда рѣшила привести въ исполненіе свою месть; пѣвцу «сдается, что дьяволъ нашепталъ ей это намѣреніе».

Къ бургундскимъ королямъ отправлены послами два «скрипача-шпильмана» звать ихъ въ гости; всѣ готовы ѣхать; одинъ Гагенъ предчувствуетъ бѣду; но и онъ ѣдетъ вмѣстѣ съ другими, «чтобы его не приняли за труса». По дорогѣ все подкрѣпляетъ догадку Гагена, что имъ не вернуться больше домой. Уже при первой встрѣчѣ Кримхильда сурово отвернулась отъ гостей, — обласкала одного Гизельхера. Гагенъ вмѣстѣ съ своимъ другомъ, лихимъ рыцаремъ-шпильманомъ Фолькеромъ, которому смычекъ замѣнялъ мечъ, простояли всю ночь на стражѣ у палаты, гдѣ спали бургунды (которые во II части поэмы чаще называются «нибелунгами»), и видѣли, какъ ночью подкрадывались къ ней гунны, подкупленные королевой.

Настало утро: «рыцарямъ стало холодно отъ кольчугъ»; взошло солнце, и бургунды пошли къ обѣднѣ всѣ въ полномъ вооруженіи; этому очень удивился Этцель; они объяснили, что таковъ обычай ихъ земли; Кримхильда слышала это, но не обнаружила ихъ вымысла. Она умолила слезами и обѣщаньями несмѣтной казны брата Этцеля, Блѣделина, чтобы онъ былъ ея помощникомъ, и когда всѣ кнехты, которыхъ привели съ собою бургунды, сидѣли за угощеніемъ въ особой палатѣ, на нихъ безоружныхъ напали гунны; всѣ 8000 кнехтовъ были изрублены; остался въ живыхъ одинъ ихъ начальникъ, братъ Гагена, удалой Данквартъ, который сразилъ своей рукой Блѣделина. Онъ, весь окровавленный, принесъ эту вѣсть въ пировую палату, гдѣ Этцель съ супругой чествовали бургундскихъ рыцарей.

Тогда Гагенъ въ тотъ же мигъ убиваетъ маленькаго Ортлиба; насилию спасаются царь и царица; страшная сѣча происходитъ въ палатѣ; бургунды перебили всѣхъ гунновъ, что были тамъ; «крови было такъ много, что она стекала по желобамъ»; бургунды усѣлись отдыхать въ залѣ (прил-іе 5).

Кримхильда не знаетъ покоя; она сулитъ полный щитъ золота датчанину Ирингу, если онъ убьетъ Гагена. Бургунды отбиваютъ всѣ приступы; но они уже изнемогаютъ отъ усталости, духоты и жажды; при мѣрѣ бодрости подаетъ всѣмъ Гагенъ:

Вы, рыцари, такъ Гагенъ сказалъ имъ въ свой чередъ:

«Кто жаждою томится, тотъ кровь пусть эту пьетъ:

«Въ такомъ жару кровь лучше вина; въ подобный мигъ

«Нѣтъ противъ жажды больше средствъ лучшихъ никакихъ другихъ».

Пошелъ тутъ мужъ, убитаго онъ скоро отыскалъ,

Еъ его нагнулся ранѣ, шеломя свой отвязалъ;

Изъ раны кровь струилась; боецъ сталъ пить: хотъ былъ

Еъ тому онъ непривыченъ, все жъ вкусоной кровь онъ находилъ.

Сказалъ усталый: «Гагенъ, да наградить васъ Богъ!

«Совѣтъ вашъ добрый славно напиться мнѣ помогъ;

«Виномъ получше рѣдко поили гдѣ меня.

«Всю жизнь до гроба буду за то вамъ благодаренъ я!»

То слыша, и другіе совѣтъ тотъ одобряли,

Пить многіе кровь также изъ ранъ убитыхъ стали.

Питье такое силы прибавило бойцамъ:

Зато друзей лишились тутъ многія изъ пышныхъ дамъ.

Гунны пробуютъ зажечь палату; бургунды, по совѣту Гагена, втапты-ваютъ горящія головни ногами въ лужи крови: «врядъ ли когда нибудь рыцари больше страдали, чѣмъ они».

Настало утро; въ залѣ было такъ тихо, что Кримхильда стала радоваться, что всѣ бургунды погибли; но гунны, заглянувъ внутрь, убѣдились, что они опять готовы къ бою. Кримхильда вѣтъ себя отъ досады. Тутъ стала она упрекать стараго Рюдигера, что онъ такой плохой вассалъ своего господина; но Рюдигеру было тяжело биться съ бургундами: онъ только что просваталъ дочь за молодого Гизельхера. Въ его душѣ происходитъ борьба; но беретъ верхъ вѣрность феодальной присягѣ; онъ бьется съ Гернотомъ, и оба падаютъ въ этомъ бою. Всѣ бойцы плакали объ участи стараго маркграфа, такъ что «слезы текли по ихъ бородамъ».

Вслѣдъ за тѣмъ дружинники Дитриха Вернскаго, затронутые насмѣшками бургундовъ, вступаютъ съ ними въ битву и перебиты ими; только старый дядька-воспитатель Дитриха, Гильтебрандъ остался живъ, раненый Гагеномъ за то, что сразилъ шпильмана Фолькера. Онъ приноситъ объ этомъ вѣсть бернскому герою; тотъ въ большомъ горѣ отъ потери вѣрной дружины. Онъ идетъ раздѣливаться съ Гагеномъ. Послѣдній отвѣчаетъ смѣхомъ на предложеніе сдаться. Начинается бой; самого Дитриха пугаетъ могучій Бальмунгъ, мечъ Зигфрида, въ рукахъ Гагена. Наконецъ онъ одолеваетъ Гагена, обхвативъ его руками. Гагенъ вмѣстѣ съ Гунтеромъ связанные выданы Кримхильдѣ; они заключены въ двухъ различныхъ темницахъ. Кримхильда идетъ къ Гагену и убѣждаетъ его указать мѣсто, гдѣ погруженъ имъ въ воды Рейна кладъ Нибелунговъ; но Гагенъ поклялся не выдавать тайны, пока живъ его господинъ. Тогда, по приказу сестры, убиваютъ короля Гунтера и приносятъ его голову Гагену; но Гагенъ умереть, не выдавъ тайны, которую будетъ теперь знать только

одинъ Богъ; а «золото не вернется никогда въ руки злой чертовки». Услышавъ это, Кримхильда отрубаетъ сама голову Гагену старымъ мечемъ Зигфрида.

Этцель и Дитрихъ, и всѣ рыцари охвачены ужасомъ и горемъ при видѣ того, какъ «самый знаменитый изъ бойцовъ сраженъ рукой женщины». Тогда выхватилъ свой мечъ старый Гильтебрандъ и изрубилъ царицу въ куски. Такъ нашли себѣ смерть всѣ, кому «судилъ это рокъ». Всѣ оплакивали горько столько погибшей доблести и тотъ несчастный пиръ, который окончился такой горькой бѣдой. Пѣвецъ отказывается прибавить утѣшительное слово о томъ, что было дальше:

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

Составъ Пѣсни. Въ произведеніи, составившемся изъ матеріаловъ народнаго героическаго эпоса, мы вправѣ искать: 1) слѣдовъ *миѳологіи*, 2) *исторической основы*, 3) отраженій *быта* и *нравовъ*, матеріальной и духовной культуры прошлыхъ эпохъ.

Героическая личность Зигфрида тѣсно связана съ германскою мифологіей; но его мифологическія черты и отношенія, съ которыми мы знакомимся изъ Эдды и нѣк. другихъ памятниковъ германскаго эпоса, не вошли, какъ мы видѣли, въ тотъ его образъ, который даетъ Пѣснь о Нибелунгахъ. Въ этомъ слѣдуетъ видѣть сознательное намѣреніе составителя поэмы; такъ, очевидно, не случайно, исключены изъ ея рамокъ его первоначальныя отношенія къ Брунхильдѣ, а именно: Зигфридъ когда-то, разбудивъ изъ очарованнаго сна вѣщую дѣву-валькирію Брунхильду, обмѣнялся съ ней клятвами любви и получилъ отъ нея «мудрость», съ помощью которой добылъ и кладъ Нибелунговъ; встрѣтятся съ Кримхильдой, онъ измѣнилъ клятвѣ, подъ влияніемъ «забыдущаго питья», поднесеннаго ему королевой Утой, матерью Кримхильды. Слѣды этого *пропуска* довольно ясно замѣтны въ поэмѣ, напр., въ томъ интересѣ къ личности героя, который проявляетъ Брунхильда, и который недостаточно мотивированъ.

Побужденія, которыя заставили составителя свода сдѣлать этотъ *пропускъ*, слѣдуетъ объяснить: 1) слабымъ интересомъ къ *миѳологическому* въ той рыцарской средѣ конца XII в., для которой предназначалась поэма; 2) желаніемъ *идеализировать нравственно* личность Зигфрида, очистивъ ее отъ языческихъ придатковъ и отъ вины нарушенной клятвы; благодаря этому созданъ образъ свѣтлаго, безупречнаго героя, невинной жертвы своей довѣрчивости, людской злобы и коварства.

Историческая основа поэмы не можетъ быть отрицаема, но ее возможно формулировать только въ самыхъ общихъ чертахъ, какъ воспоминаніе о разгромѣ бургундскаго королевства гуннами; историческое сознаніе въ Пѣсни о Нибелунгахъ вообще очень слабо: она сводитъ вмѣстѣ Аттилу - Этцеля съ Теодорихомъ В. (Дитрихомъ Бернскимъ), которые стали уже чисто поэтическими образами («бернскимъ», какъ извѣстно, искажено изъ «веронскимъ»). Правдоподобно мнѣніе, что сюжетъ «вражды двухъ королевъ» могъ быть подсказанъ извѣстнымъ эпизодомъ изъ исторіи Меровинговъ—о враждѣ Брунхильды и Фредегонды; но, кромѣ совпаденія одного изъ именъ, никакія фактическія подробности ея не производятся Пѣснью.

Поэма богаче, въ историческомъ смыслѣ, отраженіями стариннаго быта, отношеній и понятій; но въ ней замѣтны *наслоенія* различныхъ эпохъ, которыя придаютъ ей, въ значительной мѣрѣ, характеръ пестроты. Такъ отразилась очень замѣтно самая новая эпоха, современная составленію сводовъ, именно: 1) *рыцарство* съ его декоративной обстановкой,—роскошью рыцарскихъ доспѣховъ и конскихъ уборовъ, посольствъ, вооруженныхъ свитъ, сопровождающихъ владѣтелей, турнировъ и праздниковъ, 2) новое отношеніе къ *женщинѣ*: культъ дамы сердца, утонченный языкъ въ обращеніи съ нею, высокая оцѣнка ея вниманія, похвалы и пр. Въ духѣ этого новаго культурнаго явленія и разработана такъ подробно исторія любви Кримхильды и Зигфрида (прил-ія 1, 2, 3), которая составляетъ украшеніе германской эпопеи; эти изображенія однородны по духу съ рыцарской *любовной лирикой* эпохи (стр. 67).

Въ Пѣсни о Нибелунгахъ находимъ, кромѣ этого, раннее *христіанское* наслоеніе. Оно выразилось въ многочисленныхъ чертахъ набожности, которыя приводятся всегда съ похвалой, въ уважительномъ отношеніи къ обрядамъ и требованіямъ церкви: Кримхильда, уѣзжая изъ Вормса, оставляетъ большую сумму денегъ на поминъ души Зигфрида и пр.; выражено недружелюбное отношеніе къ язычеству гунновъ; христіанское богослуженіе въ странѣ гунновъ совершается неблаголѣпно и пр.

Подъ христіанскимъ вліяніемъ должны были смягчиться многія черты въ старинномъ эпосѣ. Такъ образъ Кримхильды въ послѣднихъ сценахъ, возбуждавшей въ послѣдній моментъ ужасъ въ окружающихъ, является однакоже уже смягченнымъ: въ болѣе древнемъ вариантѣ Кримхильда, прежде чѣмъ убить своей рукой двухъ связанныхъ братьевъ, «суетъ имъ въ ротъ горящую головню», чтобы убѣдиться, что они еще живы. Эта подробность даетъ понятіе о первоначальномъ характерѣ того же эпоса.

Какъ ни значительны позднѣйшія наслоенія въ Пѣсни о Нибелунгахъ, сквозь нихъ просвѣчиваютъ весьма замѣтно гораздо болѣе ранніе

отношенія и взгляды, свойственныя дохристіанской порѣ. Таково изображеніе родовыхъ и дружинныхъ отношеній: *вѣрность роду и господину*, которому служишь, понимается, какъ главная основа человѣческой жизни, и человѣческіе характеры раздѣляются здѣсь въ сущности только на двѣ категоріи: вѣрныхъ и невѣрныхъ; изъ вѣрности роду вытекаетъ кровавая месть; изъ вѣрной службы одному господину товарищеская вѣрность; король платитъ своимъ дружинникамъ щедростью, разсматриваетъ ихъ, какъ братьевъ по оружію; оружіе—величайшая драгоценность, особенно наследственное; но ему эпосъ охотно приписываетъ роковое значеніе. Главный пафосъ стараго эпоса—любовь къ бранному дѣлу и самое высокое понятіе о немъ; мужчина понимается прежде всего, какъ воинъ, боецъ. Эта черта могла перейти неприкосновенно и въ позднѣйшіе *своды*, потому что совпадала и съ воззрѣніями позднѣйшаго рыцарства. Оттого 2-я половина поэмы полна боевыхъ картинъ и кровавыхъ эпизодовъ; они должны были возбуждать живой интересъ и въ XII-XIII в.

Поэтическія особенности. Въ отношеніи внѣшней формы въ Пѣсни о Нибелунгахъ обращаетъ на себя вниманіе изложеніе отъ 1-го лица; оно нарушаетъ привычную безличность стариннаго эпоса, но лишь съ внѣшней стороны: этимъ не вносится въ поэму серьезнаго субъективнаго элемента въ смыслѣ настроеній или сужденій автора о томъ, что рассказывается. Есть, правда, короткія вставки личнаго характера—остатокъ техники шпильмановъ; ихъ назначеніе иногда—просто заполнить строфу, иногда—сказать любезное слушателямъ, иногда—возбудить сильнѣе ихъ ожиданіе; таковы свойственныя Пѣсни постоянныя предупрежденія слушателей о грядущей бѣдѣ (прил-іе 1).

Въ размѣрѣ «Нибелунговъ» еще слышна *пѣвучесть*; оригинальность его—вставка лишнихъ слоговъ въ 4-мъ стихѣ—вноситъ отгѣнокъ неправильности, который, вѣроятно, былъ благодаренъ для музыкальнаго завершенія строфы. Ритмы иногда точны, иногда лишь приблизительны; послѣднія указываютъ на болѣе древнюю редакцію.

Германская эпопея не можетъ быть сравниваема съ поэмами Гомера ни по богатству фантазіи, ни по живописности языка. Задача большихъ описаній: поѣздовъ, процессій, турнировъ, за которую часто берется Пѣснь, сводится къ перечисленію лицъ, къ большимъ цифрамъ, къ заявленіямъ пѣвца, что «никогда не было видано ничего богаче и замѣчательнѣе». Разработка характеровъ элементарна; только Кримхильда и Гагенъ выступаютъ съ опредѣленными личными чертами. Чаше разрабатываются не *лица*, а типическія *отношенія*, напр., вассала къ господину (ср. Рюдигеръ); въ этомъ послѣднемъ смыслѣ героемъ поэмы является Гагенъ. Пѣснь вообще совмѣщаетъ симпатіи къ Зигфриду и къ его убійцѣ.

Ихъ мать звалася Утой; Данкратъ ихъ былъ отецъ.
Онъ сыновьямъ въ наслѣдство, когда пришелъ конецъ,
Свои оставилъ земли. Ужъ то-то витязь былъ!
Онъ въ годы молодые немало славныхъ дѣлъ свершилъ.

Три короля, какъ выше сказалъ ужъ я о томъ,
Большой владѣли силой: служила имъ мечемъ
Толпа бойцовъ отмѣнныхъ, какъ мы про то слышали;
Ни разу въ сѣчѣ жаркой сердца бойцовъ не трепетали.
То былъ изъ Трѣнеге Гагенъ и братъ его Данквартъ
Проворный; два маркграфа: Гере и Эккевартъ;
Ортвинъ изъ Меца; Фолькеръ, изъ Альцейя вассалъ,
Служилъ онъ тоже—силой немалой витязь обладалъ.

Румольтъ, ихъ стряпчій славный, отборный изъ мужей,
Синдольтъ и Гунольтъ, мужи трехъ знатныхъ королей,
Заботились о чести двора господъ своихъ.

Еще бойцы тамъ были: мнѣ всѣхъ не перечислить ихъ...
Въ такой чести высокой Кримхильдѣ снился сонъ:
Былъ будто ею соколъ пригожій прирученъ,
И два орла клевали его, казалось ей;
Смотрѣть на это было всего на свѣтѣ ей больнѣй.

И Утѣ поспѣшила она про сонъ сказать,
И лучше не сумѣла ей мать растолковать:
«Твой соколъ—знатный витязь; пусть Богъ его хранить:
Изъ рукъ твоихъ твой соколъ на вѣки скоро улетитъ!»
— Что мнѣ вы говорите про мужа мать моя?
Безъ рыцарской любви на вѣкъ останусь я.
Ужъ въ дѣвушкахъ мнѣ лучше до самой смерти быть,
Чѣмъ лишнихъ бѣдъ и горя чрезъ ту любовь себѣ нажить.

«Постой, не зарекайся,—ей отвѣчала мать,
Какой еще на свѣтѣ и радости бывать,
Какъ не любовь мужская? Знай, быть тебѣ женой,
Ужъ если посланъ Богомъ тебѣ тотъ витязь удалой».
Она сказала:—Полно, не говорите мнѣ!
Не разъ ужъ я видала не на одной женѣ,
Какъ за любовь платились всѣ подъ конецъ бѣдой.
Останусь я въ дѣвицахъ—меня минуетъ жребій злой.

Еще не зародилась любовь въ груди у ней.
Съ тѣхъ поръ она не мало жила счастливыхъ дней.
И все того, кто былъ бы ей милъ, она не знала.
Потомъ бойца лихого она супругой съ честью стала.

То былъ тотъ самый соколъ, что снился ей во снѣ,
Какъ мать ей толковала. Ужъ то-то всей роднѣ
За убійенъе мужа она потомъ отмстила!
Да, не одна мать сына тогда на вѣки схоронила.

2.

Три короля въ потѣхахъ съ нимъ коротали дни;
Во всемъ былъ Зигфридъ первымъ, что только ни начни:
Метали ли камня, пускали ль въ щѣль копьемъ,
Какъ есть никто сравниться не могъ съ такимъ лихимъ бойцомъ.

Когда жъ бойцы лихіе въ кругу пригожихъ дамъ
Учтливой забавлялись бесѣдою, и тамъ
Воитель нидерландскій всѣмъ радость доставлялъ.
Всѣмъ сердцемъ о высокой любви онъ только и мечталъ.

И что ни начинали, на все готовъ онъ былъ;
Онъ мысль о милой дѣвѣ въ душѣ своей носилъ.
И та, которой Зигфридъ не видѣлъ до сихъ поръ,
Въ душѣ своей нерѣдко вела съ нимъ нѣжный разговоръ.

Лишь молодежь, бывало, на дворъ играть пойдеть,
И рыцари, и кнехты, а ужъ къ окну влечеть
Кримхильду королеву. На нихъ глядитъ она,
И всякая другая забава ей ужъ не нужна.

Знай онъ, что дама сердца такъ на него глядитъ,
Обрадовался бъ то-то тогда лихой Зигфридъ:
Вѣдь ничего, я знаю, не могъ онъ такъ желать,
Какъ если бъ удалось ему дѣвицу увидать...

Вотъ какъ (все это правда) жилъ при дворѣ господъ
У Гунтера отважный воитель щѣлый годъ,
И все еще ни разу пригожей не видалъ,
Изъ-за кого такъ много утѣхъ и бѣдъ потомъ узналъ.

3.

Ужъ какъ же витязъ славный тогда повеселѣлъ!
Забилось сладко сердце: онъ больше не скорбѣлъ;
Пригожую дочь Уты радъ былъ увидѣть онъ;
Да, былъ ея привѣтомъ учтивымъ онъ потомъ почтень.

Предъ нею добрый витязъ предсталъ. Какъ увидала
Она его, вся вспыхнувъ, красавица сказала:
«Привѣтъ вамъ, добрый витязъ, Зигфридъ, привѣтъ вамъ мой!»
Вдругъ словно ожилъ Зигфридъ отъ словъ дѣвицы молодой.

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

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

На всемъ пути дорогу очистить приказали
Передъ Кримхильдой милой; ее сопровождали
Бойцы лихіе чинно; къ собору шла она.

Тутъ съ витяземъ пригожимъ была она разлучена...

Она изъ деркви вышла, ужь раньше вышелъ онъ.

Къ ней подойти тутъ снова былъ витязь приглашень,

И въ первый разъ спасибо за то онъ услыхаль

Отъ дѣвы, что на славу себя въ той сѣчѣ показалъ.

Красавица сказала: «Господь да наградить

За все васъ! заслужили вы, господинъ Зигффридъ,

Отъ витязей отважныхъ спасибо и любовь».

На госпожу Кримхильду боецъ взглянулъ тутъ нѣжно вновь.

Сказаль ей витязь: «Буду служить всегда вамъ я,

И праздною не будетъ вѣкъ голова моя;

Пока я живъ, готовъ я для васъ все исполнять,

Чтобъ, госпожа Кримхильда, могъ милость вашу я стяжать».

4.

«Вы, рыцари честные»,—такъ Гагенъ молвилъ злой:

Здѣсь есть вблизи источникъ съ студеною водой.

Чтобъ вы не обижались, я васъ къ нему сведу»—

Совѣтъ тотъ былъ предложенъ бойцамъ на горе и бѣду.

Отъ жажды витязь Зигффридъ совсѣмъ изнемогалъ

И кончить столованье скорѣе предлагаль:

Къ горамъ, къ ручью съ студеной водою онъ спѣшилъ,

Совѣтъ тотъ вѣроломно боецъ Зигфриду предложиль.

Ужъ вотъ къ широкой лицѣ итти они рѣшили,

Сказаль изъ Тронеге Гагенъ: «Не разъ мнѣ говорили,

Что никому супруга Кримхильды не догнать,

Коль онъ бѣжитъ. Пусть это онъ намъ изволятъ доказать».

Сказаль тутъ нидерландскій воитель удалой:

«Чтожь? попытаться можно, коль взапуски со мной

Къ ключу бѣжать вамъ любо; кто первый добѣжитъ

На ихъ глазахъ, награда пускай тому принадлежитъ».

«Попробуемъ», такъ Гагенъ на это отвѣчалъ.

«Прекрасно», сильный Зигффридъ ему въ отвѣтъ сказаль,

«У вашихъ ногъ на травкѣ я сяду напередъ».

Услышавъ это, Гунтеръ былъ радъ, что все на ладъ идетъ.

Сказаль тутъ смѣлый витязь: «Я долженъ вамъ сказать,

Что я въ доспѣхѣхъ полномъ хочу туда бѣжать,

Въ охотничьемъ нарядѣ, съ копьемъ и со щитомъ».

Тутъ онъ вооружился скорѣй колчаномъ и мечемъ.

Вотъ Гагенъ мой и Гунтеръ съ себя одежды сняли,
Лишь въ двухъ сорочкахъ бѣлыхъ они теперь стояли.
Къ ключу, что двѣ пантеры, они, что было силъ,
Пустились по полянѣ; но Зигфридъ ихъ опередилъ.

Да, верхъ во всякомъ дѣлѣ надъ всѣми витязь бралъ.
Мечъ добрый отвязалъ онъ, колчанъ проворно снялъ,
Копье приставилъ къ липы стволу живой рукой
И у ключа стоялъ ужъ и ждалъ гость славный, удалой.

Ахъ, какъ учтивъ и вѣжливъ былъ удалой Зигфридъ!
Тамъ, гдѣ ручей струился, онъ положилъ свой щитъ;
Отъ жажды изнывая, сперва напиться далъ
Онъ королю: плохое спасибо тотъ ему сказалъ!

Студеный и прозрачный потокъ бѣжалъ журча;
И вотъ нагнулся Гунтеръ лицомъ къ струѣ ключа,
Воды напившись вволю, оставилъ онъ ручей.

Ахъ, какъ хотѣлъ отважный Зигфридъ къ водѣ принасть скорѣй!
Что жъ Зигфридъ за учтивость въ награду получилъ?
И лукъ, и мечъ,—все Гагенъ подальше отложилъ.
Скорѣй назадъ вернувшись, копье его онъ взялъ
И знакъ креста на платѣ бойца искать глазами сталъ.

Ужъ Зигфридъ нидерландскій склонился надъ ключемъ,
Какъ Гагенъ, въ крестъ намѣтаясь, пустилъ въ него копьемъ,
Кровь брызнула изъ сердца на Гагена тогда.
Никто столь злого дѣла еще не дѣлалъ никогда!

Копье вонзилъ онъ въ сердце могучею рукой;
Зато ни разу въ жизни такъ быстро Гагенъ злой
Не убѣгалъ, спасаясь, еще ни отъ кого.

Почуялъ витязь Зигфридъ, что тяжело ранили его.

Тогда онъ, какъ безумный, отпрыгнулъ отъ ручья;
Засѣло межъ лопатокъ въ спинѣ древко копья.
Ему найти хотѣлось свой мечъ иль лукъ тугой,
Чтобъ могъ награду Гагенъ стяжать скорѣй за подвигъ свой.

Въ лицѣ исчезла краска, не могъ Зигфридъ стоять,
Ужъ силы понемногу въ немъ стали упадать,
И смерти знакъ былъ виденъ на матовомъ лицѣ.
Ахъ, сколько дамъ пригожихъ потомъ рыдали о бойцѣ!

Вотъ на цвѣты всѣмъ тѣломъ упалъ Зигфридъ лихой.
Изъ раны кровь бѣжала безъ удержу рѣкой.
Тутъ проклинать онъ началъ (терзала боль его)
Тѣхъ, кто такъ вѣроломно убили гостя своего.

5.

Сказалъ бургундецъ Гизельхеръ: «Любезные друзья,
Покою отдаваться покамѣстъ вамъ нельзя:

Убитыхъ надо будетъ вамъ вынести; на насъ
 Еще нагрянуть гунны,—могу увѣрить въ этомъ васъ.
 «Не слѣдъ лежать имъ долѣ у насъ здѣсь подъ ногами.
 Мы, прежде чѣмъ одержимъ въ бою верхъ надъ врагами,
 Ранъ нанесемъ не мало, что веселитъ меня,
 На это, молвилъ Гизельхеръ: вполнѣ разсчитываю я!»
 «Милъ господинъ подобный мнѣ—Гагенъ такъ сказалъ:
 Лишь витязь настоящій такой совѣтъ бы далъ,
 Какой сейчасъ здѣсь юный мой господинъ далъ намъ.
 Да, рады быть должны вы, бургундцы, всѣ такимъ рѣчамъ!»
 Совѣту внявъ, за двери они снесли тогда
 Семь тысячъ тамъ убитыхъ и бросили туда;
 И съ лѣстницы той залы катились внизъ они:
 Поднялся плачь, рыданье и вопли тамъ средь ихъ родни.
 Иной и раненъ былъ-то лишь такъ себѣ слегка:
 Остался бѣ, при уходѣ, онъ живъ, навѣрняка,
 Но, съ вышины скатившись, былъ долженъ умирать.
 Друзья ихъ тамъ рыдали; да какъ и было не рыдать!
 Боецъ могучій Фолькеръ, скрипачъ, тогда сказалъ:
 «Да, вижу я, все правда, что я про нихъ слыхалъ!
 Дрянъ—гунны: гдѣ бы тяжело израненныхъ лѣчить,
 Они же, словно бабы, одно умѣютъ—голосить!»
 Одинъ маркграфъ подумалъ, что онъ добромъ сказалъ:
 Увидѣлъ онъ, что родичъ его тамъ въ кровь упалъ,
 Руками обхватилъ онъ его и ужъ спѣшилъ
 Унести его, но шпильманъ смѣлый копьемъ его на смерть сразилъ.

VIII. Калевала.

Происхожденіе и составъ поэмы. Имя «Калевалы» носить сводъ пѣсенъ финскаго народа, собранныхъ и объединенныхъ въ одно цѣлое д-ромъ Элиасомъ Ленротомъ (1802-84), который былъ обнародованъ имъ въ 1835 г.; онъ состоитъ изъ 50 рунъ и 23000 стиховъ.

Какъ поэма, Калевала имѣетъ, такимъ образомъ, весьма позднее происхожденіе и своей цѣлостностью обязана труду отдѣльнаго лица, стоявшаго по своему развитію выше народной среды. Это обстоятельство могло бы возбудить сомнѣніе въ ея правѣ на названіе *народной эпопеи*; но личность Ленрота устраняетъ эти сомнѣнія: онъ былъ сынъ крестьянина-портного, провелъ молодость въ деревнѣ и былъ самъ превосходнымъ исполнителемъ народныхъ старинъ; такимъ образомъ въ его лицѣ соединились свойства ученаго *діаскеаста* (стр. 37) со свой-

ствами *расода*; это послѣднее качество давало ему права на творческое обогащеніе народнаго эпическаго сокровища, котораго онъ явился въ то же время *организаторомъ*.

Подробности работы Ленрота остались неизвѣстны, но есть основаніе думать, что онъ прибѣгалъ къ личному творчеству съ цѣлью связать двѣ сосѣднія руны, иногда чтобы истолковать въ идейномъ смыслѣ нѣкоторые образы. Такъ слезы Вейнемейнена, растроганнаго собственной игрой, — «слезы вдохновенія», упавъ на дно моря, превращаются въ жемчугъ — «жемчужины поэзіи»:

Слезы видь другой имѣли	Голубымъ сверкали блескомъ,
И прекрасно измѣнились,	Чтобъ царю служить украсой,
Заблестѣли точно жемчугъ,	Вѣчной мощною утѣхой *)

Здѣсь угадываютъ личное творчество Ленрота.

Стремясь объединить финскій эпосъ въ одно произведеніе, Ленротъ исходилъ изъ убѣжденія въ первоначальной цѣльности Калевалы; онъ былъ увѣренъ, что лишь *возстановляетъ* финскую эпопею, которая была сложена, но распалась подъ вліяніемъ исполненія ея по частямъ, при чемъ пѣвцы выпускали начальные и заключительные стихи рунъ, объяснявшіе ихъ связь съ цѣлымъ, которая такимъ образомъ постепенно заблудилась. Это мнѣніе не раздѣляется остальными изслѣдователями финскаго эпоса и скорѣе не подтверждается самымъ текстомъ Ленрота, который ему при всемъ стараніи далеко не удалось привести къ полному единству и связности. Содержаніе Калевалы распадается на слѣдующія *группы рунъ*, почти вовсе не связанныя одна съ другою:

I. Самая обширная группа (около половины) повѣствуетъ о поѣздкахъ героевъ изъ южной области, Калевалы, въ страну сѣвера Похьолу; цѣль первыхъ поѣздокъ — *сватовство*; старый Вейнемейненъ отвергнуть, какъ женихъ; но вѣщій кузнецъ Ильмариненъ женится на дочери Лоухи, «хозяйки сѣвера», сковавъ для нея чудодѣйственное *сампо*. Цѣль послѣдней поѣздки героевъ на сѣверъ — добыть сампо изъ подъ власти Лоухи; это удается благодаря мудрости Вейнемейнена; его дѣлами наполнены руны главной группы, собственно Калевалы.

II. Къ основной части поэмы (въ связи съ мотивами сватовства) примыкаетъ группа свадебныхъ пѣсенъ, говорящихъ о судьбѣ дѣвушки и замужней женщины; онѣ наполняютъ 6 рунъ, имѣютъ *лирикоэпическій* характеръ и представляютъ интересъ въ *бытовомъ* отношеніи.

III. Отдѣльно стоитъ группа изъ 10 рунъ — о приключеніяхъ удалаго гуляки Лемикайнена: смерть его отъ коварнаго пастуха-урода, надъ которымъ онъ посмѣялся, и возвращеніе его къ жизни матерью.

*) Всѣ отрывки взяты по переводу Бѣльскаго.

IV. Особнякомъ стоитъ эпизодъ о Куллерво, кончающійся его самоубійствомъ (6 рунъ), заимствованный финнами *Суоли* (Финляндіи) у эстовъ.

V. Наконецъ отдѣльное значеніе имѣютъ: 2 первыя руны (о началѣ міра и рожденіи Вейнемейнена) и послѣдняя, 50-тая руна—о Марьяттѣ и рожденіи у ней сына, передъ которымъ долженъ будетъ склониться Вейнемейнень.

Такая разбросанность и пестрота содержанія Калевалы Ленрота указываетъ на существованіе нѣсколькихъ цикловъ въ финскомъ эпосѣ. Слѣдуетъ прибавить, что руны записывались, кромѣ самой Финляндіи, также въ архангельской губерніи и Кареліи.

Преобладаніе миеологіи. Изъ 2-хъ главныхъ элементовъ всякой *эпопеи*: миеологіи и историко-героическаго преданія—въ Калевалѣ далеко преобладаетъ первый и почти вовсе отсутствуетъ второй.

Ленротъ полагалъ, что раньше было иначе, что Калевала заключала въ себѣ воспоминанія о крупныхъ воинственныхъ предпріятіяхъ финской народности, которыя забылись потомъ въ долгіе вѣка зависимаго положенія финскаго народа; тогда-то миеологія и разившіяся на ея почвѣ демонологія, вѣра въ колдовство, шаманизмъ и пр. выступили на первый планъ.

Въ поэмѣ только 2 лица—Лемикайнень, прозванный Каукомъели, да Куллерво являются представителями физической силы и воинственности. Лемикайнень—типъ забіяки, буяна, искателя приключеній, въ то же время весельчака и гуляки, покорителя женскихъ сердецъ. Куллерво—озлобленный отверженецъ, выросшій въ ненавистной ему семьѣ дяди, который погубилъ его отца; онъ губить дѣвушку, въ которой узнаетъ потомъ свою сестру; тогда, ненавистный самому себѣ, онъ бросается на свой мечъ, предварительно испросивъ у него на то согласія. Въмѣстѣ съ тѣмъ Куллерво не знающій страха силачъ, но сила его только губить и разрушаетъ помимо его воли. Въ его уста вложено единственное въ Калевалѣ выраженіе воинственнаго духа:

Сынъ Калерво, тотъ Куллерво
Говоритъ слова такіа:
Не паду я на болотѣ,
На пескахъ не повалюся.
Тамъ, гдѣ ворона жилище,
Гдѣ вороны пашутъ пашню.
Я паду на полѣ битвы,

Упаду въ сраженіи храбрыхъ.
Хорошо погибнуть въ битвѣ,
Умереть подъ звукъ оружія;
И болѣзнь войны прекрасна:
Молодецъ кончаетъ скоро;
Онъ отходитъ, не болѣя,
Не худѣя, свѣтъ бросаетъ.

Отличительной чертой миеовъ Калевалы является почти полное отсутствіе *антропоморфизма*; божества, какъ Туони, богъ подземной страны мертвыхъ, Укко, богъ небеснаго свода, лишены вовсе образовъ.

Лоухи—единственный *очеловѣченный* образъ стихійной силы: она «хозяйка на Похьолѣ», мать красавицы дочери; въ то же время она

крадетъ солнце и мѣсяцъ, для того чтобы отомстить за похищеніе *Сампо*, и самъ Укко не въ силахъ побороть ея чаръ. Ея вѣрный слуга *морозъ*, лютая стужа сѣвера; съ его помощью она напускаетъ болѣзни на страну Вейнемейнена, Калевалу. Очевидно, мы имѣемъ здѣсь дѣло съ обломкомъ миеологическаго образа, наполовину превратившагося въ бытовую подробность. Богамъ служатъ вѣщія животныя—остатокъ *зооморфическихъ* мифовъ (см. стр. 10—11).

Предметъ спора между героями Калевалы и «злой хозяйкой студенаго моря» Лоухи, *сампо*—также допускаетъ миеологическое истолкованіе, какъ олицетвореніе весны или производительныхъ силъ природы, источникъ благосостоянія и здоровья людей. Этимологія слова не установлена. Ленротъ допускалъ его русское происхожденіе изъ *самъ богъ*; возможно сближеніе его съ мельницей-*самомоломъ*: въ поэмѣ говорится о сампо, какъ о мельницѣ, которая мелетъ круглый день «одну мѣру на потребу, а другую для продажи, третью мѣру для запаса»—эмблема урожая, изобилія.

Скованное Ильмариненомъ, какъ выкупъ за невѣсту, дочь Лоухи, сампо отнято потомъ Вейнемейненомъ на благо его родины Калевалы; гигантскій орелъ выхватываетъ его изъ лодки, на которой его увозятъ; обломки сампо прибиты потомъ волнами къ берегамъ Суоми.

Анимизмъ. Бѣдность антропоморфизма въ миеологіи Калевалы не мѣшаетъ однако необыкновенному богатству въ ней *анимизма*, который принимаетъ самыя разнообразныя и прихотливыя формы: не только животныя и растенія полны жизни, однородной съ человѣческою; но вся неодушевленная природа, каждый предметъ, сдѣланный рукою человѣка, живутъ и сознательно участвуютъ такъ или иначе въ его жизни, связаны съ нимъ дружбой или враждой; между ними и человѣкомъ происходитъ живой обмѣнъ мыслей и услугъ.

Когда Вейнемейненъ ищетъ дерева для лодки, осина предупреждаетъ его, что ея сердцевина съѣдена червемъ; тогда дубъ предлагаетъ ему себя и хвалитъ свою древесину. Бѣлка собираетъ сосновыя иглы для дѣвушки, которая варитъ пиво; пчела летитъ въ чертоги самого Укко за мазью, которой мать Лемикайнена должна сростить его разрубленные члены.

Мать его, которая ищетъ пропавшаго сына, обращается съ вопросами къ *дорогамъ* и получаетъ отъ нихъ отвѣтъ:

Богомъ данныя дороги,
Не видали ль вы сыночка,
Это яблочко златое,
Этотъ пруттикъ серебристый?
Говорятъ ей тѣ дороги:
Намъ самимъ заботы много,
О твоёмъ ли думать сынѣ?

Жребій выпалъ намъ жестокій;
Мы постигнуты несчастьемъ:
Всѣ бѣгутъ по насъ собаки,
Проѣзжаютъ здѣсь колеса,
Башмаки насъ сильно топчутъ,
Прижимаютъ насъ подошвы.

Ячмень просить, чтобы изъ него скорѣй варили пиво; пиво бурлить въ бочкѣ и требуетъ, чтобы его пили не иначе, какъ съ пѣснями. Лодка плачетъ, что никто не столкнетъ ее въ море, куда она рвется, «какъ дѣвушка изъ отцовскаго дома въ замужство». Передъ тѣмъ какъ жениться хозяину, двери, пороги и окна дома предчувствуютъ перемѣну; ручка двери шевелится отъ нетерпѣнія, когда же возьмется за нее молодая хозяйка. Когда убить на чужой сторонѣ Лемикайненъ, щетка, оставленная имъ дома, наполняется кровью и т. д.

Это изобиліе жизни во всемъ окружающемъ, интимность проникновенія разнообразныхъ жизней другъ въ друга, ихъ близость и созвучность составляютъ оригинальную черту финскаго эпоса и одинъ изъ главныхъ источниковъ его поэтичности.

Заклинанія. Избытокъ жизни въ окружающихъ челоѵка предметахъ порождаетъ въ немъ потребность воздѣйствовать на нихъ, для того чтобы заставить ихъ служить себѣ или защититься отъ ихъ вражды и козней. Такимъ средствомъ является сила мудраго, искуснаго, вѣщаго слова. Калевала полна заклинаній. Высшій мудрецъ и могущественнѣйшій изъ людей—Вейнемейненъ есть «вѣковѣчный заклинатель».

Источникомъ силы заклинаній служить *знаніе природы вещей*,—ихъ свойствъ, въ особенности ихъ *происхожденія*. Когда Вейнемейненъ, строя лодку ранить себѣ топоромъ ногу, онъ поетъ о «происхожденіи желѣза» и тѣмъ *заставляетъ* его залѣчить нанесенную имъ рану (стр. 9).

Но такое могущество знанія можетъ проявиться только въ искусномъ ритмическомъ словѣ, въ пѣснѣ, которую поютъ и сопровождаютъ звуками музыки. Дѣйствіе пѣнія и музыки на душу слушателей разсматривается въ Калевалѣ, какъ то же заклинаніе, основанное на *знаніи*—словъ и звуковъ, имѣющихъ власть и надъ людьми, и надъ вещами; чтобы построить лодку, поютъ, и тогда доски сами ложатся на свое мѣсто, гвозди сами вбиваются, куда слѣдуетъ, и пр.

Оттого Вейнемейненъ—заклинатель въ то же время музыкантъ и вдохновенный пѣвецъ. Онъ играетъ на пятиструнномъ *контелле*, положивъ его на колѣни,—большими пальцами обѣихъ рукъ, которые онъ «вымываетъ» передъ началомъ игры (чтобы не скользили).

Происхожденіе Вейнемейнена передается въ Калевалѣ сбивчиво, что указываетъ на существованіе нѣсколькихъ пѣсенныхъ цикловъ: онъ называется то сыномъ «дочери творенья» Каве, которая сдѣлалась матерью отъ морскаго вѣтра, то потомкомъ героя Осмо, владѣтеля Калевалы. Самое имя его толкуется различно,—между прочимъ, какъ «челоѵкъ съ Двины», что могло бы указывать на болѣе южную область поселенія финновъ, изъ которой они были позднѣе вытѣснены.

Вейнемейнену открыто происхожденіе всѣхъ вещей, оттого сила его

заклинаній неограниченна. Своимъ пѣніемъ онъ можетъ превращать одни предметы въ другіе и создавать новые, можетъ противодѣйствовать стихіямъ. Встрѣтятся на узкой дорогѣ съ лапландцемъ Юкагайненомъ, который грубо обходится съ нимъ и не сворачиваетъ съ дороги, онъ поетъ свои заклинанія:

Онъ запѣлъ, и разрослся,
 На дугѣ лапландца вѣтки,
 На хомутъ нашла ива,
 На шлеѣ явилась верба;
 Позолоченыя сави
 Стали тальникомъ прибрежнымъ;
 Бнугъ жемчужный обратился
 Осокой на побережьѣ.
 Конь лапландца бѣлолобый
 Сталъ скалой у водопада;
 Мечъ съ златою рукоятю
 Яркой молніей на небѣ;
 Изъ раскрашеннаго лука

Вышла радуга надъ моремъ.
 Стрѣлы легкія лапландца
 Ястребами полетѣли.
 Тупомордая собака
 Валуномъ огромнымъ стала.
 Превращаетъ старецъ шапку—
 Шапка стала длинной тучей;
 Онъ поетъ, и рукавицы
 Вдругъ становятся цвѣтами.
 Шерстяная куртка ходитъ
 Облачками въ синемъ небѣ;
 А изъ пояса лапландца
 Звѣзды въ небѣ заестрѣли...

Юкагайненъ проситъ прощенія, и новая пѣсня Вейнемейнена возвращаетъ все въ прежній видъ.

Руна 41-ая содержитъ въ себѣ знаменитое описаніе вдохновеннаго пѣнія и игры и дѣйствія ихъ на людей и животныхъ, на подобіе игры Орфея; эта тема составляетъ любимый мотивъ финскаго эпоса (см. приложеніе).

Вообще *сила словъ*, ихъ могучее дѣйствіе на живую и неживую природу, самостоятельная, скрытая *жизнь*, имъ присущая, изображены въ Калевалѣ съ большою силой и оригинальностью, въ чрезвычайно простыхъ и конкретныхъ образахъ. Таково изображеніе вдохновенія, *власти словъ*, просящихся наружу, *надъ самимъ тѣломъ*, который *долженъ* ихъ пропѣть. Мы находимъ его въ *запѣвѣ* поэмы:

Мнѣ пришло одно желанье,
 Я одну задумалъ думу,
 Чтобы къ пѣнью быть готовымъ,
 Чтобы начать скорѣе слово,
 Чтобы спѣтъ мнѣ предковъ пѣсню,

Рода нашего напѣвы.
 На устахъ слова ужъ таютъ,
 Разливаются ужъ рѣчи,
 На языкъ онѣ стремятся,
 Разбиваются о зубы.

Не менѣе оригинально изображеніе происхожденія народныхъ пѣсень:

Ихъ пѣвалъ отецъ мой прежде,
 Топорище вырѣзал;
 Мать меня имъ научила,
 За своею прялкой сидя;
 На полу тогда ребенкомъ
 У колѣнъ ихъ я вертѣлся;
 Былъ я крошкой и питался
 Молокомъ и простоквашей...

Словъ еще другихъ есть много
 И понятій, мнѣ извѣстныхъ,
 Что нарвалъ я на тропинкѣ,
 Что на верескѣ сломалъ я,
 Что съ кусточковъ отломилъ я,
 Что набралъ себѣ на вѣткахъ,
 Что собралъ себѣ я въ травкахъ,
 Что я ноднялъ по дорогѣ...

Насказаль морозъ мнѣ пѣсенъ,
Наносилъ мнѣ пѣсенъ дождикъ,
Мнѣ навѣялъ пѣсенъ вѣтеръ,

Принесли морскія волны;
Мнѣ слова сложили птицы,
Рѣчи создали деревья...

Изображеніе быта. Благодаря тому, что самая мифология и чудесный элемент Калевалы тѣсно слиты съ повседневной жизнью людей, она очень богата бытовыми подробностями. На ряду съ ними встрѣчаемъ живыя черты финляндской природы, особенно зимней; отъ описаній мороза, замерзающаго моря въ Калевалѣ—дѣйствительно вѣетъ холодомъ:

Сталь морозъ морозить море,
Сталь онъ связывать теченье;
А пока онъ шель до пѣли,
По землѣ пока влачился,
Взялъ всю зелень у деревьевъ,
У травы побралъ волокна.
А когда туда пришелъ онъ,
Къ берегамъ морскимъ Похьолы,
Къ безконечному побережью,
То сначала заморозилъ

Ночью бухты и озера,
Сдѣлалъ твердымъ берегъ моря;
Моря самаго не тронулъ,
Не связалъ его теченья...
Но второю ночью началъ
Онъ все дальше простирасться
И совсѣмъ ужъ сталь безстыдный,
Выросъ съ дерзостью ужасной,
Все сполна онъ сталь морозить,
Холодить съ ужасной силой...

Черезъ всю поэму проходитъ мотивъ трудной борьбы съ природой, особенно съ зимнею стужей. Рядомъ съ этимъ особенно живо и интимно передается *чувство уюта*, прелесть теплаго угла въ собственномъ домѣ, топящейся печки, дыма, весело поднимающагося изъ трубъ. Но обстановка дома рисуется скромной, даже скудной; чтобы изобразить богатство, пѣсня нуждается въ гиперболической, наивно придуманной идеализаціи,— поеть о золотой кровлѣ, серебряныхъ стропилахъ. Гораздо чаще черты деревенскаго быта, списанныя съ натуры:

У чулана на порогѣ
Мать сбивала масло въ кадкѣ,

У мосточка были сестры,
Мыли разные платочки...

Свадебныя пѣсни, вставленныя по поводу свадьбы Ильмаринена, идеализируютъ дѣвичью долю и въ серьезномъ, частью мрачномъ видѣ рисуютъ жизнь въ замужствѣ. Образъ молодой дѣвушки развитъ поэтически; эпитетъ невѣсты—«льняная птичка» (отъ цвѣта волосъ), «любимая курочка»; пѣсня такъ рисуетъ дѣвушку, хлопочущую по дому:

Калеватаръ, та дѣвица,
Дѣва съ ручкою прекрасной,
Что повсюду быстро ходить,
Что всегда легко обути,
То пойдетъ по краю пола,

То пойдетъ по серединѣ,
То кладетъ одно—другое
Посреди котловъ обоихъ.
На полу стручечекъ видить—
Подняла стручечекъ съ полу...

Пѣсни, изображающія жизнь жены и хозяйки дома, рисуютъ картину трудового дня. Хозяйкѣ необходимо:

Зоркій взглядъ имѣтъ подъ вечеръ,
Чтобъ найти свѣчу, какъ нужно,

Острый слухъ имѣтъ подъ утро,
Чтобъ пѣтушій крикъ услышать.

Прокричить пѣтухъ одинъ разъ,
 Прокричить еще въ другой разъ,
 И должна вставать молодка,—
 Старики пусть снятъ покойно...
 Ты пройди въ загонъ, нагнувшись,
 Наклонясь, во дворъ къ скотинѣ;
 Накорми коровъ охотно,
 А стада ягнать съ умѣньемъ...
 Отдыхать не вздумай въ хлѣвѣ,
 Не засни тамъ на загонѣ...
 Ты снѣши скорѣй оттуда,
 Мчись, какъ снѣгъ, скорѣе къ дому.
 Тамъ заплакалъ ужъ ребенокъ,
 Ужъ кричитъ онъ на постели;
 Говорить не можетъ бѣдный,

Онъ не скажетъ безсловесный,
 Ъсть ли хочетъ онъ, озябъ ли,
 Или что ему мѣшало...
 Подмети ты доски пола,
 Со стола смети почище,
 Вылей воду ты на доски,
 Не на голову ребенка.
 На полу дитя увидишь—
 Пусть оно дитя золовки —
 Посади его на лавку,
 Вытри глазки, гладь головку,
 Дай кусочекъ хлѣбца въ руки
 Да намажь на хлѣбецъ масла;
 Не найдешь ты въ домѣ хлѣбца,
 Дай ему хоть щепку въ руки...

Среди бытового содержанія финской эпопеи разработанъ весьма трогательно идеальный образъ *матери*, на которомъ сосредоточивается обыкновенно наиболѣе сильный лиризмъ; его можно сопоставить съ мотивами «родительскаго благословенія» въ русскомъ эпосѣ. На вопросъ мрачнаго Куллерво матери, пожалѣетъ ли она о немъ послѣ его смерти, мать отвѣчаетъ:

Ты не знаешь мысли старой,
 Сердца матери-бѣдняжки.
 Горько-горько я заплачу,
 Какъ умрешь ты, мой сыночекъ,
 Изъ числа людей исчезнешь,
 Въ нашемъ родѣ ужъ не будешь.
 Я залью избу слезами;

На полу потоки будутъ;
 Я на улицахъ поплачу,
 Я отъ слезъ согнуся въ хлѣвѣ;
 Снѣгъ слезами растоплю я,
 Размягчу слезами землю,
 И земля зазеленится,
 По травѣ ручьи польются.

Буянъ и гуляка Лемикайненъ горько оплакиваетъ мать, которую считаетъ умершей. Мать его, собирающая по кускамъ изрубленное тѣло сына, прикладываящая кусокъ къ куску и возвращающая его къ жизни при помощи *пчелки*-«маленькаго человѣчка», которую она умолила слетать *за мазью* въ чертоги верховнаго бога Укко, представляетъ собою одно изъ самыхъ замѣчательныхъ изображеній материнской любви, которыя имѣются въ поэзіи (15-ая руна):

Мать тогда взялась за грабли
 Съ ихъ желѣзными зубцами;
 Загребааетъ, ищетъ сына
 Въ многшумномъ водопадѣ,
 Средь бурливаго потока,—
 Загребааетъ, не находитъ;
 Вотъ она цѣпляется глубже
 И сама вступила въ воду,
 По подвязку стала въ волны
 И до пояса въ теченье,—

Загребааетъ по потоку,
 По теченью ищетъ сына,
 Ловить съ тяжкою печалью;
 Вновь рѣкой она проходитъ,
 Тащитъ шапку и съ чулками,
 Тѣ чулки съ печалью тащить,
 Тащитъ шапку съ болью въ сердцѣ...
 Наконецъ при третьемъ разѣ
 Снопъ огромный захватила
 На зубцы желѣзныхъ грабель.

На крайнѣ красной тучки,
 На краю большого свода.
 Но какъ только услышали
 Звуки кантеле драгого,
 Бѣрда выпали изъ ручекъ,
 Ускользнулъ челнокъ изъ пальцевъ,
 Порвалась золотая нитка,
 Порвался шнурокъ сребристый.
 Собрались подалше щуки,
 Водъ негибкія собаки;
 Собрались отъ рифовъ семги,
 Изъ глубинъ сига приплыли,
 Выплыль окунь красноглазый,
 Плыли корюшки; всѣ рыбы
 Въ камыши уткнулись грудью,
 Вышли на берегъ послушать
 Вейнемейнена напѣвы,
 На игру полюбоваться...
 Наконецъ воды хозяйка,
 Вся покрытая травомъ,
 Поднялась изъ глуби моря:
 Выплываетъ осторожно,
 Проползла въ тростникъ прибрежный

И на рифѣ тамъ усѣлась,
 Чтобъ послушать эти звуки,
 Вейнемейнена напѣвы.
 Звуки чудно раздавались,
 И игра была прекрасна.
 Задремала водъ хозяйка
 И, заснувши, наклонилась
 На верху скалы пестрѣвшей,
 На краю большого камня.
 Старый, вѣрный Вейнемейнень
 День играетъ и другой день...
 Не осталось тамъ ни мужа,
 Ни жены, носящей косы,
 Кто бъ отъ той игры не плакалъ,
 Чѣ не тронулось бы сердце...
 Плачетъ старый Вейнемейнень,
 Слезы катятся обильно,
 Изъ очей сбѣгаютъ капли,
 Тѣ жемчужины стекаютъ;
 Ячменя овѣ крупнѣе,
 Больше ягодки болотной,
 Покруглѣй яйца тетерьки,
 Головы касатки больше...

IX. Энеида.

Происхожденіе поэмы. Въ царствованіе Августа, когда величавое спокойствіе имперіи смѣнило періодъ гражданскихъ войнъ, а могущество Рима, казалось, достигло своего апогея, естественно могла явиться мысль создать такое произведеніе слова, которое давало бы общую картину историческихъ судебъ Рима, бросало общій взглядъ на историческій путь, пройденный римскимъ народомъ, и формулировало бы въ немногихъ словахъ или образахъ его историческое призваніе. Въмѣстѣ съ тѣмъ, новое зданіе монархіи нуждалось въ *исторической санкціи*, и друзьямъ имперіи естественно было желать, чтобы кто нибудь сумѣлъ указать ея корни въ прошломъ, ея связь со стариною и традиціями народа. Такую именно сложную задачу поставилъ себѣ Вергилій Маронъ, уроженецъ Мантуи (70—9 до Р. Х.), и выполнилъ ее съ большимъ успѣхомъ.

Правда, что касается отношенія имперіи къ римской старинѣ, Вергилію удалось установить только *генеалогическую* связь: Августъ, представитель gens Julia, выведенъ прямымъ потомкомъ Тула-Асканія, сына Энея; въ то же время Тулъ представленъ основателемъ Альбалонги, метрополиі будущаго Рима. Но въ подкрѣпленіе къ этому Вергиліемъ былъ примѣненъ

особый приемъ, который кажется теперь слишкомъ искусственнымъ, но долженъ былъ находить себѣ иную оцѣнку у его современниковъ: *римская старина*, въ изображеніи Вергилія, *живетъ предчувствіемъ будущаго величія императорскаго Рима*, которое осуществилось на глазахъ поэта подъ скипетромъ Августа. Энею въ цѣломъ рядѣ предсказаній, вѣщихъ сновъ и предзнаменованій открывается будущее Рима: постепенный ростъ его могущества, его испытанія и невзгоды, кончая самой блестящей, высшей его ступенью—монархіей Августа. Этимъ устанавливается связь между отдѣльными событіями и проводится въ сознаніе читателя *монархическая идея* автора, которую должны были раздѣлять съ нимъ большинство его современниковъ.

Самъ Вергилій отождествлялъ свою задачу съ задачей Гомера, который для него былъ личнымъ творцомъ Иліады и Одиссеи. Онъ полагалъ свою высшую славу въ томъ, чтобы стать «Гомеромъ римскаго народа», и, по сужденію современниковъ, онъ достигъ своей цѣли. Этому отвѣчала и широкая популярность его произведенія: едва сошелъ въ могилу творецъ Энеиды, умершій преждевременно, не успѣвъ дать послѣдней отдѣлки многимъ мѣстамъ поэмы, какъ она сдѣлалась классическимъ произведеніемъ, одной изъ основъ римскаго воспитанія, предметомъ національной гордости и удивленія.

Намъ извѣстно теперь существенное различіе происхожденія гомеровскаго эпоса и Энеиды, котораго не знали ни Вергилій, ни его современники; это различіе говоритъ не въ пользу Энеиды, какъ національной эпопеи, такъ какъ геній единичнаго поэта не въ состояніи вложить въ отдѣльное произведеніе того богатства содержанія и національнаго духа, которое способна вмѣстить въ себѣ *народная эпопея*, являющаяся плодомъ счастливаго сочетанія коллективнаго и личнаго генія на пространствѣ нѣсколькихъ вѣковъ, подъ постояннымъ контролемъ слушающей и воспринимающей массы.

Несмотря на указанную неблагоприятность условий, въ которыхъ создавалась римская эпопея, очевидно, Вергилію удалось, если не сравняться съ Гомеромъ, то все же дать своему народу произведеніе широкаго національнаго значенія. Въ этомъ направленіи и слѣдуетъ прежде всего разсматривать Энеиду, прилагая къ ней мѣрку той эпохи, для которой она писана и которую она удовлетворила.

Непосредственнымъ сюжетомъ поэмы Вергилія служитъ легендарная исторія Энея, который послѣ паденія Трои прибылъ въ Италію и утвердился здѣсь послѣ упорной борьбы съ туземными племенами. Съ этимъ сюжетомъ, какъ мы видѣли, связанъ другой: въ формѣ *пророчествъ* и другого рода *откровеній* развертывается передъ читателемъ, въ ея главныхъ событіяхъ, послѣдующая исторія Рима.

Трудность задачи. Трудности, которыя пришлось преодолѣть Вергилію, были весьма значительны.

I. Въ его распоряженіи не имѣлось народныхъ пѣсенъ-*рансодій*; должно было имѣться лишь устное *преданіе* о старинѣ Рима; для позднѣйшихъ событій матеріалъ давала уже *исторія*. Тамъ, гдѣ содержаніе поэмы соприкасалось съ греческими событіями, Вергилій черпалъ изъ Гомера и кикликовъ; изъ нихъ взяты рассказы о дальнѣйшей судьбѣ героевътроянской войны—Эней съ ними встрѣчается въ царствѣ мертвыхъ (VI п.),—и подробности паденія Трои: деревянный конь и пр.

II. Но трудность задачи Вергилія не ограничивалась сравнительной бѣдностью матеріала: отсутствіе эпическихъ пѣсенъ у римскаго народа и, такимъ образомъ,—выработаннаго эпическаго стиля приводило его естественно на путь *подраженія и заимствованій у Гомера*,—не только фактическихъ, но и чисто поэтическихъ, и этотъ подражательный характеръ его поэзіи создавалъ самъ по себѣ лишнюю трудность: поэту нужно было, подражая чужезнымъ образцамъ, остаться *римляниномъ*, сохранить римскій духъ и идеи, дать римскій отпечатокъ цѣлому, для того чтобы произведеніе могло претендовать на національное значеніе *эпопеи*.

Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что это удалось Вергилію только до извѣстной степени; но великая слава и заслуга его состоитъ уже въ томъ, что во многихъ мѣстахъ поэмы онъ дѣйствительно сумѣлъ подняться до роли національнаго пѣвца,—выразить римскій духъ и идеи, говорить отъ лица своего народа.

III. Была, наконецъ, еще третья трудность на пути Вергилія къ поставленной имъ цѣли; она заключалась въ его своеобразной, оригинальной *личности*: авторъ римской эпопеи во многихъ отношеніяхъ не былъ типичнымъ римляниномъ; въ то же время, присущая ему большая задумчивость и искренность творчества дѣлали для него неизбѣжнымъ личнѣй, *субъективный* отгѣнокъ въ его поэмѣ.

Субъективность Вергилія сказалась, какъ увидимъ ниже, между прочимъ въ изображеніи самой личности его героя; ее можно прослѣдить и въ общемъ тонѣ и духѣ произведенія. Тѣмъ болѣе замѣчательнымъ является въ нашихъ глазахъ то національное признаніе Энеиды, какъ римской эпопеи, о которомъ было уже сказано: она вышла съ успѣхомъ и изъ этого послѣдняго испытанія.

Исторія Рима. Национальное значеніе Энеиды, какъ эпопеи римскаго народа, основывается на томъ, что Вергилію удалось дать, хотя и въ главныхъ только чертахъ, очень содержательную *картину историческихъ судьбъ Рима*.

Будучи самъ свидѣтелемъ высшаго расцвѣта римскаго могущества, авторъ охотно останавливается на скромномъ его началѣ, на тягостной

и неравной борьбѣ горсти троянскихъ пришельцевъ за клочекъ земли въ новой странѣ, для того чтобы осуществить свое историческое призваніе; это призваніе воплощено въ Энеѣ; онъ *человѣкъ идеи*, которой самоотверженно служить и готовъ пожертвовать собою. Вергилію удалось создать въ его лицѣ возвышенный, идеальный образъ историческаго вождя, основателя державы; его *одушевленіе* и *примѣръ* поддерживаютъ духъ его спутниковъ, которые знаютъ минуты слабости и упадка вѣры въ свое историческое призваніе, хотя съ Энеемъ ступили на почву Италиі только избранные: слабые духомъ и всѣ женщины остались въ Сициліи.

Подкрѣпленіемъ одушевляющему примѣру вождя служить постоянно повторяющіяся *прорицанія*—помощь свыше: безъ нея остались ли бы вѣрными своей исторической миссіи эти безвѣстные родоначальники будущихъ римлянъ, не знавшіе самаго имени Рима?! Здѣсь патріотизмъ автора сливается съ набожной, религіозной идеей, и у него вырывается восклицаніе:

Такъ многотрудно было начало римскаго рода!
Tantae molis erat Romanam condere gentem!

Эней счастливъ, когда нашелъ перваго союзника въ негостепріимной странѣ; этотъ союзникъ Эвандръ, царь маленькаго пастушескаго народа аркадійцевъ, живущаго на мѣстѣ будущаго Рима: Эней остается его гостемъ и проводитъ ночь «на ложѣ изъ листьевъ»,—такъ скромно было начало Рима, который сталъ теперь Римомъ Августа! Поэтъ дорожитъ этимъ *контрастомъ* и постоянно къ нему возвращается: истинное величіе не стыдится незначительнаго начала—оно имъ гордо.

По той же причинѣ Вергилій охотно останавливается на испытаніяхъ и бѣдствіяхъ, пережитыхъ Римомъ въ разное время,—на пуническихъ войнахъ, Аннибалъ и пр.; онъ не скрываетъ того, что Римъ бывалъ на краю гибели; зато полны законнаго національнаго самосознанія слова, которыми онъ говоритъ о Карфагенѣ: «*былъ* когда-то древній городъ («*urbs antiqua fuit*»).

Въ вышеуказанныхъ мотивахъ Энеиды соотечественники Вергилія справедливо увидѣли *воспитательный* элементъ его произведенія. Обращаясь къ многочисленнымъ подражателямъ Энеиды въ послѣдующія эпохи, мы убѣдимся, что ни одинъ изъ нихъ не сумѣлъ поднять свое произведеніе до нравственной и патріотической высоты только что указанныхъ мотивовъ и мѣстъ.

Историческіе взгляды Вергилія завершались въ *монархизмъ* и *имперіализмъ*; въ имперіи Августа онъ видѣлъ высшую ступень могущества, естественный и блестящій результатъ всей предшествовавшей исторіи Рима; этимъ убѣжденіемъ проникнута вся поэма. Историческая роль Августа, основателя имперіи, представлена въ образѣ Нептуна, укро-

щающего бурю (прил-іе I); поэтъ вслѣдъ за тѣмъ поясняетъ картину (прил-іе II).

Выраженіе римскаго духа. Обзоръ историческихъ судебъ Рима привелъ Вергилія къ знаменитой *характеристикѣ римскаго народа*, — «народа носящаго тогу» (*gens togata*); мы его находимъ въ VI пѣснѣ Энеиды: «другимъ народамъ дано удивлять міръ созданіями искусства, чудесами скульптуры, краснорѣчія, инымъ наукой о небесныхъ свѣтилахъ, — вамъ же, римляне, предназначено *повелѣвать народами*, нести имъ миръ и войну, прощать побѣжденнымъ и смирять высокоумныхъ, — суждено быть самой положительной и самой политической націей міра, быть *народомъ владыкъ*». Въ этихъ словахъ Вергилія римскій народъ могъ справедливо видѣть вѣрное опредѣленіе его историческаго призванія.

Обращаетъ на себя вниманіе *сознательность* патриотизма, выражаемаго здѣсь авторомъ; онъ чуждъ похвалы и высокоумія: уступая значительная долю общечеловѣческой славы другимъ народамъ, онъ стремится опредѣлить *точными* признаками историческое призваніе своего народа; эта черта отсутствовала у большинства подражателей Вергилія. Когда въ Энеидѣ заходитъ рѣчь о *будущихъ римлянахъ*, авторъ старается дать имъ *точную* характеристику; онъ далекъ отъ восхваленій во что бы то ни стало; онъ выдвигаетъ въ своихъ соотечественникахъ дѣйствительно римскія качества: твердость, умѣренность, суровую простоту, любовь къ дисциплинѣ и развитое чувство долга: «они достойны властвовать надъ другими, потому что властвуютъ надъ собой» — такова постоянная мысль автора. Подобную же характеристику римлянъ даетъ Юпитеръ Венерѣ, когда открываетъ ей будущее той націи, которую долженъ основать ея сынъ (прил-іе III).

Римскій національный духъ и пониманіе удалось вложить Вергилію также въ *изображенія боговъ*, которыми богата Энеида. Заимствуя очень часто у Гомера самые мотивы и даже цѣлыя сцены, онъ сумѣлъ остаться совершенно самостоятельнымъ въ пониманіи самаго духа религіи: его боги — истинные боги *римскаго* народа.

Въ то время какъ у Гомера небожители, подобно людямъ, предаются страстямъ, удовлетворяютъ своимъ пристрастіямъ и слабостямъ, боги Вергилія умѣютъ обуздывать себя и безпрекословно повиноваться. Эоль исполняетъ повелѣніе Юноны, напоминая и словами, и жестомъ римскаго легіонера, приученнаго къ желѣзной дисциплинѣ: «тебѣ, о царица, приказывать, мнѣ — исполнять приказаніе», — вслѣдъ за тѣмъ, оборотивъ копьё, онъ ударяетъ тупымъ концомъ въ бокъ горы, въ которой заключены вѣтры, и выпускаетъ ихъ на волю (I п.).

Образы и привычки боговъ Вергилія сурово просты въ противополож-

ность роскошной и чувственной фантазіи Гомера. Боги Илиады ведут жизнь наслажденія и покоя, свободную отъ обязанностей; ихъ любовь есть капризь чувственности; въ Энеидѣ Юнона, желая заручиться помощью Эола, сулитъ ему бракъ «нерасторжимый и крѣпкій навсегда» съ одной изъ своихъ нимфъ: «она проведетъ съ нимъ годы безъ числа и сдѣлаетъ его отцомъ многочисленнаго потомства». Богиня говоритъ здѣсь, какъ «*propha Juno*», какъ покровительница браковъ и семьи, и для Эола ничто не должно быть болѣе привлекательнымъ, какъ стать *pater familias*, тогда какъ въ его будущей супружѣ мы невольно узнаемъ римскую матрону лучшей эпохи Рима.

Такъ умѣлъ Вергилій пропитать *римскимъ духомъ* каждую подробность поэмы; заимствуя образы у Гомера, онъ кладетъ на нихъ отпечатокъ римской серьезности, дѣловитости, важности и простоты.

Характеристика будущихъ римлянъ, которую Юпитеръ дѣлаетъ Юнонѣ желая утолить ея гнѣвъ къ потомству сына Венеры, заключаетъ въ себѣ слѣдующія слова, въ которыхъ отмѣчена еще одна національная черта римлянъ—*набожность* и пунктуальная строгость въ сохраненіи и соблюденіи обрядовъ:

Родъ этотъ, что изойдетъ отъ примѣси крови Авзонской,
Выше, увидишь, пойдеть и людей, и боговъ благочестьемъ;
Почестей родъ ни одинъ тебѣ не окажетъ подобныхъ (XII п.).

И въ своемъ героѣ, кромѣ твердаго сознанія долга и самоотверженнаго служенія возложенной на него миссіи, Вергилій воплотилъ также эту національную черту: какъ родоначальникъ будущихъ властителей римлянъ, онъ *pater Aeneas*, какъ благочестивый служитель боговъ, онъ *pius*, и мы чаще видимъ его въ поэмѣ приносящимъ жертвы и молящимся, чѣмъ сражающимся. Онъ *pius* и по отношенію къ памяти отца: вѣрный призванію, онъ покидаетъ Карфагенъ и любовь Дидоны; но, прежде чѣмъ плыть къ берегамъ Италіи, онъ долженъ снова посѣтить Сицилію, гдѣ умеръ его отецъ Анхизъ, чтобы справить по немъ годовичныя поминки.

Пріемы Вергилія. Свою трудную задачу: излагая происшествія ранней поры, познакомить читателя въ то же время съ позднѣйшими событіями—Вергилій могъ выполнить только благодаря особому пріему: Энеида полна предсказаній, предзнаменованій, откровеній будущаго.

(Юпитеръ открываетъ будущее Рима Венерѣ и Юнонѣ; эти откровенія искусно введены въ драматическій ходъ разсказа: ему нужно утѣшить Венеру, когда сынъ ея терпитъ бѣдствія, и умилоствовать Юнону, когда должно совершиться торжество Энея надъ Турномъ и его утвержденіе въ Италіи.)

Анхизъ въ царствѣ мертвыхъ называетъ сыну будущихъ героевъ Рима и ихъ дѣла и показываетъ ему будущія воплощенія душъ Ромула

наго, пессимистическаго отгѣнка: въ его кроткой душѣ жила бодрость и надежда на лучшее, и въ уста Энея, ободряющаго спутниковъ въ одномъ изъ самыхъ бѣдственныхъ положеній, онъ вложилъ знаменитую фразу:

Можетъ быть, и объ этомъ вспомнимъ потомъ съ удовольствіемъ.

Forsan et haec olim meminisse juvabit.

Только что отмѣченныя черты въ натурѣ Вергилія дѣлали его склоннымъ къ *идиллическому* роду литературы; его раннимъ произведеніемъ и были Буколики, гдѣ онъ близко подражаетъ Феокриту; позднѣе написаны имъ Георгіки—описаніе сельскихъ работъ съ отгѣнкомъ дидактизма. Любовь къ сельскимъ занятіямъ, свойственная Вергилію, выросшему въ деревнѣ, считается (Момзеномъ) одной изъ національныхъ чертъ римлянина.

Эпизодъ любви Дидоны къ Энею (IV п.) разрабатываетъ тему влюбленности, *любви страсти*, съ такой психологической правдой и сложностью, какъ ни одно произведеніе античной поэзіи (прил-іе VI); это дало поводъ назвать Вергилія «романтикомъ классическаго міра».

Вышеуказанный «субъективный элементъ» Энеиды заслонила для соотечественниковъ ея историко-героическимъ и политическимъ содержаніемъ; но именно онъ доставилъ Вергилію широкую популярность и симпатіи въ христіанскую эпоху. Вергилій (и отчасти Эврипидъ) считался изъ всѣхъ античныхъ авторовъ наиболѣе близкимъ къ христіанству; его душа казалась созданной для воспріятія ученія Христа. Имъ восхищался блаженный Августинъ; Данте избралъ его своимъ путеводителемъ по аду и чистилищу.

Подъ вліяніемъ подобнаго взгляда на Вергилія VI *эклога* (изъ его Буколикъ) толковалась, какъ предсказаніе о рожденіи Спасителя; возникла даже легенда, что чтеніе ея склонило Константина Великаго къ христіанству; она содержитъ слѣдующія мѣста:

«Возрастъ послѣдній уже насталъ по кумейскимъ вѣщаньямъ.

Новыхъ вѣковъ чреда зарождается нынѣ»:

Родился «младенецъ, съ которымъ желѣзный вѣкъ прекратится», который «примиритъ міръ»; «о если бы мнѣ увидѣть твои дѣла» (пер. Вл. Соловьева).

Эклога написана по случаю рожденія сына у консула Помпона и содержитъ на самомъ дѣлѣ только предсказаніе великой судьбы новорожденному.

Содержаніе Энеиды. Энеида состоитъ изъ 12 пѣсень и около 10000 стиховъ; первыя 6 пѣсень, передающія странствованія Энея въ поискахъ за новой отчиной, имѣютъ много общаго съ Одиссеей, тогда какъ послѣднія 6, наполненныя описаніемъ военныхъ дѣйствій на итальянской почвѣ, напоминаютъ Иліаду.

I Поэтъ выводитъ героя почти 7 лѣтъ спустя послѣ паденія Трои. Эней отплываетъ изъ Сициліи, гдѣ только что схоронилъ отца, старца Анхиза, и направляется уже къ берегамъ Италіи. Юнона видитъ, пролетающую надъ моремъ, ненавистныхъ ей троянцевъ, уже близкихъ къ завѣтной цѣли. Полная старой злобы къ соплеменникамъ Париса, она склоняетъ Эола выпустить на свободу подвластные ему вѣтры изъ горной пещеры, въ которой они заключены; поднявшаяся буря разбрасываетъ флотъ троянцевъ; корабль Энея, отбитый отъ своихъ, пристаётъ къ берегамъ Африки, Сопровождаемый вѣрнымъ Ахатомъ, Эней идетъ по направленію къ строящемуся городу — это Кароагентъ, возникающая столица царицывдовы Дидоны. На пути мать — Венера встрѣчаетъ его и ободряетъ его духъ; только что, увидѣвъ гибнувшихъ въ морѣ троянцевъ, она осыпала упреками отца — Юпитера, и онъ успокоилъ ее, развернувъ передъ нею картину ихъ будущей славы (прил-іе III).

Строящійся городъ сравнивается съ хлопотливымъ роємъ пчелъ, трудящихся надъ сотами. Эней смотритъ съ невольной завистью и думаетъ о своей будущей столицѣ. На стѣнахъ храма онъ увидѣлъ картины, которыя заставили его прослезиться: онѣ изображали разрушеніе Трои; среди изображенныхъ вождей онъ узналъ и себя. Приближаются остальные спутники Энея, которымъ удалось спастись; но Эней остается невидимъ для нихъ, окутанный облакомъ по волѣ заботливой богини-матери. Является величественная Дидона и общается гостепримство троянскимъ изгнанникамъ, жалѣя о томъ, что съ ними нѣтъ ихъ царя, славнаго Энея. Тогда изъ разорвавагося облака выступаетъ Эней, котораго Венера одѣваетъ при этомъ особой красотою; Дидона восхищена его наружностью и рѣчью, полной достоинства. Роскошный пиръ устроенъ во дворцѣ для новыхъ гостей; послано за маленькимъ Асканіемъ-Туломъ, котораго Венера подмѣняетъ Купидономъ. Во время пира, лежа въ колѣняхъ Дидоны, онъ долженъ будетъ истребить въ ея сердцѣ остатки любви къ умершему мужу и зажечь страсть къ Энею. По желанію Дидоны Эней долженъ рассказать происшествія послѣднихъ семи лѣтъ.

II Вторая пѣснь Энеиды славится художественностью выполненія. Она содержитъ рассказъ о паденіи Трои въ рядѣ картинъ, написанныхъ вмѣстѣ — съ рѣдкой наглядностью и съ большой эмоциональной силой, которая соперничаетъ съ живописью. По свойству своего таланта, Вергилій заботится о передачѣ душевныхъ состояній рассказчика: Энею стоитъ труда сдержатъ душевную боль, которая мѣшаетъ ему говорить:

Несказальную скорбь обновить мнѣ велишь ты, царица...

Infandum, regina, jubes renovare dolorem...

Широкою кистью нарисована картина опустѣвшей равнины подъ Троей, которую, неожиданно для осажденныхъ, покинули ахейскія войска; любопытная толпа высыпаетъ посмотрѣть: общее удивленіе передъ загадочной громадой деревяннаго коня. Слѣдуетъ эпизодъ Синона, мнимой жертвы жестокости грековъ, бѣжавшаго отъ жертвенной сѣкиры. Всѣ

VI По совѣту, данному ему во снѣ Анхизомъ, Эней сходитъ въ *преисподнюю*, (куда путь указываетъ ему Куманская сивилла.) Подражая виѣшнимъ образомъ XI п. Одиссеи, Вергилій однакоже выразилъ здѣсь идеи своего вѣка; въ откровеніяхъ Анхиза о судьбѣ душъ въ загробномъ мірѣ видно вліяніе ученія Платона и пифагорейцевъ: загробная жизнь не рисуется Вергиліемъ мрачными и безотрадными чертами гомеровской страны мертвыхъ (гдѣ Ахиллесъ «завидуетъ послѣдному поденщику на землѣ»). Здѣсь Энею показаны души будущихъ героевъ Рима въ ихъ будущихъ воплощеніяхъ (черта пифагорейства); здѣсь же ему, устами Анхиза, открывается будущее предназначеніе римлянъ (стр. 96). Тѣнь Дидоны (прервавшей свою жизнь самоубійствомъ) проходитъ, отворачиваясь отъ него, и не произноситъ ни слова (Эней тщетно пытается объяснить ей ту высшую причину, которая заставила его ее покинуть.)

VII Дѣйствіе послѣднихъ 6-ти пѣсенъ переносится на итальянскую почву; ихъ содержаніе въ гораздо большей мѣрѣ проникнуто *римскимъ духомъ*, нежели первая половина поэмы.—Троянцы высадились на берегъ въ устьяхъ Тибра; далекіе отъ мысли о будущемъ историческомъ значеніи мѣста, они садятся за свой походный обѣдъ; послѣ того какъ съѣдены плоды, они принимаются за лепешки изъ тѣста, на которыхъ плоды были положены. Тутъ восклицаніе мальчика Тула: «что это? мы ѣдимъ наши *столы!*» открываетъ всѣмъ смыслъ, теперь радостный, когда-то ужаснущаго ихъ пророчества гарпіи: кончены наконецъ скитанія,—они ступили теперь на почву своей *новой родины*. Происходитъ сближеніе Энея съ царемъ Латиномъ; дочь его Лавинія должна стать супругой троянскаго вождя. Но Юнона черезъ фурію Алекто влагаетъ злобу противъ него въ сердце царицы-матери Аматы. Соперникомъ Энея является *царь рутуловъ Турниъ*; отнынѣ онъ главный противникъ основанія троянскаго царства въ Италиі. Ручной олень, раненый невзначай Туломъ, подаетъ поводъ къ первому столкновенію. Двери Янусова храма, которыхъ не соглашался растворить добродушный Латинъ, распахиваются настезь подъ невидимой рукой Юноны. Поэтъ перечисляетъ далѣе героевъ союзниковъ Турна; это родоначальники современныхъ Вергилію римскихъ патриціанскихъ фамилій. Въ числѣ ихъ Камилла, (дѣва-воительница,) прототипъ (Клоринды въ «Освобожденномъ Іерусалимѣ» Тассо.

VIII Вѣщій сонъ указываетъ Энею подняться выше по водамъ Тибра; вода рѣки какъ бы привѣтливо подается подъ веслами будущихъ римлянъ. Слѣдуетъ *идиллическій эпизодъ* встрѣчи со старцемъ Эвандромъ, патриархальнымъ повелителемъ аркадійцевъ, скромныя жилища которыхъ стоятъ на мѣстѣ будущаго Капитолія; здѣсь-то, на ложѣ изъ листьевъ, проводитъ ночь родоначальникъ Августа! Характерное для Вергилія соединеніе *грандіознаго* и *трогательнаго* достигаетъ здѣсь-самаго яркаго своего выраженія.

IX Военныя дѣйствія начались. Въ отсутствіе Энея Турниъ зажигаетъ корабли троянцевъ; но боги не допускаютъ уничтоженія кораблей, срубленныхъ изъ священной сосны горы Иды: они превращены въ морскихъ нимфъ. Описывается трогательная гибель двухъ друзей, Эвриала и

Низа, которые пытались пробраться сквозь станъ рутуловъ. Туль совершаетъ свой первый подвигъ: его рукой убитъ сабинянинъ Нуманцій. Умирая, онъ описываетъ съ гордостью нравы сабинянъ; это нравы *будущихъ римлянъ* ранней эпохи: «мы грубоваты на видъ; своихъ дѣтей, только что рожденныхъ, мы несемъ купать въ холодной рѣкѣ; мы закаляемъ ихъ зноемъ и стужей; наша молодежь вынослива въ трудѣ и довольна малымъ; изъ нашихъ рукъ не выходитъ желѣзо: мы то копаемъ имъ землю, то громимъ города, сражаемся съ врагами; кончена война,— и, перевернувъ копье, мы другимъ концомъ его погоняемъ стадо; намъ противны изнѣженные обычаи Фригiи»...

X Совѣтъ боговъ долженъ наконецъ рѣшить судьбу Энея и Турна; но самъ Юпитеръ не въ силахъ примирить (страстныхъ притязаній Юноны и Венеры; его рѣшеніе — «предоставить судьбѣ найти свой путь»: *fata viam invenient*. Эней, возвратившись съ подкрѣпленіями изъ Этрурiи, наноситъ пораженіе противникамъ; рядъ героевъ падаетъ съ обѣихъ сторонъ.

XI Бои продолжаются. Отъ руки Энея падаетъ Камилла; но троянцы съ трудомъ выдерживаютъ натискъ Турна. Однако побѣда Энея давно предрѣшена судьбой.

XII Съ общаго согласія исходъ войны долженъ рѣшиться единоборствомъ Энея и Турна. Но Юнона продолжаетъ бороться съ самой судьбою. Невидимой рукой раненъ Эней и исцѣленъ заклинаніемъ Венеры. Безтрепетный, но задумчивый, онъ снаряжается на поединокъ; цѣлуя сына, онъ произноситъ извѣстные слова (стр. 98).

Начинается поединокъ Энея и Турна, во время котораго Юпитеру удается побѣдить упорную вражду Юноны къ сынамъ Трои — побѣдить цѣной уступки: да, они побѣдятъ Турна и италійскихъ враговъ и положить начало величайшему въ мірѣ государству, но они не передадутъ ему ни имени, ни языка, ни нравовъ; они растворятся безъ остатка въ латинской расѣ; Римъ будетъ *продолженіемъ* Трои, но не будетъ ея *втореніемъ*. Благочестіе Энея должно остаться характеристической чертой новаго народа, и среди богатаго храмами, будущаго Рима долженъ будетъ занять первое мѣсто культъ Юноны, богини-супруги и матери. Такъ искусно вышелъ Вергилій изъ затрудненія, которое представлялъ его сюжетъ: дать Риму *національную эпопею*, описывая подвиги иной, пришлой расы, съ инымъ языкомъ, обычаями и нравами, чѣмъ римская. — Энеида оканчивается смертью Турна.

Приложенія.

I.

Между тѣмъ Нептунъ, почуявъ шумъ бурнаго моря,
Сильное водъ колебанье и ревъ необузданныхъ вѣтровъ,
Чуя, какъ буря глубокое дно возмущаетъ,—съ досадой
Кроткій, божественный ликъ свой поднялъ надъ вершиною моря:

Видить, что весь флотъ Энея по морю буря разноситъ;
 Видить несчастныхъ троянцевъ, дождемъ и волнами томимыхъ:
 Братъ догадался, что это хитрость гнѣвной Юноны.
 Вотъ подзываетъ онъ Эвръ и Зефиръ и такъ говоритъ имъ:
 «Дерзкіе вѣтры! вамъ ли гордиться родомъ и силой!—
 Вы ли дерзнули безъ воли моей возмущать и тревожить
 Небо и землю и такъ воздымать морскую пучину?
 Вотъ я васъ!.. («quos ego!» *)».

II.

Точно когда въ многолюдной странѣ закипитъ возмущенье.
 Ярость и буйство волнуютъ толпы необузданной черни;
 Вотъ ужъ и камни летятъ, и пожарные факелы блещутъ;
 Вдругъ предъ толпою предстанетъ ликъ грозный почтеннаго мужа:
 Смолкнетъ неистовый крикъ, тишина и вниманье настанутъ;
 Онъ же могучимъ словомъ умы и сердца поколеблетъ:
 Такъ усмирились мятежныя волны отъ грознаго взора;
 Стихнулъ весь шумъ, какъ царь океана, свой ликъ приподнявши,
 Быстрыхъ коней понуждалъ и леталъ по волнамъ въ колесницѣ.

III.

Тутъ, улыбнувшись богинѣ, людей и боговъ прародитель,
 Тѣми устами, что бурю смиряютъ и гонять туманы,
 (Дочери даль поцѣлуй и) началъ такъ говорить ей:
 «Страхъ твой напрасенъ, о дочь Цитерея!»
 Сынъ твой въ Италиі, въ брани кровавой съ могучимъ народомъ
 Восторжествуетъ и дастъ имъ законы и стѣны воздвигнетъ...
 Отъ славной крови троянской родится
 Цезарь Юлій: онъ приметъ названье великаго Юла:
 Царство его океанъ, а славу лишь небо удержитъ.
 Будетъ то время, когда отягченнаго златомъ востока,
 На небо примешь его, давно обреченнаго небу.
 Миръ воцарится тогда, и кровавыя войны утихнутъ;
 Веста и Ромуль, и Ремъ, и Вѣра съ сѣдыми власами
 Міру законы дадутъ; и закроются крѣпкимъ желѣзомъ
 Брани ворота; за ними свирѣпая Распря, на грозномъ
 Сидя мечѣ, завоюетъ зѣвомъ кровавымъ, и цѣпи
 Тысячью звеньевъ желѣзныхъ скуютъ навсегда ея длани».

IV.

Въ древній храмъ Аполлона вошелъ я и началъ молитву:
 Боже Тимбрейскій, ты дай утомленнымъ пристанище, дай намъ
 Прочныя стѣны и племя, и новый Пергамъ, и другую
 Трою храни,—остатки данаевъ и злобы Ахилла.

*) Отрывки приведены по переводу Шершеневича.

Что повелишь ты? куда намъ итти и гдѣ намъ остаться?
Дай намъ, отецъ, наставленье, да умъ нашъ тобою просвѣтится.
Такъ я едва произнесъ, какъ вдругъ все дрогнуло въ храмѣ:
Дрогнула дверь и божественный лавръ, и кругомъ встрепенулись
Горныя выси, и гулъ пролетѣлъ по святилищу храма.
Тутъ мы припали къ землѣ и услышали голосъ священный:
«Храбрые Дардана внуки! васъ примутъ прекрасныя земли,
Земли богатая, бывшія вашихъ отцовъ колыбелью.
Матери древней, троянцы, ищите: потомки Энея
Тамъ воцарятся надолго, и будутъ владыками міра
Дѣти его и внуки, и внуковъ грядущихъ потомки!»
Такъ говорилъ Аполлонъ...

V.

Въ ребрахъ эвбейской скалы изсѣченъ былъ сводъ преогромный
Въ видѣ обширной пещеры. Сто входовъ широкихъ съ вратами
Внутрь пещеры ведутъ; изъ нихъ излетаетъ сто звуковъ
Съ каждымъ отвѣтомъ Сибиллы. И вотъ ужъ дошли до порога,
Какъ сказала имъ жрица: «О мужи троянцы, настало
Время молитвы—вотъ богъ! Я чую присутствіе бога!»
Такъ сказала жрица у входа въ пещеру;
Вдругъ измѣнилась въ лицѣ; въ безпорядкѣ рассыпались кудри;
Блѣдность покрыла чело, и одышкою грудь взволновалась.
Вздулися перси восторженнымъ духомъ; небесная сила
Вдругъ охватила ее; ужъ близкимъ присутствіемъ бога
Жрица полна, и изъ устъ, потекли неземныя глаголы:
«Медлишь молитвой, Эней, сказала, ты медлишь молитвой!
Но не отвернется прежде преддверье великаго храма».
Жрица умолкла. Холодная дрожь пробѣжала по членамъ
Страхомъ объятыхъ Троянъ, и Эней начинаетъ молитву.

VI.

Вдругъ запылала отъ гнѣва и такъ говорить начинается:
Нѣтъ, измѣнникъ, не вѣрю: мать твоя не богиня,
И не Дарданъ отецъ столь низкаго чада; но скалы,
Твердые, дикія скалы Кавказа тебя породили,
Тигры вскормили грудью тебя, гирканскіе тигры!
Что мнѣ таиться? Чего мнѣ еще ожидать злополучной?
Внялъ ли рыданьямъ моимъ? Смягчилось ли твердое сердце?
Тронули ль слезы его, и сжалился ль онъ надо мною?
Что мнѣ еще остается? о горе! уже и Юнона,
И всемогущій Отецъ не смотрятъ праведнымъ окомъ.
Нѣтъ ужъ и вѣры нигдѣ; разбитаго бурей, въ несчастьи
Приняла въ царство свое и властію съ нимъ раздѣлилась;

Снова любовь одолѣла ее: еще попытаться
Хочетъ она, чтобъ потомъ не роптать передъ смертью напрасно.
О любовь, любовь! до чего ты смертныхъ доводишь!

VI.

Вдругъ неожиданно страшное зрѣлище взору предстало;
Ужасъ объемлетъ сердца, и повсюду несется тревога.
Избранный Лаокоонъ жрецомъ Нептуна по жребью,
Въ жертву тельца приносилъ торжественно этому богу.
Море спокойно было, какъ вдругъ (разсказывать страшно)
Двое ужасныхъ драконовъ несутся къ намъ отъ Тенедоса.
По морю тѣло влечется, сгибаясь въ безмѣрныя кольца.
Къ берегу оба плывутъ; средь волнъ поднимаются груди;
Словно кровавые, гребни торчатъ высоко надъ волнами;
Прочее тѣло кругами гигантскими по морю вьется.
Съ шумомъ вскипѣла вода, взбивая серебристую пѣну.
Кровью налитыя очи ихъ огненнымъ взоромъ сверкають,
Быстро мелькаетъ языкъ ихъ и лижетъ свистящія пасти.
Блѣдность покрыла намъ лица, и мы разбѣжались отъ страха.
Ближе и ближе плывутъ, ужъ на берегъ оба выходятъ;
Къ Лаокоону прямо несутся; тутъ оба дракона,
Пастью сильно схвативъ двое дѣтей малолѣтнихъ,
Кольцами вьются по нимъ и страшныя язвы наносятъ.
Къ дѣтямъ кидается онъ; но быстрыя змѣи
Вдругъ обхватили отца и гигантскими вяжутъ узлами.
Дважды ужъ грудь обвили и дважды чешуйчатой выей
Выю страдальца связавъ, головами машутъ высоко:
Кровью и черной отравой облиты священныя ленты.
Тщетно метаясь, то хочеть расторгнуть онъ сильныя узы,
То испускаетъ ужасныя вопли до сводовъ небесныхъ:
Жертвенный быкъ, уязвленный невѣрнымъ ударомъ сѣкиры,
Такъ реветъ и бѣжитъ, и кровавую выю уноситъ.

Х. Божественная Комедія.

Біографическія свѣдѣнія. Данте (сокращено изъ Дуранте) Алигери (1265—1321) родился во Флоренціи и происходилъ изъ видной флорентинской семьи; въ молодости онъ былъ въ нѣсколькихъ походахъ; потомъ принималъ очень дѣятельное участіе въ борьбѣ политическихъ партій, раздиравшей въ то время Флоренцію. Въ 1302 г., послѣ побѣды его политическихъ противниковъ, Дантъ былъ изгнанъ изъ Флоренціи.

Съ тѣхъ поръ началась его скитальческая жизнь, чрезвычайно тяжелая въ ту эпоху крайней обособленности отдѣльныхъ городовъ; подробности ея мало извѣстны. Въ 1310—13 г. Дантъ выступаетъ, какъ политическій писатель въ нѣсколькихъ посланіяхъ, обращенныхъ къ «властителямъ и народамъ Италіи», потомъ, отдѣльно, къ «нечестивымъ флорентинцамъ»; онъ провозглашаетъ здѣсь *ибеллинскія*, монархическія идеи, въ которыхъ видитъ единственное средство къ умиротворенію Италіи, и приглашаетъ своихъ единоплеменниковъ покориться императору Генриху VII (изъ люксембургской династіи), который въ 1310 г. вступилъ съ войскомъ въ Италію. Послѣ безуспѣшной осады Генрихомъ Флоренціи, которая была въ то время средоточіемъ партіи гвельфовъ, и смерти его въ 1313 г., для Данта былъ окончательно отрѣзанъ путь возвращенія въ родной городъ: за время своего изгнанія онъ былъ трижды заочно приговоренъ своими согражданами къ смертной казни. Передъ самой смертью Данта, когда слава первыхъ 2-хъ частей «Б. Комедіи» облетѣла всю Италію, ему было предложено вернуться на родину подъ условіемъ принесенія публичнаго покаянія; предложеніе это было имъ отвергнуто. Послѣдній годъ жизни проведенъ Дантомъ въ Равеннѣ вмѣстѣ съ его двумя сыновьями и дочерью, гдѣ онъ нашелъ гостепріимный кровъ у тогдашняго влестителя Равенны Гвидо ди Полента, хотя и принадлежавшаго къ партіи гвельфовъ.

Дантъ умеръ и похороненъ въ Равеннѣ; послѣ его смерти дочь его, носившая имя Беатриче, постриглась въ одномъ изъ равеннскихъ монастырей. Послѣ многихъ неудачныхъ попытокъ вернуть къ себѣ прахъ великаго человѣка, Флоренція должна была ограничиться постановкой ему почетной гробницы (въ 1829 г.)—въ церкви Санта Кроче, рядомъ съ могилами Микель Анджеоло, Макьявелли и Галлилея.

Изъ 3-хъ частей Б. Комедіи (*La divina commedia*): Адъ (*Inferno*) и Чистилище (*Purgatorio*) получили широкую извѣстность уже при жизни автора; Рай (*Paradiso*) сдѣлался извѣстенъ лишь послѣ его смерти. Объемъ произведенія—14233 (4720 + 4755 + 4758) стиха, раздѣленныхъ на *терцины*. Произведеніе было создано Дантомъ, по всей вѣроятности, въ послѣдніе 8—9 лѣтъ жизни; почти тотчасъ же оно стало комментироваться публично въ церквахъ и изучаться въ школахъ.

Языкъ Б. Комедіи сдѣлался основой итальянской литературной рѣчи (какъ въ послѣдствіи лютеровскій переводъ Библии создалъ литературный нѣмецкій языкъ). Этимъ Дантъ полагалъ начало духовному единству своей родины, какъ основѣ будущаго политическаго ея единства (въ XIX в.), о которомъ онъ уже страстно мечталъ (см. ниже).

Содержаніе произведенія.—I. Адъ. Дантъ приурочилъ свое путешествіе въ загробный міръ къ 1300 г., когда онъ достигъ 35 лѣтнаго

возраста — половины пути человѣческой жизни (по словамъ псалма); такой смыслъ имѣеть начало Божественной Комедіи:

Въ полудорогѣ нашей жизни трудной
Въ невѣдомый я темный лѣсъ вступилъ,
Утративъ путь прямой въ дремотѣ чудной *).

Пробуждавъ всю ночь въ дремучемъ лѣсу, о которомъ онъ «не можетъ вспомнить безъ ужаса», Дантъ выходитъ на его опушку, къ подножію холма, верхушка котораго уже озарена утренними лучами. Бодрость проснулась въ немъ при солнечномъ свѣтѣ, и онъ начинаетъ взбираться вверхъ по крутому склону. Вдругъ три ужасные звѣря преграждаютъ ему путь. Первой явилась пестрая *пантера*, — ея красивая шерсть переливалась на солнцѣ; дѣлая прыжки вправо и влево, она не давала ему дороги. Позади ея *левъ*, закинувъ назадъ голову, неся прямо на него съ такой быстротою, что «самый воздухъ сотрясается отъ его бѣга». За львомъ тащилась *волчица*—худая, кожа да кости.

Дантъ самъ разъяснилъ смыслъ послѣдней *аллегоріи*: *волчица*—«скудость, порокъ старости, которая многихъ людей погубила»; можно разгадать смыслъ двухъ первыхъ аллегорій: красивая *пантера* — чувственность, приманка юности, *левъ*—честолюбіе, жажда власти, страсть зрѣлага возраста, съ которой познакомила Данта политическая борьба. Охваченный ужасомъ, поэтъ подается назадъ, внизъ, къ мрачной пропасти, изъ которой только что спасся.

Въ эту минуту передъ нимъ предсталъ человѣкъ, «похожій на тѣнь, навсегда разучившуюся говорить»; къ нему онъ и воззвалъ о помощи—и слышитъ отвѣтъ: «Я не человѣкъ, но былъ человѣкомъ; я родился въ Мантуѣ—увы! слишкомъ рано, еще во время господства ложныхъ языческихъ боговъ; я жилъ въ Римѣ подъ властью добродѣтельнаго Августа и воспѣвалъ Энея, сына Анхиза».—Отчаяніе Данта смѣняется восторгомъ: онъ видитъ передъ собой Вергилія, «источникъ широкой, плодотворной человѣческой рѣчи», который былъ всегда его образцомъ, былъ «создателемъ его, какъ поэт!» Отъ него теперь онъ ждетъ своего спасенія.

Тогда Вергилій открываетъ ему, какимъ однимъ только, необычнымъ путемъ онъ можетъ отвести его отъ бездны, готовой его поглотить: рука объ руку они должны будутъ пройти черезъ мѣсто вѣчныхъ мученій и то мѣсто, гдѣ очищаются временными муками тѣ, что спаслись отъ ужасовъ ада,—пройти вплоть до воротъ рая, гдѣ «другая, болѣе чистая душа его встрѣтитъ и станетъ его путешественникомъ». Полный вѣры въ своего вожда, Дантъ готовъ за нимъ слѣдовать (I п.).

Но наступаетъ ночь, и вмѣстѣ съ мракомъ боязливыя сомнѣнія закра-

*) Стихотворные отрывки приведены по переводу Мина.

дываются въ душу Данта: «правда сходилъ въ царство мертвыхъ Эней; былъ въ загробномъ царствѣ апостоль Павелъ; но можетъ ли онъ съ ними равняться!»—Тогда, чтобы разсѣять его сомнѣнія, Вергилій открываетъ ему, чью волю творить онъ, уводя его по этому необычайному пути. Въ то время какъ онъ томился вмѣстѣ съ другими язычниками въ Лимбѣ (первомъ кругѣ адской обители), ему явилась женщина, которая сіяла такой высокой красотой, что онъ «въ тотъ же мигъ ощутилъ въ душѣ своей одно желаніе—стать орудіемъ ея приказаній», и она сказала ему: «спѣши на землю; любимый и несчастный другъ мой, на скатѣ горы, находится на краю гибели; быть можетъ, еще не поздно спасти его, если ты возьмешься имъ руководить»;—тутъ она назвала свое имя: Беатриче, и онъ поспѣшилъ на помощь къ Данту.

«Какъ цвѣты, поблекшіе и приникнувшіе къ землѣ отъ ночного мотылька, вдругъ выпрямляются и вновь расцвѣтаютъ при первомъ лучѣ солнца», такъ наполнилась надеждой и святой бодростью душа Данта при этихъ словахъ «мудраго вождя».

По узкой и трудной дорогѣ они подошли къ двери, на которой было написано:

Вступаютъ мною въ градъ скорбей къ мученьямъ,
Вступаютъ мною къ мукѣ вѣковой,
Вступаютъ мною къ падшимъ поколѣньямъ.
Былъ правдой двинуть высшій Зодчій мой;
Создалъ меня персть Божій всемогущій,
Премудрость высшая и духъ святой
Любови первой, прежде твари сущей,
Но послѣ вѣчныхъ, и мвѣ вѣка нѣтъ.
Оставь надежду всякъ, сюда идущій!

Это была знаменитая надпись надъ вратами адской обители, послѣдній стихъ которой часто цитируется:

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
(Ляшятъ бнѣи speranza, voi ch'entrate).

«Вникнувъ въ суровый смыслъ этой надписи», Дантъ почти лишается чувствъ; но Вергилій сказалъ ему: «оставь земное малодушіе—ему здѣсь нѣтъ мѣста», и велѣвъ за тѣмъ они вошли въ совершенно темное пространство, которое было все наполнено воплями и стонами, плачемъ и хрипылыми криками на всевозможныхъ языкахъ. «Это *преддверіе ади*, сказалъ Вергилій,—здѣсь заключены души тѣхъ, которые были *ничтожны и въ добротѣ, и въ злѣ*, души безразличныхъ и вялыхъ; для нихъ нѣтъ милосердія, но нѣтъ и суда, ибо и небо и адъ равно ихъ отвергли: ими гнушаются сами грѣшники, заключенные въ адъ». Дантъ удивился громадному числу ихъ: онъ увидѣлъ полчище людей, которые бѣгали въ темнотѣ, жалимые осами и мухами и обливаясь слезами, которыя тутъ

же глотали отвратительные черви. «Но еще больше этихъ тѣлесныхъ мукъ ихъ терзаетъ сознание своего ничтожества», сказалъ ему Вергилій.

Послѣ того они подошли къ Ахерону, рѣкѣ страданій. Толпа жалкихъ и дрожащихъ тѣней, новыхъ жертвъ ада, ожидала Харона, который долженъ былъ переправить ихъ на другую сторону.

И вотъ въ ладѣ гребетъ навстрѣчу къ намъ

Старикъ сѣдой подѣ древними власами,

Крича: «О горе, злые, горе вамъ!..

«Здѣсь навсегда проститесь съ небесами;

Иду повергнуть васъ на томъ краю

Въ тьму вѣчную, и въ жаръ, и въ холодъ со льдами.

«А ты, душа живая, въ ихъ строю,

Разстанься съ эти мертвою толпою!»

Но, увидавъ, что недвижимъ стою, —

«Другимъ путемъ, сказалъ, другой волною,

Не здѣсь тебя перевезутъ въ тотъ край:

Полегче челнъ прибудетъ за тобою».

А вождь:—«Харонъ, не смѣй кричать и знай:

Такъ тамъ хотягъ, гдѣ каждое желанье

Ужъ есть законъ; старикъ, не вопрошай!»

У кормщика тутъ стихло колыханье

Косматыхъ щекъ, по огненныхъ колесъ

Усилилось вокругъ очей сверканье.

Зато нагихъ, усталыхъ душъ хаосъ

Вдругъ поблѣднѣлъ и застучалъ зубами

Отъ страшныхъ словъ, что кормщикъ произнесъ,

И клясть сталъ Бога, матерей съ отцами,

Весь родъ людской, рожденья мѣсто, часъ

И сѣмя сѣмени съ ихъ племенами.

Потомъ всѣ тѣни, къ берегу тѣснясь,

Навзрыдъ заплакали въ краю жестокомъ,

Гдѣ будетъ всякъ, въ комъ Божій страхъ угасъ.

Харонъ же, бѣсъ, какъ уголь, сверкая окомъ,

Давъ знакъ, погналъ въ ладью толпу тѣней

И билъ весломъ отсталыхъ надъ потокомъ.

Какъ осенью срываетъ вихрь съ вѣтвей

За листомъ листь, доколѣ безъ останку

Вѣтвь не отдастъ землѣ одежды всей, —

Такъ грѣшный родъ Адамовъ спозаранку

За тѣнью тѣнь метался съ береговъ

На знакъ гребца, какъ птица на приманку.

И поплылъ сонмъ по мутной мглѣ валовъ;

Но прежде чѣмъ сошелъ на берегъ сонный,

На томъ брегу ужъ новый былъ готовъ.

Въ 1-мъ кругѣ ада (Лимбѣ), гдѣ заключены добродѣтельные души, жившія до пришествія Христа, Дантъ присутствуетъ при трогательной встрѣчѣ Вергилія съ Гораціемъ, Овидіемъ и Луканомъ. Здѣсь, по сло-

вамъ Вергилія, тотчасъ послѣ Воскресенія, онъ сподобился видѣть Спасителя міра, Который, торжествуя побѣду надъ грѣхомъ и смертью, спустился въ Лимбъ и вывелъ оттуда души Адама, Авеля, Ноя, Авраама, Моисея, Давида и нѣк. др. Вслѣдъ за 1-мъ кругомъ начался для обоихъ поэтовъ трудный и опасный спускъ въ глубину *воронкообразной* пропасти ада (форма, подсказанная воображенію кратерами вулкановъ).

Во 2-мъ кругѣ «предававшіеся чувственной страсти» носятя безъ устали. обуреваемые неистовымъ ураганомъ. Вергилій указываетъ Данту Семирамиду и Дидону; но его вниманіе привлечено двумя печальными тѣнями, которыя, рука объ руку, пронеслись въ отдаленіи; съ разрѣшенія Вергилія Дантъ подозвалъ ихъ къ себѣ:

Пока мой вожь мнѣ исчислялъ царей,
И рыцарей, и дѣвъ, скорбѣлъ я духомъ
И обморокъ мрачилъ мнѣ свѣтъ очей.

— «Поэтъ, я началъ,—весь прильнулъ бы слухомъ
Я къ голосу четы, парящей тамъ
И по вѣтру несомой легкимъ пухомъ».

А онъ: «Дождись, какъ вихрь примчить ихъ къ намъ;
Тогда моли любовью, силой гнета
Влекущей ихъ, и—прилетятъ къ мольбамъ».

Лишь только вѣтръ склонилъ ихъ къ намъ съ полета,
Какъ я вскричалъ: «Убитые тоской,
Приблизьтесь къ намъ, коль вѣтъ на то запрета!»

Какъ голубки на зовъ любви живой,
Недвижныя простерши крылья, въ лово
Гвѣзда летятъ лишь волею одной,—

Такъ, разлучась съ толпою, гдѣ Дидона,
Сквозь адскій мракъ они примчались вновь:

Сголь силенъ былъ призывъ мой, полный стона!

— «О кроткій духъ, въ комъ дышетъ къ намъ любовь,
Пришедшій въ тьму сквозъ этотъ мракъ презрѣнный
Взглянуть на насъ, пролившихъ въ мірѣ кровь!

«Когда бы намъ былъ другомъ Царь вселенной,
Молили бъ мы, да дастъ Онъ миръ тебѣ
За скорбь объ насъ въ тоскѣ неизреченной.

«Что бъ ни спросилъ о нашей ты судьбѣ,
Все, выслушавъ, мы скажемъ на просторѣ,
Покуда вѣтръ какъ бы затихъ въ борбѣ»... V 70.

Это юные Паоло и Франческа изъ Римини, знаменитые образы дантовскаго творчества; Франческа рассказываетъ свою печальную повѣсть: противъ желанія, обманомъ, она была выдана за челоѣка безобразнаго и злого, который былъ братомъ того, кого она, сама не зная того, любила; они видѣлись, читали вмѣстѣ, и вотъ взаимное чувство ихъ вырвалось наружу, увлекло въ одинъ мигъ и погубило обоихъ: они были убиты ревнивымъ мужемъ.

Однажды мы въ мигъ радости читали,
Какъ Ланчелотъ любовью скованъ былъ,
Одни мы были и бѣды не ждали.

Не разъ блѣднѣлъ у насъ румянца пылъ,
И взоръ его встрѣчалъ мой взоръ туманный,
И лишь въ тотъ мигъ романъ насъ побѣдилъ,

Когда прочли, какъ поцѣлуй желанный
Улыбкой устъ былъ приманенъ къ устамъ,
И онъ, теперь ужъ мнѣ навѣки данный,
Весь въ трепетъ къ моимъ прилипнулъ самъ...
Былъ Галеотъ твой авторъ, книга злая!..
Въ тотъ день мы дальше не читали тамъ.

Пока говорила Франческа, сопутствовавшая ей тѣнь рыдала при этомъ такъ горько, что Дантъ «лишился чувствъ отъ состраданія». Но и въ самомъ горячемъ порывѣ жалости онъ далеко отъ того, чтобы осуждать божественное правосудіе: таковъ духъ всей Божественной Комедіи.

Въ 3-мъ кругѣ ада Дантъ увидѣлъ, какъ подъ не перестоящимъ дождемъ копошились въ вонючей грязи, которую онъ производилъ, *люди, предавашіеся измѣствамъ*. Едва вынырнувъ изъ грязи, они снова въ нее опрокидывались—«впередъ головою, органомъ высшихъ стремленій, которыя они попирали своей жизнью».

Въ 4-мъ кругѣ *скрапи* соединены съ *расточителями*: тѣ и другіе не знали истинной цѣны земныхъ сокровищъ; ихъ пороки взаимно питали другъ друга на землѣ, и теперь въ аду они заняты тѣмъ, что въ не перестоящей свалкѣ терзаютъ другъ друга и осыпаютъ несмолкаемыми ругательствами.

Въ 5-мъ кругѣ ада Дантъ и Вергилій плывутъ въ лодкѣ по наполненному туманомъ болоту; это мѣсто наказанія для *интвнхъ* и *злыхъ*, не знавшихъ ни къ кому жалости. Искаженная грязью и страданіемъ фигура приблизилась къ лодкѣ, горько жалуясь на свою судьбу; Дантъ узналъ въ ней Филиппа Ардженти, извѣстнаго всей Флоренці своею жестокостью, и онъ громко выразилъ свою радость, что его постигло наконецъ Божье правосудіе. Тогда разъяренный грѣшникъ ухватился изъ всѣхъ силъ за бортъ лодки, сисясь ее опрокинуть; но Вергилій сбросилъ его назадъ въ болото и вслѣдъ затѣмъ обнялъ Данта, восхищаясь силой и благородствомъ его негодованія: «да будетъ благословенна между женами та, въ мукахъ которой ты родился; недостойнъ никакого сожалѣнія тотъ, кого однимъ только зломъ поминаютъ на землѣ; а сколько есть властителей и сильныхъ міра, которыхъ память именно такова!» И когда лодка удалялась, Данте смотрѣлъ съ удовлетвореніемъ, какъ другіе испачканные грязью грѣшники мучили Филиппа Ардженти, а онъ «скрежеталъ зубами и кусалъ самого себя».

Мимо желѣзнаго города Дитѣ, столицы дьяволовъ, окруженные и прелѣдуемые ихъ сонмищемъ, уклоняясь отъ взоровъ Медузы, которые наводятъ на Данта со стѣнъ города, для того чтобы превратить его въ камень, поэты приблизились къ мѣсту, уставленному гробницами; въ промежуткахъ между ними, какъ змѣи, извивалось пламя, «раскаляя ихъ до такой степени зноя, какой не знаютъ на землѣ». Крышки гробницъ были приподняты, и оттуда неслись непрерывные вопли: это мучались (въ 6-мъ [кругѣ ада] еретики и раскольники, «покушавшіеся на цѣлость церкви»).

Дантъ замѣтилъ одного грѣшника, который приподнялся въ своей гробницѣ и былъ виденъ до пояса; онъ стоялъ, выпрямивъ грудь и гордо поднявъ голову, «какъ будто смѣялся надъ адомъ и его мученіями». Это былъ Фарината дѣи Уберти, знатный флорентинецъ, вождь партіи, побѣдитель при горѣ Аперто. Не одно славное дѣло было въ прошломъ у Фаринаты, но онъ былъ низвергнутъ въ адъ за то, что слѣдовалъ ученію Эпикура и не вѣрилъ въ безсмертіе души. Фарината высокомѣрно встрѣчаетъ Данта: онъ его политическій противникъ, и когда-то онъ разбилъ на голову и унизилъ всю его партію. Здѣсь, въ мѣстѣ вѣчныхъ мукъ, онъ полонъ той же страстной воли, гордыни и честолюбія; по его словамъ, послѣднія неудачи его политическихъ сторонниковъ «терзаютъ его больше, чѣмъ его раскаленное ложе»...—Въ числѣ еретиковъ мучится и Фридрихъ II Гогенштауфенъ, какъ презритель христіанства.

7-ой кругъ ада очень обширенъ; онъ раздѣляется на 3 меньшихъ круга; здѣсь нашли себѣ мѣсто всѣ, кто насилывалъ права ближняго, всѣ *лихоимцы*, *вымогатели* и *ростовщики*, здѣсь же и тѣ, кто совершилъ насиліе надъ собою,—*самоубійцы*. Дантъ и Вергилій входятъ въ рошу изъ сѣрыхъ скорченныхъ деревьевъ, не оживленныхъ нисколько зеленью, которая казались пропитанными ядомъ. Это была роша самоубійць. Услышавъ вопли, Дантъ искалъ глазами страдальцевъ, думая, что они спрятались за деревьями.

Но учитель приказалъ ему отломить вѣтку съ одного дерева тогда послышался голосъ: «о, зачѣмъ ты такъ терзаешь меня? неужели въ тебѣ нѣтъ ни капли жалости?» Необычайно страненъ былъ этотъ голосъ самоубійцы: «какъ изъ сырого полѣна, если его зажечь съ одного конца,—изъ другого конца вырываются со свистомъ и стономъ вода и воздухъ, такъ изъ излома дерева вырываются слова вмѣстѣ съ кровью». Охваченный ужасомъ и жалостью, Дантъ бросилъ отломанную вѣтку и, чтобы загладить свою вину, спросилъ несчастнаго объ его имени: это былъ Пьетро делле Винье, царедворецъ Фридриха II, который, впавъ въ немилость, размозжилъ себѣ голову о стѣну церкви.

Переходъ изъ 7-го круга въ 8-ой Дантъ и Вергилій совершаютъ на

вождю: «какъ смѣть онъ своимъ состраданіемъ къ тѣмъ, кого осудилъ Божій судъ, оскорблять божественное правосудіе!» Онъ приказываетъ ему «поднять голову» и оставить слезы.

Когда путешественники спустились въ 5-ую яму 8-го адскаго круга, Данту показалось, что онъ очутился въ венеціанскомъ арсеналѣ—зимой, когда подновляютъ суда, износившіяся за лѣто: «всюду кипить смола, бѣгаютъ и суетятся люди, слышится говоръ, шумъ и стукъ». Такъ и здѣсь стоялъ стонъ надъ моремъ густой смолы, «разлитымъ здѣсь по божественному распоряженію»; смола липла къ бокамъ утесовъ и вся вздымалась и ходила отъ вздувавшихся и лопавшихся пузырей.

Размышленія Данта прерваны криками: «берегись, берегись», и онъ увидѣлъ дьявола, который несся во всю прыть, таща на своихъ широкихъ плечахъ грѣшника; на его глазахъ онъ швырнулъ его въ кипящую смолу, а, когда онъ всплылъ наверхъ, сотня чертенятъ бросилась, по его знаку, окунать его вилами въ смолу, приговаривая: «надо прикрыть тебя хорошенько смолою, а то ты и здѣсь примешься мошенничать». Данту припомнилось при этомъ, какъ «главный поваръ приказываетъ своимъ поварятамъ погружать мясо вилками въ глубину котла, для того чтобы оно лучше сварилось».

Въ 6-ой ямѣ *лицемъры* проходятъ тихимъ шагомъ въ одеждѣ кельнскихъ монаховъ, съ огромными касками на головахъ; эти каски изъ свинца, но позолочены снаружи. На дорогѣ Дантъ увидалъ Анну и Кайяфу, распятыхъ тремя кольями: по нимъ всѣ ходятъ и топчутъ ихъ ногами.

Въ 7-ой ямѣ 8-го круга Данту пришлось испытать высшую степень *негодования*, на которую онъ былъ способенъ, при видѣ *святотатца* Ванни Фуччи, обокравшаго когда-то церковь св. Іакова въ Пистойѣ: изъ его усть вылетали богохульства, которыя прекращались только укусами змѣй, яростно бросавшихся на него; загорѣвшись отъ укуса змѣи, онъ превращался въ пепель, но какъ только изъ пепла, «на [подобіе феникса], опять возстановлялась его фигура, онъ открывалъ ротъ для новыхъ богохульствъ. На глазахъ Данта онъ поднялъ обѣ руки къ небу и посылалъ хулы Богу;

Но тутъ змѣя (съ тѣхъ поръ люблю я змѣй),

Вдругъ кинувшись, ему стянула шею,

Какъ бы сказавши: продолжать не смѣй!

Другая жъ руки спутала злодѣю,

Такъ крѣпко сжавъ его въ своихъ уздахъ,

Что двинуть рукъ ужъ онъ не могъ подъ нею.

Въ томъ же кругѣ ада въ числѣ *коварныхъ совѣтниковъ* мучатся Одиссей и Діомедъ. Магометъ, какъ виновникъ раскола въ человѣчествѣ, расколоть сверху до низу, такъ что всѣ его внутренности вываливаются

наружу, точно «вода изъ расколотой пополамъ бочки». Тутъ же находились *алхимики*, покрытые отвратительной, производящей зудъ коростой (см. ниже). Въ числѣ *обманщиковъ* мучатся жена Пентефрія и Синонъ, погубившій свою ложью троянцевъ.

Самый глубокий, 9-ый кругъ ада, называемый Антенорой, по имени легендарнаго троянскаго измѣнника, предназначенъ для *измѣнниковъ* и *предателей*. Дантъ жалуется на безсиліе своего языка изобразить всѣ ужасы этого мѣста.

Здѣсь царить стужа; въ громадномъ замерзшемъ озерѣ, «которое вмѣщаетъ въ себѣ больше льда, чѣмъ Дунай въ Австріи и Донъ (Танаисъ) въ Россіи», погружены сотни грѣшниковъ; ихъ блѣднозеленыя лица и синія губы говорятъ объ ихъ мукахъ; они не могутъ даже плакать, потому что «первыя же слезы, замерзая на ихъ рѣсницахъ, преграждаютъ путь другимъ слезамъ».

Вниманіе Данта привлечено страшнымъ зрѣлищемъ: два человѣка въ ямѣ застыли въ такомъ положеніи, что «голова одного казалась шапкою другого, и верхняя голова, съ жадностью голоднаго, пожирающаго хлѣбъ, вдѣпилась зубами въ то мѣсто головы другого грѣшника, гдѣ мозгъ соединяется съ затылкомъ». Это былъ графъ Уголино, измѣнившій законному правителю Пизы и потомъ самъ преданный своимъ пособникомъ, архіепископомъ Руджіери: заключенный имъ въ башню вмѣстѣ съ двумя сыновьями и тремя внуками, онъ умеръ тамъ голодной смертію. Вытеревъ губы о волосы головы, которую онъ глодалъ, Уголино рассказалъ Данту исторію своихъ страданій въ «башнѣ голода» (см. приложеніе стр. 118).

Въ самой глубинѣ адской пропасти пребываетъ «императоръ преисподней», Люциферъ; онъ показался Данту громаднымъ зданіемъ, потому что самыя большіе великаны меньше одной его руки; вѣтеръ, который поднимается отъ его движеній, такъ силенъ, что Дантъ прячется за спину Вергилія; Люциферъ погруженъ до середины груди въ ледяное озеро. Дантъ увидѣлъ съ ужасомъ три пасти на его трехцѣфтномъ лицѣ; онъ двигалъ ими непрерывно, и изъ двухъ боковыхъ его пастей видны были свѣсившіяся внизъ головы двухъ измѣнниковъ, которыхъ онъ жевалъ безостановочно; еще ужаснѣй былъ видъ третьяго: дробя его голову зубами средней, багровой пасти, онъ въ то же время терзалъ его тѣло когтями своихъ лапъ. Вергилій объяснилъ Данту, что это были: Брутъ и Кассій (враги имперіи) и Иуда Искариотъ.

Здѣсь наступилъ конецъ странствованію по адской обители; нужно было спѣшить ее покинуть до наступленія ночи. Тогда, приказавъ Данту держаться за его шею, Вергилій, цѣпляясь за шерсть Люцифера, быстро скользнулъ внизъ между нимъ и льдинами озера: «изъ ада нѣтъ другой

дороги». Но когда они спустились до бедръ великана, Дантъ увидѣлъ съ удивленіемъ, что Вергилій взбирался уже *вверхъ* по его ногамъ, которыя казались теперь перевернувшимися и обращенными кверху; и когда, ставъ наконецъ на землю, онъ, въ изумленіи, спросилъ у своего вождя объясненія того, что онъ видѣлъ, Вергилій сказалъ ему, что мѣсто, которое они только что миновали, былъ «центръ земли, къ которому стремятся всѣ тяжести»; они проникли теперь въ «другую полусферу земли, гдѣ солнце восходитъ тогда, когда оно заходитъ тамъ». Но имъ предстоялъ еще трудный путь: нужно было выбраться изъ глубокаго, какъ колодезь, ущелья, того самаго, которое пробилъ своимъ тѣломъ Люциферъ, когда былъ низринутъ съ неба. И они долго еще карабкались и взбирались по крутымъ уступамъ скалъ все выше и выше, пока не вышли на поверхность земли и не увидѣли звѣзды (stelle).

Приложеніе.

Уста поднявъ отъ мерзостнаго брашна,
Сей грѣшникъ, кровь отерши съ нихъ о прядь
Волосъ того, чье темя грызъ такъ страшно,
И началъ такъ:—«Ты хочешь, чтобъ опять
Я вскрылъ ту скорбь, что давить грудь, какъ бремя,
Лишь вспомню то, что долженъ передать.
«Но если рѣчь моя должна быть сѣма,
Чтобъ плодъ его злодѣю въ срамъ возникъ,—
И рѣчь, и плачь услышишь въ то же время.
«Не знаю, кто ты, какъ сюда проникъ;
Но убѣжденъ, что слышу гражданина
Флоренціи: такъ звученъ твой языкъ.
«Ты долженъ знать, что графъ я Уголино,
А онъ—архіепископъ злой Руджіеръ,
И почему сосѣдъ мой—вотъ причина:
«Не говорю, какъ въ силу подлыхъ мѣръ
Довѣрчиво я вдался въ обольщенье
И какъ сгубилъ меня онъ, лицемѣръ.
«Но, выслушавъ, разсѣй свое сомнѣнье
О томъ, какъ страшно я покончилъ дни,
Потомъ суди, то было ль оскорбленье.
«Печальное отверстие западни—
(По мнѣ ей имя «бабиня глада» стало;
Погибли въ мукахъ въ ней не мы одни!)—

«Не разъ луны рожденъ мнѣ являло
Сквозь щель свою, какъ вдругъ зловѣщій сонъ
Съ грядущаго сорвалъ мнѣ покрывало.
«Приснилось мнѣ: какъ вождь охоты, онъ
Гналъ волка и волчатъ къ горѣ, которой
Пизанцамъ видъ на Лукку загражденъ.
«Со стаей псиць, голодной, чуткой, скорой,
Гваландѣ, Сисмонди и Лафранкъ неслись
Передъ ловцомъ, служа ему опорой.
«По малой гонкѣ, мнѣ потомъ приснись:
Отецъ съ дѣтми попалъ усталый въ сѣти,
И псы клыками въ ребра ихъ впились.
«Проснулся я и слышу на разсвѣтѣ:
Здѣсь бывшіе со мной въ плѣну одномъ,
Во снѣ рыдая, просятъ хлѣба дѣти.
«Жестокъ же ты, когда ужъ мысль о томъ,
Что мнѣ грозило, въ скорбь тебя не вводитъ!
Не плачешь здѣсь—ты плакалъ ли о комъ?
«Проснулись мы, и вотъ ужъ часъ приходитъ,
Когда обычно намъ носили хлѣбъ;
Но каждаго въ смущенъе сонъ приводитъ.
«Вдругъ слышу: снизу запираютъ склепъ
Ужасной башни!—я взглянулъ съ тоскою
Въ лицо дѣтей, безмолвенъ и свирѣпъ.
«Не плакалъ я, окаменѣвъ душою;
Но плачутъ тѣ, и Анзельмучю мой:
— Что смотришь такъ, родитель, что съ тобою?—
«Я слезъ не лилъ, молчалъ я, какъ нѣмой,
Весь день, всю ночь, доколѣ свѣтъ денницы
Не проблеснулъ на тверди голубой.
«Чуть слабый лучъ прокрался въ мракъ темницы,
Свое лицо, ужасное отъ мукъ,
Я вдругъ узналъ, взглянувши имъ на лица.
«И сталъ кусать я съ горя пальцы рукъ;
Они жъ, мечтавъ, что голода терзанье
Меня томить, сказали, вставши вдругъ:
— Отецъ, насыться нами! Тѣмъ страданье
Намъ утолишь. Одѣвъ дѣтей своихъ
Въ плоть бѣдную, сними съ нихъ одѣянье.—
«Я горе скрылъ, чтобъ ужъ не мучить ихъ.
Два дня молчали мы въ темницѣ мертвой.
Что жъ не разверзлась мать-земля въ тотъ мигъ?
«Но только день лишь наступилъ четвертый,
Вдругъ Гаддо палъ къ ногамъ моимъ, стена:
— Да помоги жъ, отецъ мой!—И простертый

«Тутъ умеръ онъ и, какъ ты зришь меня,
 Такъ видѣль я: всѣ другъ за другомъ вскорѣ,
 Отъ пятаго и до шестого дня,
 «Попадали. Ослѣпнувъ, на просторѣ
 Бродиль я три дня, мертвыхъ звалъ дѣтей...
 Потомъ... но голодъ былъ сильнѣй, чѣмъ горел!..
 Сказавъ, схватилъ съ сверканіемъ очей
 Несчастннй черепъ острыми зубами,
 Что, какъ у пса, окрѣпли для костей. (XXXIII).

II. Чистилище. Въ противоположность безнадежности и безысходности ада, въ чистилищѣ живетъ *надежда*. О ней говорить символически и цвѣтъ рощъ и луговъ, которые представляются тамъ взору, и даже зеленый цвѣтъ одеждъ. вмѣстѣ съ надеждой въ чистилищѣ живетъ *доброжелательство*: каждая побѣда надъ грѣхомъ, облегчающая совѣсть одного изъ кающихся, составляетъ общую радость; а когда душа, пройдя весь рядъ очистительныхъ испытаній, приближается къ райскому порогу, вся гора чистилища сотрясается отъ кликовъ ликования.

Изображая послѣдовательно душевныя состоянія, которыя онъ самъ переживаетъ въ чистилищѣ, Дантъ далъ вообще прекрасное изображеніе освобожденія души отъ тяготящихъ ее грѣховъ и постыдныхъ воспоминаній,—*психологію душевнаго очищенія*. Мы еще встрѣчаемъ здѣсь *описанія мученій*, но это муки на срокъ, за которыми должно послѣдовать прощеніе и полное забвеніе прошлаго; притомъ самыя описанія менѣе конкретны и подробны. Если стиль Ада отличается осязательностью, матеріальностью изображеній, которыя соперничаютъ со *скульптурой*, то здѣсь его поэтическая манера болѣе *живописна*: часто даются картины природы съ широкими горизонтами, съ яркимъ солнечнымъ освѣщеніемъ; такова картина разсвѣта въ началѣ и др.

Самое устройство чистилища противоположно устройству ада: вмѣсто воронки, уходящей въ глубину,—*коническая гора*, возвышающаяся среди безконечной водяной глади. Она раздѣлена на 7 террасъ, ярусовъ—по числу смертныхъ грѣховъ. Переходы съ одного на другой сначала трудны—по острымъ скаламъ или свѣсившимся надъ бездной карнизамъ; здѣсь Вергилій идетъ обыкновенно по краю, совѣтуя Данту держаться за стѣну скалы. Иногда проходъ такъ узокъ, какъ «лазъ въ виноградникъ, заткнутой терновникомъ (отъ воровъ)», въ ту пору, когда поспѣваетъ виноградъ»; когда Дантъ выбивается изъ силъ, Вергилій напоминаетъ ему о Беатриче. Но съ каждымъ переходомъ, по мѣрѣ облегченія души отъ грѣховнаго бремени, путь дѣлается все легче, все радостнѣе.

Надо пройти прежде черезъ обширное преддверіе къ чистилищу; его стражъ—Катонъ младшій, который «жизни предпочелъ свободу»: ему

мѣсто здѣсь, въ обители покаянія, свободнаго отреченія человѣка отъ прошлаго.

Разсвѣтаетъ; наступаетъ утро. Вергилій нагнулся и купаетъ обѣ руки въ росѣ луга; угадывая его намѣреніе, Дантъ приближаетъ къ нему свое лицо, и онъ смываетъ съ его щекъ копотъ и грязь ада. Вдругъ ослѣпительно яркій, бѣлый блескъ на горизонтѣ водъ поражаетъ Данта; свѣтъ приближается «быстрѣ всякой птицы», и вотъ можно уже различить два бѣлыхъ, какъ снѣгъ, крыла. «Скорѣй пади на колѣни, восклицаетъ Вергилій:—то ангелъ Божій. Посмотри, какъ онъ презираетъ паруса и весла, хитрую выдумку людей!» На кораблѣ, которымъ онъ правилъ, новыя души прибывали въ чистилище; умиленныя, радостныя и послушныя, онѣ напомнили Данту «стадо овецъ, когда онѣ двигаются, куда одна, туда другая».

Въ преддверіи чистилища пребываютъ тѣ, что сознавали свои грѣхи, но медлили каяться, тѣ, кто покаялись передъ самой смертію; они должны ждать здѣсь начала искупительныхъ мукъ ровно столько времени, сколько прожили на землѣ. Много знакомыхъ лицъ встрѣчаетъ здѣсь Дантъ. Его обступаютъ кругомъ и осыпаютъ вопросами и просьбами; это напомнило ему, какъ «послѣ игры въ кости толпа окружаетъ счастливаго игрока: кто проситъ займы, кто предлагаетъ услуги, такъ что онъ съ трудомъ можетъ разыскать свое платье и, чтобы избавиться, даетъ тому деньги, другому обѣщаніе»...

При входѣ въ самое чистилище Дантъ видитъ двухъ ангеловъ съ пламенѣющими мечами, концы которыхъ обломаны. А на алмазномъ порогѣ его, на который Дантъ взбирается съ помощью Вергилія, божественный привратникъ, передъ которымъ онъ повергся на колѣни, остріемъ своего меча начертываетъ семь разъ Р (peccatum) на его лбу. Послѣ того отворяется передъ нимъ «дверь милосердія»—сперва серебрянымъ, потомъ золотымъ ключомъ; тогда становятся слышны звуки Te Deum, распѣваемые невидимыми голосами.

Въ 1-мъ ярусѣ чистилища искупаютъ свой грѣхъ гордые: они плетутся, сгибаясь подъ тяжелой каменной ношей; Дантъ долженъ подвергнуться тому же испытанію. Въ назиданіе кающимся на каменныхъ барельефахъ изображены примѣры преступной гордости: Немвродъ, задумавшій построить вавилонскую башню, Ниобея, окруженная убитыми Аполлономъ дѣтьми... Когда испытаніе было пройдено Дантомъ, онъ услышалъ радостные голоса, которые пѣли: «блаженны нищіе духомъ...» И въ то же время онъ ощутилъ необыкновенную легкость на душѣ и въ самыхъ движеніяхъ. Вергилій объяснилъ ему, что исчезла одна изъ семи буквъ, начертанныхъ на его лбу ангеломъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ поблѣднѣли остальные, «потому что побѣда надъ гордостью составляетъ половину побѣды надъ другими пороками».

Дальше завистники искупают свой грѣхъ съ глазами, зашитыми проволокой, «какъ у непокорнаго сокола, когда его дрессируютъ для охоты». Предававшіеся гнѣву искупаютъ свою вину, задыхаясь въ дыму, въ которомъ Вергилій и Дантъ едва не потеряли другъ друга. Лѣнныя бѣгаютъ безъ отдыха. Скупые и расточители лежатъ лицомъ къ землѣ, со связанными руками; въ числѣ первыхъ папа Адріанъ V говоритъ Данту о томъ, какъ недостойно владѣлъ онъ ключами св. Петра, и какъ справедливъ судъ Божій, связавъ здѣсь тѣхъ, кому алчность связывала руки для всего добраго, — Дантъ, гибеллинъ, слушаетъ его, преклонивъ колѣни изъ уваженія къ его сану.

Тревогодники, исхудалые, съ безцвѣтными глазами, мучатся голодомъ и жаждой, глядя на сочные плоды и свѣжіе источники. Предававшіеся чувственности очищаются въ пламени, которое нагоняетъ на нихъ порывистый вѣтеръ: Дантъ долженъ былъ тоже пройти сквозь очищающее пламя; въ то же время слышались хоры дѣвственницъ, воспѣвавшихъ Дѣву Марію и Діану.

И послѣ каждого круга стирается крыломъ ангела одна изъ буквъ на лбу Данта; иногда о приближеніи ангела говоритъ ему свѣтъ, который, не свѣтитъ ему въ глаза, потому что «струится съ самаго верху, изъ высшаго источника»; иногда же онъ чувствуетъ только вѣяніе крыль, и каждый разъ поютъ невидимые голоса, ликуя о новой побѣдѣ надъ грѣхомъ.

Но вотъ и послѣднее Р стерто крыломъ ангела; на вершинѣ горы Дантъ вступаетъ въ «земной рай», обитель красоты и радости, но гдѣ нѣтъ еще присутствія Божества: Дантъ видитъ зеленые лѣса, луга, покрытые цвѣтами; здѣсь «вѣтры управляются Божьей благодатью, а не слѣпными законами природы». На порогѣ земнаго рая Дантъ засыпаетъ и видитъ сонъ о Ліи и Рахили: символы «дѣятельной и созерцательной любви», которыя должны слиться въ душѣ того, кто будетъ жить въ Богѣ.

Тутъ наступаетъ конецъ миссіи Вергилія: Дантъ не долженъ больше ждать его указаній; его собственная воля очищена; онъ можетъ теперь желать только добраго и праваго, «самъ быть своимъ епископомъ и государемъ». Но Вергилій еще остается на нѣкоторое время безмолвнымъ спутникомъ Данта; онъ держится теперь позади и, когда Дантъ въ послѣдній разъ къ нему оборотился, онъ отвѣчалъ ему сіявшей доброю улыбкой.

Здѣсь, на берегу двухъ рѣкъ Леты и Эвной, глазамъ Данта является величественная мистическая процессія: «побѣдное шествіе истинной церкви» — образецъ тѣхъ идейныхъ символовъ и аллегорій, которыми полны 2-ая и 3-ья часть В. Комедіи. Предшествуемая ангелами и отцами церкви, движется колесница; ее везетъ грифонъ—полу-орелъ, полу-левъ—

символь 2-хъ естество въ Иисусѣ Христѣ; колесница останавливается; ее привязываютъ къ вѣтвистому дереву; это выраженіе *ибеллинской идеи* Данта: церковь нуждается во внѣшней опорѣ государственной власти; она должна быть лишена собственной матеріальной силы. На этой-то колесницѣ (раньше пустой) появляется черезъ нѣсколько времени Беатриче: у нея въ рукахъ оливковая вѣтьвь; бѣлый покровъ на головѣ; на ней зеленая одежда, сквозь которую свѣтится огонь—аллегорія вѣры, надежды и любви. Тогда вся душа Данта устремляется къ ней, «какъ дитя бѣжитъ навстрѣчу матери»; «въ немъ не остается ни одной капли крови, которая бы не трепетала». Онъ оглянулся назадъ, чтобы подѣлиться съ Вергиліемъ своимъ волненіемъ, но его уже не было.

Въ это время послышался голосъ Беатриче: «Данте, тебѣ нечего скорбѣть о Вергиліи,—тебѣ надо скорбѣть о другомъ; ты проникъ до порога жилища блаженныхъ, но достоинъ ли ты того, чтобы быть въ немъ?» Слѣдуетъ обвинительная рѣчь Беатриче: «онъ, который былъ рожденъ для самаго высшаго и лучшаго,—послѣ того какъ стала разсыпаться въ прахъ и тлѣнъ ея земная оболочка, которая казалась ему такой привлекательной, позабылъ о своемъ назначеніи и погибъ бы, если бы она о немъ не вспомнила». Рѣчь звучитъ сурово, и, произнося ее, Беатриче не смотритъ на него,—она смотритъ прямо передъ собою, такъ что онъ видитъ только сбоку и снизу вверхъ ея профиль; она напоминаетъ Данту при этомъ «капитана, который, стоя сверху, на мостикѣ, командуетъ оттуда экипажемъ корабля». Она требуетъ, чтобы онъ отвѣтилъ на вопросъ: сознаетъ ли онъ свою вину?

Отвѣтъ Данта «она могла только *видѣть* на его устахъ, но не слышать: такъ не въ мѣру натянутый лукъ, концы котораго сведены слишкомъ близко, дѣлается безсиленъ послать, какъ слѣдуетъ, стрѣлу». Онъ не смѣетъ поднять на нее глазъ и, стоя сбоку колесницы, все время въ водѣ ручья, который ихъ раздѣляетъ, видитъ свое пристыженное лицо.

Вслѣдъ затѣмъ, по знаку Беатриче, Данта погружаютъ въ воды Леты, и все, что тяготило до сихъ поръ его совѣсть, исчезаетъ совершенно изъ его памяти. Послѣ того его ставятъ прямо противъ груди грифа, впряженнаго въ колесницу, и тогда-то, поднявъ глаза, онъ встрѣчаетъ въ первый разъ взоръ Беатриче. Онъ не въ силахъ передать новой неизреченной красоты, которой сіяло ея лицо. Беатриче сходитъ съ колесницы и, подойдя къ нему, произноситъ прощальныя слова: онъ долженъ еще вернуться на землю и рассказать другимъ все то, что онъ видѣлъ, чтобы указать имъ путь спасенія; но черезъ краткій срокъ онъ вернется сюда опять, чтобы быть вмѣстѣ съ нею «вѣчнымъ гражданиномъ того Рима, гдѣ римлянинъ самъ Христосъ». Слѣдуетъ купанье Данта въ струяхъ Эвной, послѣ котораго въ немъ укрѣпляется память обо всемъ свѣтломъ

и добромъ. Теперь онъ принялъ крещеніе для новой жизни. Возрожденный, подобно растенію, выросшему съ новой весной, онъ чувствуетъ себя готовымъ летѣть въ страну звѣздъ (stelle)».

III. Рай. Приступая къ 3-ей части своего повѣствованія, Дантъ чувствуетъ всю трудность задачи и призываетъ на помощь себѣ уже не музъ, а самого Аполлона:

Кто движетъ все, Тотъ наполняетъ славою
 Весь міръ; но міръ во блескъ Его одѣтъ
 Гдѣ болѣе, гдѣ меньше величаво.
 На небѣ—тамъ, гдѣ наибольшей свѣтъ,—
 Я былъ и видѣлъ то, о чемъ повѣдать,
 Въ нашъ свѣтъ сойдя, ни словъ, ни силы нѣтъ.
 Зане нашъ умъ, едва успѣвъ извѣдать
 Предѣлъ всѣхъ думъ, теряется такъ въ немъ,
 Что ничего не въ силахъ память вѣдать.
 Но все, что могъ я въ царствѣ томъ святомъ
 Собрать сокровищъ въ памяти,—предметомъ
 Да будетъ въ пѣснопѣни моемъ.
 О Аполлонъ! въ трудѣ послѣднемъ этомъ
 Дозволь сосудомъ мнѣ той силы быть,
 Что лавры въ даръ приносить намъ поэтамъ.

Трудности собственно *поэтической* задачи Данта заключались прежде всего въ томъ, что онъ не могъ примѣнять здѣсь тѣхъ приемовъ художественнаго *реализма*, которыми онъ пользовался такъ искусно и такъ охотно. Оттого мы не встрѣтимъ въ Раѣ ни рельефныхъ, какъ бы *скульптурныхъ*, доведенныхъ до осязательности изображеній Ада, ни *живописныхъ*, красочныхъ картинъ Чистилища; преобладающее качество дантовскихъ изображеній въ Раѣ—*музыкальность*, которая согласуется съ высокимъ *лиризмомъ* его и съ *нематериальностью* его сюжета.

Равнымъ образомъ, въ Раѣ отсутствуетъ *драматизация*—оживленная, полная внѣшняго и внутренняго движенія сцены Ада; изложеніе мыслей и теорій, догматовъ и пр. вложено, правда, въ уста отдѣльныхъ лицъ—Беатриче, самого Данта, пророковъ, отцовъ церкви и др.; но это лишь немного оживляетъ отвлеченный *трактатъ*. Послѣдній преобладаетъ въ Раѣ не только надъ рассказомъ, котораго почти нѣтъ, но и надъ описаніемъ. Дается даже сравнительная оцѣнка различныхъ мнѣній, напр., различныхъ объясненій происхожденія «лунныхъ пятенъ» (Аверроэса и Беатриче). Изложеніе такого рода темъ въ стихотворной формѣ съ подъемомъ настроенія и тона соотвѣтствовало литературнымъ понятіямъ и вкусамъ эпохи, когда въ стихахъ излагались даже медицинскіе трактаты. Дантъ, впрочемъ, самъ разсматривалъ Рай, какъ сочиненіе «для немногихъ».

Дантовское изображеніе устройства вселенной есть повтореніе системы Птолемея: въ центрѣ вселенной находится шарообразная *земля*, которую обнимають 9 сферъ все увеличивающагося объема; 7 первыхъ—планеты: Луна, Меркурій, Венера, Солнце, Марсъ, Юпитеръ, Сатурнъ; 8-ая—сфера неподвижныхъ звѣздъ; ее обнимаетъ 9-ая—*primum mobile*, сообщающее движеніе остальнымъ сферамъ; внѣ ея—вѣчно неподвижный Эмпирей, обитель Божества. Высшая, 9-ая сфера охвачена неутолимымъ стремленіемъ слиться съ Эмпиреемъ; Эмпирей есть вѣчная любовь; стремленіе къ ней есть источникъ движенія 9-ой сферы и черезъ нее движенія всей вселенной (ср. конецъ).

Дантъ совершаетъ свой полетъ изъ одной сферы въ другую, слѣдуя за Беатриче; источникомъ «подъемлющей силы» служить *взоръ*, который Беатриче бросаетъ ему при каждомъ новомъ подъемѣ. Этотъ взоръ есть божественный лучъ; онъ падаетъ изъ *Эмпирея* въ очи Беатриче и, отразившись въ нихъ, «какъ бы по законамъ земныхъ отраженій свѣта», попадаетъ въ очи Данта.

Взлетѣвъ на 1-ое небо, Луну, Дантъ видитъ, какъ, «вопреки земнымъ законамъ (непроницаемости), ея субстанція даетъ мѣсто его тѣлу»; это «чудо» воспламеняетъ еще сильнѣе въ душѣ его желаніе постигнуть такъ же наглядно, чудо слиянія двухъ естествъ, божескаго и человѣческаго, въ Иисусѣ Христѣ. Съ каждымъ переходомъ изъ низшихъ небесъ въ высшія усиливается сіяніе, исходящее отъ Беатриче, и каждый разъ глаза Данта съ трудомъ привыкають къ новой силѣ свѣта.

На Меркуріи, гдѣ обитають души мудрыхъ государей и законодателей, его встрѣчаютъ уже радостнымъ привѣтомъ хоры праведниковъ: они узнали на его челѣ печаль начавшагося благодатнаго перерожденія. Происходитъ бесѣда Данта съ императоромъ Юстиніаномъ, который имѣетъ для него особенное значеніе: онъ создалъ законы Рима. Юстиніанъ рассказываетъ ему исторію «императорскаго орла», его путь изъ Трои, черезъ Альбалонгу, до Рима (идея Энеиды) и раскрываетъ міровое значеніе «вѣчной» римской имперіи. Это основная политическая идея Данта, какъ *имперіалиста* и *гибеллина*. Однако въ уста Юстиніана вложено осужденіе не только гвельфовъ, но и гибеллиновъ: «последніе часто прикрываютъ имперіализмомъ узкія, частныя цѣли». Это мѣсто даетъ намъ ключъ къ горькой личной судьбѣ Данта-изгнанника.

Посѣщеніе 3-го неба, Венеры, даетъ поводъ автору защитить понятіе «любви» отъ грубыхъ плотскихъ признаковъ, которые съ нимъ соединяють.

На три первыя планеты «еще простирается тѣнь, отбрасываемая землею»: это одно изъ «астрономическихъ свѣдѣній» эпохи; но на аллегорическомъ языкѣ Данта эти слова имѣють и другое значеніе: праведники, обитающіе здѣсь, еще носятъ на себѣ слѣды земного. На обитате-

телях Луны тяготѣть «нарушеніе, хотя и невольное, монашескаго обѣта; сильныя міра, живушія на Меркуріи, даже и самыя мудрыя, руководились всеже слишкомъ много, и въ самомъ добрѣ, любовью къ земной славѣ; спасшіяся любовью (на Венерѣ) слишкомъ близко соприкасались со страстью. Послѣдній отпечатокъ земнаго исчезаетъ только начиная съ 4-го неба.

Здѣсь на Солнцѣ, «величайшемъ слугѣ природы», Богъ «насыщаетъ блаженствомъ» главныхъ учителей церкви, изслѣдовавшихъ догматы вѣры. Рой лучезарныхъ образовъ окружаетъ здѣсь Данта вѣнцомъ, напоминая «тотъ вѣнчикъ, который мы видимъ иногда вокругъ мѣсяца». Здѣсь держитъ рѣчь величайшій для Данта авторитетъ богословской науки Тома Аквинскій; около него виденъ его учитель, Альбертъ Великій; здѣсь же и Діонисій Ареопагитъ, и Беда преподобный, и другіе—числомъ 12.

Блаженство обитающихъ на солнцѣ духовъ проистекаетъ изъ «постояннаго созерцанія самоочевидности догматовъ: св. Троицы и предвѣчнаго рожденія Сына Божія отъ Отца». Дантъ видитъ ихъ лучезарный хороводъ, вращающійся на подобіе мельничнаго жернова, и слышитъ пѣніе, которое такъ же дѣйствуетъ на его душу, какъ гармоническій звонъ колоколовъ, зовущихъ на утреннее богослуженіе. Этотъ первый кругъ окруженъ вскорѣ вторымъ, также изъ 12 учителей церкви, среди которыхъ первенствуетъ св. Бонавентура, и Данту кажется тогда, что «двѣ радуги обняли одна другую».

Здѣсь же говорится о великомъ значеніи двухъ главныхъ монашескихъ орденовъ—доминиканцевъ и францисканцевъ, которыхъ Дантъ называетъ «двумя колесами боевой колесницы церкви». Но его рѣчь заключается въ себѣ и сатиру: онъ скорбитъ объ упадкѣ монашеской жизни.

На 5-омъ небѣ—планетѣ Марсъ, пребываютъ тѣ, кто защищаль мечемъ дѣло вѣры. Здѣсь Данта привѣтствуетъ его прапрадѣдъ Качьягвида, который послѣдовалъ въ крестовый походъ за императоромъ Конрадомъ III и палъ, сражаясь въ Палестинѣ (1147). Императоръ посвятилъ его въ рыцари, и Дантъ, хотя и не вѣритъ въ «унаслѣдованіе доблести», сознается, что ощутилъ гордость при видѣ славнаго предка. Онъ слышитъ отъ него предсказаніе своей горестной судьбы—изгнанія изъ Флоренціи. Блаженные 5-го неба (Марса) группируются въ форму распятія, которое сверкаетъ, какъ «ожерелье изъ драгоценныхъ камней».

Приближаясь къ Юпитеру, Дантъ пораженъ быстротой вращенія вышнихъ сферъ, она растетъ, по мѣрѣ удаленія ихъ отъ земли; отъ разницы въ скорости вращенія и въ напряженности силы свѣта, также все возрастающей, «полосы свѣта и тѣни пробѣгаютъ по лицу Беатриче»—одна изъ тѣхъ подробностей, которыя должны были вносить долю наглядности въ нематеріальныя картины Рая.

Обитатели 6-го неба (Юпитера) носятся свѣтящимися точками въ пространствѣ, непрерывно образуя собою священныя надписи или символическія фигуры; такъ Дантъ видитъ фигуру *орла*, эмблему добродѣтели владыкъ—справедливости.

Здѣсь же у Данта вырывается сатирическая тирада противъ неправедныхъ владыкъ церкви—наиболѣе болѣзненная для него тема. Прерывающая нить повѣствованія, онъ обращается во 2-мъ лицѣ къ какъ бы присутствующему папѣ: помнить ли онъ апостоловъ Петра и Павла, «положившихъ душу за вертоградъ Господень (церковь), который онъ теперь оскверняетъ?» Но папа отвѣчаетъ, что ему не знакомы ни «рыбарь» (Петръ), ни Павелъ; зато любъ Іоаннъ Креститель (его изображеніе чеканилось тогда на золотой монетѣ).

О звѣздъ краса! сколь дорогимъ каменьемъ
Ты блещешь—въ знакъ, что Правосудье въ насъ
Есть даръ съ небесъ, гдѣ днесъ ты украшеньемъ.

Молю жъ тотъ Умъ, отколѣ излилась
Вся мощь твоя,—молю, да зрѣть, откуда
Исходитъ дымъ, мрачащій твой алмазъ!

Да грянетъ вновь онъ гнѣвомъ противъ худа,
Чтобъ домоу купли не былъ Божій домъ,
Сооруженный знаменьями чуда.

О рать небесъ, ежеъ я зрю кругомъ,
Молись за тѣхъ, что въ мѣрѣ повсемѣстно
Увлечены всѣ гнуснымъ образцомъ.

Бывало мечъ служилъ для брани честной;
Теперь онъ рубить хлѣбъ то тамъ, то здѣсь,—
Тотъ хлѣбъ, что всѣмъ даетъ Отецъ небесный.

Но ты, затмившій смыслъ Писаній весь,
Знай—падшіе за садъ свой безъ боязни—

И Петръ, и Павелъ живы и поднесъ.

Ты жъ говоришь: «Я состою въ пріязни
Съ тѣмъ, кто въ пустынѣ жилъ наединѣ

И кто плясуньей приведенъ былъ къ казни *),—

А рыбарь съ Павломъ неизвѣстны мнѣ».

Приведенное мѣсто (XVIII п.) даетъ понятіе о языкѣ *перифразъ*, свойственномъ всему изложенію Данта, и о его *сатирѣ*, которая здѣсь не брезгаетъ и *комическимъ* приемомъ, доводя его на этотъ разъ до *сарказма*. По времени написанія Рая обращеніе относится къ папѣ Іоанну XXII, который, беззастѣнчиво торговалъ священными званіями и отпущеніемъ грѣховъ и оставилъ послѣ себя огромныя богатства.

Дантъ слушаетъ далѣе рѣчь *мистическаго орла* (олицетвореніе справедливости); обличаются сильные міра, коронованные нарушители спра-

*) Т. е. Іоаннъ Креститель.

ведливости, начинатели несправедливыхъ войнъ и пр. Слѣдуетъ символическое истолкованіе фигуры орла: блескъ его рубиновыхъ глазъ—душа царя Давида, брови—императоры Траянъ и Константинъ и т. п.

На 7-мъ небѣ, Сатурнѣ, поселены тѣ святые, которые вели созерцательную жизнь. Здѣсь красота Беатриче достигаетъ такого очарованія что только покорность ея волѣ даетъ Данту силу отрывать свои взоры отъ нея для того, чтобы замѣчать окружающее. Здѣсь съ Дантомъ бесѣдуетъ св. Бенедиктъ, основатель ордена и знаменитаго монастыря Монте Кассино близъ Неаполя (до сихъ поръ центръ католической богословской учености).

8-ое небо—сфера неподвижныхъ звѣздъ. Здѣсь Данту представилось видѣніе, которое онъ былъ въ силахъ воспринять, но, пытаясь передать его, походилъ на человѣка, который, проснувшись, третъ себѣ лобъ и напрягаетъ память, чтобы припомнить сонъ, который видѣлъ». Онъ видѣлъ величіе и триумфъ неба, «весь плодъ вращенія небесныхъ сферъ», какъ сказала ему Беатриче. Но хотя его смертныя очи «могли уже выносить улыбку Беатриче», они не могли вынести сіянія небснаго солнца—Христа; онъ могъ вперить ихъ только въ Царицу неба, которая слѣдовала за сыномъ; она явилась, какъ пламя; небсныя воинства съ архангеломъ Гавриломъ ее окружали, и слышенъ былъ ихъ кличъ: Марія. Прежде чѣмъ онъ могъ рассмотреть видѣніе, оно исчезло.

Здѣсь Дантъ находитъ апостоловъ, и апостоль Петръ привѣтствуетъ Беатриче; «чтобы передать его величіе, не только перо и краски,—самая фантазія была бы слишкомъ грубымъ средствомъ». Апостолы испытываютъ Данта: Петръ—въ вѣрѣ, Іаковъ—въ надеждѣ, Іоаннъ—въ любви; это даетъ поводъ къ разъясненію трехъ евангельскихъ добродѣтелей. Натура Данта уже настолько возвысилась, что онъ въ состояніи обращать свою рѣчь къ апостоламъ; но, поднявъ очи на Іоанна, онъ лишается зрѣнія; его исцѣляетъ потомъ Беатриче. Между тѣмъ обликъ ап. Петра «дѣлается краснымъ—цвѣтъ гнѣва», и онъ начинаетъ громить церковь и недостойныхъ ея первосвященниковъ; названъ рядъ именъ папъ, начиная съ Бонифація VIII.

9-ая сфера, *primum mobile*, населена ангелами; Дантъ видитъ 9 ангельскихъ воинствъ, которыя объемяютъ другъ друга послѣдовательными кругами. Ихъ взоры направлены къ центру, гдѣ Данту видима только свѣтлая точка: этотъ центръ Божество. Ангельскіе хоры постепенно блѣднѣютъ и наконецъ исчезаютъ, какъ «звѣзды съ наступленіемъ утра». Очи Данта созерцаютъ теперь только одно, красоту Беатриче, которая достигаетъ теперь своей высшей точки.

Теперь цѣль странствованія достигнута: взорамъ Данта открывается Эмпирей. Онъ получаетъ *новое зрѣніе*, «подобно тому какъ свѣчу приго-

товляютъ, передъ тѣмъ какъ зажечь». Онъ видитъ тогда море изъ свѣ-
тящихся искръ-ангеловъ; вокругъ него и отражаясь въ немъ, возсѣдаютъ
на ступеняхъ амфитеатра праведники. Несмотря на разстояніе, онъ ви-
дитъ отчетливо каждую подробность, потому что «здѣсь уже не дѣйстви-
уютъ законы оптики». Эмпирей есть настоящее жилище блаженныхъ; они
пребываютъ здѣсь такими, какими явятся при второмъ пришествіи; они
пребываютъ одновременно и на различныхъ планетахъ, гдѣ видѣлъ ихъ
Дантъ, но еще въ земномъ своемъ видѣ. Это собраніе всѣхъ ангеловъ
и святыхъ въ Эмпирей и есть знаменитая *небесная роза*.

На одной изъ ступеней амфитеатра Беатриче указываетъ мѣсто, при-
готовленное для императора Генриха VII (стр. 108), и тутъ же предре-
каетъ краткое правленіе и адскія муки папѣ Клименту V, который
помѣшалъ ему объединить Италію. Здѣсь Беатриче покидаетъ Данта, чтобы
занять мѣсто, которое оставила, поспѣшивъ къ нему на помощь. Данта
поучаетъ теперь св. Бернадъ Клервоскій. Онъ направляетъ его взоръ
кверху, гдѣ на верхней ступени *небесной розы* возсѣдаетъ Пресвятая
Дѣва; тамъ свѣтъ ярче всего, подобно тому какъ «передъ самымъ раз-
свѣтомъ можно различить уже именно то мѣсто, гдѣ появится надъ гори-
зонтомъ солнце». Св. Бернадъ былъ тотъ учитель церкви, кото-
рый проповѣдовалъ поклоненіе Дѣвѣ Маріи.

По лѣвую руку отъ Божіей Матери помѣщаются праведные Ветхаго,
по правую—Новаго завѣта; у ногъ Ея—Ева, у ногъ послѣдней Рахиль,
справа отъ Рахили мѣсто Беатриче; здѣсь и видитъ теперь ее Дантъ.
Прямо напротивъ Пресвятой Дѣвы помѣщается Іоаннъ Креститель.—
Вслѣдъ за тѣмъ св. Бернадъ возноситъ молитву къ Пресвятой Дѣвѣ:

О Дѣва-Мать, дщерь твоего же Сына,
Смиренная, ты выше твари всей,
Предвѣчнаго Совѣта дѣль едина!

Ты еси та, что естество людей
Такъ вознесла, что живъ Подавшій Дѣвѣ
Не возгнушался жизнь пріять отъ ней.

Онъ молитъ о томъ, чтобы Данту было дано на одинъ только мигъ
лицезрѣть Божество. Тогда взоръ Пречистой упадаетъ внизъ и встрѣчается
со взоромъ Данта; затѣмъ онъ устремляется вверхъ, къ предвѣчному
Свѣту; туда же устремлены, съ той же мольбой, взоры Беатриче и
всего сонма праведниковъ. И вотъ душа Данта исполнилась на мгнове-
ніе ярчайшимъ свѣтомъ высшаго и полного познанія, въ которомъ и
Богъ, и вся сложность творенія были сознаны имъ, какъ Одно. Отъ этого
знанія, заливашаго свѣтомъ душу Данта, осталась ему одна *тѣнь*
воспоминанія, отрывочнаго, какъ «слова Сивиллы, унесенныя вѣтромъ».

Таковы астрономическія, метеорологическія, физическія свѣдѣнія Данта; изложеніе первыхъ находимъ въ Раѣ, при посѣщеніи авторомъ небесныхъ сферъ.

Схоластическая наука достигла въ эпоху Данта высшей точки своего развитія, за которой въ непродолжительномъ времени долженъ былъ начаться упадокъ. Судьбѣ было угодно, чтобы средневѣковое *богословское впроученіе*, завершившее только что свое грандіозное зданіе, и средневѣковая *наука* нашли, въ первые годы XIV в., своего пѣвца-поэта. Дантомъ была сдѣлана гигантская попытка: изложенія тѣхъ и другихъ истинъ (съ преобладаніемъ, конечно, первыхъ) средствами *поэтическаго таланта* и *вдохновенія*.

Взявшись за свою, въ сущности *непоэтическую задачу*, Дантъ сдѣлалъ все, что могъ сдѣлать эпическій, лирический и драматическій талантъ въ соединеніи съ ораторскимъ даромъ и музыкой стиха.

IV. Божественная Комедія заключаетъ въ себѣ, далѣе, обильное политическое содержаніе; оно *едино* по своей сущности, но чрезвычайно разнообразно въ своихъ проявленіяхъ.

Политическія идеи Данта. Дантъ носилъ въ своей душѣ доступную въ то время очень немногимъ идею *единой* Италіи: объединенная подъ *императорской властью*, Италія должна была явиться *продолженіемъ* «вѣчной», по его мнѣнію, *римской имперіи*. Но мысль Данта не останавливалась и на этомъ: по его воззрѣнію, эта возрожденная римская имперія должна была превратиться потомъ во *всемирную*, для того чтобы осуществилось предназначеніе человечества. Эта мысль была развита имъ подробнѣе въ трактатѣ *De monarchia* (на лат. яз.), написанномъ въ самомъ концѣ жизни.

При такомъ взглядѣ Данта на древній Римъ и отношеніе къ нему Италіи неудивительно, что его представителямъ удѣлено столько мѣста въ поэмѣ Данта; почти такъ же близки ему и герои древней Греціи, потому что для него Римъ былъ продолженіемъ Трои (идея Энеиды).

Эти *историко-политическія идеи* Данта, при всей своей теоретичности, не были для него однимъ кабинетнымъ увлеченіемъ; онѣ были у него согрѣты чрезвычайно сильнымъ *національнымъ* и *патріотическимъ* чувствомъ и имѣли самую живую и реальную связь съ собственной *политической дѣятельностью* и со всей его личной судьбой. Оттого въ изображеніяхъ лицъ, сценъ, бесѣдъ, имѣющихъ отношеніе къ политикѣ и политической борьбѣ, которыхъ встрѣчается много именно въ Адѣ, мы находимъ всегда очень много *лиризма*, то патріотическаго, то лиризма партійной борьбы и ненависти; передъ нами проходятъ живыя лица, то друзья, то враги автора и, по его мнѣнію, Италіи; Дантъ далъ въ своемъ произведеніи исторію своей родины *въ лицахъ* за нѣсколько поколѣній;

но бѣльшая часть этихъ изображеній утратила теперь всякій интересъ, кромѣ *поэтическаго*.

Современное политическое состояніе Италіи представляло самый печальный контрастъ съ тѣмъ, чего Дантъ желалъ для своей родины; это было состояніе крайняго политическаго раздробленія и не прекращающейся борьбы партій въ каждомъ изъ городовъ ея; побѣжденная партія подвергалась обыкновенно изгнанію и преслѣдованіямъ; при этомъ временная побѣда гибеллиновъ въ какомъ либо городѣ вызывала сейчасъ же ожесточенную вражду съ тѣми изъ ближайшихъ городовъ, гдѣ въ это время власть находилась случайно въ рукахъ гвельфовъ, и обратно. Особеннымъ несчастіемъ Флоренціи было то, что въ ней обѣ партіи были почти равносильны; это еще болѣе затягивало и усложняло политическую борьбу.

Въ эпоху молодости Данта дорогая ему *императорская идея* была въ особенномъ упадкѣ послѣ крушенія династіи Гогенштауфеновъ (смерти Манфреда въ 1266 г. и казни Конрадина въ 1268); тѣмъ понятнѣе увлеченіе Данта личностью и планами Генриха VII (стр. 108), которое приготовило ему въ дальнѣйшемъ новое горькое разочарованіе.

Въ животрепещущемъ вопросѣ эпохи: о земномъ могуществѣ *папъ* и отношеніи папской власти къ императорской—Дантъ былъ убѣжденнымъ *гибеллиномъ* и въ Б. Комедіи онъ постоянно возвращается къ мысли о необходимости внѣшней защиты и опоры для церкви во власти императора, о «неумѣстности меча въ благословляющей рукѣ» и пр.; таковъ смыслъ цѣлаго ряда его аллегорій (напр., въ концѣ Чистилища).

Политическія идеи Данта въ Б. Комедіи выражены, какъ уже было сказано, въ рядѣ *образовъ* политическихъ дѣятелей тогдашней Италіи. Дантъ, встрѣчая ихъ на своемъ пути по другому міру, вступаетъ съ ними въ бесѣду, даетъ живыя характеристики имъ, городамъ и партіямъ, которыя они представляли.

Но при личномъ и патріотическомъ источникѣ его политическихъ теорій на первый планъ, какъ средство выраженія, выступаетъ *сатира*. Дантъ далъ образчики политической сатиры, не превзойденной никѣмъ по горячности патріотическаго чувства, положеннаго въ ея основу, и по силѣ негодованія, которое доходитъ до пагоса и бичующаго сарказма. Оно обращается иногда даже на лицъ отдаленныхъ эпохъ (какъ Константинъ В.—стр. 115), иногда на цѣлые города: Дантъ громитъ непостоянство Флоренціи, вѣроломство Пистойи и пр. Но предметомъ самаго сильнаго обличенія со стороны сатирика является всеже *папство*, недостойные намѣстники Христа: корыстолюбіе папъ, низменное понятіе ихъ о своемъ санѣ и, всего болѣе, *святотупство*, торговля священными званіями. Въ изображеніи мученій, на которыя осуждены недостойные перво-

священники, фантазія Данта проявляє жестокую изобрѣтательность (стр. 115).

Однимъ изъ средствъ политической сатиры въ В. Комедіи было помѣщеніе извѣстныхъ лицъ въ *аду*; палѣ Бонифацію приготовлено тамъ мѣсто еще при жизни (стр. 115); въ то же время политическіе сторонники Данта находили мѣсто въ раю или чистилищѣ. Въ свою сатиру Дантъ вносилъ всю присущую ему страстность, за которой вездѣ чувствуется однакоже *принципіальное основаніе* въ идеальныхъ убѣжденіяхъ сатирика: читатель чувствуетъ, что онъ не просто «сводитъ личные счеты». Вообще по способности внушать читателю высокое представленіе о личности автора Божественную Комедію не превосходитъ никакое другое произведеніе.

В. Комедія, какъ эпопея. Поэма Данта есть одно изъ тѣхъ произведеній, которыя *суммируютъ* результаты работы ума и воображенія очень длиннаго ряда поколѣній. Интересъ къ *эсхатологическимъ* темамъ, т. е. къ вопросамъ: о судьбѣ душъ, объ устройствѣ загробнаго міра и пр., явился въ самую раннюю пору христіанства и вызвалъ цѣлую литературу *апокрифовъ*, какъ «Видѣніе ап. Павла», «Хожденіе Богородицы по мукамъ», «Евангеліе Никодима». Содержаніе апокрифовъ частью переработалось въ поэтическую форму *духовнаго стиха*, который исполнялся устно.

Въ средневѣковой католической церкви уже раньше Данта былъ сдѣланъ рядъ попытокъ объединенія и обработки подобнаго матеріала, всякій разъ съ личными дополненіями къ нему. Ближайшей къ Данту было «Видѣніе Альберика», написанное въ монастырѣ Монте Кассино во время молодости Данта, на латинскомъ языкѣ, прозой; Альберикъ — 9-ти лѣтній мальчикъ, видѣвшій загробный міръ въ 9-ти дневномъ снѣ.

Превосходство В. Комедіи надъ этими произведеніями было громадно. Дантъ 1) далъ впервые *полное и законченное* изображеніе потусторонняго міра, отвѣтивъ на *всѣ* вопросы, возбуждавшіе интересъ, напр.: о судьбѣ «добродѣтельныхъ язычниковъ» и др. Дано описаніе *всѣхъ* подробностей *устройства* трехъ загробныхъ царствъ и ихъ *законовъ*, обыкновенно съ ихъ обоснованіемъ; такъ расцѣпка преступленій въ Адѣ и лѣстница наказаній за нихъ разработаны въ юридическій трактатъ; нѣкоторыя сближенія и разграниченія отдѣльныхъ преступленій поучительны даже для современныхъ криминалистовъ.

2) Дантъ выбралъ наиболѣе содержательный *приѣмъ изображенія*: не пассивное наблюденіе, но *переживаніе* видѣннаго, какъ *личнаго душевнаго процесса*, и вмѣстѣ, ряда *личныхъ отношеній*: столкновеній, встрѣчъ, споровъ и пр.

3) Дантъ присоединилъ къ этому все богатство своего *поэтическаго*

енія, который обнималъ всѣ три рода поэзіи. *Эпосъ* преобладаетъ въ творествѣ Данта надъ элементами *драмы* и даже *лирики*,—и не только какъ поэзія, но и какъ *міросозерцаніе*: жизнь человѣка (и человѣчества) сознается имъ, какъ результатъ установленнаго свыше міропорядка.

Нѣтъ сомнѣнія, что для современниковъ Данта его произведеніе имѣло главнѣйшее значеніе своимъ *прямымъ* смысломъ, какъ «наглядное изображеніе другого міра». Отмѣчаютъ тотъ фактъ, что это изображеніе явилось весьма своевременно, такъ какъ *эсхатологическая легенда* уже начала терять часть своего священнаго ореола и переходила въ репертуаръ *жонглеровъ*. Б. Комедію сравниваютъ поэтому съ «гигантскимъ заключительнымъ аккордомъ во весь оркестръ» къ средневѣковой католической легендѣ.

Но мы уже знаемъ, что Дантъ не ограничился выше указаннымъ: онъ *суммировалъ* въ своемъ произведеніи также богословскую, философскую и иную *ученость* своей эпохи. Божественная Комедія совмѣщаетъ въ себѣ, такимъ образомъ, свойства и *народной* и *личной*, или литературной *эпопеи*, причемъ между той и другой не можетъ быть проведено совершенно отчетливой границы.

Аллегоріи и символы Данта. Отвлеченное, идейное содержаніе, которое Дантъ вложилъ въ такомъ большомъ количествѣ въ свое произведеніе, могло быть всего удобнѣе передано въ формѣ *аллегорій*; этимъ приѣмомъ онъ и пользуется постоянно—тѣмъ охотнѣе, что онъ какъ нельзя болѣе соотвѣтствовалъ вкусамъ эпохи. Въ одну и ту же подробность содержанія, эпизодъ, изреченіе—влагается *двойной*, иногда *тройной* смыслъ, раскрытіе котораго потребовало комментаріевъ и осталось отчасти и до сихъ поръ спорнымъ. Поэтъ неоднократно указываетъ самъ на аллегоричность своей рѣчи, напр., Адъ, IX 61:

Voi che avete intelletti sani,
Mirate la dottrina, che s'asconde
Sott'il velame dei versi strani.

О вы, имѣющіе здравый разумъ, всмотритесь въ ученіе, которое скрыто подъ покровомъ (этихъ) странныхъ стиховъ.

Отдѣльные образы Данта получаютъ, благодаря этому, значеніе *символовъ*, наглядно символизируя принципъ, догматъ, понятіе: орелъ—императорская власть, и т. п. Таковъ, какъ увидимъ ниже, и образъ Беатриче.

Такимъ образомъ, и основная *тема* (сюжетъ) произведенія—путешествіе по загробному міру, кромѣ своего прямого смысла, который она раздѣляла съ многочисленными легендами и апокрифами такого же содержанія, имѣла для Данта внутренній, скрытый смыслъ—душевнаго возрожденія.

Душевные состоянія, переживаемыя Дантомъ въ трехъ царствахъ загробнаго міра, не представляютъ собою простаго *ряда впечатлѣній*: они соединяются въ связный и сложный *процессъ*—въ *исторію перерожденія души*, которая полна постепенныхъ, сперва мучительныхъ, потомъ радостныхъ душевныхъ переходовъ и приводитъ въ концѣ къ опредѣленному великому и блаженному результату: *очищенію души и ея возрожденію въ Богъ*. Рай заканчивается *осанной* автора, энтузіазмомъ вѣры, непоколебимымъ рѣшеніемъ поэта жить для одного высшаго и вѣчнаго и предвкушеніемъ небснаго блаженства.

Эта «счастливая развязка» произведенія и послужила Данту поводомъ назвать его произведеніе *комедіей*; *божественной* ее назвало уже потомство.

Б. Комедія начинается изображеніемъ упадка великой по своимъ задаткамъ души, забвенія ею высшаго назначенія, и, какъ слѣдствіе этого, ея отчаянія и внутренняго разлада. *Аллегорическій языкъ* начинается съ самыхъ первыхъ словъ,—таковы образы-символы: «дремучаго лѣса», въ которомъ заблудился Дантъ, «потерявшейя прямой дороги», «ужасовъ ночи, проведенной въ лѣсу», «трехъ чудовищъ, мѣшавшихъ ему взобраться на вершину холма» и пр. и пр.

Но по свойству дантовскаго творчества *этимъ* скрытымъ смысломъ не ограничивается содержаніе *основной аллегоріи* всего произведенія: эта исторія возрожденія *его* души есть вмѣстѣ съ тѣмъ исторія каждой чело-вѣческой души, какова она *должна* быть; мало того—такова должна быть въ своемъ результатѣ исторія *человѣчества*; къ нему должна привести его стоящая на высотѣ своего призванія *церковь*; тогда осуществится смыслъ всемірной исторіи.

Беатриче. Къ числу аллегорическихъ образовъ Б. Комедіи принадлежит и знаменитый образъ Беатриче; онъ разработанъ *картинно* лишь въ одной сценѣ—въ концѣ Чистилища (стр. 123); въ Раѣ, по самому свойству содержанія, онъ намѣченъ для воображенія читателя лишь едва уловимыми чертами; въ послѣдній разъ фигура Беатриче является Данту въ сонмѣ праведниковъ и небсныхъ силъ, въ знаменитой *небснай розѣ* (стр. 129) у ногъ Божьей Матери.

Беатриче Б. Комедіи имѣетъ прямую связь съ лицомъ, воспѣтымъ въ произведеніи молодости Данта—«Новая жизнь» (*Vita nuova*). Это былъ сборникъ изъ прозы и стиховъ, написанный имъ подъ явнымъ вліяніемъ *провансальской поэзіи* на тему поэтическаго *культа женщины*, «дамы сердца», который въ то время могъ соединяться, иногда въ странныхъ для насъ формахъ, съ культомъ Мадонны.

Первымъ представителемъ провансальскаго вліянія въ Италіи былъ болонскій поэтъ Гвиничелли, затѣмъ другъ Данта Кавальканти; свое

высшее поэтическое выражение на итальянскомъ языкѣ эта тема нашла позднѣе въ сонетахъ Петрарки (1304-75), обращенныхъ къ Лаурѣ.

Провансальскій поэтическій культъ *дамы* испыталъ измѣненія, перейдя на итальянскую почву: въ немъ явился религиозно-мистическій элементъ, напр., тема «любви къ умершей», «встрѣчи съ нею въ другомъ мірѣ» и т. п. Это послѣднее мы и находимъ, какъ «предчувствіе», уже въ *Vita nuova*, потомъ, какъ фактъ, въ Б. Комедіи. О стилѣ перваго произведенія можетъ дать понятіе слѣдующее описаніе «первой встрѣчи»:

Девятый разъ съ того времени, какъ я увидѣлъ свѣтъ, солнце совершало свой годичный оборотъ, когда я впервые увидѣлъ славной памяти даму моего сердца. Она предстала предо мною одѣтая въ благородный пурпуръ; но видъ ея дышалъ скромностью, и все убранство соотвѣтствовало ея нѣжному возрасту. Тогда я почувствовалъ, что самый духъ жизни, который пребываетъ въ заповѣдной глубинѣ нашего существа, потрясся во мнѣ, и какъ будто какой-то внутренней голосъ произнесъ слова: вотъ приходитъ новое и сильное божество, и намъ не устоять противъ него...

Vita nuova представляла собою, такимъ образомъ, родъ любовнаго, психологическаго романа, въ автобіографической формѣ, но безъ внѣшней фабулы; въ краткихъ намекахъ, мечтательно-туманнымъ и вмѣстѣ приподнятымъ стилемъ эпохи упоминается о двухъ-трехъ встрѣчахъ автора съ предметомъ любви; ихъ отношенія ограничились взглядами, рѣдко привѣтствіями безъ словъ.

Переносъ ту же тему въ Б. Комедію, авторъ заставляетъ читателя подразумевать болѣе близкія отношенія съ предметомъ любви, напр., отвѣтное чувство Беатриче; отсюда—ея нѣжная забота о его судьбѣ.

Произведенія, подобныя *Vita nuova*, обыкновенно имѣли мало отношенія къ реальной біографіи лица: «дама сердца» могла даже не знать о чувствахъ къ ней ея почитателя; личное признаніе въ любви разсматривалось, какъ грубость, какъ нарушеніе идеальнаго характера чувства; бракъ съ предметомъ обожанія не входилъ даже въ мечты обожателя. Такимъ образомъ, представляетъ мало интереса опредѣленіе реальнаго лица, которое дало поводъ къ созданію образа. По отношенію къ Данту это сдѣлалъ его первый біографъ Воккаччо, авторъ Декамерона (1313-75), писавшій свою біографію черезъ лѣтъ послѣ смерти Данта, указавъ на Беатриче Портинари, дочь именитаго флорентинскаго гражданина; она была на 2 года моложе Данта (слѣдовательно во время первой описанной выше *встрѣчи* ей было всего 6 л.); 20-ти л. она стала женой другого и умерла въ 1290 г.—123 л.: съ этимъ совпадаютъ указанія Б. Комедіи. Воккаччо, который былъ близокъ съ семьей мужа Беатриче, узналъ, что идеальное увлеченіе Данта не осталось неизвѣстнымъ ей,

но что ихъ взаимныя отношенія оставались всегда такими же отдаленными, какими они изображены въ сборникѣ. Открытіе Боккаччо, такимъ образомъ, не прибавило ничего существеннаго къ объясненію В. Комедіи.

Дантъ широко использовалъ этотъ идеальный эпизодъ своей душевной біографіи съ аллегорическими и идейными цѣлями. Беатриче В. Комедіи: 1) символизируетъ лучшую часть его я, стремленіе къ высшему, идеальному, вложенное въ его натуру: когда онъ сталъ опускаться духовно, онъ «измѣнялъ памяти Беатриче»; таковъ смыслъ заключительной сцены Чистилища. 2) Въ другомъ мірѣ, какъ дѣйствующее лицо поэмы, Беатриче его *ангелъ хранитель*, заступница передъ небеснымъ престоломъ: она приходитъ къ нему на помощь въ роковой моментъ его жизни (стр. 110); здѣсь Беатриче воплощенное *состраданіе*.

3) Въ то же время Беатриче — *благодать*, единая спасающая *вѣра*, которая приводитъ въ райскую обитель,—туда, куда безсильна привести человѣка земная мудрость—Вергилій. Но мы знаемъ, что вѣра Данта не была только набожнымъ порывомъ, это была вѣра во всеоружіи мысли, догматовъ, богословскаго знанія; оттого Беатриче есть въ то же время—4) олицетвореніе *богословской науки*, теологіи. Какъ *вѣра* и какъ божественное *знаніе*, она и есть *beatrice*—«дающая блаженство».

Вергилій. Выборъ Вергилія путеводителемъ въ странствованіяхъ Данта по аду и чистилищу объясняется извѣстнымъ взглядомъ на него, какъ на предшественника христіанства (стр. 99); но Дантъ пошелъ дальше: онъ приписалъ ему всю ту религіозность въ духѣ средневѣковаго католицизма, которою былъ проникнутъ самъ. Нерѣдко Вергилій даетъ ему примѣръ набожности и покорности божественной Волѣ (стр. 116); онъ говоритъ съ глубокимъ благоговѣніемъ о Богѣ и ангелахъ, о божественномъ правосудіи и благи, о Беатриче, какъ Божьей посланницѣ, и пр.

Но роль Вергилія, какъ *воздя*, имѣла для Данта еще другое основаніе: онъ былъ пѣвцомъ *императора* и *имперіи*, представителемъ политическихъ идей, близкихъ Данту, какъ гибеллину.

Такое *идейное* содержаніе личности Вергилія могло бы сдѣлать изъ него сухую аллегорическую фигуру, вмѣсто того Дантъ далъ намъ живое и интересное лицо, которое читатель представляетъ себѣ наглядно и научается любить.

На важномъ, вдохновенномъ обликѣ мудреца-поэта лежитъ печать постоянной грусти о томъ, что ему суждено было родиться до пришествія въ міръ Спасителя. Его отношенія къ его спутнику возвышенны и трогательны; они разработаны Дантомъ, въ цѣломъ рядѣ превосходныхъ сценъ. Вергилій оправдываетъ имя «учителя» и «воздя»: иногда онъ сурово порицаетъ Данта; одинъ моментъ онъ готовъ даже его покинуть, именно

тогда, когда Дантъ слишкомъ внимательно прислушался къ *пошлымъ*, низменнымъ рѣчамъ. Но въ то же время онъ умѣетъ и снисходить къ его слабости и незнанію и всякій разъ знаетъ, какъ ободрить и поднять его духъ, какъ разбудить лучшую часть его натуры:

«Ты ослабѣваешь, Данте; собери всѣ свои силы: не на пуховикахъ и не подъ одѣялами приобрѣтается на землѣ слава; а человѣкъ, сгубившій свою жизнь безъ славы, оставляетъ послѣ себя такіе же слѣды, какъ дымъ въ воздухѣ или пѣна въ морѣ» (Адъ XXIV; пер. Заруднаго).

Но зато онъ испытываетъ восхищеніе тогда, когда его ученикъ дѣйствуетъ и чувствуетъ согласно его требованіямъ (стр. 113). Когда Данту угрожаетъ физическая опасность, онъ охраняетъ его, какъ мать ребенка (стр. 115); такъ же трогательна сцена въ началѣ Чистилища (стр. 121). Необыкновенную прелесть имѣетъ шутка въ устахъ мудреца и моралиста: на одномъ изъ трудныхъ переходовъ чистилища, когда онъ напомнилъ выбившемуся изъ силъ Данту о свиданіи съ Беатриче и вслѣдъ за тѣмъ увидѣлъ, какъ къ нему вернулись бодрость и силы, онъ улыбается, глядя на него: «онъ такъ напомнилъ ему мальчика, котораго поманили яблокомъ».

И Дантъ платитъ ему самымъ искреннимъ поклоненіемъ, самой сердечной благодарностью. Таковы всѣ его обращенія къ Вергилію:

О солнце правды... учитель, все, что ты говоришь, вселяетъ во мнѣ такую вѣру, что всѣ другія слова для меня все равно, что погасшіе уголья... (Адъ XX).
— О море смысла... О dolce pedagogo... о piu che padre... о mio conforto...

Индивидуализмъ Данта. Чрезвычайно важную черту въ характеристикѣ Б. Комедіи и въ опредѣленіи ея мѣста въ исторіи всемірной литературы составляетъ *индивидуализмъ* Данта, который проявился въ ней двоякимъ образомъ:

I—въ томъ вниманіи и интересѣ, который онъ удѣляетъ постоянно *человѣческой личности*, въ подробной и сложной разработкѣ человѣческихъ *характеровъ*. Въ Адѣ Данта мы находимъ, быть можетъ, самую грандіозную массовую картину человѣческихъ страстей и чувствъ, которую создала вообще поэзія. Данъ цѣлый міръ человѣческихъ образовъ, полныхъ то злобы, то гордыни, то зависти, отчаянія, грусти, надежды, жалости, раскаянія и пр.; въ уста ихъ вложены *рѣчи*, передающія самыя разнообразныя чувства съ необыкновенной выразительностью и личнымъ отпечаткомъ; въ каждомъ изъ нихъ мы угадываемъ не одно моментальное состояніе души, но самую его *натуру* со всей ея своеобразностью. Такая живопись и разработка характеровъ въ поэтическомъ словѣ явились впервые подъ перомъ Данта,—явились, такимъ образомъ, еще въ разгаръ среднихъ вѣковъ, но какъ заря уже новаго отношенія къ человѣку.

сосредоточенности настроенія и мысли автора на высокомъ предметѣ. Съ медленнымъ темпомъ произведенія хорошо согласуется содержательность его описаній, вдумчивая наблюдательность описывающаго, также глубина переживаемыхъ впечатлѣній. Удивительна *внушительность тона*, которою авторъ приготовляетъ читателя къ созерцанію необычайнаго прежде еще, чѣмъ онъ началъ его описывать; въ *этомъ* отношеніи ни одно произведеніе не превосходитъ Б. Комедію.

Богатство мысли и вдумчивая созерцательность предрасполагали Данта къ приему **сравненія**; дантовскія сравненія пользуются справедливой извѣстностью. Ихъ отличительная черта—*реализмъ*, который можетъ доходить (какъ и въ его *описаніяхъ*)—до *натурализма*, до передачи впечатлѣній низшихъ чувствъ, какъ напр., обонянія, физическаго отвращенія и т. п.—при изображеніи адской духоты и зловонія, отвратительныхъ мучительствъ и увѣчій (см. Магомета—стр. 117).

Дантъ не боится привлекать для сравненія самые обыкновенные, даже пошлые предметы и дѣйствія: они какъ бы облагораживаются возвышеннымъ смысломъ произведенія; зато именно благодаря ихъ обыкновенности и дѣйствию на самыя различныя внѣшнія чувства, ихъ изображенія переносятъ насъ въ описываемое съ необыкновенной полнотой. Таковы *сравненія*: голоса самоубійцы съ «зажженнымъ сырмъ полѣномъ» (стр. 114), 8-го круга ада—съ «венеціанскимъ арсеналомъ» (стр. 116), дяволовъ съ «поварятами» (стр. 116), спасенныхъ душъ со «стадомъ овецъ» (стр. 121), завистниковъ съ «соколами» (стр. 122). Желая описать, какъ въ адскомъ мракѣ грѣшники всматривались въ него, «живого», онъ сравниваетъ ихъ со «старикомъ-портнымъ, который старается вдѣть нитку въ ушко иглы».

При чрезвычайно конкретномъ описаніи адскихъ мукъ—прямо или при помощи сравненій—чрезвычайно усиливается въ насъ впечатлѣніе *ужаснаго*, причемъ *пошлость* сравненія присоединяетъ къ ужасному *комическій* оттѣнокъ. Это сочетаніе *ужаса* и *комизма* чрезвычайно оригинальная черта Б. Комедіи, напр., при описаніи наказанія *папъ-святокупецъ* (стр. 115); въ изобрѣтеніи нѣкоторыхъ мукъ, въ аду и чистилищѣ, вкладывается Дантомъ иногда своеобразная *иронія* (стр. 115, 121).

Но тотъ же реализмъ описанія адскихъ мукъ способенъ возбуждать и другое чувство въ читателѣ, именно чувство *жалости*; вмѣстѣ съ тѣмъ читатель получаетъ впечатлѣніе, что это чувство понятно и автору, но что онъ не позволяетъ себѣ предаться ему, какъ слабости. Чувство жалости возбуждается въ насъ еще сильнѣе тамъ, гдѣ, вмѣсто взаимной злобы и злорадства грѣшниковъ (стр. 113), мы видимъ заботливость другъ о другѣ товарищей по несчастію. Таково превосходное мѣсто XIX пѣсни при описаніи казни *алхимиковъ* (вмѣстѣ и примѣръ *натурализма*, стр. 117):

Мы медленно шли, не говоря ни слова; только смотрѣли на мучениковъ, которые отъ слабости не могли держаться на ногахъ; мы вслушивались внимательно въ ихъ жалобы. Я увидѣлъ двухъ грѣшниковъ, покрытыхъ съ головы до ногъ коростю; они сидѣли на землѣ спиною другъ къ другу, какъ двѣ грѣлки, разогрѣваемые одна другою, и никогда я не видѣлъ, чтобы конюхъ, котораго зоветъ хозяинъ, и которому спать хочется, чистилъ скребницей лошадей съ такою быстротою, съ какою эти два несчастные скребли ногтями свое тѣло, покрытое струпьями: они желали сколько нибудь облегчить неистовыя мученія, порождаемыя ихъ болѣзнью, и когтями срывали свои струпья, какъ поварь ножомъ чиститъ чешую рыбы *скбрдовы*—или другой, чешуя которой еще крупнѣе (пер. Заруднаго).

Какъ истинный *этикъ*, Данте прибѣгаетъ къ конкретнымъ сравненіямъ и для передачи *душевныхъ процессовъ*; они могутъ быть чрезвычайно мѣткі, напр., ср-іе: души съ «туго натянутымъ лукомъ» (стр. 123); могутъ быть чрезвычайно оригинальны; такъ: Дантъ «хочетъ и не смѣетъ» задать одинъ вопросъ Вергилію,—«какъ молодой аистъ изъ гнѣзда пробуетъ и вмѣстѣ боится полетѣть» (Чист., XXV п.). Дантъ знаетъ также сравненія трогательныя и украшающія (стр. 110).

Реализмъ описаній у Данта основывается на цѣломъ рядѣ удачно подмѣченныхъ, полныхъ правды подробностей, вродѣ слѣдующей: Уголино, прежде чѣмъ начать говорить, «вытираетъ губы о волосы головы, которую онъ гложетъ» и т. п. Во II и III части произведенія живописный реализмъ приемовъ естественно уступаетъ все болѣе и болѣе мѣста *символичности*: прямое содержаніе образа почти теряетъ значеніе; выступаетъ на первый планъ то, что имъ *внушается*. Толкованія дантовскихъ символовъ далеко не чужды разногласій.

Особый смыслъ, очевидно, вкладывался имъ въ слово *stelle* (звѣзды), которымъ оканчивается каждая изъ трехъ частей В. Комедіи. Онъ пользуется также символикой *чиселъ*; такъ число пѣсенъ (*cantica*) въ Адѣ, Чистилищѣ и Раѣ одно и то же: 33—число лѣтъ земной жизни Спасителя; первая изъ 34-хъ пѣсенъ Ада есть собственно вступленіе къ цѣлому, объясняющее *происхожденіе* произведенія; оттого и «обращеніе къ музамъ» помѣщено только во 2-ой пѣснѣ. Сумма всѣхъ пѣсенъ—100.

XI. Литературный эпосъ.

Два направленія литературнаго эпоса. *Народный эпосъ*, какъ мы видѣли, составляетъ обширный и важный отдѣлъ въ духовной культурѣ каждаго народа; его исторія представляетъ собою органическій процессъ, который протекаетъ довольно сходнымъ образомъ у различныхъ народовъ; при благоприятныхъ условіяхъ онъ приводитъ къ

созданію крупныхъ произведеній большого національнаго значенія, которыя остаются драгоцѣннымъ памятникомъ народной жизни и генія, какъ эпопеи Гомера. Но и по завершеніи этого процесса *эпосъ* продолжаетъ развиваться уже подъ перомъ отдѣльныхъ писателей, какъ продуктъ ихъ личнаго творчества; этому продолженію эпоса должно быть дано названіе *литературнаго эпоса*.

Развитіе литературнаго эпоса совершается въ 2-хъ направленіяхъ: I идеалистическомъ и II реалистическомъ. Первое, въ формахъ *поэмы* и *баллады*, служитъ болѣе или менѣе прямымъ продолженіемъ народнаго *героическаго* эпоса, и потому развивается и даетъ самые цѣнные свои плоды всегда раньше, чѣмъ появляются первыя выдающіяся произведенія *реальнаго эпоса*—въ формахъ: романа, повѣсти, разсказа, очерка и т. п.—почти исключительно въ *прозѣ*.

I. Идеалистическое направленіе эпоса характеризуется слѣдующими 2-мя чертами: 1) прежде всего *идеализаціей предмета*, который имъ изображается; 2) *идеализаціей самой жизни* въ ея цѣломъ.

1) Идеализація предмета состоитъ въ выборѣ, выдѣленіи *идеальнаго*, т. е. того, что замѣтно и рѣшительно превышаетъ среднее, *типическое*. Въ искусствѣ вообще имѣетъ особую важность именно этотъ контрастъ: *идеальнаго* и *типическаго* (изображеніе по преимуществу типическаго и называется *реализмомъ*).

Этотъ контрастъ идеальнаго и типическаго не совпадаетъ съ контрастомъ *добра* и *зла*, *хорошаго* и *дурнаго*. Послѣдній имѣетъ прямое значеніе для морали, но только побочное для искусства, именно лишь настолько, насколько художникъ возбудилъ въ насъ интересъ къ нравственной сторонѣ лицъ и поступковъ, что бываетъ въ очень различной степени (обыкновенно въ большей степени въ *драмѣ*, чѣмъ въ эпосѣ и лирикѣ).

Идеализируя *событіе*, поэтъ выдвигаетъ его *значительность*, важность для *милыхъ* — для народа или цѣлаго человечества, или же его *возвышенный смыслъ*, напр., патріотическій, или гуманный; такъ въ послѣдней войнѣ съ Турціей — стремленіе Россіи освободить болгарскій народъ, у Гоголя въ борьбѣ казачества съ Польшей—защита вѣры и народности.

Идеализируя *лицо*, поэтъ выдвигаетъ въ немъ, въ широкомъ смыслѣ слова, *героическое*, т. е. то, что выдѣляетъ его выгодно и замѣтно изъ среды людей обыкновеннаго уровня. Направленіе такой идеализаціи лица можетъ *мѣняться* сообразно со степенью и съ характеромъ духовной культуры автора и его публики; оно можетъ, далѣе, различаться въ зависимости отъ точки зрѣнія въ данномъ сюжетѣ: *историко-героической*, *религіозной* или *нравственной*. Соотвѣтственно этому возникаютъ *виды поэмы*: съ *историко-героическимъ*, *религіознымъ* или *моральнымъ* сюжетомъ.

Въ послѣднихъ преобладающимъ содержаніемъ естественно является: изображеніе дѣлъ *альтруизма*,—любви къ ближнему или близкимъ; сюда примыкаетъ и любовь-страсть, разумѣется, облагороженная и одухотворенная. Затѣмъ, идеальный сюжетъ, достойный *поэмы*, могутъ дать всѣ вообще *подвиги духа*: самоотверженное служеніе наукѣ, истинѣ, справедливости; конечно, они пригодны для поэзіи лишь по столько, по сколько даютъ пищу *воображенію* и *чувству*.

Ко всѣмъ подобнымъ сюжетамъ и возможно приложить названіе *героизма* — въ болѣе широкомъ смыслѣ, напр., возможенъ «героизмъ въ трудѣ» и т. п.; этотъ послѣдній мотивъ развилъ уже Ломоносовъ въ «Петриадѣ», изображая Петра В., какъ «героя труда». Послѣ рѣчи Петра, призывающей къ труду, слѣдуютъ превосходные стихи:

Недежды полный взглядъ слова его скончалъ,
И добрый духъ къ трудамъ на всея лицѣ сіялъ.

2) Но только что отмѣченной черты (идеализаціи сюжета) недостаточно для того, чтобы составилось произведеніе въ духѣ идеалистическаго эпоса (которому мы даемъ всего чаще имя *поэмы*). Необходимо, чтобы въ основу *всего* произведенія было положено *идеалистическое воззрѣніе*: на жизнь человѣка, цѣлаго человѣчества или націи, страны и пр. (въ историческомъ сюжетѣ); и этимъ воззрѣніемъ долженъ быть проникнутъ и одушевленъ не только *герой*, но и самъ *авторъ* произведенія, который и долженъ дать это почувствовать читателю.

Идеалистическое воззрѣніе на жизнь состоитъ въ признаніи разумнаго, и значительнаго, возвышеннаго смысла въ жизни и міроустройствѣ, великихъ цѣлей въ исторіи, разумности и неслучайности того, что совершается какъ въ отдѣльной человѣческой жизни, такъ и въ жизни чело-вѣчества.

Въ произведеніи, проникнутомъ такимъ воззрѣніемъ, авторъ разсматриваетъ личность и дѣла своего героя и самъ герой сознаетъ себя со своими дѣлами, какъ часть великаго цѣлаго. Его такъ наз. *героизмъ*, т. е. идеальная цѣнность его личности и дѣлъ, и состоитъ въ *согласіи* ихъ съ этимъ цѣлымъ и въ *служеніи* ему; это именно ихъ качество и должно быть одинаково цѣннымъ и въ глазахъ *героя*, и въ глазахъ *автора*.

Мы это находимъ въ полной мѣрѣ въ «Петриадѣ», въ «Полтавѣ» и въ «Тарасѣ Бульбѣ» гдѣ тѣмъ великимъ *цѣлымъ*, частью котораго себя чувствуютъ и авторъ, и герой, является *родина*, родная страна и народность; нетрудно убѣдиться, что та же идеальная основа заключается въ «Спорѣ» и «Бородинѣ» Лермонтова, въ «Пѣсняхъ западныхъ славянь», посвященныхъ борьбѣ сербовъ съ турками (Хр. 102) и мн. др.

Въ *религіозныхъ сюжетахъ* идеальный смыслъ всего произведенія заключается въ признаніи *божественности* міроустройства и міроуправленія и такимъ образомъ въ сознаніи связи человѣка съ еще болѣе грандіознымъ и высокимъ цѣлымъ: можетъ ли быть незначителенъ отдѣльный человѣческій жребій, отдѣльная человѣческая личность и жизнь, если судьба человѣка въ вѣчности опредѣляется цѣлой системой неизблемыхъ законовъ, созданныхъ божественной Премудростью? Ихъ изобразилъ въ ихъ цѣломъ Дантъ. Терминъ *героизма* въ произведеніи подобнаго рода получаетъ смыслъ проникновенія религіозной идеей и служенія ей всей своей жизнью и талантомъ — то, до чего достигаетъ процессъ душевнаго перерожденія въ авторѣ Б. Комедіи (ср. стр. 135).

Сюжетъ «Іоанна Дамаскина» гр. А. Толстого могъ бы быть разработанъ приемами реального эпоса. Тогда въ произведеніи нашло бы себѣ мѣсто изображеніе *заурядно-типическаго* въ жизни монастыря и на его *фонѣ*—идеальная личность и страданія поэта-святого. Но авторъ сдѣлалъ иначе: онъ рассказалъ сюжетъ произведенія, одушевившись міросозерцаніемъ и чувствами героя. Оттого отступила на задній планъ реальная картина монастырской жизни и вмѣстѣ съ этимъ какъ бы преобразилась окружающая природа; явилось «суровое величіе пустыни», «парящіе орлы», «горящія въ ночной тишинѣ звѣзды»: авторъ увидѣлъ все это глазами Дамаскина; оттого же сдѣлался необходимымъ подъемъ *тона* повѣствованія и содѣйствіе ему *ритма* (см. особенно Хр. 20; Т. С. § 102).

Только что сказанное должно объяснить разницу *концепции сюжета* въ романѣ и въ поэмѣ, т. е. въ реальномъ и идеальномъ эпосѣ.

II. Второе, *реальное* направленіе литературнаго эпоса можетъ быть здѣсь характеризовано лишь въ общихъ чертахъ—всего удобнѣе по контрасту съ предыдущимъ.

1) На первомъ планѣ стоитъ въ немъ изображеніе *типическаго*, слѣдовательно, средняго, повторяющагося въ жизни. Это возведеніе въ *типъ* простирается не только на низшія проявленія человѣка, а также и на высшія и лучшія, т. е. такія, въ которыхъ обнаруживаются идеальныя свойства природы человѣка. Это идеальное (какъ любовь къ Богу и ближнему, интересъ къ добру, истинѣ и красотѣ) изображается именно въ *типическихъ*, среднихъ своихъ проявленіяхъ (ср. Т. С. § 116) и всегда *на ряду* съ заурядными, не идеальными его чертами; отсутствіе послѣднихъ дѣлало бы изображенія нежизненными: вмѣстѣ и неправдоподобными, и нехудожественными, лишенными наглядности.

2) Эта *повторяемость* изображаемаго поэтомъ *типическаго* дается имъ просто, какъ *фактъ*, въ которомъ онъ можетъ не находить, можетъ даже и не искать разумнаго, значительнаго и возвышеннаго смысла.

Для него и, какъ онъ думаетъ, для читателя оно представляетъ инте-

ресь (такъ что стоитъ въ него поэтически *переноситься*) уже потому, что оно *есть*, реально существуетъ и влѣяетъ и жизнь самого читателя. Отсюда же, по его мнѣнію, вытекаетъ *поучительность* изображаемаго, очень различная отъ поучительности стариннаго эпоса.

Мы видѣли, что изображеніе на первомъ планѣ обыкновеннаго, т. е. типическаго, заключалось уже въ Одиссеѣ, но оно соединялось тамъ именно съ общимъ идеалистическимъ воззрѣніемъ даже на *повседневнo-человѣческое* (стр. 51-3). Этого именно нѣтъ въ реальномъ эпосѣ, который съ той же подробностью передаетъ и одобряемое, и осуждаемое или презираемое авторомъ, напр. пошлое.

Историко-героическая поэма. Изъ видовъ поэмы тѣснѣйшимъ образомъ примыкаетъ къ народному героическому эпосу поэма съ *историческимъ* и *героическимъ* сюжетомъ. Мы видѣли, что въ этой области личное творчество, пользуясь письменностью, можетъ удачно продолжаться, — достраивать то, что было начато устнымъ народнымъ творчествомъ; такъ было при окончательномъ сложеніи поэмъ Гомера, Нибелунговъ и пр.

Такимъ образомъ, къ исторической поэмѣ мы должны прилагать въ общемъ ту же мѣрку, какъ и къ героической народной пѣснѣ, а именно: 1) искать въ ней героической идеализаціи лицъ и происшествій съ точки зрѣнія *національно-патріотической*; 2) искать въ ней выраженія взглядовъ и чувствъ, раздѣляемыхъ *многими* — націей, эпохой съ авторомъ произведенія.

Какъ бы далеко ни ушелъ позднѣйшій авторъ такой поэмы отъ «эпической эпохи» (стр. 19) въ отношеніи образованія и пр., онъ не можетъ имѣть передъ собою лучшей цѣли, чѣмъ та, которую имѣлъ пѣвецъ тѣхъ временъ: быть органомъ своего народа. Такъ и Пушкинъ въ «Полтавѣ» все время подразумеваетъ, что *его* освѣщеніе личности Петра, какъ историческаго героя, есть вообще русское освѣщеніе: только изъ такого убѣжденія онъ могъ черпать тотъ подъемъ духа и широкой размахъ воображенія, которые находимъ въ «Полтавѣ».

Мало того, самое побужденіе написать «Полтаву» было у него однородно съ тѣмъ, которое заставляло когда-то слагать кантилены и эпическія пѣсни: не дать умереть, заглухнуть тому великому, что пережила, что создала и явила міру его родина. При разборѣ «Полтавы» эти ея стороны и должны быть прежде всего отмѣчены.

Однимъ словомъ, *историческая поэма*, достойная этого названія, немыслима безъ прочной духовной связи поэта съ его страной, народомъ и его прошлымъ. Оттого при чтеніи ея въ нашей душѣ, хотя бы на минуту, оживаетъ то *двойное единство*, о которомъ говорилось въ характеристикѣ «эпической эпохи» (стр. 19): въ этомъ и заключается главная цѣнность и воспитательное значеніе такихъ поэмъ, какъ «Полтава». Это и есть лучшая похвала произведенію Пушкина.

Какъ бы художественъ и вѣрнѣе исторіи ни былъ *историческій романъ*, своими *типическими* изображеніями старинной эпохи онъ не даетъ намъ пережить вышеописаннаго впечатлѣнія, именно потому, что не «идеализируетъ прошлаго», выдвигая то, что внушаетъ намъ чувство нашего единства съ *великимъ шлѣмъ*, гордости имъ и стремленія служить ему.

Ниже («Лирика») будетъ указано, какъ той же задачѣ: дать читателю снова пожить чувствами и сознаниемъ «эпической эпохи», — служить *патристическая ода*, какъ ее понималъ и осуществлялъ Пиндаръ и, въ рѣдкихъ случаяхъ, послѣдующіе авторы.

Отличіе *народнаго эпоса* отъ позднѣйшей исторической поэмы обыкновенно видятъ въ томъ, что первый черпаетъ содержаніе изъ устнаго, собирательнаго *сказанія*, второй — изъ *исторіи*, изъ данныхъ и выводовъ исторической науки.

Это различіе менѣе существенно, чѣмъ можетъ казаться. Дѣло въ томъ, что и поэтъ позднѣйшей эпохи находится непременно подъ вліяніемъ также и *сказанія*, также вдохновляется легендарнымъ образомъ историческаго дѣятеля прошлой эпохи, который воспринять имъ въ семьѣ, школѣ, въ общеніи съ народомъ или прямо въ народномъ творествѣ, какъ Лермонтовымъ въ народной пѣснѣ о Грозномъ изъ сборника Кирши Данилова.

Авторъ историко-героической поэмы передаетъ всегда и исторію, и легенду (если только она не противорѣчитъ первой). Конечно, возможны случаи, когда онъ не передастъ ни той, ни другой (какъ Херасковъ).

Слѣдуетъ признать, что *струя сказанія*, или легенды о прошломъ (стр. 16) существуетъ непрерывно и продолжаетъ вліять и на cadaго изъ насъ, и на поэта. Въ то же время авторъ исторической поэмы самъ обогащаетъ *сказаніе* созданными имъ образами, послѣ того какъ они входятъ въ обиходъ литературы, семьи и особенно школы, какъ пушкинскіе образы: Петра, Кочубея, Мазепы или образы Бульбы, Грознаго и др.

Литературная эпопея. Вошло въ обычай противопоставленіе *народной* и такъ наз. *искусственной*, правильнѣе, *литературной* эпопеи, самымъ знаменитымъ примѣромъ которой въ сферѣ историческихъ сюжетовъ остается Энеида.

Послѣ того, что стало теперь извѣстно о происхожденіи гомеровскихъ поэмъ и Пѣсни о Нибелунгахъ, противопоставленіе утратило большую долю своего основанія. Оба понятія теперь взаимно сблизились: съ одной стороны, было установлено значительное участіе письменности и личнаго творчества въ такъ наз. народной эпопее, съ другой, признана большая доля общенароднаго національнаго, слѣдовательно *коллективнаго* элемента въ такомъ произведеніи *одного* автора, какъ Энеида; слѣдуетъ вообще

допустить, что народный духъ и идеи, «національное сознание», могутъ иногда находить въ великой душѣ одного лица такое полное и яркое воплощеніе, котораго они никогда не достигали раньше; тогда, при условіи поэтическаго дара, оно и можетъ явиться ихъ первымъ полнымъ выразителемъ и черезъ это *органомъ* своего народа или эпохи.

Но хотя, такимъ образомъ, сгладилось рѣзкое различіе между эпопеей народной и личной (литературной), понятіе *эпопеи* осталось. Слѣдуетъ только признать за нимъ лишь *относительное* значеніе, въ смыслѣ обширнаго эпическаго сочиненія въ духѣ идеалистическаго эпоса съ особенно широкимъ обхватомъ сюжета, затронутыхъ имъ идей и интересовъ, можно сказать, открываемыхъ имъ горизонтовъ для мысли и чувства читателя. Такимъ образомъ, поэма можетъ обладать *свойствами эпопеи* — въ въ большей или меньшей степени.

Такъ, «Тарасъ Бульба» болѣе приближается къ *эпопее* («эпопеѣ казачества»), нежели «Полтава», которая освѣщаетъ лишь отдѣльное событіе. Въ исторической поэмѣ и даже романѣ могутъ быть отдѣльныя мѣста, моменты, [въ которыхъ широко раздвигается, можетъ быть, всего на минуту, историческій горизонтъ читателя, напр., въ «Мѣдномъ всадникѣ» дважды—тамъ, гдѣ читателя охватываетъ сознание важности историческаго перелома въ русской исторіи: 1) въ формѣ внушительнаго *образа*: «на берегу пустынныхъ волнъ» и пр. и 2) въ болѣе *лирической* формѣ—привѣта *новой* Россіи въ лицѣ Петербурга, который здѣсь ее *символизируетъ*: «красуйся, градъ Петровъ, и стой непоколебимо, какъ Россія»... Можно сказать, что въ этихъ двухъ мѣстахъ поэма Пушкина возвышается или расширяется до *эпопеи*.

Поэма Камоэнса. Историко-патріотическая попытка Вергилія, какъ мы видѣли, вполне удовлетворила требованіямъ его эпохи; успѣхъ ея опредѣлилъ въ дальнѣйшемъ огромное вліяніе Энеиды на всѣ послѣдующія попытки въ томъ же родѣ, вплоть до начала XIX столѣтія. Главнѣйшія изъ нихъ были: «Освобожденный Иерусалимъ» Торквато Тассо (1544—95); «Лузіада» Камоэнса, «Франсіада» Ронсара (1524 — 85); «Генріада» Вольтера (1594—1778), «Россиада» и «Владиміръ» Хераскова.

Общей чертой ихъ было *непониманіе Гомера*. Извѣстно, что въ эпоху систематическаго, выработаннаго въ *теорію* (Скалигеромъ, Малербомъ и Буало) подражанія образцамъ древне-классической литературы, которая обнимаетъ (начиная Италіей и кончая Россіей) періодъ отъ XV до XVIII в., два автора были поняты наихудшимъ образомъ: Гомеръ и Пиндаръ. Въ эпосѣ Гомера не была оцѣнена: 1) *примитивность* его *происхожденія*, его связь съ самой ранней стариной (то, что стало теперь предметомъ *фольклора*), слѣдовательно, также *незатемненность корней* въ гомеровскихъ словахъ, чувственная конкретность ихъ значеній,

реализмъ его стиля, истинный смыслъ эпитетовъ и пр. (ср. стр. 29, 30, 56); 2) его *общенародность*, выраженіе коллективныхъ воззрѣній и чувствъ.

Историческія условія и обстановка, въ которыхъ явились на свѣтъ перечисленныя выше произведенія, были вообще неблагоприятны для пониманія значенія *народнаго духа* и участія *массъ* въ исторіи.

Разъясненіе происхожденія и оцѣнка вышеуказанныхъ «литературныхъ эпопей» — дѣло *исторіи литературы*. Въ курсѣ *теоріи словесности* могутъ быть указаны лишь главнѣйшія точки зрѣнія на нихъ въ связи съ установленными выше понятіями: *эпоса* и *эпопеи*. Это всего лучше можетъ быть сдѣлано на произведеніи Камоэнса, которому принадлежитъ между ними первое мѣсто и по значительности внутренняго содержанія (идей и чувствъ), и (вмѣстѣ съ поэмой Тассо)—также въ поэтическомъ отношеніи.

Луису Камоэнсу (1524—80) пришлось жить при концѣ героическаго столѣтія въ исторіи Португаліи, въ теченіе котораго она шла впереди всей Европы въ предпріятіяхъ на дальнемъ востокѣ—Индіи, Китаѣ, островахъ малайскаго и австралійскаго архипелага, на ближнемъ востокѣ—въ Аравіи и Персіи и на западѣ—въ Бразиліи; Лиссабонъ былъ въ то время центромъ всемірной торговли. Одновременно съ этимъ ей принадлежала первая роль въ борьбѣ съ наступательнымъ движеніемъ ислама на Средиземномъ морѣ, въ которой она выставила личность героя-святого, принца Фернандо, умершаго въ плѣну у мавровъ, прославленнаго одной изъ драмъ Кальдерона.

Этой страницей исторіи родины, посвященной защитѣ вѣры, Камоэнсъ гордился всего болѣе; онъ самъ принялъ въ ней участіе, какъ воинъ, и потерялъ глазъ. Въ VII п. поэмы находимъ такія строки: «все измѣнили дѣлу истинной вѣры: нѣмцы уклонились въ безбожную ересь и востали противъ св. престола; Англія повинуется порочному королю (Генриху VIII), христіаннѣйшій король (Франціи) забылъ о землѣ, по которой ходилъ Спаситель; осталась вѣрной одна Португалія; она мала, но Господь любитъ возвышать малыхъ!»

Исторія давала, такимъ образомъ, поэту обильный запасъ фактовъ и настроеній для героической эпопеи. Камоэнсъ выбралъ сюжетомъ путешествіе Васко да Гамы въ Индію (+1524); для выполненія его онъ обладалъ запасомъ *личныхъ* впечатлѣній, проведя нѣсколько лѣтъ въ Индіи. Оттого поэма, по отзывамъ изучавшихъ ее въ оригиналѣ, богата картинами тропической природы, океана, бурь (смерча), атмосферическихъ явленій и пр., писанными *съ натуры*.

Названіе «Лузіада», точнѣе «Лузіады» (во множ. ч.) обозначаетъ: «дѣла лузитанцевъ» (португальцевъ); она состоитъ изъ 12 пѣсенъ и 1102 *октавъ*, т. е. 8816 стиховъ.

Поэтъ начинается обращеніемъ къ «музамъ рѣки Тахо». Слѣдуетъ совѣщаніе боговъ на Олимпѣ. Врагъ португальцевъ—Вакхъ: они хотятъ завладѣть *его* страной, Индіей. Слѣдуетъ рядъ попытокъ погубить Гаму, который «довѣрчивъ, какъ всѣ великія души». Въ царствѣ Момбасы Вакхъ, принявъ образъ христіанскаго священника, даетъ пріютъ посламъ Гамы; ночью они видятъ даже, какъ онъ молится передъ лжнимъ алтаремъ Пресвятой Дѣвы. Зато Гамѣ, какъ Энею, помогаетъ Венера; ей служатъ нимфы и nereиды; онѣ отводятъ своими прекрасными руками португальскіе корабли отъ опаснаго берега, соблазняютъ и обезсиливаютъ вѣтры, несущіеся противъ нихъ, и т. п. Меркурій во снѣ даетъ Гамѣ совѣты. Въ то же время Гама набоженъ, и чудное утро, въ которое португальцы подпливаютъ къ Калькутѣ, застаетъ его на колѣняхъ, на палубѣ корабля, возносящимъ молитвы благодарности Провидѣнію. Отъ ужаснаго морскаго смерча португальцевъ спасаетъ св. Николай Чудотворецъ; имъ вѣрно служатъ туземцы («мавры»), «благодарные за обращеніе ихъ въ истинную вѣру».

На обратномъ пути Венера готовитъ потрудившимся пловцамъ роскошный отдыхъ на очарованномъ островѣ: всѣ нимфы ранены заранѣе стрѣлами Купидона. Подруга Гамы, нимфа Фетида ведетъ его на гору изъ изумрудовъ и рубиновъ, откуда виденъ ярко освѣщенный шаръ—земля; она объясняетъ ему устройство вселенной, указываетъ, гдѣ—Эмпирей, жилище праведныхъ и Бога—истиннаго, «потому что Юпитеръ Марсъ, Венера и онѣ, нимфы, только созданія фантазіи». Вслѣдъ за тѣмъ поэтъ самъ разъясняетъ аллегорію послѣдняго эпизода: «очарованный островъ»—слава, приобрѣтенная заслугами; его единственная «подруга» — поэзія. Слѣдуетъ обращеніе къ королю Себастіану: «онъ долженъ стать вторымъ Александромъ», продолжая дѣла предковъ; но ему не придется «завидовать Ахиллесу въ томъ, что онъ имѣлъ Гомера».

Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что Камоэнсу удалось выразить *національное самосознаніе* своей родины, идеальный смыслъ ея исторіи и ея призванія въ будущемъ, вмѣстѣ съ религіознымъ энтузіазмомъ наиболее католической части Европы. Къ этому онъ присоединилъ свой патріотизмъ и свой возвышенный взглядъ на жизнь и назначеніе поэзіи.

Вообще—такъ же, какъ въ Энеидѣ, *субъективный элементъ* произведенія возвысилъ его цѣну, благодаря высокимъ личнымъ качествамъ автора. Изъ біографіи Камоэнса извѣстна его мечательная и несчастная любовь къ дѣвушкѣ, стоявшей выше его по происхожденію, умершей потомъ въ монастырѣ, его страданія за правду при попыткахъ обличить злоупотребленія вице-короля португальской Индіи, бѣдность въ послѣдній періодъ жизни, неблагодарность короля, опутаннаго инквизиціей, и смерть въ больницѣ: его идеальная личность окружена, такимъ образомъ, ореоломъ несчастія.

Поэма однакоже нашла себѣ скорое признаніе; она даже *перешла въ народъ* и, въ отрывкахъ, распространялась и исполнялась устно: извѣстно, что черезъ 80 лѣтъ послѣ смерти Камонса португальскіе солдаты шли на штурмъ, распѣвая октавы Лузіады.

Произведеніе обладаетъ литературными особенностями, которыя рѣзко расходятся съ современными литературными вкусами.

1) Готовые мифологическіе образы примѣняются, какъ *поэтическое украшеніе*, (по объясненію самаго автора), не только въ описаніи, но и въ *разсказѣ*, гдѣ имъ приписывается *реальное* вліяніе на ходъ событій; но это противорѣчіе смягчается тѣмъ, что они, какъ реальныя существа, вліяютъ лишь на побочные эпизоды разсказа, не на ходъ крупныхъ событій и ихъ результаты. Непосредственная *красота* образовъ и положеній, которые доставляла классическая мифологія, настолько удовлетворяла *эстетическому вкусу* эпохи, что было трудно отъ нихъ отказаться и автору, и читателю.

2) Обращаетъ на себя вниманіе *соединеніе поэзіи съ прозой* въ формахъ, непривычныхъ для насъ: *аллегоріи* и ихъ толкованіе авторомъ, моральныя разсужденія автора и пр. Ниже, въ статьѣ «Поэзія» будетъ разсмотрѣнъ фактъ: *постояннаго примѣшиванія прозы къ поэзіи*, которое только мѣняетъ свой составъ въ различныя эпохи.

Бытовая эпопея. Въ народную героическую пѣсню и въ поэмы Гомера, какъ мы видѣли, входило уже *бытовое содержаніе*. Въ Одиссеѣ ему предоставлено даже первое мѣсто, при чемъ ему дано идеальное освѣщеніе въ духѣ стариннаго эпического воззрѣнія на человѣка и міръ.

Въ позднѣйшую эпоху образованности возможно также изображеніе *бытового* съ точки зрѣнія *общихъ идей*, которое возвышаетъ *бытовое* до значенія исторической силы. Привязанность къ сложившимся изстари бытовымъ формамъ составляетъ часть *эпического воззрѣнія*, но она можетъ входить, какъ часть, и въ чувство и воззрѣніе позднѣйшаго патріотизма; ее выразилъ лирически Лермонтовъ («люблю отчизну я...» и пр.). Она можетъ образовать живую и дѣйственную связь между людьми одной народности и черезъ это стать реальной силой въ ходѣ исторіи. У народностей, утратившихъ политическую самостоятельность, она является даже, вмѣстѣ съ *языкомъ*,—единственной національной связью. Тогда остатки бытовой старины—обычаевъ, искусства и пр. вырастаютъ въ ихъ глазахъ до значенія національныхъ памятниковъ; вѣрность имъ можетъ разсматриваться, какъ *залогъ будущаго*, какъ основаніе для надеждъ историческаго обновленія и т. п.

Таково происхожденіе «Пана Тадеуша» Мицкевича (1798—1855), на что указываетъ и его патріотическій *запѣвъ*:

Отчизна милая! подобна ты здоровью:
Тотъ истинной къ тебѣ проникнется любовью,
Кто потерялъ тебя... (пер. Берга);
(въ подлинникѣ: «О Литва, моя отчизна» и пр.);

за нимъ слѣдуетъ обращеніе къ національнымъ святынямъ—иконамъ Божіей Матери въ Ченстоховѣ и Вильнѣ.

Поэма написана въ 1834 г.; сюжетъ ея приуроченъ къ 1811—12 гг.—апогею могущества Наполеона и его попыткѣ возстановленія Польши. Но *исторія* составила лишь *фонъ* сюжета, замѣтный, притомъ, лишь въ нѣкоторыхъ пѣсняхъ (изъ 12-ти). Въ то же время *вездѣ* ошутительно національно-патріотическое освѣщеніе малѣйшихъ подробностей изображаемаго: обстановки старой усадьбы и хозяйства, охотничьихъ обыкновеній, сельскихъ праздниковъ («снопъ Богородицы»), костюмовъ, пѣсень, музыки (рогъ, цимбалы), даже блюдь старо-литовской кухни («бигось» и его приготовленіе).

Выводимыя *типы* иллюстрируютъ своеобразность быта и отношеній, бросая постоянно свѣтъ на прошлое (шляхтичъ изъ «двора» магната, болѣе гордый его именемъ, чѣмъ прямой потомокъ послѣдняго, и пр.). Авторъ иллюстрируетъ охотно и большыя стороны старо-польскаго быта (сцены чванства родомъ и сомнительными гербами, сутяжничество, дворянскіе «наѣзды» съ вооруженными слугами на сосѣда и пр.). Съ большимъ тактомъ онъ смягчилъ *сатирической* оттѣнокъ такихъ изображеній и согласилъ ихъ съ эпическимъ тономъ и идеальнымъ подъемомъ *эпопеи*. Послѣдній удачно поддерживается превосходными картинами родной *природы* («литовскіе лѣса»—IV п.), съ которыми авторъ охотно соединяетъ историческія воспоминанія:

Ровесники князей воинственной Литвы,
Дремучіе лѣса! Все тѣ же ль нынѣ вы?
Все также ль дѣвственно благоуханно свѣжи,
Вы, рощи Свитези и пущи Вѣловѣжи?
Среди чужихъ полей я вспомнилъ нынче васъ,
Чья царственная тѣнь ложилася не разъ
На думную главу великаго Миндовы,
Гдѣ часто Гедиминъ, среди своей дубровы,
Удачно совершивъ благопріятный ловъ,
Перуну приносилъ барановъ и воловъ
И, лежа у костра, внималъ подъ шумъ Вилейки
Заманчивымъ рѣчамъ великаго Лиздейки.

Характерна для смысла цѣлаго *заурядность* героя и героини. Благодаря тому, что все произведеніе служитъ выраженіемъ *одного* (именно патріотическаго) *мотива*, одной согрѣтой чувствомъ идеи, малѣйшіе образы его приобрѣтаютъ *символическій* смыслъ, которому вредила бы ихъ излишняя сложность. Тадеушъ—«молодой малый», «не любитель учиться»,

не мечтатель и не герой, нетронутая, честная, полная здоровья натура; Зося—полудитя, 15-ти лѣтняя дѣвушка, наивная и искренняя. Въ ихъ взаимной любви, здоровьѣ и молодости залогъ будущаго; ими символизируется *жизнь*, полная надеждъ и задатковъ будущаго счастья. Последнимъ образомъ въ поэмѣ является Зося-невѣста, въ старо - литовскомъ нарядѣ исполняющая старинный литовскій танецъ.

Слѣдуетъ картина вечера, не чуждая символичности:

А вечеръ догоралъ невозмутимо тихъ,
Подобевъ ясностью воскреснувшему краю
Короны (Польши) и Литвы. Лишь бѣлый облакъ съ краю,
Пророча свѣтлый день, румянцемъ пламенѣлъ
И таялъ медленно...

Понятіе *бытовой эпопеи* можетъ быть нѣсколько расширено въ смыслѣ внѣшнихъ рамокъ сюжета, его внѣшней широты; въ такомъ смыслѣ Тэнъ (1828 — 93) назвалъ «эпопеей французскаго народа» книжку басенъ Лафонтэна (1621 — 95), какъ исключительное по полнотѣ изображеніе французской жизни всѣхъ слоевъ и состояній («несравненно болѣе заслуживающее этого имени, чѣмъ Генриада»). Тэнъ не считалъ при этомъ препятствіемъ *сатирической* смыслъ изображеній Лафонтэна, сатира котораго была, правда, добродушна. Мысль Тэна подкрѣплялась: 1) ярко-національнымъ отпечаткомъ *творчества* и *личности* Лафонтэна, удачно воплотившей въ себѣ французскій характеръ и національный складъ комизма (такъ наз. *esprit gaulois*), 2) богатствомъ и ярко-національнымъ характеромъ его *языка*.

Поэма личности. Последней по времени появленія разновидностью поэмы была *поэма личности*, созданная Байрономъ (1788—1824) и нашедшая себѣ послѣдователей въ Пушкинѣ, Лермонтовѣ и Мицкевичѣ. (Т. С. § 104).

Она ставила себѣ весьма парадоксальную задачу: изобразить *значительность* *человѣческой личности* — *вне связи съ общимъ*. Въ основѣ идеальнаго подъема, свойственнаго ей, какъ поэмѣ, не лежало, такимъ образомъ, *приобщеніе личности къ великому цѣлому*—божественному, историческому національному или просто человѣческому. Она изображала, напротивъ, *отторженіе* личности отъ міроваго или историческаго цѣлага, отъ старинныхъ вѣрованій и традицій, національности, соціальныхъ связей и формъ и пр., которое однакоже не лишало личность ея значительности и допускало ея *героическое* освѣщеніе авторомъ въ его произведеніи.

Это *отторженіе личности* могло доходить у Байрона до *бунта* противъ Божества (какъ Манфредъ, Каинъ), до открытой вражды съ обществомъ (какъ Корсаръ) или по крайней мѣрѣ до бѣгства отъ людей и

цивилизациі (Чайльдъ Гарольдъ, Алеко). Въ этомъ конфликтѣ *личности* и *общаго*, поэтъ былъ всегда на сторонѣ *личности*.

Изъ сказаннаго ясно, почему «Мцыри» Лермонтова несправедливо причисляютъ къ поэмамъ этого рода: Мцыри 1) полонъ душевнаго *единенія* съ роднымъ племенемъ и его бытомъ, онъ случайный осколокъ «эпической эпохи», 2) въ заключительномъ аккордѣ поэмы онъ *примиряется* съ высшей Волей, устроившей его судьбу.

Вышеуказанное заданіе байронической поэмы представляло большія трудности; оно шло въ разрѣзъ съ условіями поэтического творчества въ формахъ *идеальнаго эпоса*, какимъ онъ зародился когда-то въ *хоровой кантиленѣ*. Стремясь внушить читателю то же *идеальное* пониманіе героя поэмы, Байронъ и его послѣдователи выдвигали въ немъ слѣдующія черты, которыя должны были служить *компенсаціей* (возмѣщеніемъ, противовѣсомъ) его разрыва съ идеальнымъ смысломъ міровой жизни, а именно:

1) Изображалось ихъ *стремленіе* найти общій идеальный смыслъ жизни, стремленіе «увѣровать», «жажду идеала» и *страданіе* при невозможности обрѣсти его (таковъ Манфредъ).

2) Изображалось любовное общеніе героя съ *природой*, которое давало ему иллюзію родства съ міромъ; но обыкновенно герой не чувствовалъ «Бога въ природѣ» (въ этомъ также отличіе отъ «Мцыри»). Это находимъ въ Чайльдѣ Гарольдѣ Байрона.

3) Наряду съ холоднымъ отношеніемъ героя къ *человѣчеству* изображалось его горячее чувство къ *лицу*, обыкновенно женщинѣ, похищаемой у него судьбою (Корсаръ, Гяуръ, Бахч. Фонтанъ, Демонъ).

4) Поэтъ старался ярко иллюстрировать великіе *задатки* героя: силу воли, энергію, мужество, великодушіе, даровитость. Но этотъ мотивъ произведенія невыгодно сталкивался съ отрицательнымъ, узко эгоистическимъ или даже преступнымъ характеромъ ихъ *дѣлъ* (Корсаръ, Гяуръ, Гирей, Орша); *богатство природы* героевъ иллюстрировалось иногда разбрасываніемъ силъ, «бурной молодостью» и пр., что, конечно, нельзя признать удачнымъ (Чайльдъ Гарольдъ, Кавк. Плѣнникъ).

Противорѣчивость, парадоксальность въ заданіи байронической поэмы привела къ тому, что успѣхъ ея былъ лишь кратковременнымъ. Потребовалась вся сила байроновскаго таланта, одушевленія и темперамента для того, чтобы, если не *убѣдить*, то *увлечь* читателя; характерно то, что изложеніе Байрона охотно принимало *ораторскій* оттѣнокъ, указывая на стараніе *убѣдить*—оправдать или обвинить, что вообще не въ духѣ *эпоса* (стр. 32).

Въ развитіи европейскихъ литературъ *поэма личности* должна была уступить мѣсто *роману*.

ХІІ. Идиллія.

Идиллическая идеализація. Народныя героическія пѣсни, эпопея и историческая поэма—даютъ примѣръ *героической идеализаціи* событій и лицъ; но въ человѣческой натурѣ живутъ задатки и потребность другого рода идеализаціи жизни и человѣка, которая находитъ свое выраженіе въ *идилліи* и можетъ быть названа *идиллической идеализаціей*.

Идиллія, какъ отдѣльное произведеніе, есть второстепенный эпическій родъ, который во все времена имѣлъ лишь немногихъ представителей и никогда не вмѣшалъ въ себя цѣннаго общечеловѣческаго или національнаго содержанія. Для насъ важнѣе понятіе *идилліи* и *идиллическаго*, какъ одного изъ составныхъ элементовъ нашего духовнаго міра, который можетъ находить себя мѣсто въ различныхъ произведеніяхъ не только *поэзии*, но также и другихъ искусствъ; такъ можно говорить объ идиллическомъ пейзажѣ, картинѣ, музыкѣ, какъ «пасторальная симфонія» Бетховена.

Идиллическій поэтъ идеализируетъ *довольство малымъ*, основанное не на философскомъ равнодушіи къ благамъ жизни и не на тупомъ безучастіи къ тому, что ее красить, а на кроткомъ и мирномъ расположеніи души, умѣющей найти цѣну въ томъ немногомъ, что посылаетъ судьба.

Идиллическое существованіе обыкновенно бываетъ не богато ни внѣшнимъ, ни внутреннимъ содержаніемъ; зато оно обладаетъ всегда благами, имѣющими высокую цѣну, — миромъ души, покоемъ совѣсти, гармоніей между желаніями и дѣйствительностью жизни, чувствомъ удовлетворенности и пр.

И идиллическія лица умѣютъ цѣнить это благо, хотя обыкновенно не отдають себя въ этомъ вполне сознательнаго отчета; ихъ любовь къ нему больше всего выражается въ боязни его потерять, въ инстинктивномъ и часто преувеличенномъ страхѣ передъ *новымъ*, которое можетъ нарушить миръ и гармонію ихъ существованія. Страхъ этотъ рѣдко бываетъ основанъ на опытѣ, такъ какъ у героевъ идилліи обыкновенно нѣтъ тревогъ и въ прошломъ, нѣтъ горькихъ и волнующихъ воспоминаній, тѣмъ болѣе такихъ, которыя тяготили бы совѣсть.

Идиллическое *пониманіе* (концепція) *жизни* противоположно героическому. Отличительный признакъ *героическаго* есть понятіе *подвига*, исключительнаго проявленія *личности*, которое можетъ состоять, между прочимъ, въ пожертвованіи своей личностью; подвигъ немислимъ безъ преодоленія препятствій, безъ *борьбы* человѣка съ внѣшними силами или же съ самимъ собою.

Идиллія, въ противоположность подвигу, идеализируетъ примиреніе

съ жизнью, удовлетвореніе тѣмъ, что дается готовымъ; въ ней личность не предъявляетъ требованій, ни на что не дерзаетъ, благодаря счастливой *гармоніи* ея потребностей и желаній съ условіями, въ которыя она поставлена. Эта гармонія не завоевывается ею и «работой надъ собой», но дается ей даромъ, безъ усилій и заслугъ съ ея стороны.

Въ то время какъ героическая личность часто стремится передѣлать и исправить жизнь, осуществить то, что лучше дѣйствительности,—идилліи свойственъ *оптимизмъ* по отношенію къ жизни и къ людямъ, любовь къ *патріархальному*, установленному издавна, ставшему дорогимъ и милымъ вслѣдствіе привычки къ нему и почтеннымъ отъ самой своей давности.

Отъ идиллическихъ лицъ не только нельзя ожидать *подвига*, но къ нимъ нельзя прилагать и серьезнаго нравственнаго мѣрила; ихъ мораль инстинктивна; они добры потому, что такими сдѣлала ихъ природа; съ другой стороны, они могутъ не замѣчать, не знать, что поступки ихъ расходятся съ нравственностью, могутъ грѣшить, не вѣдая того. Оттого и моральная расцѣпка ихъ поступковъ со стороны автора должна быть снисходительной; она можетъ даже отсутствовать вовсе; такъ изображена Пушкинымъ Земфира, которая любитъ, какъ поютъ птицы. Еще охотнѣе идиллія изображаетъ любовь дѣтскую, наивную и невинную, какъ любовь Павла и Виргиніи (идиллія Бернардэнъ де С. Пьера, 1737—814), Дафниса и Хлон (пастушескій романъ Лонга, II в. по Р. X.).

Поэты пробовали идеализировать въ идиллическомъ духѣ *дикаго* человѣка, представляя его добрымъ и нравственнымъ безъ понятій о нравственности; такія попытки ведутъ свое начало отъ Руссо; таково же изображеніе цыганъ у Пушкина («мы дики, нѣтъ у насъ законовъ» и т. д.).

Идиллическая идеализація мыслима только при слѣдующихъ 2-хъ условіяхъ.

1) Изъ жизни долженъ быть исключенъ ея *драматическій элементъ*, т. е. элементъ *борьбы*, какъ вѣшной, такъ и внутренней. Не можетъ быть идиллична «борьба за существованіе», «за кусокъ хлѣба»; идиллія знаетъ трудъ, но не угнетающій человѣка, привычный и милый ему, или она изображаетъ жизнь обеспеченную, хотя и скромную. Борьба внутренняя: волненія страстей, душевный разладъ, напряженіе воли—несовмѣстимы съ идилліей.

2) Несовмѣстимы съ идилліей и *широкіе интересы*: умственные, общественные, политическіе и пр., которые выводятъ человѣка изъ круга ближайшихъ привычныхъ интересовъ и не удовлетворяются такъ легко, какъ они.

Любимая *обстановка* идиллій—сельская, въ частности пастушеская; отсюда видовыя названія для идилліи: *пастораль* (особенно въ діалогической формѣ), *эклога*, *буколическая* поэзія.

Идиллія охотно соединяется съ *картинами природы*, съ «чувствомъ природы»; но не можетъ быть идиллична *борьба* съ природой, суровостью климата, стихіями и пр.

Въ идилліи часто находятъ себѣ мѣсто изображенія *животныхъ*; талантъ *анималиста* прекрасно сочетаетсяъ съ талантомъ идиллика. Изображеніе животныхъ въ идилліи имѣетъ двойное основаніе: 1) они принадлежатъ къ картинѣ сельскаго, пастушескаго быта, но не какъ простыя орудія труда, а какъ спутники и друзья человѣка; 2) животныя гармонируютъ съ общимъ духомъ идилліи тѣмъ невозмутимымъ спокойствіемъ и довольствомъ, въ которыя они способны погружаться, дѣйствуя успокоительно своимъ примѣромъ на человѣка. Этимъ вторымъ мотивомъ идиллическіе авторы иногда злоупотребляли, ставя животное въ образецъ мудрости и нравственности для человѣка; въ такомъ духѣ воспѣвала «овечекъ» г-жа Дезульеръ, писавшая пасторали для версальскаго двора.

Идиллическій поэтъ мало *разсказываетъ*, потому что передаетъ жизнь, вообще бѣдную происшествіями; любимая форма идилліи—*сцена*, характеризующая обычное теченіе жизни идиллическихъ лицъ. Но часто авторъ не довольствуется діалогами и *описываетъ*, рисуетъ обстановку и пр. Идиллическія изображенія могутъ входить, какъ *эпизодъ*, въ произведенія съ совершенно инымъ содержаніемъ, какъ, напр., «идиллическія мѣста» въ *Иліадѣ* и *Нибелунгахъ*; тогда получается выразительный контрастъ мирнаго и воинственнаго.

Похожій контрастъ находимъ у Тургенева—въ романѣ «Новь», гдѣ изображеніе старозавѣтной жизни старичковъ-супруговъ вставлено въ картину политическаго движенія.

Трудности идилліи. Идиллическій поэтъ ставитъ себѣ вообще очень трудную задачу: представить заурядное и удовлетвореніе зауряднымъ, какъ нѣчто идеальное и достойное человѣка. Удовлетвореніе зауряднымъ идетъ въ разрѣзъ съ возвышенными стремленіями души, оттого идилліи грозитъ *двоякая опасность*: 1) возвыситъ, *прикраситъ* заурядное, изображая его, 2) *понизитъ* идеальныя требованія до уровня повседневности.

Такимъ образомъ идиллическій поэтъ долженъ разрѣшить *два задачи*: 1) не разойтись рѣзко съ дѣйствительностью, 2) удовлетворить возвышеннымъ, идеальнымъ требованіямъ читателя.

1) Не подлежитъ сомнѣнію, что жизнь рѣдко подаетъ поводъ къ тому, чтобы было возможно видѣть въ ней *идиллію*; оттого идиллическому поэту вообще легко впасть въ противорѣчіе съ реальной правдой. Но тогда воображеніе читателя откажется за нимъ слѣдовать. Правда, идиллія можетъ рисовать *утопію*, «счастливую Аркадію», «золотой вѣкъ»; но такого рода изображенія обыкновенно оставляютъ читателя холод-

нымъ; между тѣмъ идиллическія лица должны возбуждать въ насъ не чувство *удивленія*, какъ герои поэмъ, а болѣе теплое и личное чувство—симпатіи и любви. Для того чтобы читатель сроднился душою съ идиллической картиной, которая вся составлена изъ мелочей, маленькихъ дѣлъ и интересовъ, необходимо, чтобы онъ перенесся въ нее особенно полно и интимно; а это можетъ быть достигнуто только посредствомъ *типичныхъ, списанныхъ съ природы* подробностей, другими словами, посредствомъ *пріемовъ реального эпоса* (Т. С. §§ 114—7).

Идиллическій поэтъ долженъ быть поэтомъ въ одно и то же время *идеалистомъ* и *реалистомъ* въ искусствѣ. Такимъ образомъ *идиллія* по своей *внутренней* природѣ примыкаетъ къ I-му, идеальному направленію литературнаго эпоса, по своимъ *внѣшнимъ* пріемамъ—ко II, реальному его направленію (ср. стр. 142).

Задача: не разойтись рѣзко съ дѣйствительностью — имѣть для идиллика еще другое значеніе. Дѣло въ томъ, что, неумѣренно приукрашивая дѣйствительность, умалчивая объ ея недостаткахъ и пр., идиллія не только оскорбитъ нашъ здравый смыслъ, т. е. покажется нелѣпостью, бессмыслицей, которую мы отказываемся себѣ представить: она можетъ, что еще важнѣе, *оскорбитъ наше нравственное чувство*, возмутитъ нашу гуманность и пр. — умышленнымъ замалчиваніемъ темныхъ сторонъ жизни—человѣческихъ страданій, труда, лишеній, несправедливости и пр. Такое впечатлѣніе произвело бы, напр., идиллическое изображеніе крѣпостного права, попытки котораго дѣлались.

2) Вторую трудность идиллической задачи: согласованіе идилліи съ идеальными требованіями читателя — разрѣшить поэту-идиллику также не легко. Идиллія идеализируетъ *довольство малымъ*; но она распространяетъ его не только на матеріальныя, но также и на *духовныя блага*: умственные и нравственные интересы, знаніе, глубину чувствъ, разносторонность душевнаго развитія и пр., которымъ мы справедливо придаемъ самую высокую цѣну; скудость *этихъ* благъ, *этихъ* интересовъ въ существованіи человѣка ведетъ его къ *пошлости*, огрубѣнію, духовному паденію. Идиллическій поэтъ не можетъ идеализировать *такого* существованія, хотя бы съ внѣшней стороны оно вполнѣ походило на идиллическое, какъ жизнь Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича до ихъ ссоры или времяпрепровожденіе Манилова и его жены. На этой почвѣ возможна даже «кариатура на идиллію» (какъ у Салтыкова).

Изъ этого противорѣчія идиллическому поэту представляется слѣдующій выходъ: онъ долженъ найти въ своихъ идиллическихъ герояхъ такія черты душевной красоты, такія достоинства, которыя *выкупами* бы ихъ духовную ограниченность и скудость; это сумѣлъ сдѣлать Гоголь въ «Старосвѣтскихъ помѣщикахъ».

Такое «примиреніе противорѣчія» должно совершиться не столько въ умѣ, сколько въ чувствѣ автора и читателя, и этимъ чувствомъ всего чаще является чувство юмора (именно I ступень этого чувства, см. Т. С. § 128). Юморъ вообще позволяетъ намъ суммировать душевно, въ особаго рода *сложномъ настроеніи*, недочеты и изъяны въ жизни и людяхъ съ ихъ привлекательными и симпатичными сторонами.

Разборъ каждой идилліи и долженъ состоять главнымъ образомъ въ разсмотрѣніи и оцѣнкѣ того, какъ и насколько удачно писатель разрѣшилъ *объ* только что отмѣченныя трудности, или *задачи* идиллическаго рода поэзіи.

«Старосвѣтскіе помѣщики». Пушкинъ (въ Современникѣ) сказалъ о «Старосвѣтскихъ помѣщикахъ» Гоголя: «трогательная идиллія, заставляющая смѣяться сквозь слезы грусти и умиленія». Эта характеристика подчеркиваетъ: I—идиллическія свойства повѣсти Гоголя, II—юморъ, который авторъ вложилъ въ нее, III—ея печальный, *неидиллическій* конецъ

I. Съ идилліей повѣсть Гоголя сближаютъ черты мирной, тихой, невозмутимой, не знающей заботъ и тревогъ жизни, которую ведутъ его герои, черты душевнаго мира и покоя совѣсти и вмѣстѣ—полное удовлетвореніе этой жизнью, счастье настоящимъ, полная гармонія желаній («не перелетавшихъ за плетень двора») съ дѣйствительностью.

Слѣдуетъ признать, что Гоголь удачно разрѣшилъ здѣсь *объ* указанныя выше (стр. 156), задачи, или трудности.

1) *Идиллія* Гоголя *правдоподобна* въ условіяхъ не богатаго, но обеспеченнаго существованія, «своего угла», уютно устроеннаго, наследственнаго жилища («гнѣзда»), гдѣ протекла вся жизнь его обитателей, наконецъ, при условіи еще крѣпкой, безболѣзненной старости, которая пришла незамѣтно, притомъ старости бездѣтной, которая освобождаетъ отъ тревоги за близкихъ.

2) Гоголь прекрасно разрѣшилъ и *внутреннюю*, или моральную трудность идилліи: правда, духовные интересы занимаютъ въ жизни его героевъ очень мало мѣста; но бытовыя условія, въ которыхъ они выросли, наконецъ, ихъ старость — должны вносить смягчающій, примирительный оттѣнокъ въ наше сужденіе о нихъ. Но этого мало: ихъ личности и существованіе имѣютъ и свои *положительныя права* на сочувствіе, на признаніе за ними *идеальной цнны*, а именно; *во-перв.*, ихъ трогательная взаимная любовь; *во-втор.*, ихъ доброжелательство къ людямъ, къ чужой, малопонятной имъ жизни; *въ-трет.*, ихъ снисходительное, чуждое своекорыстія отношеніе къ подвластнымъ.

II. Какъ *идилликъ* и *комикъ* вмѣстѣ, Гоголь освѣтилъ въ каждой изъ только что указанныхъ чертъ и ея *комическую*, слѣдовательно, въ извѣ-

стномъ отношеніи, «несостоятельную» сторону (Т. С., § 126): ихъ доброжелательство къ людямъ было несомнѣнно, но въ немъ была добрая доля «дѣтскаго любопытства», ихъ взаимная любовь выражалась чаще всего въ заботѣ о томъ, чѣмъ угостить другъ друга и т. д. *Объ* оцѣнки предмета сливаются авторомъ въ юморъ.

III. *Неидиллическій* конецъ созданъ Гоголемъ, какъ художникомъ-реалистомъ, какъ наиболѣе правдоподобный, т. е., *типическій*; онъ отнесенъ уже къ повѣствовательной части произведенія (которой обыкновенно не имѣется въ *идилліи*—стр. 156).

Овидій вставилъ свою, также *старческую*, идиллію о Филемонѣ и Бавкидѣ (на которую ссылается Гоголь) въ рамки религіозной, мифологической легенды. Потому, давъ цѣлый рядъ истинно реальныхъ подробностей, рисующихъ скромный достатокъ старичковъ-супруговъ, ихъ неприхотливое жилище, ихъ старческую слабость и пр. (Ф. и Б., гонящиеся за гусемъ, съ трудомъ перестанавливающіе столъ), онъ могъ окончить свою идиллію *чудомъ* и вмѣстѣ *аповеозомъ* идиллическаго существованія: хижина старичковъ превращена въ храмъ, при которомъ Ф. и Б. служатъ до смерти; при смерти, которая приходитъ къ нимъ одновременно, они превращены въ дубъ и липу у дверей храма, предметъ набожнаго вниманія посѣтителей.

Идиллія и эпопея. Идиллія противоположна эпической поэмѣ отсутствіемъ въ ней *героическаго* и *историко-патріотическаго* элемента, но сходится съ нею *положительнымъ отношеніемъ* лицъ къ традиціонному быту, къ патріархальному, заведенному изстари. Въ поэмѣ оно состоитъ въ чувствѣ почтенія къ старинѣ, которое и связано съ только что указанными ея элементами; въ идилліи это отношеніе къ традиціонному не открываетъ сознанію никакихъ горизонтовъ: оно состоитъ только въ томъ, что традиціонное *привычно и мило*.

Эта общая черта въ эпопеѣ и идилліи позволяетъ вносить идиллическіе эпизоды въ рамки эпопеи, рисовать ихъ на *фонѣ* міросозерцанія эпической эпохи, какъ это видимъ въ Одиссеѣ.

Гете (1749—1832) пошелъ дальше: выбравъ прямо идиллическій *сюжетъ*, какъ главное, онъ изложилъ его, «какъ эпопею», со всѣми ея приемами. Сюжетомъ «Германа и Доротен» служитъ происшествіе весьма скромнаго значенія: сынъ трактирщика небольшого прирейнскаго городка, добрый, простодушный и скромный, находитъ себѣ неожиданно невѣсту по сердцу среди бѣдныхъ переселенцевъ изъ-за Рейна, которыхъ лишили крова начавшіяся революціонныя событія въ сосѣдней Франціи; произведеніе оканчивается обрученіемъ молодой четы.

Оригинальность автора состояла въ томъ, что онъ взглянулъ на происшествіе и лицъ «глазами Гомера» и примѣнилъ его приемы: живописную

монументальность изображенія и свойственную эпосу идеализацію изображаемаго: *тономъ* передачи (включая сюда музыку гексаметра) и задержкой (*ретардаціей*) вниманія на подробностяхъ изображаемаго; *діалогъ* реального эпоса замѣненъ гомеровскимъ *обмѣномъ рѣчей*, охотно обобщающихъ предметъ,—поднимающихся отъ конкретного случая до общихъ идей (о «человѣческомъ жребіи», о «натурѣ человѣка» и пр.).

При такой своеобразности заданія поэту угрожала опасность погрѣшить несоотвѣтствіемъ предмета и манеры его изложенія, войти въ опасное сосѣдство съ карикатурой на старинный эпосъ (на подобіе «Войны мышей и лягушекъ», «Исторіи села Горохина» и др.).

Гете гениально преодолѣлъ указанныя трудности, благодаря слѣдующему:

1) Въ сюжетѣ выдвинуты съ необыкновенной поэтической силой его общечеловѣческіе элементы, причѣмъ ихъ простота и общедоступность возвышаютъ, а не умаляютъ ихъ значеніе, какъ: взаимныя чувства матери и сына, молодость, тѣлесное и душевное здоровье Германа, сострадательность, трудолюбіе, здоровье и красота Доротеи, пробужденіе молодого чувства вмѣстѣ съ семейнымъ инстинктомъ. Искусство поэта состояло въ умѣнїи найти должныя границы *индивидуализаціи*: переступивъ ихъ, онъ сузилъ бы общечеловѣческое, не старѣющееся или «старое, какъ міръ», значеніе выше указанныхъ темъ. Произведеніе Гете лучше, чѣмъ какое нибудь другое, даетъ почувствовать, какъ самая «ограниченность» простого человѣческаго существованія, каково оно всегда въ *идилліи*, можетъ стать источникомъ идеализаціи, потому что благодаря этой ограниченности остается передъ глазами читателя только не умирающее, повторяющееся вѣчно въ человѣкѣ и въ жизни. Въ свѣтѣ такого взгляда *идиллическое* и можетъ подыматься, хотя бы на время, на равную идеальную высоту съ *героическимъ*.

2) Выше указанныя общія разсужденія въ рѣчахъ: отца аптекаря и пастора создаютъ идейный, *дидактическій фонъ*, искони присущій эпосу. Всѣ трое удачно *дополняютъ* другъ друга своими взглядами и сужденіями. Въ то же время поэтъ не впалъ въ аллегоричность онъ сумѣлъ разработать всѣ три лица *типически*, средствами реального эпоса. Правдивость изображенія открыла (въ 2-хъ первыхъ лицахъ) двери *комизму*, даже *сатиры* (всего менѣе сродной эпосу); но сатира смягчена той же *эпической идеей*: слушая ихъ, читатель не перестаетъ сознавать, что и трактирщикъ, зажиточный и тщеславный, со своимъ восхваленіемъ «новѣйшихъ улучшеній», и старый холостякъ-аптекарь со своей боязнью новизны и «расходовъ»,—оба повторяются вѣчно, что ихъ споръ старъ, какъ міръ.

3) Кромѣ указаннаго идейнаго, *поучительнаго* эпического фона къ своей идилліи, Гете догадался показать на послѣднемъ планѣ ея исто-

рической горизонтъ: маленькое происшествіе въ безвѣстномъ городкѣ—послѣдствіе міровыхъ событій, отзвукъ громовъ войны и народнаго переворота. *Этотъ фонъ:* а) эпически возвышаетъ прямой сюжетъ произведенія, б) создаетъ благодарный для него контрастъ, способный повышать въ сознаниі читателя цѣну и прелесть «идиллическаго»: мирнаго счастья и труда.

Сливъ такъ искусно въ одно цѣлое *идиллію* и *эпопею*, Гете заставилъ почувствовать съ такой силой, какъ никто, законность въ человѣческомъ сердцѣ потребности въ *идиллической идеализаціи* жизни (стр. 154) на ряду съ идеализаціей героической.

1. Но мягкосердая мать перебила слова его быстро:
 «Сынъ мой, ты правъ! И тебѣ мы родители служимъ примѣромъ:
 Мы избирали другъ друга не въ ясные дни наслажденія;—
 Нѣтъ, скорѣй насъ печальное самое время связало.
 Въ понедѣльникъ поутру, я помню еще, накануне
 Былъ тотъ страшный пожаръ, который разрушилъ нашъ городъ
 За двадцать лѣтъ передъ тѣмъ, какъ разъ въ воскресенье, какъ нынче.
 Время было сухое и мало воды въ околоткѣ.
 Въ праздничныхъ платьяхъ всѣ жители вышли гулять за заставу,
 По деревьямъ разбрелись, по корчмамъ и по мельницамъ ближнимъ.
 Въ самомъ концѣ занялось, и пламя пожара вдоль улицъ
 Кинулось быстро, своимъ стремленіемъ вѣтеръ рождая.
 Всѣ амбары, наполнены жатвы обильной, сторѣли;
 Улицы всѣ погорѣли по самую площадь; отцовскій
 Домъ мой сторѣлъ по соседству отсюда, а съ нимъ вотъ и этотъ.
 Мало спасли мы. Всю ночь, эту грустную ночь я сидѣла
 Передъ городомъ въ полѣ, храня сундуки и постели.
 Сонъ наконецъ превозмогъ, и когда зарева прохлада,
 Провозвѣстница ранняго солнца, меня разбудила,
 Дымъ увидала и жаръ я и голыя стѣны да печи.
 Сердце заняло мое. Только солнце еще лучезарнѣй,
 Чѣмъ когда либо, встало и въ сердце надежду вдохнуло.
 Я поскорѣй поднялась. Захотѣлось невольно мнѣ видѣть
 Мѣсто, гдѣ домъ нашъ стоялъ, и цѣлы ли куры, которыхъ
 Я особливо любила: разумъ-то былъ еще дѣтскій.
 Въ ту минуту, когда я по дымнымъ бродила обломкамъ
 Нашего дома и видѣла все разрушенье жилища,
 Ты (будущій мужъ) показался съ другой стороны и обыскивалъ мѣсто.
 Лошадь твою завалило въ конюшнѣ. Горячія балки
 Тлѣли въ мусорѣ черномъ, и не было слѣду скотины.
 Такъ въ раздумѣ печальномъ стояли мы другъ противъ друга.
 Вся стѣна, раздѣлявшая наши двory, развалилась.

- За руку тотчасъ меня ты взялъ и сталъ говорить мнѣ:
 — Лиза, зачѣмъ ты пришла? Ступай: загорятся подошвы.
 Видишь, какъ мусоръ горячъ; сапоги и покрѣпче, да тлѣютъ.—
 И, поднявши меня, ты понесъ черезъ свой опустѣлый
 Дворъ. Тамъ одни ворота уцѣлѣли со сводами; только
 Въ цѣломъ домѣ осталось—и тѣ же они до сегодня.
 Ты, опустивъ меня, сталъ цѣловать, а я отвернулась.
 Только на то отвѣчалъ ты значенія полнымъ привѣтомъ:
 — Домъ мой сгорѣлъ: оставайся и стройся вновь помогай мнѣ;
 Я же, напротивъ, отцу твоему помогу въ его дѣлѣ.—
 Но понять я тебя не могла, доколѣ къ отцу ты
 Матери не подослалъ и кончилъ веселою свадьбой.
 Даже понынѣ я помню полуобгорѣлыя балки
 Съ радостью—и, какъ теперь, вижу солнце въ торжественномъ блескѣ.
2. Германъ бросился тотчасъ въ конюшню, гдѣ борзые кони
 Смирно стояли и чистый овесъ подбирали проворно
 Съ сѣномъ сухимъ, накошеннымъ въ самой душистой долинѣ.
 Тотчасъ блестящія имъ удила влагая, продернулъ
 Въ посеребренныя пряжки онъ мигомъ ремни и, не медля,
 Сталъ пристегивать длинныя, прочно-широкія возжи;
 Вывелъ на дворъ лошадей, гдѣ работникъ услужливый скоро
 Сталъ за дышло легко потрогивать съ мѣста повозку.
 Тутъ же веревками чистыми къ вагѣ они прикрѣпили
 Быстрыхъ и статныхъ коней—проворно везущую силу.
3. Точно какъ странникъ, который, взглянувъ передъ самымъ закатомъ
 Прямо на быстрое, красное солнце, послѣ неволью
 Видитъ его и на темныхъ кустахъ и на скалахъ утеса
 Передъ очами: куда бы ни кинулъ онъ взора, повсюду
 Свѣтитъ оно передъ нимъ и качается въ краскахъ чудесныхъ;
 Такъ передъ Германомъ образъ возлюбленной дѣвушки тихо
 Плывъ, и, казалось, она проходила тропой черезъ жатву.

(пер. М. Достоевскаго).

Идилліи Теоокрита. Родоначальникомъ *идиллической поэзіи* справедливо считается Теоокритъ, родившійся около 300 г. до Р. Х. и жившій въ Сиракузахъ при дворѣ Гіерона, частію въ Александріи при дворѣ Птолемея Филадельфа. Теоокритъ не только написалъ первыя извѣстныя намъ «идилліи», но и далъ настолько совершенные образцы этого рода, что они врядъ ли были впослѣдствіи превзойдены.

Но въ отношеніи Теоокрита, какъ *идиллика*, слѣдуетъ исправить однакоже *два* неточности: 1) самъ Теоокритъ не называлъ своихъ произведеній идилліями: это названіе дано имъ грамматиками; но и они, въ свою очередь, не придавали ему его теперешняго значенія, а подразумевали подъ *идилліей* вообще сочиненіе небольшихъ размѣровъ, напр.,

даже оды Пиндара; 2) изъ такъ наз. «идиллій» Теоокрита далеко не всѣ отвѣчаютъ современному смыслу названія: есть между ними лирическія пьесы; другія, какъ «Заклинательница», выражаютъ бурныя, страстныя чувства, несомвѣстныя съ идилліей: дѣвушка, покинутая возлюбленнымъ, призываетъ мечь боговъ на его голову (пер. Мея).

Изъ настоящихъ *идиллій* Теоокрита на первомъ планѣ стоятъ тѣ, которыя рисуютъ сцены изъ жизни пастуховъ въ окрестностяхъ Сиракузъ, на берегу моря; обычная форма изложенія *диалогъ*, частію *поочередное тнѣ*, которое было въ дѣйствительности стариннымъ обычаемъ сицилійскихъ поселянъ; Теоокритъ рисовалъ, такимъ образомъ, *бытовья картинки*, лишь идеализируя ихъ въ духѣ идилліи; имъ не сочиненъ также, а взятъ изъ жизни и сюжетъ «состязанія въ пѣніи», который разрабатывается въ идилліи «Тирсисъ»: Тирсисъ пасетъ овецъ и встрѣчаетъ другого пастуха, съ козлымъ стадомъ, который добродушно приглашаетъ его на состязаніе въ пѣніи, суля наградой глиняную кружку, но его понятіямъ, искусно изваянную; слѣдуетъ ея подробное описаніе; они поютъ, чередуясь другъ съ другомъ: Тирсисъ—про ихъ товарища Дафниса, который умеръ, «оттого что смѣялся надъ любовью»; когда онъ умиралъ, сошлись пожалѣть о немъ сами боги, рыдали животныя его стадъ и даже дикіе звѣри:

Музы, подруги, начните вы пѣсню, начните пастушью!
Право, по немъ и шакалы, по немъ и волки завывли,
Даже по немъ по умершемъ и левъ зарыдалъ изъ дубравы;
Много ревѣло подобно жъ телятокъ, много и телокъ.
Музы, подруги, начните вы пѣсню, начните пастушью.

Постоянно повторяющіеся припѣвы характерны для поочереднаго (амбейнаго) пѣнія. Кружка присуждается соперникомъ Тирсису:

Поешь ты кузнечика лучше!

Вотъ тебѣ кружка, мой милый: понюхай, какъ пахнетъ приятно.

Мотивъ любви, влюбленности, предметомъ которой является деревенская красавица, обыченъ для пѣсенъ пастуховъ Теоокрита. Иногда рѣчь идетъ о «равнодушной» и «неприступной» («Амарилла»); влюбленный въ нее пастухъ не избалованъ надеждами; онъ знаетъ притомъ, что онъ некрасивъ:

О нимфа милая, ужель находишь ты,
Что носъ коротокъ мой, а подбородокъ длиненъ?
Погубишь ты меня, сведешь меня съ ума!
Вотъ десять яблоковъ, любви моей задатокъ;
Всѣ съ дерева, что ты назначила сама;
Я завтра принесу тебѣ другой десятокъ;
Но жалься надъ моей любовью и тоской.

(пер. Янчевецкаго).

Въ изображеніи пастуховъ Теокрита вообще обращаютъ на себя вниманіе *черты реализма*, подробности, схваченныя живымъ наблюденіемъ, «списанныя съ природы». Его пастухи часто неказисты на видъ, «лохматы», одѣты въ плохо выдѣланныя шкуры, отъ которыхъ пахнетъ овчиной, подпоясаны веревкой, сплетенной изъ тростника; побѣдившій въ пѣннѣ скачетъ и хлопаетъ въ ладоши; Галатея («Циклопъ»), которой надоѣлъ своими любовными признаніями Полифемъ, швыряетъ яблоками въ его барановъ; одинъ пастухъ вытаскиваетъ у другого занозу. Въ рѣчахъ пастуховъ слышится *диалектъ*; они любятъ приводить пословицы и очень суевѣрны:

Правый мой глазъ что-то дергаетъ,—
Значить, увижусь я съ нею...

Они вѣрятъ, что прыщикъ вскочить на носу у того, кто солжетъ; боятся пѣть въ полдень: «въ этотъ часъ Панъ возвращается съ охоты усталый и бываетъ сердитъ, если кто помѣшаетъ ему соснуть».

Пастушескій сюжетъ имѣетъ также идиллія «Алкидъ побѣдитель» (пер. Мея). Геркулесу, попавшему въ царство Авгія, старикъ пастухъ указываетъ дорогу ко дворцу царя и съ добродушной словоохотливостью распространяется про ихъ счастливое житіе подъ властью добраго, любимаго господина: идеализація простыхъ, патріархальныхъ отношеній.— Рабы не замѣчаютъ своего рабства; ихъ подневольный трудъ сталъ имъ милъ и дорогъ:

Мы обработкой полей заняты безпрестанно, съ охотой,
Съ ревностнымъ тщаньемъ на пользу труда прилагая дневные,
Какъ подобаетъ слугамъ, занятымъ полевою работою,
Ежели мудрый владыка ихъ сердцу любезенъ.

Геркулесъ и пастухъ идутъ вмѣстѣ; «звукъ ихъ шаговъ, отдававшихся въ горахъ, и запахъ ихъ пота» разбудили собакъ, которыя кинулись на нихъ; старикъ строго на нихъ прикрикнулъ, «а самому въ то же время была мила ихъ чуткость», и онъ распространяется о томъ, «какой добрый другъ человѣку собака».

Слѣдуетъ картина возвращающагося стада, набросанная широкой кистью:

Кто изъ работниковъ путы на ноги телицъ нацѣпляетъ,
Чтобъ невозбранно донти ихъ, а кто къ неотдоенымъ маткамъ
Выкормивъ новыхъ подводитъ подъ тяжко висящее вымя.
Этотъ амфору несетъ, въ молоко орошенную сладкомъ;
Тотъ замѣсилъ ужъ и сыръ маслянистый кругами густыми;
Прочіе тутъ же поспѣшно стада отъ телицъ отдѣляютъ.
Царь Авгіасъ по овчарнямъ и хлѣвамъ идетъ, вычисляя,
Сколько доставила прибыли паства дневная...

далъ. Это заставило знаменитаго французскаго критика (Сентъ-Бёва) сказать: «передавать Теокрита все равно, что черпать рукой свѣжую воду изъ свѣтлаго источника или нести горсть снѣга съ горныхъ высотъ: снѣгъ растаетъ дорогой, но останется ощущение свѣжести».

«Сиракузянки» Теокрита можно назвать *буржуазной*, или мѣщанской идиллией. Двѣ молодыя женщины идутъ посмотрѣть на празднество въ честь Адониса; натерпѣвшись страха отъ давки въ толпѣ, чуть не задвленные, онѣ возвращаются домой, гдѣ надо готовить обѣдъ мужьямъ,—счастливыя и довольныя; онѣ почти ничего не видѣли за толпою, но это не мѣшаетъ имъ восхищаться: онѣ не избалованы развлечениями. Идиллическое свойство пьесы и состоитъ въ этомъ добродушно-комическомъ отношеніи автора къ изображаемому,—въ отбѣнкѣ *юмора*, вообще рѣдкаго въ произведеніяхъ классическаго міра.

Поэзія Теокрита имѣла двоякое значеніе для своей эпохи:

I. Она выразила стремленіе къ природѣ, простотѣ и естественности въ утонченномъ, утомленномъ городской культурой обществѣ, среди котораго онъ жилъ,—при упадкѣ общественныхъ и политическихъ интересовъ въ греческомъ народѣ, на закатѣ его историческаго существованія.

II. вмѣстѣ съ тѣмъ въ ней выразилось новое литературное теченіе: *художественнаго реализма*, правдиваго воспроизведенія дѣйствительности, которое возникло при самомъ концѣ греческой литературы. Оно выразилось съ особенной яркостью въ «Сиракузянкахъ», художественный реализмъ которыхъ стоитъ на одномъ уровнѣ съ бытовой комедіей нашего времени. Это направленіе не нашло себѣ продолжателей. Теокрить былъ послѣднимъ крупнымъ поэтическимъ талантомъ, который произвела Греція. Такъ наз. *греческій романъ* (см. ниже) былъ 1) далеко отъ реализма, 2) далъ произведенія ничтожнаго художественнаго значенія.

Въ періодъ подражанія образцамъ древне-классической литературы (въ XVI, XVII и XVIII в.) Теокрить былъ понятъ невѣрно, а именно: 1) совершенно не были оцѣнены въ немъ черты реализма и точной наблюдательности: эти свойства и не цѣнились въ поэтѣ въ указанную эпоху; 2) не было принято въ расчетъ, что пастухи Теокрита, при всей своей простотѣ, были дѣти старой культурной, артистически одаренной расы, такъ что ихъ поэтичность, склонность къ мечтательному чувству и пр. не были «сочинены» Теоокритомъ, какъ это дѣлалось послѣдующими авторами *пасторалей*.

ХІІІ. Л и р и к а.

Предметъ лирики. Лирику опредѣляютъ какъ *поэзію внутренняго міра* въ противоположность эпосу, поэзіи міра внѣшняго. Это опредѣленіе требуетъ ограниченія. Дѣло въ томъ, что *не все* содержаніе нашей душевной жизни въ равной мѣрѣ принадлежитъ лирикѣ. Такъ *наглядныя представленія*, продуктъ нашего воображенія,—принадлежать не лирикѣ, а *эпосу*: опредѣляемый психологически, эпосъ и долженъ быть названъ «поэзіей наглядныхъ представленій». Они воспроизводятъ содержаніе *ощущеній*, т. е. тѣхъ состояній сознанія, въ которыхъ намъ открывается внѣшній міръ; къ нему мы должны причислять и наше тѣло въ противоположность душѣ.

Равнымъ образомъ *мысли*, какъ продукту ума, къ которой мы предъявляемъ требованіе быть *истинной* и быть *логически состоятельной*, мы не приписываемъ лиризма: доказательство—сочиненія философскія, научныя и др., служація высшимъ выраженіемъ мысли—и совершенно чуждыя лиризму.

Прямое содержаніе лирики составляютъ лишь *эмоціи* и ихъ сочетанія—такъ наз. *настроенія души*. Они передаютъ *жизнь самой души*, но не даютъ намъ свѣдѣній о внѣшнемъ мірѣ. Правда, эмоціи постоянно сочетаются съ представленіями предметовъ и дѣлъ внѣшняго міра, ихъ сопровождаютъ, являются по поводу ихъ и пр., но какъ бы тѣсно и привычно для нашего сознанія они съ ними ни срослись, онѣ всегда остаются отличными отъ нихъ состояніями сознанія. Самый обыкновенный примѣръ такого сочетанія *эмоціи* съ *представленіемъ*—тотъ оттѣнокъ *удовольствія* или *страданія*, который часто сливается для насъ съ образомъ предмета, съ нашимъ воспоминаніемъ о фактѣ и т. п. Въ этомъ сочетаніи только *эмоція* (удовольствія или страданія) принадлежитъ въ строгомъ смыслѣ лирикѣ.

Предметъ лирики есть, такимъ образомъ, самая интимная и наиболѣе личная, субъективная часть нашей душевной жизни: жизнь самой души; свое содержаніе лирика черпаетъ *изнутри*, изъ нѣдръ души, въ то время какъ эпосу оно дается *извнѣ*. Оттого правильно говорить, что эпосъ *изображаетъ*, въ то время какъ лирика *выражаетъ* свое содержаніе. Лирика выводитъ наружу и дѣлаетъ явнымъ для другихъ то, что зародилось въ душѣ и имѣетъ невидимую, недоступную внѣшнимъ чувствамъ природу. Оттого лирику слѣдуетъ опредѣлить также, какъ *поэзію душевнаго изліянія*.

Результатомъ изліянія души въ словѣ является вообще *утоленіе души*, ея облегченіе и освобожденіе отъ эмоцій, которыя утомляютъ ее своей силой

которыя являются въ нашемъ сознаниі подѣйствиємъ звуковъ, принимаютъ обыкновенно отгѣнокъ *воспоминаній*; намъ смутно начинаетъ казаться, что въ нашемъ прошломъ есть реальные поводы и источники тѣхъ настроеній, которыя вызвала музыка, что музыка намъ о нихъ напомнила (ср. «Альбертъ» гр. Л. Толстого). Музыка надѣляетъ насъ, такимъ образомъ, «иллюзорнымъ прошлымъ»; мы дѣлаемся способными его оплакивать, дѣлать себѣ за него упреки, вспоминать о немъ съ благодарностью и пр.

Такимъ образомъ, прямое дѣйствіе на насъ лирической поэзіи — *больше, чѣмъ иллюзія*. Но въ связи съ нимъ мы испытываемъ и *поэтическую иллюзію*, а именно мы «принимаемъ близко къ сердцу» тѣ поводы для настроенія, обстоятельства, условія и пр., которыя взяты поэтомъ въ данномъ произведеніи; мы въ нихъ *переносимся*, какъ и въ эпосѣ, но не воображеніемъ, а симпатіями. Испытывая настоящія чувства, мы ихъ относимъ къ иллюзорному *я*, подставленному поэтомъ.

Лирическій опытъ. Необходимымъ условіемъ для того, чтобы поэтъ могъ производить вышеописанное дѣйствіе на читателя, является его собственный *эмоціональный*, или *лирическій опытъ* въ собирательномъ смыслѣ: суммы пережитыхъ раньше душевныхъ движеній — эмоцій и настроеній. Для того чтобы вызывать въ душѣ читателя живую эмоцію, необходимо, чтобы описываемое состояніе побывало хоть разъ въ душѣ поэта, какъ *настоящее чувство*. Отъ лирическаго поэта, такимъ образомъ также требуется, чтобы онъ *писалъ съ натуры*, подобно тому какъ эпическій поэтъ, чтобы возбуждать воображеніе читателя, нуждается въ запасѣ впечатлѣній, воспринятыхъ внѣшними чувствами и хорошо сохранныхъ въ душѣ; сумму ихъ слѣдуетъ назвать *эпическимъ опытомъ поэта*.

Изъ сказаннаго о «лирическомъ опытѣ» вовсе не слѣдуетъ, что поэтъ долженъ переживать эмоціи непременно по *фактическому*, реальному поводу (такой взглядъ есть остатокъ упомянутого выше, стр. 13, «миологическаго мышленія»). Достаточно, если лирикъ испыталъ настоящее чувство, переносясь въ душевную жизнь окружающихъ или въ обстоятельства воображаемыхъ имъ лицъ. Мы должны предположить у чловѣка большой потенціальный запасъ души (т. е. запасъ возможностей) въ отношеніи эмоцій и настроеній. Благодаря наслѣдственности, этотъ запасъ обогащается въ людяхъ съ успѣхами культуры, между прочимъ подѣвліаніемъ дѣйствія на нихъ произведеній поэзіи, музыки и другихъ искусствъ, которыя непрерывно обогащаютъ и нашъ эмоціональный, лирическій опытъ.

Изъ сказаннаго ясно, насколько неосновательно вообще возстановлять фактическую біографію поэта по содержанію его лирическихъ пьесъ.

Сказанное о *лирическом опыте* объясняет коренную *субъективность* лирики. Ея источником служить именно личное, интимное переживание чего либо въ чувствѣ, которое невозможно замѣнить душевнымъ опытомъ другого человѣка.

Лирика, какъ искусство. Итакъ, *лирика* есть такой отдѣлъ поэзіи, который даетъ настолько искусное выраженіе живымъ эмоціямъ поэта, что онѣ воспринимаются читателемъ также, какъ живыя, настоящія эмоціи, и, благодаря своему выраженію въ словѣ, утоляютъ, облегчаютъ душу не только писавшаго, но и читателя.

Самыми элементарными способами такого *утоленія души* были и остаются: крикъ, слезы, смѣхъ, восклицаніе (междометіе), тѣлодвиженіе, наконецъ, *актъ*, поступокъ, въ элементарной формѣ—ударъ, наносимый въ порывѣ гнѣва, и т. п.

Всѣ эти способы не заключаютъ въ себѣ задатковъ совершенствованія и, слѣдовательно, *искусства*,—за исключеніемъ *движеній* тѣла. Послѣднія имѣютъ то преимущество, что могутъ доставлять матеріаль для *ритма*; благодаря этому создается *орхестика*, ритмика танцевъ.

Было, безъ сомнѣнія, большимъ успѣхомъ культуры то, что человѣкъ научился вводить выраженіе своихъ настроеній въ русло *ритма* тѣлодвиженій и звуковъ, который заключалъ въ себѣ задатки разнообразія и совершенствованія. Ритмъ упорядочивалъ, умѣрялъ, приводилъ въ гармонію и стройность самое настроеніе и тѣмъ его облагораживалъ,—возвышалъ до лиризма; ритмъ внѣшній, которому пріучалось подчиняться тѣло, воспитывалъ привычку къ ритму [внутреннему—къ ритмичности и стройности внутреннихъ переживаній.

Но по мѣрѣ развитія и обогащенія языка выяснялось превосходство *слова*, связной *рѣчи*, какъ средства лирическаго выраженія, не только надъ простыми криками, но и надъ ритмическими движеніями и звуками. Служа также и матеріаломъ для ритма, рѣчь давала въ то же время средства для болѣе точнаго и содержательнаго выраженія душевныхъ состояній, чѣмъ это могутъ сдѣлать движенія и звуки. Это преимущество при молодости языка должно было долгое время казаться спорнымъ. Мы уже видѣли, какъ бѣденъ въ эпическую пору языкъ для прямой передачи состояній души.

По мѣрѣ того, какъ укрѣплялось сознаніе богатыхъ задатковъ (ресурсовъ) человѣческой рѣчи, она и брала все больше верхъ надъ другими способами выраженія, и такимъ образомъ дѣлалось возможнымъ появленіе *словеснаго лирическаго искусства*.

Но когда выраженіе чувствъ и настроеній направилось главнымъ образомъ въ это новое русло—искусной рѣчи, тогда создалось новое условіе для изліянія и утоленія души.

Указанный только что процесс *умпрѣнія* настроеній и ихъ *гармонизаціи* (приведенія въ стройность) не разъ сравнивали съ похожимъ процессомъ, который производитъ въ насъ *воспоминаніе прошлаго*, можно сказать, производитъ *время*: извѣстно, какъ смягчаются временемъ и получаютъ особую красоту и гармоничность когда-то пережитыя состоянія души, которыя были прежде лишены этихъ качествъ.

Лиризмъ. Содержаніе лирической поэзіи можно вообще обозначить словомъ *лиризмъ*.

Изъ предыдущаго должно быть ясно, что лиризмъ не есть просто настроеніе, настроеніе въ «сыромъ видѣ». Настроеніе и отдѣльная эмоція становятся лиризмомъ, претворенныя въ душѣ особымъ сложнымъ процессомъ, въ которомъ главнымъ моментомъ и является созерцаніе настроенія.

Это состояніе лиризма, или *лирическое состояніе* мы способны испытывать, какъ уже сказано, не только въ искусствѣ, читая поэтовъ-лириковъ, но изрѣдка и въ самой жизни. Между прочимъ, въ этомъ именно смыслѣ говорятъ иногда о поэтичности переживаемаго момента, поэтичности лица и пр.

На основаніи всего сказаннаго въ предыдущемъ о лирикѣ слѣдуетъ признать, что **лиризмъ** долженъ вообще совмѣщать и примирять въ себѣ слѣдующіе 4 элемента:

1) онъ долженъ непременно заключать въ себѣ настоящую, *живую* эмоцію, переживаніе настоящаго, не иллюзорнаго чувства (стр. 168).

2) Это чувство въ читателѣ должно имѣть настолько силы, чтобы создать иллюзію дѣйствительности для того, что явилось поводомъ къ нему для автора въ данной пьесѣ (стр. 169), слѣдовательно иллюзію изображенныхъ лицъ, предметовъ, обстановки и пр. Такъ «Пророкъ» Лермонтова вызоветъ *настоящее* чувство горечи въ душѣ читателя, подготовленнаго къ нему прошлымъ своимъ «лирическимъ опытомъ», но читатель будетъ переживать его, все время относя его къ иллюзорному я.

3) Въ то же время лирическое произведеніе должно сохранять всегда исконный, самый старинный смыслъ лирики,—смыслъ *изліянія* и *облегченія души*; это тотъ ея смыслъ, который именно роднитъ ее съ музыкой и оркестрикой. Лирика никогда не должна терять *этого* смысла; оттого то въ лирической пьесѣ музыкальная сторона и бываетъ всегда сильнѣе, чѣмъ въ эпосѣ и драмѣ: въ ней всегда сильнѣе чувствуется и больше значитъ размѣръ стиховъ.

4) Наконецъ, настроеніе лирической пьесы должно хоть на самый краткій промежутокъ времени стать предметомъ *созерцанія* и такимъ образомъ *объективироваться* въ душѣ (стр. 171). Это обыкновенно бы-

ваеѣтъ тѣмъ сильнѣе, чѣмъ совершеннѣе, артистичнѣе художественная форма: отъ автора она потребовала въ большей мѣрѣ той задержки вниманія на настроеніи и рѣчи, о которой упоминалось (стр. 171), отъ читателя также задержки вниманія на красотахъ, на такъ наз. *виртуозности* формы, «виртуозности исполненія». Равнымъ образомъ, эта выдающаяся роль *созерцанія* въ происхожденіи пьесы стоитъ обыкновенно въ связи съ богатствомъ и сложностью *мысли*.

Такимъ образомъ, *лиризмъ*, какъ мы понимаемъ его теперь, имѣетъ весьма сложный составъ. Легко видѣть, что между нѣкоторыми его элементами есть доля противорѣчивости, какъ бы враждебности, напр., между 1-мъ и 4-мъ, 2-мъ и 4-мъ, также 1-мъ и 3-мъ.

Стремленіе *излить* чувство, дать ему выходъ, какъ бы разряженіе, исчерпать его,—противоположно *созерцанію* чувства, хотя послѣднее и можетъ приводить къ одинаковому результату. Равнымъ образомъ, есть доля парадоксальности въ томъ требованіи, чтобы лирику удалось, созерцая чувство, можетъ быть, любуясь имъ или даже его анализируя, сохранить его теплоту, т. е. живое трепетаніе чувства («настоящую эмоцію»— стр. 168); въ неудачныхъ лирическихъ пьесахъ автору именно и не удастся совмѣстить то и другое.

Наконецъ, то, что лирикъ, какъ и читатель, волнуясь настоящимъ, личнымъ чувствомъ, можетъ приурочивать его къ другому, иллюзорному *я* (см. сказанное о «Пророкѣ» Лермонтова), говорить въ извѣстной степени объ его отдаленіи отъ переживаемаго чувства, объ объективированіи его; это противоположно стремленію изливать душу, основной, древнѣйшей чертѣ лиризма. Вышеуказанная подстановка другого *я* роднитъ такую лирическую пьесу съ *драмой*, самымъ объективнымъ родомъ искусства, тогда какъ стремленіе излить душу выражаетъ собою именно *импульсивную*, порывную и субъективную природу лирики.

При разборѣ лирической пьесы и слѣдуетъ выяснять взаимное отношеніе этихъ 4-хъ *элементовъ лиризма*.

Лирика, какъ самостоятельный отдѣлъ поэзіи и съ такимъ сложнымъ составомъ лиризма не могла, конечно, возникнуть въ самую раннюю пору. Она должна была пройти предварительный путь развитія, прежде чѣмъ осуществились условія, необходимыя для ея самостоятельнаго существованія; этихъ условій *два*:

- 1) должны были измѣниться первоначальные взгляды на *языкъ*;
- 2) выраженіе чувствъ въ искусномъ словѣ должно было освободиться изъ-подъ власти *обычая*, обязательной *традиціи*.

Три взгляда на языкъ. Первобытное воззрѣніе на слово двояко:

Первое, которое можно назвать *до-этическимъ*, заключаетъ въ себѣ

вѣру въ объективное могущество слова; оно выразилось особенно полно въ народныхъ *заговорахъ*.

Когда одинъ человѣкъ приказываетъ, а другой исполняетъ приказаніе, то для первобытнаго сознанія объясненіемъ этого явленія можетъ служить вѣра въ то, что слово *само по себѣ*, т. е. самими *звуками*, *творитъ факты*, что если словомъ *описать* фактъ, осуществленія котораго желаешь, или по крайней мѣрѣ его *подобіе*, то фактъ осуществится.

Потому въ заговорѣ на то, чтобы «срослась рана», говорится о «Богородицѣ, которая зашиваетъ ризу», въ заговорахъ отъ зубной боли или отъ боли при пыткѣ, говорится про «мертвецовъ» (потому что они не чувствуютъ боли). Для того чтобы обезпечить заговоръ отъ возможности быть пересиленнымъ, заговаривается самый заговоръ при помощи такъ наз. *замыканія*; оно излагается всегда въ *повелительномъ* наклоненіи и содержитъ также *подобіе*, именно—замка и ключа.

Матушки, заря вечерняя, утренняя, полуночная, какъ вы тихо потухаете-поблекаете, такъ бы и болѣзни и скорби въ рабѣ Божіемъ такомъ-то потухли-поблекли—дневныя, ночныя и полуночныя. Будьте мои слова крѣпки и лѣпки,—тверже камня, лѣпче клею, сольчей соли, вострѣй меча-самосѣка, крѣпче булата. Ключъ къ моимъ словамъ въ небесной высотѣ, а замокъ въ морской глубинѣ!

Второе воззрѣніе, которое слѣдуетъ назвать *эпическимъ*, смотритъ на слово, какъ на *правду*: твердо держится вѣра въ то, что усиленное, стилизованное слово (какъ эпическая пѣсня-старина) можетъ говорить только правду. Отсюда смыслъ названія *эпосъ*: «слово» и въ то же время «быль», «былое»,—«старина».

Ясно, что оба воззрѣнія на слово и рѣчь неблагоприятны для развитія лирики. Въ частности, 2-ое воззрѣніе допускаетъ искусное выраженіе чувства только по *фактическому*, реальному поводу, какъ *причитанія* исполняются только тогда, когда дѣйствительно умереть близкій, *свадебныя тѣсни*—только на свадьбахъ и пр.

Свободное развитіе лирики начинается только тогда, когда удалось преодолѣть два первыхъ воззрѣнія и поставить на ихъ мѣсто *третье*.

Лирической поэтѣ, который черпаетъ содержаніе своей поэзіи изъ нѣдръ своей души, смотритъ и на языкъ, какъ на *орудіе души*, какъ на *средство выраженія*. По его воззрѣнію слово *должно* быть ему послушно, должно *служить* ему. Если оно не передаетъ достаточно полно его настроенія, онъ жалуется на бѣдность рѣчи, на безсиліе слова.

Лирика въ рамкахъ обычая. Въ эпоху процвѣтанія *эпоса* слѣдуетъ признать уже значительное развитіе душевной жизни и потребность выражать ее въ словѣ. Но удовлетвореніе этой потребности ограничено: 1) *коллективностью* духовныхъ проявленій, которая свойственна эпической порѣ; 2) могущественнымъ вліяніемъ *традицій*, обычая,

который самъ есть такой же продуктъ коллективнаго творчества, какъ языкъ, вѣрованіе, пѣсня или пословица.

Вслѣдствіе этого, въ лирическихъ попыткахъ эпохи не могло выживать именно то, что было въ нихъ болѣе личнаго, субъективнаго, слѣдовательно, болѣе интимнаго и близкаго къ нашему понятію о лиризмѣ.

Напротивъ, подъ охраной обычая культивировались результаты лирическаго творчества на немногія, общедоступныя темы, какъ бракъ, смерть близкаго; но эта охрана ставила ихъ въ тѣсныя рамки традиціонныхъ темъ, или мотивовъ и такихъ же формъ и приѣмовъ. Такая лирика была *частью преданія*, другой, важнѣйшей частью котораго былъ *эпосъ*. Отсюда названія для этого рода лирики: «лирика на почвѣ эпоса», «лирика несвободная», «лирика эпической поры».

Это родство съ эпосомъ шло еще дальше: въ *причитаніяхъ*, какъ уже сказано, даны были своего рода *формулы* душевнаго отношенія къ смерти близкаго, въ которыхъ, особенно въ древнѣйшую пору, само происшествіе намѣчалось лишь въ общихъ чертахъ; личныя особенности сглаживались; отмѣчалось, напр., умеръ ли бездѣтный или отецъ семейства, но и этотъ частный случай трактовался, какъ типическій; особенности личныхъ чувствъ къ умершему не находили себѣ выраженія. Черезъ это происшествіе отдѣлялось отъ лица, и на него устанавливался взглядъ, какъ на *событіе* въ ряду другихъ событій; а вмѣстѣ съ ними оно вводилось въ кругъ общаго міропорядка, сознаніе котораго было такъ сильно въ эпическую пору.

Это созерцаніе происшествія (смерти близкаго) на фонѣ общаго порядка жизни и природы и было главнымъ мотивомъ стариннаго *причитанія*; такое отношеніе къ происшествію вносило, правда, успокоеніе въ душу. по своему *утоляло* ее; но это утоленіе имѣло эпическую, не лирическую природу (ср. замѣчаніе о стихахъ Пушкина—стр. 33). Такимъ образомъ, лирика той поры давала на самомъ дѣлѣ эпическое содержаніе въ лирической формѣ.

При такой тѣсной внутренней связи *причитаній* съ эпосомъ, неудивительно, что они охотно вставлялись въ рассказъ. Такъ въ *Иліадѣ*: *причитанія* по Гекторѣ и Патроклѣ; то же въ «Словѣ о полку Игоревѣ», въ варьянтахъ пѣсенъ на тему: «Добрыня въ отъѣздѣ» (*причитанія* по немъ матери—см. Т. С., § 95, п-ръ 2).

Народныя *причитанія*. Въ нашихъ *причитаніяхъ* слѣдуетъ различать *наслоенія* различной древности; по нимъ прослѣживается постепенная въ нихъ *эволюція лиризма*, которая состоитъ въ его постепенномъ *освобожденіи* и, что то же самое, его постепенной *индивидуализаціи*; появленіе личныхъ *оттѣнковъ* чувства служитъ показателемъ новаго теченія, «новообразованій».

Древними чертами въ причитаніяхъ надо считать слѣдующія:

1) Возможность порученія *плача* постороннему, напр., профессиональному лицу; здѣсь проявлялся древній взглядъ на *слово*, какъ на могущественный *звукъ* (ср. стр. 174); предполагалось, что и умершему *угодно* прежде всего сами *слова* и сопряженные съ ними *дѣйствія*, весь *ритуаль*, а потомъ уже *чувства*, выражаемая словами.

2) Слѣды *хорового исполненія* (хоризма) съ упоминаніемъ объ оплакиваніи *родомъ*, («родъ-племя любимое»).

3) *Мифологическія* черты въ причитаніяхъ, которыя значительны. Такъ Ярославна обращается къ *вѣтру* и пр., называя его притомъ *господиномъ*; теперь обращенія къ вѣтру, къ «сырой землѣ». Самая *смерть* изображается рядомъ *параллелей* изъ природы, — остатокъ старинныхъ *объясненій* параллелями (стр. 12): *смерть*—паденіе звѣзды, таяніе снѣга отъ огня, померзаніе дерева, погруженіе камня въ воду и др.; *душа*, покидающая тѣло,—птица, бабочка, заюшка-горностаюшка.

Новыя теченія въ причитаніяхъ составляютъ: I большая сложность и интимность *психологическихъ мотивовъ*; II допущеніе *импровизацій*.

I Причитающій, обыкновенно женщина, упрекаетъ себя, «не можетъ себѣ простить», что пропустила самую минуту отхода души; выражаетъ страстное желаніе еще разъ увидѣть умершаго; въ связи съ этимъ вводятся старинные мотивы и образы: громовая стрѣла или вѣтры буйные, которые должны разметать могилу, сорвать крышку гроба и пр.; горестъ усиливается при видѣ вещей покойнаго: въ праздникъ—платья, въ которое онъ рядился по праздникамъ; выражается желаніе, чтобы умершій «подслушалъ у окошечка», какъ о немъ горюють и пр.

II *Импровизаціи* причитающаго даютъ ему возможность вводить подробности мѣстнаго быта, напр., условій труда, также черты отдѣльнаго даннаго случая: многосемейность, малолѣтство дѣтей; наконецъ онѣ могутъ превращаться въ настоящее лирическое изобрѣтеніе,—творчество. Такой случай описанъ (въ письмѣ) Гоголемъ: дочь, причитавшая надъ матерью, замѣтивъ, что муха сѣла на лицо умершей, продолжала причитать въ прежнемъ тонѣ: «мушенька тебѣ на личико сѣла, не можешь ты мушеньку согнати».

Въ *стиль* причитаній замѣтны общія черты со стилемъ эпоса; напр., частые *эпитеты*; но въ нихъ замѣчается ретардація вниманія на жалостныхъ, печальныхъ признакахъ предмета, какъ: на могилу на умершую, меня—горюшу горегорюкую. [Съ эпосомъ причитанія {раздѣляютъ вообще ясные слѣды *стилизации*: симметричность рѣчи, повторенія и пр. Ясно, что стилизація лирическаго изліянія есть признакъ его *несвободы*, эпичности. Эта стилизація соединяется въ причитаніяхъ уже съ значительной *растятостью* (стр. 23; см. ниже послѣднее приложение).

Я сидѣла темну ночь да не боялася,
На больного я глядѣла, не страшилася,
Я злодѣйной смеретки не торопилась (не боялась).
Глупо сдѣлала печальная головушка:
Подъ раннюю зорю да подъ утренню
Я повышла на новы сѣни рѣшетчаты,
Отворила я крылечико переное,
Отодвинула я дверь да тутъ дубовую;
Откуль возмись перелетна эта птиченька,
Заблудяща, може, птиченька заморская;
Посмотрѣла я, побѣдная головушка,
Аль сорока это птица поскакачая,
Аль вороница она да полетучая?
Анъ злодѣй это—скорая смеретушка;
Невзначай она въ домъ нашъ залетѣла,
Она тихо ко постели подходила,
Она крадчи съ грудей душу вынимала.
Укатилося великое желаньице!
Не поспѣла я бѣдна горегорькая
Во минуту къ бѣлу лицу приклонитися,
Съ двуродимымъ милымъ дядюшкой проститися.

Укатилося красное солнышко
За горы за высокія,
За лѣсушки оно да за дремучіе,
За облачка оно да за ходячія,
За часты звѣзды да подвосточныя!
Покидаеть меня побѣдную головушку
Со стадушкомъ оно да со дѣгиною (дѣтьми);
Оставляетъ оно горюшу горегорькую
На вѣки-то меня да вѣковѣчныя!
Не-какъ растить-то сиротныхъ мнѣ-ка дѣтушекъ:
Будутъ по міру они да вѣдь скитатися,
По подоконью они да столыпатися (толпиться);
Будетъ улочка—ходить да не широкая,
Путь-дороженька вотъ имъ да не торнешенька
Безъ своего родителя безъ батюшки.

Мнѣ-ка взять да только цвѣтно его платьице,
На свои мнѣ-ка на бѣлы эти рученьки,
Приложить было ко блеклому ко личушку,
Мнѣ прижать было къ ретивому сердечушку,
Тутъ присѣсть было къ стекльчатую окошечку,
Во рукахъ держать да цвѣтно его платьице.

Какъ гляжу, смотрю обидна красна дѣвица,
Какъ у насъ, у побѣдныхъ головушекъ,

Все смѣнилось нонь въ хоромномъ строеньицѣ:
 Приунывъ, стоитъ любимая скотинушка,
 У добрыхъ коней головушки наклонены,
 Лошадины очи въ землю приутуплены,
 Что вѣдь нѣтъ да большака въ домѣ начальника,
 На кониной нѣту стойлѣ управителя;
 Хоть запряжены ступистыя лошадушки
 Во сбрую золоченую, въ санки самокатныя,
 Дубовое полозье порастрескалось,
 Красовитая дуга вдругъ разогнулася,
 Золота сбруя помѣдила,
 Серебряны подковы пожелѣзили.
 На улетѣ нашъ желанный родной дядюшка,
 Уѣзжаетъ да онъ, великое желаньице.

XIV. Лирическія произведенія.

Лирическій сюжетъ. Лиризмъ (стр. 172) можетъ: 1) выражаться въ отдѣльныхъ **лирическихъ мѣстахъ** эпического или драматическаго произведенія, прерывающихъ на время рассказъ или дѣйствіе; подобное же значеніе имѣютъ часто **припѣвы**; 2) онъ можетъ **проникать** произведеніе, какъ его «настроеніе или смѣняющіяся настроенія» (какъ въ «Онѣгинѣ»); мы видѣли (стр. 32), что такой лиризмъ есть и въ народномъ эпосѣ; 3) онъ выражается въ отдѣльныхъ **лирическихъ произведеніяхъ**. Именно въ нихъ лирическая поэзія и проявляетъ себя, какъ самостоятельный видъ творчества.

Лирическимъ произведеніемъ слѣдуетъ назвать такое, самымъ **сюжетомъ** (темой) котораго служитъ душевное переживаніе чего либо въ чувствѣ, въ настроеніи. Въ содержаніе его можетъ входить также изложеніе событій и наглядное изображеніе предметовъ, лицъ, явленій внѣшняго міра, однимъ словомъ, то же, что даетъ содержаніе эпическому произведенію; но здѣсь оно не должно составлять именно сюжета. Ихъ изложеніе бываетъ нужно здѣсь не само по себѣ, а для того, чтобы, передавая ихъ, дать почувствовать читателю, чего они стоятъ, что значать для души поэта, и именно для эмоціональной стороны его души. Темой лирическаго произведенія является, такимъ образомъ, не событіе, которое рассказано, но самыя чувства, имъ возбужденныя,—какъ душевное событіе, какъ фактъ міра внутренняго.

Даже когда поводъ къ лирическому произведенію дало грандіозное, міровое событіе или созерцаніе божественныхъ истинъ и совершенствъ (какъ въ одѣ «Богъ»), сюжетомъ произведенія остается попрежнему

внутреннее переживание поэта, только раздѣляемое, по его убѣжденію, на этотъ разъ *многими*, цѣлымъ народомъ, даже человѣчествомъ: дань удивленія событію или герою, восхищенія имъ, благодарности,—или же сожалѣнія, возмущенія души и пр. Если бы этого внутреннего переживанія не было, не было бы и лирической пьесы, потому что для нея не имѣлось бы матеріала.

То же слѣдуетъ сказать и о **мысляхъ**. Отдѣльные лирики, какъ Гете, показали, что въ лирической пьесѣ могутъ быть излагаемы даже философскія мысли, но подъ условіемъ: чтобы онѣ имѣли цѣну для **чувства** и потому были окрашены **настроеніемъ**. Потому лирика знаетъ мысли не просто, какъ истины, но лишь мысли: «отрадные», «утѣшительныя» или «грустныя», «горестныя» и т. п.

Если лирическая пьеса ставитъ вопросы и даетъ на нихъ отвѣты, то эти вопросы рождаются обыкновенно безъ сердечнаго, эмоциональнаго источника, диктуются, напр., переживаемымъ или пережитымъ страданіемъ, упреками совѣсти, «мучительностью» сомнѣнія, «надеждой» найти «утѣшеніе» въ полученномъ отвѣтѣ. И отвѣтъ на вопросъ въ лирической пьесѣ кажется удовлетворительнымъ только тогда, когда онъ успокоилъ, «утолилъ» душу. Умственная пытливость поэта-лирика имѣетъ, такимъ образомъ, всегда: 1) личный, субъективный, 2) эмоциональный источникъ. Если мы отнимемъ то и другое изъ оды «Богъ», останется одно богословское разсужденіе; пьесу Державина и упрекаютъ въ сравнительно слабomъ выраженіи личнаго религіознаго порыва; онъ сильнѣе выразился только въ заключеніи пьесы (Хр. 162).

Двѣ особенности лирическаго произведенія. Истинный сюжетъ (тема) лирической пьесы есть, такимъ образомъ, душевное переживаніе чего либо въ чувствѣ, въ настроеніи. Мы знаемъ уже (стр. 168), что и читателя лирическая поэзія заставляетъ переживать настоящее чувство, не его подобіе. Изъ этого вытекаютъ 2 особенности лирическаго произведенія, а именно, что его содержаніе мы: I—относимъ всегда къ опредѣленному лицу и II—къ настоящему моменту (тому, въ который мы читаемъ пьесу). Первое можно назвать **личнымъ**, второе **актуальнымъ** характеромъ лирическаго произведенія.

I. При чтеніи лирической пьесы всегда создается иллюзія лица, выражающаго передъ нами свои чувства (извѣстно, что читатель очень охотно отождествляетъ его съ личностью автора). Эта иллюзія лица еще значительно усиливается тогда, когда это лицо лирической пьесы обращается къ читателю, какъ къ лицу (обыкновенно на *ты*). Выраженіе настроенія принимаетъ тогда характеръ интимной, довѣрчивой бесѣды, признанія и т. п.; это чрезвычайно сильно увеличиваетъ способность пьесы вызывать: 1) настоящую эмоцію въ читателѣ, 2) способность его

переноситься въ обстоятельства лица, говорящаго въ пьесѣ, что составляетъ «поэтическую иллюзію въ лирикѣ» (стр. 168).

Такая пьеса, какъ «Если жизнь тебя обманетъ...» Пушкина (прил-іе 1), гдѣ нѣтъ образовъ и мысли весьма обыкновенны,—только благодаря этому приему «задушевной бесѣды» дѣлается поэзіей. Пушкинъ усилилъ оттѣнокъ доброжелательства, участливости, дружескаго расположенія поэта къ читателю цѣлымъ рядомъ мелочей: въ словѣ «не сердись» поэтъ слегка подтруниваетъ надъ читателемъ-другомъ и его склонностью «ворчать на судьбу»; дается дружескій совѣтъ: «смирись» и вслѣдъ за тѣмъ ободреніе надеждой; поэтъ относится къ читателю временами, какъ къ любимому ребенку.

Этотъ личный характеръ присущъ и такимъ пьесамъ, въ которыхъ чувства и мысли выражены *безлично*, какъ «Три ключа» Пушкина (прил-іе 2), «Дума» Кольцова («Тучи носятъ воду...»): у Пушкина мы все время слышимъ изліяніе *лица*, задумавшагося о жизни и смерти; его личный (внутренній) обликъ больше и больше вырисовывается передъ нами къ концу пьесы; характеръ «лично прочувствованнаго» достигаетъ апогея въ словѣ: *слаше*, интимность котораго заключается въ самой простотѣ, заурядности его метафоры.

II. Вторая особенность лирической пьесы, ея **актуальность**—состоитъ въ томъ, что, хотя бы ея содержаніе излагалось, какъ прошедшее или будущее (какъ въ пьесѣ «Желаніе» Лермонтова: «Зачѣмъ я не птица...»), читатель воспринимаетъ его всегда, какъ настоящее, какъ настроеніе и душевное переживаніе данной минуты.

Легко убѣдиться, что даже при чтеніи эпическихъ вещей, какъ только эпосъ переходитъ въ лироэпiku, т. е. одушевляется или согрѣвается чувствомъ, рассказъ переходитъ въ настоящее время. Въ то же время, въ подобныхъ мѣстахъ эпосъ сближается психологически и съ **драмой**: его содержаніе начинаетъ какъ бы «разыгрываться».

Границы лирической пьесы. Душевное настроеніе опредѣляетъ **сюжетъ** лирической пьесы; оно же опредѣляетъ и ея **границы**, или рамки.

Изложеніе событія въ эпосѣ оканчивается обыкновенно тамъ, гдѣ оканчивается событіе. Лирическое произведеніе оканчивается тогда, когда исчерпанъ матеріалъ настроенія и когда процессъ развитія настроенія (при болѣе сложномъ содержаніи пьесы) привелъ къ опредѣленному психологическому результату, къ завершенію настроенія, которое принесло удовлетвореніе душѣ. Такъ пьесу «Брожу ли я»... неммыслимо продолжать дальше послѣзаклучительнаго примиряющаго аккорда.

Однимъ словомъ, **рамки** лирическаго произведенія и въ частности его **конецъ** диктуются изнутри, изъ субъективной инстанціи. Такъ какъ

I. Здѣсь находимъ обыкновенно **наростаніе** эмоціи, ея *crescendo* (итал. *crecendo*). Съ этимъ можетъ быть связано расширеніе горизонта мыслей и образовъ, напр., болѣе и болѣе широкое обобщеніе мысли, переходъ ея въ болѣе возвышенную сферу понятій. См. «Послѣдняя борьба» Кольцова—Т. С. § 134, Хр. 22; въ одѣ «На смерть кн. Мещерскаго»—градація въ развитіи темы: «могущество смерти».

Иногда *crescendo* лирическаго мотива (развивающейся темы) приводитъ къ тому, что настроеніе «сгущается» въ **рѣшеніе**; тогда оно опредѣляетъ волю и поступки лица, которые должны послѣдовать. Дойдя до этой границы, лиризмъ самъ собой уничтожается: онъ доходитъ здѣсь до предѣловъ **драматизма** и можетъ перейти въ драму. Это можно встрѣтить у Лермонтова, отчасти у Некрасова: прил-іе 7, гдѣ выраженъ «лиризмъ покаянія». Сюда примыкаютъ всѣ призывы къ борьбѣ, выраженія душевной бодрости, готовности встрѣтить опасность, какъ въ «Пловцѣ» Языкова («Нелюдимо наше море...»). Такое развитіе лирической темы сродно также сатирикамъ: призывы къ карѣ и уже начало ея въ самомъ обличеніи, въ «сатирическомъ бичеваніи» (ср. «Первое января», «Думу» Лермонтова и др.).

II. Второй *типъ* развитія лиризма, «лирическаго сюжета»—**гармонизація настроенія**—болѣе сложенъ. Онъ примѣняется вообще въ лирикѣ душевнаго недовольства и разлада; послѣдній можетъ проявляться и элементарно въ такъ наз. «лирикѣ непосредственнаго чувства», какъ безотчетная грусть, жалобы на *долю* у Кольцова. Утоленіе души въ подобныхъ пьесахъ достигается освѣщеніемъ другой стороны предмета, которая можетъ открываться душѣ *случайно*, благодаря случайному припоминанію, мимолетному впечатлѣнію: беззаботно порхающая птичка можетъ дать урокъ ропщущей душѣ и т. п.

Въ пьесахъ серьезнаго содержанія «гармонизація настроенія, утѣляющая душу», достигается тѣмъ, что авторъ вводитъ представленія высшаго порядка—нравственныя, религіозныя. Такъ «Воспоминаніе» Пушкина (прил-іе 8) оканчивается тѣмъ, что онъ подчиняется суду совѣсти, предаетъ себя ея мукамъ, вѣря, что онѣ благодѣтельны для души и могутъ возродить ее; въ рамкахъ пьесы «возрожденіе» еще не началось, но вѣра въ него уже приноситъ «утоленіе» и даетъ финаль пьесѣ.

Слѣдуетъ замѣтить, что «душевный разладъ» можетъ состоять въ самой мучительности настроенія: человѣку свойственно бороться со страданіемъ, противиться ему, искать «здоровья души»; но иногда онъ «побораеъ страданіе и торжествуетъ надъ нимъ», признавъ его заслуженность, законность.

Въ лирической пьесѣ болѣе значительныхъ размѣровъ *оба процесса*

(I и II) развитія лирической темы могут находить себѣ мѣсто. Такъ въ одѣ «На см. кн. Мещерскаго» второй процессъ находимъ въ ея 2-й половинѣ; онъ развитъ гораздо хуже: переходы явно *надуманы*, не внушены движеніемъ чувства; та мысль и вмѣстѣ порывъ чувства, въ которыхъ наиболѣе выразилась именно побѣда души надъ удручающимъ ее настроеніемъ: «я въ дверяхъ вѣчности стою»—брошена мимоходомъ и выражена холодно. Вслѣдъ за этимъ идетъ другая попытка «примиренія души»—незначительная по самой мысли и бѣдная чувствомъ («жизнь есть небесъ мгновенный даръ...»).

Образы въ лирикѣ. Хотя задача лирическихъ произведеній—передать настроенія, однако въ текстѣ ихъ мы видимъ не одну эмоціональную рѣчь, но также въ значительной мѣрѣ и рѣчь образную, говорящую воображенію. Легко убѣдиться, что 1) образы лирическаго произведенія, какъ бы ярки и конкретны они ни были, бываютъ всегда въ то же время эмоціональны, т. е. заключаютъ въ себѣ большую долю чувства; 2) что самый выборъ ихъ и ихъ мѣста въ пьесѣ диктуется развитіемъ настроенія.

1) Лирическій образъ есть всегда «образъ, окрашенный настроеніемъ»; поэтому лирическій поэтъ долженъ хорошо знать, какъ мѣняетъ свой видъ любой предметъ, подробность природы и пр., рассматриваемые *сквозь призму* того или другого настроенія. Это можетъ составить даже весь сюжетъ маленькой лирической пьесы, какъ «Береза» Фета («Печальная береза...»). Иногда все лирическое переживаніе поэта состоитъ въ томъ, что, взглянувъ на знакомый предметъ, онъ видитъ его какъ бы *новымъ*, измѣненнымъ—въ свѣтѣ новаго, можетъ быть мимолетнаго настроенія; это всего чаще у Фета (ср. Хр. 57).

Сверхъ того, лирикъ, давая образъ, даетъ вмѣстѣ съ тѣмъ почувствовать его цѣнность для души, т. е. въ какой мѣрѣ онъ ей милъ, дорогъ, жалокъ или ненавистенъ, презрѣненъ. Такіе образы особенно сродны лирикѣ, содержащей моральныя и религіозныя представленія и идеи; напр., отгѣнкомъ «ненависти и презрѣнія» бываютъ окрашены образы *сатирика*.

Иногда лирикъ умышленно прибѣгаетъ къ эпичности образовъ, какъ въ «Анчарѣ» (Т. С. § 27). Для читателя, которой догадался о намѣренной сдержанности чувства, это явится показателемъ его особенной глубины—давней накопленности въ душѣ поэта, что способно повліять на силу чувства и въ читателѣ.

2) Въ виду того, что образы въ лирической пьесѣ и ихъ порядокъ диктуются настроеніемъ, они естественно группируются въ *два* отдѣла: а) образы того, что породило, вызвало настроеніе, включая сюда обстановку, мѣсто, время,—часто въ формѣ воспоминаній о про-

шломъ (ср. Хр. 159); б) образы того, что способно разрѣшить настроеніе и привести къ утоленію души, напр., образы желаемого исхода, можетъ быть, даже образъ «смерти, какъ избавительницы», образы тѣхъ средствъ, которыми можетъ быть достигнуто желаемое и т. п.

Эта вторая (б) категорія образовъ можетъ наполнять всю пьесу. Въ пьесѣ «Желаніе» Лермонтова, не выражено само настроеніе, продиктованное образы-мечты; даны только «образы желаемого», выросшіе на почвѣ настроенія; разборъ этой пьесы и можетъ состоять въ разъясненіи этого, не выраженного прямо настроенія.

Въ лирикѣ возможна еще **третья** категорія образовъ, имѣющая однако второстепенное значеніе. Такъ какъ мы чрезвычайно привыкли угадывать настроенія людей по ихъ *внѣшнему выраженію*, то лирической поэтъ можетъ выражать свое настроеніе или настроеніе вымышленнаго лица, частію *этимъ* способомъ; это бываетъ, когда онъ передаетъ настроеніе въ прошедшемъ времени, какъ у Некрасова (прил-іе 7) или у Пушкина: «мои хладѣющія руки тебя старались удержать» и пр. Эти образы въ лирикѣ также сближаютъ ее (ср. стр. 180) съ *драмой*, именно по ея приему передачи душевныхъ состояній *и прою*.

I. Лирика непосредственнаго чувства. Понятіе лиризма, какъ мы видѣли, прошло длинный путь развитія; это затрудняетъ его раздѣленіе на виды по одному признаку (какъ требуетъ логика). Взамѣнъ этого извѣстнымъ нѣмецкимъ эстетикомъ Фишеромъ (Vischer) были установлены три типа лиризма, къ которымъ можетъ приближаться лиризмъ произведенія или части произведенія; а именно: 1) лиризмъ **непосредственнаго чувства**, 2) лиризмъ **восторженности** и 3) лиризмъ **размышленія**, иначе **рефлексивный** лиризмъ.

Какъ словесное *искусство*, оставившее слѣды, наиболѣе древнимъ слѣдуетъ признать 2-ой; онъ есть продолженіе старинной *хоровой* лирики: кантилены, гимна богамъ, даже родовой заплачки, которая только на половину была *жалобой* и заключала въ себѣ также элементы воспѣванія высшихъ силъ, т. е. элементы гимна (ср. стр. 175). Этотъ 2-ой видъ лиризма стоитъ въ наибольшей близости къ *эпосу*.

1-ый и 3-ій типы лиризма отличаются отъ 2-го большей **субъективностью**, причемъ 1-ый выражаетъ чувство непосредственное, 3-ій—чувство подъ вліяніемъ мысли, осложненное мыслью, напр., анализомъ и оцѣнкой чувства.

Для лирики 1-го рода характерна **непосредственность**, которая имѣетъ здѣсь *двойной* смыслъ: **во-первыхъ**, изъ перечисленныхъ элементовъ лиризма вообще (стр. 172) здѣсь на первомъ мѣстѣ наиболѣе первичный—*измѣненіе, облегченіе души*, тогда какъ *созерцаніе настроенія* или вовсе

отсутствует или занимает очень мало мѣста. Можно различать степени непосредственности: такъ она полнѣе въ пьесѣ Фета (прил-іе 3), чѣмъ въ «Зимнемъ утрѣ» Пушкина. (Хр. 155), гдѣ есть сравненіе настоящего съ прошлымъ («вечоръ ты помнишь...»).

Во-вторыхъ, непосредственность лиризма состоитъ въ отсутствіи *оцѣнки* настроенія,—его значительности, нравственной высоты или наоборотъ (ср. «Воспоминаніе» — стр. 182): достаточно, что поэтъ имъ полонъ, имъ болѣетъ или имъ счастливъ.

Первый оттѣнокъ непосредственности отграничиваетъ лирику 1-го рода отъ лирики размысленія, второй также и отъ лирики восторга.

Лирическія пьесы 1-го отдѣла черпаютъ содержаніе изъ личной жизни человѣка; поводъ къ нимъ можетъ быть незначителенъ не только въ глазахъ другихъ людей, но даже въ глазахъ поэта въ другое время. Таковъ мимолетный лиризмъ момента; онъ иногда приводитъ въ недоумѣніе самого поэта, который спрашиваетъ себя: что онъ значитъ? Поэтъ охотно сравниваетъ его съ простыми звуками, долетающими откуда-то до его слуха, какъ у Фета, въ которыхъ онъ и не доискивается смысла (прил-іе 4).

При отсутствіи оцѣнки настроенія, чувства, выражаемая здѣсь поэтомъ, обыкновенно морально безразлична (какъ дурныя или хорошія); оттого здѣсь не находятъ себѣ мѣста: чувство раскаянія, порывы самоотверженія и пр. Зато можетъ находить мѣсто передача эмоцій удовольствія и страданія по поводу тѣлесной жизни, «тѣлеснаго самочувствія»: усталости, физической болѣзненности или бодрости, у Фета — по поводу «запаховъ лѣта», у Пушкина — по поводу «верховой ѣзды», «свѣжаго воздуха» («Осень» «Зимнее утро»).

Реализмъ и натурализмъ эпоса и драмы второй половины XIX в. повліяли и на составъ лирики, узаконивъ въ ней только что указанные темы,—можно сказать, передачу **темперамента** поэта, который вообще находится въ тѣсной связи съ нашей тѣлесной организаціей. Это придаетъ новѣйшей лирикѣ чувственный характеръ—тѣмъ болѣе, что передачѣ выше указаннаго придается иногда равное значеніе съ передачей духовной жизни и «жизни сердца». Такимъ образомъ, стали возможны темы, какъ: душевное настроеніе человѣка подъ вліяніемъ однообразной тряски и стука вагона и т. п.

Лирика и природа. Отношеніе лирики къ природѣ должно было пройти путь развитія, который нѣтъ возможности прослѣдить подробно, потому что начатки *свободной* народной лирики (т. е. лирики, не связанной съ **обычаемъ**—ср. стр. 174), не сохранились по понятнымъ причинамъ.

Можно утверждать только слѣдующее: лирическая поэзія была съ

самого начала тѣсно связана съ природой; эта связь выражалась въ *параллеляхъ* души и природы; въ основѣ ихъ лежало сознание единства и одинаковости жизни въ человѣкѣ и природѣ; въ раннюю эпоху такія параллели, вѣроятно, имѣли и извѣстный намъ смыслъ *объясненія* (какъ при образованіи мифа—стр. 12); благодаря этому душевные процессы разсматривались, какъ что-то данное извнѣ и послушное закону, одному для всего живущаго (въ томъ числѣ и для природы); изъ такого сознанія должно было уже вытекать извѣстное лирическое *утоленіе* чувства, его успокоеніе; въ этомъ надо признать еще близость лирики къ эпосу (см. сказанное о *прочитаніяхъ*—стр. 175).

Сознание однородности жизни въ душѣ и въ природѣ должно было исчезнуть, какъ объясненіе, съ разрушеніемъ мифологіи; но, переставъ существовать въ эпосѣ, оно сохранялось въ лирикѣ, какъ привычка чувства: человѣку «вѣрилось» въ это единство жизни тогда, когда онъ бывалъ подъ властью извѣстныхъ настроеній. Помогало этой иллюзіи. безъ сомнѣнія, проявленіе органической жизни въ природѣ, однородной съ человѣческой: умираніе осенью, оживленіе весной, увяданіе растений, листопадъ, цвѣтеніе, также вскрытіе рѣкъ, появленіе ключа изъ нѣдръ земли. Такимъ образомъ, мифологія доживала свой вѣкъ въ лирикѣ, т. е. въ «чувствѣ, въ настроеніи, которыя направляли воображеніе», какъ бываетъ всегда въ лирикѣ.

Послѣдней ступеню должно признать такое же сближеніе души съ природой, какъ поэтическую иллюзію, которой лирикъ предается охотно, но уже сознательно. Таковы многочисленныя одухотворенія природы, которыя находимъ у лирическихъ поэтовъ. (Т. С. §§ 42—44). Однако слѣдуетъ признать и теперь существованіе поэтовъ, какъ Тютчевъ, для которыхъ такое сознаніе «одинаковости жизни въ человѣческой душѣ и природѣ»—больше, чѣмъ поэтическая иллюзія (см. Хр. 195).

Антологическія пьесы. Къ непосредственному лиризму слѣдуетъ примкнуть также пьесы, которымъ иногда дается (выходящее теперь изъ употребленія) названіе *антологическихъ пьесъ*.

На первый взглядъ онѣ могутъ показаться противоположностью непосредственнаго лиризма, потому что не содержатъ въ себѣ вовсе *изліянія*, напротивъ, имѣютъ все время характеръ *созерцанія* собственного душевнаго переживанія. Но здѣсь это созерцаніе бываетъ ограничено узкими рамками: созерцанія одной лишь эстетической стороны вещей, которая и закрѣпляется въ изящныхъ, артистически выработанныхъ, подробныхъ описаніяхъ; эти послѣднія своей живописностью сближаются съ эпосомъ, но ихъ источникъ лирической: стремленіе пережить *эстетическую эмоцію красоты* безъ сознанія внутренней цѣнности описываемаго, какъ факта дѣйствительности, что именно такъ

свойственно эпосу. При такой чисто артистической концепціи окружающаго исчезаетъ всякое моральное отношеніе къ нему. Его красотой, иногда даже «внутренней красотой», или «красивымъ страданіемъ» поэтъ любитъся, какъ артистъ, не чувствительный ни къ чему, кромѣ красоты; примѣръ послѣдняго мотива — «Смерть Геркулеса» Шенье (пер. Пушкина и Кускова).

Названіе **антологическихъ** (отъ «антологія» — собраніе цвѣтовъ) заимствовано для подобныхъ вдохновеній у грековъ, которымъ вообще гораздо болѣе, чѣмъ намъ, было свойственно воспринимать одну эстетическую сторону вещей, т. е. реагировать на окружающее только эстетической стороной своей природы.

Возстановителемъ этого рода былъ Андрэ Шенье (1762—94), оказавшій вліяніе на Батюшкова, потомъ на Пушкина; передѣлка послѣдняго изъ Шенье: «Муза» («Въ младенчествѣ моемъ...»); примѣненіе того же воспріятія къ реальнымъ темамъ: «Зима; что дѣлать намъ въ деревнѣ...» — Т. С § 58.

Утоленіе души въ антологическихъ пьесахъ проистекаетъ именно изъ отрѣшенія души отъ остальныхъ точекъ зрѣнія на предметъ (героической, моральной, гуманной др.), оттого извѣстное облегченіе сознанія, его отдыхъ, вмѣстѣ съ особенно полнымъ удовлетвореніемъ эстетическаго чувства «наслажденія красотой». Спокойствіе, которое даютъ антологическія вдохновенія, существенно отличаются отъ «эпическаго спокойствія». Равнымъ образомъ и то, что мы называли «поученіемъ эпоса», не имѣетъ ничего общаго съ антологической поэзіей, такъ что чувство, выраженное въ стихахъ Пушкина на стр. 33, совершенно «не антологично».

II. Лирика восторга. Восторженная лирика выражаетъ душевный подъемъ, вызванный причинами объективно значительными, т. е. значительными для многихъ или для всѣхъ. Отсюда слѣдуетъ меньшая субъективность, оттого и меньшая свобода такой лирики.

Лирика II-го рода вводитъ, такимъ образомъ, въ содержаніе пьесъ **представленія** о предметахъ священныхъ, возвышенныхъ, идеальныхъ и **мысли** о нихъ: идеи религіозныя, моральныя, историческія и пр.

Эти возвышенныя представленія и идеи получаютъ въ одѣ двоякое назначеніе: или 1) поэтъ приходитъ въ восторженное настроеніе, созерцая возвышенные образы и идеи и сознавая свою собственную душу въ гармоніи, въ согласіи съ ними, «на высотѣ, на уровнѣ ихъ», какъ въ одѣ «Богъ», или 2) поводъ къ душевному подъему подаетъ гармонія съ ними конкретнаго *факта*: подвигъ лица, великій человѣкъ или событіе, произведеніе гения и т. п., въ которыхъ возвышенныя представленія

и идеи нашли себѣ реальное воплощеніе, притомъ, можетъ быть, въ дѣйствительности, близкой, родной автору; такъ Суворовъ осуществилъ передъ Державинымъ воочію идею великаго полководца.

Ясно, что первый случай даетъ болѣе отвлеченное, второй болѣе фактическое содержаніе. Въ обоихъ случаяхъ поэтъ испытываетъ **счастье души**, имѣющее однородный источникъ: гармоніи дѣйствительности и идеала. Всякая ода *поетъ* объ этомъ, рѣдко выпадающемъ на долю человѣка счастья.

Лица и факты, воспѣваемые одой, также какъ и общія представленія и идеи, которыя она вводитъ въ сознаніе читателя,—тѣ же самыя, которые составляютъ содержаніе **поэмъ**, такъ что данныя уже объясненія сюжетовъ поэмы прилагаются и къ одѣ. **Поэма** и **ода** рождаются изъ одного и того же душевнаго источника; переживаніе сюжета поэмы въ чувствѣ, въ настроеніи и должно вызвать **оду** или **гимнъ**. Это прилагается и къ Б. Комедіи (за исключеніемъ той части ея содержанія, которая выразилась бы въ **сатирѣ**). Оттого краткій и воодушевленный рассказъ о выдающемся фактѣ относится обыкновенно къ лирикѣ, какъ «Пророкъ» Пушкина и Лермонтова, «Псаломъ» Мея (Хр. 167).

Восторженная лирика имѣетъ и другія общія черты съ идеальнымъ эпосомъ (какъ героическая пѣсня и поэма): А. **соборность** (коллективность) настроенія; оно сопровождается у поэта сознаніемъ, что онъ думаетъ и чувствуетъ *за многихъ*, выражаетъ мысли и чувства, объединяющія многихъ; это усугубляетъ отмѣченное выше «счастье души».

Если тема пьесы: поэтическая слава въ вѣкахъ,—какъ въ «Памятникѣ» Горация, Державина и Пушкина,—то въ составъ настроенія войдетъ то же «радостное сознаніе созвучности личной души съ душой многихъ»—народа, человѣчества. Еще въ большей мѣрѣ заставляетъ переживать то же чувство «раздѣленія настроенія со многими» лирика религиозная и патриотическая.

Восторженный лирикъ охотно сознаетъ себя и часто называетъ—*органомъ* чего-то «высшаго» и «вѣчнаго», которое выразилось черезъ него; оттого ему свойственно также: Б. сознаніе **обязательности** настроенія, имъ переживаемаго, и выраженія его въ словѣ: нѣчто высшее, чѣмъ онъ, «настроило его лиру», «внушило ему его слова», «призвало его», «потребовало, чтобы онъ пѣлъ» и пр. Оба указаные мотива (А и Б) никѣмъ не были выражены съ такой силой, какъ Пиндаромъ (см. ниже); но они угадываются, подразумеваются въ каждой лирической пьесѣ II-го рода.

Одной изъ любимыхъ темъ Горация было изображеніе «обыкновеннаго» (момента жизни или предмета), какъ значительнаго, потому что оно «соприкоснулось съ высшимъ и вѣчнымъ». Такъ ручеекъ Вандузія

(въ его имѣніи)— «великъ», потому что связанъ отнынѣ навсегда — съ «поэзіей» и «красотой», которыя вѣчны (прил.—іе 5). Этотъ «гораціанскій мотивъ» можно найти у Державина: тамъ, гдѣ онъ говоритъ о своемъ жилищѣ, развалины котораго посѣтитъ много лѣтъ спустя путникъ («Жизнь Званская»); похожее сочетаніе обыкновеннаго и возвышеннаго въ «Приглашеніи къ обѣду» и др.

Остановливаясь на вопросѣ: чѣмъ достигается въ лирикѣ II рода **утоленіе души**, цѣль всякой лирической пьесы,—слѣдуетъ признать, что «лирика восторга» остается до конца *измѣняемъ* переполненной души; въ то же время она богата и *созерцаніемъ*, но оно бываетъ обращено не на настроеніе, поэта, а на тѣ великія представленія, предметы и факты, которые воспѣваются.

Дѣло въ томъ, что здѣсь поэту нѣтъ надобности созерцать настроеніе, для того чтобы его *гармонизировать*—примирять его различные элементы и пр.: здѣсь онъ съ самаго начала уже обладаетъ этой гармоніей души и притомъ не элементарной гармоніей, напр., бодрого самочувствія съ весеннимъ пробужденіемъ природы (какъ у Пушкина или Фета), но гармоніей гораздо болѣе цѣнной. Отличительный признакъ лирики восторга есть именно: цѣльность души, гармоничность сознанія въ сферѣ высшихъ, идеальныхъ интересовъ человека.

Такимъ образомъ, **развитіе лиризма** (стр. 181) состоитъ здѣсь въ томъ, что поэтъ стремится исчерпать настроеніе. Но съ этой цѣлью онъ сосредоточиваетъ все вниманіе не *на себя самомъ* (какъ въ пьесѣ Фета—прил.—іе 3): напротивъ, онъ на высшей ступени настроенія забываетъ о себѣ, потому что *полонъ вышнимъ*, которое имъ владѣетъ и ему повелѣваетъ. Оттого, чтобы «исчерпать чувство», онъ созерцаетъ то, что внѣ его: высокія представленія или великіе факты,—штушевиваясь, какъ личность, или приписывая себѣ значеніе лишь въ той мѣрѣ, въ какой онъ «служитъ вышему» (см. конецъ «Фелицы» и «Видѣнія мурзы»).

III. Лирика размышленія. Лиризмъ III-го отдѣла отличается отъ I-го отсутствіемъ непосредственности: въ немъ чувство, настроеніе иногда даже *рождается* изъ размышленія; поэтъ, такъ сказать, «додумывается до настроенія» или по крайней мѣрѣ обогащаетъ и углубляетъ, слѣдовательно *развиваетъ* его, размышляя. Мысль его обращается на собственное настроеніе, которое поэтъ анализируетъ: сравниваетъ съ тѣмъ, которое бывало раньше въ подобныхъ же условіяхъ («Опять на родинѣ...») или *должно бы* быть («Выхожу одинъ я на дорогу»).

Степень такой *рефлексіи* можетъ быть, конечно, различна; ея начало можно найти уже въ передачѣ элементарныхъ лирическихъ темъ.

Съ лирикой II-го рода рефлексивный лиризмъ имѣетъ ту общую

черту, что онъ также вводитъ въ сознание идеи и представленія высшаго порядка—изъ области религіозной, героической, патриотической, моральной и прочихъ идеальныхъ сферъ, доступныхъ для чело-вѣка,—тѣ самыя, которыми вдохновляется авторъ *оды*. Тому и другому лирику они одинаково хорошо извѣстны; но въ лирикѣ III-го отдѣла они производятъ совершенно другое дѣйствіе на душу, а именно: созерцаніе этихъ представленій не даетъ ей *счастья* сознать гармонию съ ними: а) собственной души или б) дѣйствительности, (какъ это бываетъ въ лирикѣ II рода—см. стр. 187).

а) Поэтъ можетъ чувствовать, напротивъ, дисгармонію между строемъ своей души и «возвышенными представленіями», напр., недостатокъ вѣры въ нихъ, «душевнаго жара» къ нимъ (какъ Мцыри среди торжественности утра; ср. «Выхожу одинъ я...»). Тогда «возвышенныя представленія» могутъ явиться поэту въ роли судей, обличителей, онъ испытываетъ тогда стыдъ, упрёки совѣсти. У Лермонтова («Люблю отчизну я...») всегда радостное, «подымающее духъ» чувство любви къ родинѣ отравлено сознаниемъ его нераздѣленности многими (противоположность «соборности»—стр. 188), такъ что онъ вынужденъ защищать его, какъ бы оправдываться въ немъ.

Тему лирическихъ произведеній такого рода можно поэтому опредѣлить, какъ: «душевное раздвоеніе въ сферѣ возвышенныхъ идей и чувствъ».

б) Иногда, напротивъ, поэтъ удрученъ сознаниемъ отсутствія гармоніи между реальнымъ фактомъ, (дѣйствительностью)—и идеальными его представленіями: противоположность отношенія Державина къ Суворову.

Ясно, что въ этомъ случаѣ поэтъ остается самъ *втрѣнь* возвышеннымъ представленіямъ (идеалу), не испытываетъ «раздвоенія души» и можетъ быть въ полной душевной гармоніи съ ними, испытывая «жаръ души» и *счастье* личной гармоніи съ высшимъ въ равной степени съ авторомъ *оды*. Но это счастье отравляется для него разладомъ окружающей его дѣйствительности съ идеальными требованіями. Таково положеніе *сатирика*. Отсюда ясна близость *сатиры* съ *одой*—не только потому, что обѣими вводятся въ сознание одни и тѣ же возвышенныя представленія, но и душевнымъ отношеніемъ къ нимъ поэта.

Рефлективная лирика выражаетъ, такимъ образомъ, всегда душевную *дисгармонію* того или другого происхожденія (а и б). Финалъ пьесы долженъ выводить душу изъ этого состоянія, чѣмъ нибудь разрѣшать его. Ясно, что гармонизація настроенія въ этомъ отдѣлѣ лирики можетъ быть только сознательной, совершаться также чрезъ посредство мысли, путемъ размышленія: поэтъ созерцая настроеніе, перерабатываетъ его мыслью.

Въ произведеніи **сатирика** удовлетвореніе души (ея гармонизація) достигается сознаниемъ того, что онъ своимъ выступленіемъ въ роли обличителя и карателя зла и неправды *послужилъ высшему*—добру, справедливости и пр. Выступленіе сатирика есть всегда *актъ*, поступокъ, имѣющій нравственную цѣну,—такой, которымъ онъ можетъ гордиться. вмѣстѣ съ тѣмъ, сатирикъ, возмущаясь и обличая, чувствуетъ въ это время особенно живо родство своей души съ высшимъ и идеальнымъ, т. е. переживаетъ то удовлетвореніе, которое имѣетъ авторъ оды. Таковъ же долженъ быть и душевный процессъ читателя сатиры, поскольку онъ раздѣляетъ мысли и чувства сатирика.

Два другіе *вида*, которые различаютъ обыкновенно въ лирикѣ III-го рода: 1) **элегія** и 2) пессимистическая **дума**—выражаютъ не внѣшнюю, а внутреннюю дисгармонію, которая свой источникъ имѣетъ въ самой душѣ, не внѣ ея (какъ въ сатирѣ). Внѣшнія обстоятельства даютъ только поводъ къ ея обнаруженію. Такъ предчувствіе скорой смерти («Брожу ли я...») не застаётъ Пушкина въ «гармоніи съ высшимъ»: съ религіозной точки зрѣнія смерть, какъ посылаемая свыше, можетъ являться лишь великимъ актомъ; Пушкину въ его пьесѣ она явилась, какъ печальная и жестокая необходимость, хотя идеальное воззрѣніе на смерть хорошо ему извѣстно: оно знакомо его уму, но не раздѣляется въ эту минуту сердцемъ. Въ иномъ свѣтѣ изображена смерть въ одѣ «На см. кн. Мещерскаго»: содрогаясь передъ ея могуществомъ, Державинъ все время ее идеализируетъ, рисуя ее въ грандіозныхъ и величественныхъ очертаніяхъ, вѣря въ ея высшій, хотя бы и неясный ему смыслъ.

Въ виду только что сказаннаго, слѣдуетъ признать, что оба вида: **элегія** и **дума** отличаются крайней *субъективностью* лиризма, и именно субъективнымъ отношеніемъ поэта къ высшимъ представленіямъ и идеямъ. Онѣ выражаютъ, такимъ образомъ, крайнюю ступень самознанія личности: оно доходитъ до того, что она становится въ свободное, критическое отношеніе къ нимъ, можетъ заявлять противъ нихъ протестъ, считая это своимъ «правомъ», хотя бы пользованіе этимъ правомъ приносило ей одно несчастье. Послѣднія черты, свойственныя именно **думѣ**, сближаютъ ее съ байронической «поэмой личности» см. стр. 152).

Различіе между *элегіей* и *думой* заключается: А. въ степени разлада души поэта съ высшими представленіями и Б.—еще болѣе, въ разрѣшеніи настроенія въ концѣ пьесы.

А. Ясно, что Лермонтовъ въ пьесахъ: «Любовь мертвеца» или «За все, за все Тебя благодарю»—дальше разошелся съ идеальнымъ и возвышеннымъ воззрѣніемъ на *смерть*, чѣмъ Пушкинъ въ элегіи «Брожу ли я...».

Приложенія.

1. Если жизнь тебя обманетъ,
Не печалься, не сердись;
Въ день унынія смирись,
День веселья, вѣрь, настанетъ.
- Сердце въ будущемъ живетъ,
Настоящее уныло—
Все мгновенно, все пройдетъ,
Что пройдетъ, то будетъ мило.

Пушкинъ.

2. Три ключа.

Въ степи мірской, печальной и безбрежной;
Таинственно пробились три ключа:
Ключъ юности—ключъ быстрый и мятежный,
Кипитъ, бѣжитъ, сверкая и журча;
Кастальскій ключъ волною вдохновенья
Въ степи мірской изгнанниковъ поитъ;
Послѣдній ключъ—холодный ключъ забвенья,
Онъ слаще вѣхъ жаръ сердца утолитъ.

Пушкинъ.

3. Я пришелъ къ тебѣ съ привѣтомъ
Разказать, что солнце встало,
Что оно горячимъ свѣтомъ
По листамъ затрепетало;
Разказать, что лѣсъ проснулся,
Весь проснулся, вѣткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полонъ жаждой;
- Разказать, что съ той же страстью,
Какъ вчера, пришелъ я снова,
Что душа все такъ же счастью
И тебѣ служить готова;
Разказать, что отовсюду
На меня весельемъ вѣтъ,
Что не знаю самъ, что буду
Пѣть, но только пѣсня зрѣтъ.

Фетъ.

4. Нѣтъ, не жди ты пѣсни страстной!
Эти звуки—бредъ неясный,
Томный звонъ струны;
Но полны тоскавой муки,
Навѣвають эти звуки
Ласковые сны.
Звонкимъ роемъ налетѣли,
Налетѣли и заплѣли
Въ свѣтлой вышинѣ.
- Какъ ребенокъ, имъ внимаю,
Что сказалось въ нихъ,—не знаю,
И не нужно мнѣ.
Позднимъ лѣтомъ въ окна спальни
Тихо шепчетъ листъ печальный,
Шепчетъ не слова;
Но подъ легкій шумъ березы,
Къ изголовью въ царство грезы
Никнетъ голова.

Фетъ.

5. Къ ключу Бандузїи.

О ключъ Бандузїи, прозрачнѣ кристалла!
Цвѣтовъ достоинъ ты, ты заслужилъ съ виномъ
Холодную волну смѣшать на двѣ фіала;
Мы завтра въ честь твою козленка принесемъ.
Вотще ему пора съ отвагой и любовью
Едва примѣтные рога склонить на бой,
И стада первенецъ алѣющею кровью
Назначенъ оросить холодный берегъ твой.
Тебя каникуловъ не смѣютъ раскаленныхъ
Полдневные часы коснуться, ты поишъ

Бродящія стада и плугомъ утомленныхъ
Воловъ отградною прохлагою даришь.
Покроешься и ты, о ключъ, безсмертной славой,
Когда мои стихи для пѣнныя изберуть
Пещеры на скалахъ и ясень величавый,
Отколь струи твои болтливыя текутъ.

Горацій (пер. Фета).

6.

Къ Левконоѣ.

Не спрашивай: грѣшно, о Левконоя, знать,
Какой тебѣ и мнѣ судили боги дать
Конецъ. Терпи и жди! Не знай халдейскихъ бредней (гаданій).
Дано ли много зимъ, иль съ этою послѣдней,
Шумящей по волнамъ Тиррены, смолкнешь ты;
Ней, очищай вино и умѣрай мечты...
Пока мы говоримъ, уходитъ время злое:
Лови текущій день, не вѣря въ остальное.

Горацій (пер. Фета).

7.

(Отрывокъ).

Войди! Христось наложитъ руки	О плиты старыя челомъ.
И сниметъ Волею святой	Чтобы протилъ, чтобъ заступился,
Съ души оковы, съ сердца муки	Чтобъ осѣнилъ меня крестомъ
И язвы съ совѣсти больной.	Богъ угнетенныхъ, Богъ скорбящихъ,
Я вялъ, я дѣтски умилелся,	Богъ поколѣнній, предстоящихъ
И долго я рыдалъ и бился	Предъ этимъ скуднымъ алтаремъ...

Некрасовъ.

8.

Воспоминаніе.

Когда для смертнаго умолкнетъ шумный день,
И на нѣмыя стогны града
Полупрозрачная наляжетъ ночи тѣнь
И сонъ, дневныхъ трудовъ награда,
Въ то время для меня влачатся въ тишинѣ
Часы томительнаго бдѣнья;
Въ бездѣйствіи ночномъ живѣй горятъ во мнѣ
Змѣи сердечной угрызенья;
Мечты кипятъ, въ умѣ, подавленномъ тоской,
Тѣснится тяжкихъ думъ избытокъ;
Воспоминаніе безмолвно предо мной
Свой длинный развиваетъ свитокъ.
И, съ отвращеніемъ читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строкъ печальныхъ не смываю...

Пушкинъ.

XV. Лирика грековъ.

Развитіе лиризма. Подробное знакомство съ лирической поэзіей грековъ требуетъ изученія ея въ оригиналѣ; но теорія словесности должна остановиться на послѣдовательности лирическихъ формъ на греческой почвѣ, которая удачно поясняетъ естественную эволюцію лирическаго творчества и у другихъ народовъ.

I. «Лирику на почвѣ эпоса» (стр. 175) греки знали въ формѣ *элегіи*, которая была погребальной кантиленой, исполнявшейся хоромъ, подъ звуки флейты. Ея близость съ эпосомъ выражалась самымъ размѣромъ: чередующіяся двухстишія изъ *гексаметра* и *пентаметра*. Но современныя сочетанія этого рода, какъ у Пушкина:

Мигъ вожделѣнный насталь, оконченъ мой трудъ многолѣтній.
Что жъ непонятная грусть тайно тревожитъ меня?

измѣнили музыкальное содержаніе четныхъ стиховъ: за 3-мъ и 6-мъ долгимъ (или ударяемымъ) слогомъ второго стиха (пентаметра) слѣдовали паузы, промежутки молчанія, гармонировавшія съ сосредоточенностью чувства, съ важностью настроенія и тона элегіи. Четные стихи, такимъ образомъ, требовали равнаго количества времени съ нечетными—гексаметрами. Позднѣе такого рода двухстишія примѣнялись въ краткихъ стихотворныхъ надписяхъ, такъ наз. *эпиграммахъ*. Своего высшаго развитія военнопребальная элегія достигла въ лицѣ Тиртея.

Лирика, какъ самостоятельный родъ поэзіи, развивалась въ Греціи въ двухъ направленіяхъ одновременно: какъ лирика *личная* и какъ лирика *хоровая*.

Слѣдуетъ замѣтить, что у грековъ такъ и не выработалось названія для *родового* понятія лирики (въ нашемъ смыслѣ); Аристотель, въ началѣ «Поэтики», говоритъ лишь о *видахъ* ея, различая ихъ притомъ въ *музыкальномъ*, не въ поэтическомъ отношеніи: лирику съ акомпаниментомъ флейты, кивары, лиры («лирика» въ узкомъ смыслѣ) и пр.

II. Лирика наиболѣе субъективная и удаленная отъ эпоса, была создана эолійскимъ племенемъ въ VI в. до Р. Х., въ лицѣ Алкея и Сафо, на о-вѣ Лесбосѣ. Она носила характерное названіе *мелоса*, «пѣсни», чѣмъ подчеркивалась первенство въ ней *текста* (словъ), т.-е. поэзіи, — надъ музыкой. Это было шагомъ на пути удаленія лирики отъ первоначальнаго *синкретизма* (стр. 7—8). Акомпаниментъ сочинялся здѣсь послѣ текста, приспособляясь къ нему; пѣсня предназначалась для *сольнаго* исполненія; отсутствовало, далѣе, дѣленіе на *строфы*; отъ начала до конца развивалась одна *мелодія* безъ повтореній, что придавало пьесѣ характеръ «лирическаго монолога» (монодіи).

Содержаніе пѣснямъ Сафо давало чувство личной любви (влюбленности)—къ опредѣленному лицу, внѣ котораго чувство теряло всякую цѣну; сквозь ту же призму рассматривалась и природа; выражалась надежда найти въ ней откликъ личному чувству. На поэзи Сафо лежитъ отпечатокъ крайней субъективности, «обособленія личности въ чувствѣ», въ настроеніи; оттого нерѣдко разладъ съ окружающимъ. Этимъ интересомъ къ лицу, къ индивидуальному существованію, эолійская пѣсня подготавливала путь драмѣ.

III. Другой видъ личной лирики, также въ *солномъ* исполненіи, данъ Анакреономъ (VI в.), представителемъ іонійскаго племени, создавшаго гомеровскій эпосъ. Тема—матеріальныя радости жизни, восхищеніе, упоеніе красотами видимаго міра, призывъ къ наслажденію ими. Большая близость къ эпосу (сравнительно съ лирикой Сафо) вслѣдствіе интереса къ матеріальному, воспринимаемому въ ощущеніи, и къ живописной передачѣ картинъ внѣшняго міра:

Посмотри весна вернулась,
Сыплють розами Хариты,
Посмотри на синемъ морѣ
Волны дремлю повиты,

Посмотри, ныряютъ утки,
Журавлей летитъ станица,
Посмотри, титана Солнца
Въ полномъ блескѣ колесница...

Но характерно ихъ субъективно-лирическое освѣщеніе: міръ рассматривается и цѣнится, только какъ источникъ личнаго наслажденія. Поэтъ сознательно противопоставляетъ свое творчество эпосу и защищаетъ его право на самостоятельность:

Хочу я пѣть Атридовъ
И Кадма пѣть охота,
Но барбитонъ струнами
Звучитъ мнѣ про Эроса.
Недавно перестроилъ
И струны я и лиру
И подвиги Алкида

Хотѣлъ повѣдать міру.
Но лира въ новомъ строѣ
Эроса славитъ вновь:
Простите же, герои,—
Отнынь струны лиры
Поютъ одну любовь.

(пер. Мея).

IV. Изъ Малой Азіи перешли въ Аттику и привились тамъ *ямбы* (Архилоха Паросскаго—VII в.) съ частымъ, близкимъ къ разговорной рѣчи размѣромъ и *сатирическимъ* содержаніемъ на «злобу дня», какъ выраженіе повышенной политической жизни Аеинъ. Ямбы, исполнявшіеся безъ музыки, частью пѣніемъ, частью речитативомъ, подготовили разговорный языкъ будущаго аеинскаго *театра*.

V. Главнѣйшую особенность въ исторіи развитія лирической поэзи у грековъ составило то, что хоровая лирика, выражавшая коллективныя настроенія въ сочетаніи съ музыкой и пляской (орхестикой), не подверглась упадку, послѣ появленія и расцвѣта лирики личной, какъ

это было въ другихъ странахъ; напротивъ, онѣ развивались параллельно, приче́мъ хоровой лирикѣ суждено было даже болѣе позднее плодотворное развитіе—въ формахъ **диэирамба**—хоровъ въ честь Діониса, которые вызвали къ жизни **трагедію**.

За хоровой лирикой остается все время религиозное содержаніе, какъ частью *культа*; на этомъ основывалось и ея раздѣленіе: на лирику въ честь Аполлона (пэанъ), Діаны (пареенопей—хоръ дѣвушекъ) и др. Развитіе ея было дѣломъ *дорійскаго* племени; отсюда—традиціонные «доризмы» въ языкѣ хоровой лирики. Она представлена рядомъ именъ: Аріона (VII в.), Стезихора, Ивика (VI в.), позднѣе Пиндара, Симо니다, Ваххилида. Высшей точкой ея развитія была лирика Пиндара.

Оды Пиндара. Древность сохранила о поэзіи Пиндара единодушно восторженные отзывы, которые можно сопоставить только съ отношеніемъ грековъ къ памяти Гомера. Рассказывается, какъ Филиппъ Македонскій, разрушая Фивы, пощадилъ только прежнее жилище Пиндара. Сложились многочисленныя легенды о «боговдохновенности» Пиндара, о томъ, какъ богъ Панъ распѣвалъ его пѣсни и т. п. Неслучайно то, что Пиндаръ былъ первымъ изъ грековъ, о которомъ сохранилось связанное жизнеописаніе (βίος). Пиндаръ родился близъ Фивъ, гдѣ провель всю жизнь (518—442); его мать была *дорическаго* происхожденія. Извѣстна его связь съ жреческой коллегіей храма Аполлона въ Дельфахъ, гдѣ ему было предоставлено особое почетное мѣсто.

Сочиненія Пиндара были 3-хъ родовъ: 1) пѣснопѣнія, связанныя съ культомъ, сочиненныя на церковные праздники въ Фивахъ и Дельфахъ; сюда же относились **диэирамбы** (въ честь Діониса); 2) оды въ честь побѣды надъ персами; 3) оды въ честь побѣдителей на общественныхъ играхъ, **эпиникии**.

До насъ дошли только произведенія послѣдняго отдѣла, числомъ 44; это составляетъ незначительную часть творенія Пиндара, но, какъ полагаютъ, лучшую часть его (вмѣстѣ съ диэирамбами). Гораздо чувствительнѣе утрата *музыки* и *орхестической* части (танцевъ), которыми сопровождалось исполненіе эпиникій; музыка сочинялась обыкновенно самимъ Пиндаромъ. Такимъ образомъ, мы лишены возможности судить о впечатлѣніи цѣлаго. Стихотворные ритмы Пиндара славились своимъ разнообразіемъ и богатствомъ.

Главную часть содержанія эпиникіямъ доставляла **миеологія**, отчасти **героическая легенда**; онѣ имѣли, такимъ образомъ, религиозный и патріотическій смыслъ съ преобладаніемъ перваго. Между тѣмъ, Пиндару пришлось жить въ такую эпоху, когда изложеніе миеологическихъ сюжетовъ представляло уже большія трудности. V вѣкъ ознаменовался сильнымъ движеніемъ философской и религиозной мысли, которое про-

явилось, между прочимъ, въ критикѣ старинныхъ мифовъ и вѣрованій и вмѣстѣ въ попыткѣ очищенія мифовъ и истолкованія ихъ въ болѣе возвышенномъ смыслѣ. Новыя религіозныя теченія выразились въ *мистеріяхъ* и *орфизмѣ*; поэты-орфики (которые вели свое происхожденіе отъ Орфея) стремились создать поэзію, проникнутую монотеистическими воззрѣніями и идеями душевнаго очищенія; новыя религіозныя исканія сосредоточились также около вопроса о безсмертіи души и жизни за гробомъ.

Пиндару удалось удовлетворить новымъ религіознымъ стремленіямъ греческаго народа, не разрывая рѣзко со стариною и оставаясь въ лонѣ господствующей церкви—ея вѣрованій и культа, и въ томъ особомъ почетѣ, который окружилъ имя Пиндара, нельзя не узнать чувства благодарности тому, кто сумѣлъ сказать новое слово, не поселивъ душевнаго разлада, пощадивъ авторитетъ и святость религіозной и національной старины, которая была дорога огромному большинству грековъ. Эта заслуга Пиндара была и религіозной, и вмѣстѣ національно-патріотической: его поэзія скрѣпляла духовно греческую націю посредствомъ чувствъ и представленій, которыя могъ раздѣлить каждый.

Для выполненія такой задачи Пиндаръ былъ одаренъ совершенно исключительно: кромѣ поэтическаго и музыкальнаго таланта, — глубокимъ чувствомъ личной религіозности, всеобъемлющимъ знаніемъ религіозной старины и необыкновенной возвышенностью и благородствомъ натуры, которыя сохраняли его рѣчи полную естественность и непосредственность и при самомъ возвышенномъ ея строѣ. Сочетаніе всѣхъ отмѣченныхъ условій никогда больше не повторялось во всемірной литературѣ.

При всей возвышенности, религіозность Пиндара была чужда *экстазма*, экзальтаціи; она величава и широка и вмѣстѣ проста, свѣтла и радостна, полна оптимизма и нравственной бодрости; его религіозное чувство было простымъ и здоровымъ и могло быть раздѣлено людьми, стоящими на различныхъ ступеняхъ духовнаго развитія. Пиндара невозможно представить себѣ религіознымъ учителемъ *секты*: какъ Дантъ и Боссюэтъ, онъ могъ быть только выразителемъ церкви, господствующей и торжествующей; оттого его религіозная поэзія въ высшей степени проникнута чувствомъ коллективности, *сиборности*, которое дается сознаніемъ того, что выражаемая настроенія и мысли раздѣляются многими, цѣлымъ народомъ.

Въ обращеніи съ слишкомъ устарѣвшими религіозными представленіями Пиндаръ обнаружилъ много душевнаго такта. Такъ, по поводу разсказа о томъ, что Гераклъ боролся съ богами, онъ восклицаетъ: «о, пусть мой языкъ не повторяетъ этого богохульства!» (Ол. IX). Къ раз-

сказамъ о несовершенствахъ боговъ онъ относится, какъ къ «дѣтскому лепету богопознанія». Многое въ миѳологіи, напр., отношенія Зевса, и Геры, онъ сознательно обходитъ; оттого онъ охотнѣе излагаетъ мѣстные, менѣе популярныя миѳы, которые давали ему больше свободы. Его основное отношеніе къ миѳологіи выразилось въ словахъ (Ол. I): «о богахъ слѣдуетъ думать только хорошее: такъ ошибки будетъ меньше».

Оттого наибольшей силы религіознаго одушевленія и поэзіи онъ достигаетъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ развиваетъ идею божественнаго совершенства и всемогущества; при этомъ онъ развиваетъ одну и ту же идею подъ различными именами: Зевса, Аполлона, Нептуна и пр. Въ этомъ заключалась новая религіозная струя поэзіи Пиндара, близкая къ монотеизму.

Одинъ въ темную ночь онъ (Пелопсъ) идетъ на берегъ пѣнящагося моря и тамъ, среди рева волнъ, громкими криками онъ зываетъ къ Тому, Кто своимъ трезубцемъ заставляетъ шумѣть морскія пространства (Ол. I). Такъ Богъ все устрояетъ по своему хотѣнію—скорѣ орла, разрѣзывающаго воздухъ, скорѣ дельфина, убѣгающаго въ волнахъ (Шю. II). О Боже Всемогущій! Ты вѣдаешь послѣднюю цѣль всѣхъ вещей, знаешь всѣ пути, ведешь счетъ листьямъ, которые распускаются каждою весною, и камешкамъ на двѣ морей и въ ложѣ рѣкъ, которые приводятся въ движеніе днищами волнъ подъ дыханіемъ неистовыхъ вѣтровъ (Шю. IX).

Передача Пиндаромъ миѳологическихъ образовъ всего менѣе условна; въ ней сказывается творческое воображеніе поэта. Пересказывая старыя миѳы, онъ освѣжаетъ ихъ конкретными подробностями, под- сказанными ощущеніемъ, «списанными съ природы»; оттого въ только что приведенномъ примѣрѣ (о Пелопсѣ) мы чувствуемъ таинственность обстановки («шумъ и движеніе волнъ въ темнотѣ»); рассказывая (Ол. VI), какъ новорожденный сынъ Эвадны, былъ спрятанъ ею въ тростникѣ, онъ заставляетъ *видѣть* крошечное тѣлце ребенка среди влажныхъ и душистыхъ фіалокъ и т. п.

Восхваленіе Герона и Сиракузъ дало поводъ Пиндару изображать Этна (Шю. I); здѣсь онъ въ значительной мѣрѣ *создаетъ* миѳъ со всей непосредственностью и свѣжестью первоначальной метафоры:

Этна—ты, нахмуренное чело плодоносной, прекрасной земли!.. Чудовище, днемъ и ночью терзаемое Вулканомъ, которое не знаетъ покоя отъ мукъ и вѣчно рвется на своей цѣпи, отчего ложе его непрерывно облива- ется кровью...

Свѣжесть миѳологическихъ образовъ у Пиндара дала поводъ (Квинтиліану) сказать, что «онъ никогда не собиралъ дождевой воды, а зналъ только родниковую».

Одна изъ главныхъ темъ въ одахъ Пиндара: судьба человѣка и

взаимоотношеніе боговъ и людей. Онъ любить останавливаться на кратковѣчности и слабости человѣка; но за этимъ всегда слѣдуетъ мысль о способности человѣка къ высокому, о его родствѣ съ богами.

Что такое человѣкъ? Онъ сновидѣніе тѣни. Но когда боги направятъ на него свѣтлый лучъ, что за сіяніе окружаетъ его, и какой сладкой становится его жизнь! Боги и люди—дѣти одной матери. Безмѣрно различіе въ могущество и силѣ; но мы можемъ приближаться къ нимъ, совершенствуя душу и тѣло (Нем. VI).

Общественныя игры давали Пиндару удобный поводъ высказывать мысли, подобныя предыдущей, представляя живые примѣры человѣческихъ совершенствъ: здоровья, силы, удачи и жизненной энергіи.

Пиндаръ, какъ лирикъ. Можетъ быть, главной особенностью Пиндара, какъ поэта, являлось то, что онъ умѣлъ быть чистымъ **лирикомъ**, хотя черпалъ фактическое, конкретное содержаніе своей поэзіи изъ эпоса и преданія. Какъ истинный лирикъ, онъ не развиваетъ подробно своихъ образовъ: они цѣнны для него, лишь какъ возбудители опредѣленныхъ чувствъ и идей; бросивъ нѣсколько яркихъ чертъ образа, иногда только напомнивъ о немъ слушателю, онъ спѣшитъ уже къ другому; этимъ объясняется необыкновенное богатство идейнаго и лирическаго содержанія въ эпиникияхъ Пиндара. Очевидно, возбудительная сила такихъ мимолетныхъ образовъ для ума, чувства и воображенія его современниковъ была чрезвычайно велика; они заставляли звучать въ ихъ душѣ самыя различныя струны—религіозныя, нравственныя, патріотическія. Ключъ къ *этой* сторонѣ поэзіи Пиндара теперь въ значительной мѣрѣ утраченъ даже для специалистовъ.

Кромѣ быстрой смѣны образовъ, чисто лирическая природа поэзіи Пиндара выражается также въ оригинальности, неожиданности переходовъ отъ одного предмета къ другому, которые кажутся именно отсутствіемъ всякаго перехода, всякой связи предыдущаго съ послѣдующимъ. Эту связь въ одахъ Пиндара также не вездѣ удается теперь возстановить; очевидно, эти внезапные переходы и скачки мысли были гораздо понятнѣе слушателямъ его одъ; по крайней мѣрѣ, они вызывали восторженныя похвалы его смѣлости и глубокомыслію; никогда ничья поэзія не вызывала такъ охотно сравненія съ *полетомъ*; самъ Пиндаръ сравнивалъ себя съ орломъ; такова же и характеристика его у Горация; въ другомъ мѣстѣ онъ сравниваетъ свою фантазію, распоряжающуюся образами, «съ той силой, которая гонитъ волну вслѣдъ за волною».

Объясненіе этой послѣдней особенности поэзіи Пиндара заключается въ ея чисто лирической и на половину музыкальной природѣ. Очевидно, текстъ и музыка творились Пиндаромъ одновременно, съ самаго начала неразрывно; оттого часто переходъ къ тому или другому образу

или идеѣ въ его одахъ имѣлъ такую же законность, какъ переходъ къ той или другой музыкальной нотѣ, аккорду или мотиву: за мрачными, угнетающими мотивами чувствовалась потребность, одновременно поэтическая и музыкальная, въ мажорныхъ, поднимающихъ нотахъ, которыми разрѣшалось предыдущее настроеніе. Къ этому присоединялась еще *оргестическая* часть, подкрѣплявшая видимыми ритмами слышимые ритмы музыки и рѣчи; нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что танцы, сопровождавшіе пиндаровскую эпиникию, были совершенно свободны отъ раздражательнаго, мимическаго (слѣдовательно и драматическаго) элемента. Слушатель испытывалъ сложное и разностороннее возбужденіе, которое сливалось въ чрезвычайно цѣльное и единое состояніе души. Въ лицѣ Пиндара первобытный *синкретизмъ* поэзіи, музыки и пляски достигъ высшаго своего синтеза.

У Пиндара есть указанія на то, что часто именно музыка вела за собой его поэтическую фантазію: себя подъ вліяніемъ музыки онъ сравнивалъ со «сталью, которая визжитъ подѣ брускомъ» (когда ее точать). Мы находимъ у него (Пин. I) такое изображеніе *миры*, т. е. поэзіи:

(О ты, которая составляешь наслажденіе Аполлона и музъ съ черными кудрями,—золотая лира! Твои звуки размѣряютъ ритмъ пляски, источникъ радости. При первыхъ звукахъ твоихъ прелюдій тебѣ повинуются цѣвцы, и самый орелъ, спутникъ Зевса, начинаетъ дремать подѣ скипетромъ владыки боговъ. Опускаются его быстрыя крылья, сладкій сумракъ заволакиваетъ его рѣсницы, онъ мягко нагибаетъ шею, склоняетъ свою отяжелѣвшую голову, погружается въ сонъ... спать, и только спина его, убаюканная наслажденіемъ, вздрагиваетъ въ тактъ твоихъ аккордовъ.

Въ этомъ изображеніи Пиндара совершенно теряется граница между музыкой и «поэзіей настроенія»—лирикой.

Въ языкѣ Пиндара отмѣчаютъ наглядность болѣе скульптурную, чѣмъ красочную, что соотвѣтствовало одухотворенности и идейности его поэзіи. Въ духѣ его стиля было также придавать предметность отвлеченнымъ понятіямъ, напр., качествамъ; такъ, ему свойственны выраженія: «заклинаю порывистость вѣтровъ, непреоборимую неподвижность скаль» и т. п. Сочетаніе пластичности съ отвлеченностью—оригинальная особенность Пиндара. Къ сравненіямъ онъ прибѣгаетъ рѣдко и не развиваетъ ихъ: это не согласовалось бы съ одушевленіемъ и полетомъ его поэзіи. Зато встрѣчаются метафоры очень часто и очень смѣлыя (см. объ Этнѣ, стр. 199). Антитезы, какъ слишкомъ разсудочный пріемъ, несвойственны Пиндару. Характерно то, что лирики XVII и XVIII вв. и позднѣе Гюго ими, напротивъ, злоупотребляли.

Пиндару, вѣрнѣе, «имени» Пиндара, суждено было сыграть весьма выдающуюся роль въ исторіи европейской лирики XVI—XVIII вв.

когда торжественный лиризм на патриотическія темы занялъ одно изъ первыхъ мѣстъ въ литературѣ въ формахъ такъ называемой «пиндарической» оды. Сближеніе съ Пиндаромъ являлось тогда наивысшей похвалой (у насъ о Ломоносовѣ: «онъ нашихъ странъ Малербъ, онъ Пиндару подобень...»). Въ то же время отличительной чертой отмѣченной эпохи было совершенно неудовлетворительное пониманіе поэзіи Пиндара (вмѣстѣ съ Гомеромъ; ср. стр. 146). Непонятыми и неоцѣненными остались самыя существенныя ея свойства: 1) ея общенародность, вытекавшая изъ самаго ея источника: мѣологии и національной старины и изъ соборности, общедоступности выражаемыхъ ею настроеній; 2) ея чисто лирическая природа, — преобладаніе чувства, настроенія надъ воображеніемъ и мыслью, полное подчиненіе хода мысли переживамъ настроенія (ср. стр. 181), которое, притомъ, выражалось одновременно **музыкой**. Такое соотношеніе чувства и мысли было совершенно несродно душевному складу людей означенной эпохи. Отсюда возникъ взглядъ на указанные только что «скачки» или «полетъ» мысли у Пиндара, какъ на искусственный приѣмъ, такъ наз. «лирической безпорядокъ», умышленно создаваемый поэтомъ. Лирики XVII и XVIII вв., включая Ломоносова и Державина, не представляли себѣ всей непосредственности, искренности и силы душевнаго подъема, который выражала лирика Пиндара, вся проникнутая сознаніемъ своей общенародности.

XVI. Форма драмы.

Драматическій приѣмъ. Теорія поэзіи различаетъ драму, какъ 3-ій основной родъ словеснаго искусства (поэзіи)—рядомъ съ эпосомъ и лирикой; драма отличается отъ двухъ послѣднихъ своей **формой** и своимъ **содержаніемъ**. Исторія развитія драматической поэзіи у всѣхъ народовъ представляетъ ту особенность, что драматическая форма выраженія и изображенія жизни надолго опережаетъ появленіе драматическихъ произведеній, т. е. сочиненій съ драматическимъ же содержаніемъ, драматическимъ сюжетомъ.

Подъ драматической формой, или драматическимъ приѣмомъ въ широкомъ смыслѣ слова слѣдуетъ понимать изображеніе человѣческой жизни подражательнымъ дѣйствіемъ, сопровождаемымъ обыкновенно рѣчами.

У грековъ слово *драма* (отъ *δράω* — дѣйствую) обозначало первоначально только драматическій приѣмъ, т. е. «игру», «представленіе въ лицахъ», и употреблялось раньше, чѣмъ появились драматическіе писа-

тели и произведенія. Слово «драма» было удачно передано у насъ въ XVII вѣкѣ словомъ *дѣйство*, которое могло бы занять мѣсто и въ современномъ языкѣ (оно сохранилось еще въ словѣ «лицедѣйство»).

Драматическій приемъ, такимъ образомъ, гораздо древнѣе драматической поэзіи. Во всѣхъ странахъ драматическая форма долго ищетъ и ждетъ сроднаго ей содержанія и, только дождавшись его, осуществляетъ третій видъ поэтическаго творчества, драматическую поэзію. Она успѣваетъ выработать къ тому времени уже извѣстную технику и извѣстныя привычки въ публикѣ; то и другое вліяетъ потомъ на драматическихъ писателей, когда они появляются.

Корни *драматическаго приема* можно найти уже въ самомъ языкѣ. Слово, которое мы произносимъ, есть наше дѣйствіе, *актъ*, въ которомъ обыкновенно участвуетъ наша *воля*, сознательное намѣреніе подѣйствовать на волю другого. Далѣе, произнесеніе слова или фразы обыкновенно сопровождается извѣстной долей *игры*, «дѣйства», напр., определенной интонаціей, выраженіемъ лица, жестами, перемѣной позы. Когда мы передаемъ рѣчи и сужденія другихъ людей, мы часто дѣлаемъ это въ такъ наз. «прямой рѣчи», т. е. заставляя *и*ъ говорить, какъ это дѣлаютъ драматурги. Въ частности, русской рѣчи свойственно, начавъ въ 3-мъ лицѣ, какъ бы невольно переходить въ 1-ое, смѣшивая косвенную рѣчь съ прямою, напр.: «а онъ сказалъ, что я, говорить, согласенъ» и т. п. Рассказывая что либо такое, что богато дѣйствіемъ, мы охотно дополняемъ рассказъ жестами—не только лирическими, т. е. дающими исходъ силѣ чувства, но именно подражательными, заключающими въ себѣ драматическую «игру». Драматическій элементъ въ языкѣ представляютъ, далѣе, краткіе отрывки разговорной, прямой рѣчи, которые какъ бы окаменѣли, превратившись въ имена, вродѣ: «не тронь меня», «вынь да положи», и т. д.

Мы уже видѣли, что въ эпоху первобытнаго *синкретизма* драматическій приемъ встрѣчается на самой ранней ступени; но онъ служитъ только подспорьемъ разсказу и иногда совсѣмъ замѣняетъ его; въ отдѣльныхъ случаяхъ онъ, вѣроятно, древнѣе, чѣмъ разсказъ, потому что при бѣдности языка многое легче «представить въ лицахъ», чѣмъ передать словами. На первоначальной ступени драматическій приемъ не связанъ съ текстомъ, зато тѣсно связанъ съ **ритмомъ**: это рядъ подражательныхъ дѣйствій, исполняемыхъ въ тактъ, драма, которую «пляшутъ»; таковы были забавы греческихъ солдатъ, описанныя въ «Анабазисѣ» Ксенофонта. Въ этихъ случаяхъ за игрой, «дѣйствомъ» остается эпическій характеръ—наглядныхъ иллюстрацій, движущихся картинъ. Тотъ же характеръ иллюстрацій имѣли средневѣковыя церковныя мистеріи на сюжеты Библии и житій святыхъ (миракли).

Важнымъ шагомъ впередъ былъ переходъ отъ объяснительнаго текста къ **діалогу**; это вело къ разработкѣ, къ индивидуализаціи лицъ, участвовавшихъ въ діалогѣ. Съ этого момента развитіе драмы было обеспечено. Но развитіе драматическаго діалога не вполне уживается съ ритмомъ, который стѣсняетъ свободу индивидуальнаго выраженія и мѣшаетъ точному подраженію жизни. Освобожденіе дѣйства - игры отъ ритма слѣдуетъ поэтому разсматривать, какъ успѣхъ на пути развитія драмы.

Зародышъ драматическаго приема видятъ уже въ дѣтскихъ играхъ, заключающихъ въ себѣ подражаніе жизни (напр., подражаніе «поимкѣ разбойниковъ»), даже въ играхъ животныхъ. Игра въ куклы сопровождается иногда сложнымъ распредѣленіемъ ролей. Наконецъ, однородный психологическій процессъ заключается во всякаго рода притворствѣ, начиная со свѣтской любезности, проявленій лицемѣрія и пр. Въ самую раннюю пору подражательныя дѣйствія могутъ имѣть еще особый, не поэтический смыслъ—заклинанія, основанный на вѣрѣ въ реальное могущество подражательныхъ дѣйствій (ср. стр. 174); напр., имитируется удачная охота, для того чтобы имѣть удачу въ предстоящей охотѣ и т. п.

Сценическая иллюзія. Драматическій приемъ имѣющій, какъ мы видѣли, такое древнее происхожденіе, достигаетъ своего высшаго развитія на сценѣ театра въ игрѣ опытныхъ и талантливыхъ актеровъ. Результатомъ этой игры является такъ наз. **сценическая иллюзія**; она дополняетъ въ драматической поэзіи **поэтическую иллюзію**, которую даетъ самый текстъ пьесы. Сценическая иллюзія имѣетъ свои очень существенныя особенности. Ей присущи также нѣкоторыя отрицательныя свойства, а именно:

А. Она дѣйствуетъ на душу чрезъ посредство внѣшнихъ чувствъ—зрѣнія и слуха. Этотъ способъ нельзя не признать болѣе грубымъ, нежели дѣйствіе словъ на воображеніе, какъ въ остальныхъ родахъ поэзіи и въ драмѣ при чтеніи; онъ дѣйствуетъ именно на болѣе матеріальную и вмѣстѣ болѣе пассивную часть нашей души—ощущенія, между тѣмъ какъ болѣе одухотворенной и творческой ея способности—**фантазіи** сразу ставятся при этомъ довольно тѣсные предѣлы: зритель принужденъ принимать готовый образъ дѣйствующаго лица пьесы со всѣми случайными, индивидуальными подробностями внѣшности актера, его голоса и пр.; послѣднія могутъ иногда противорѣчить образу, который имѣлъ въ виду авторъ (напр., пожилой актеръ въ роли Ромео) и обыкновенно не бываютъ вполне согласны съ тѣмъ образомъ, который создалъ себѣ зритель, читавшій раньше пьесу; это создаетъ, конечно, препятствіе для поэтической иллюзіи.

Въ то же время сценическіе образы бываютъ обыкновенно рассчитаны на пониманіе публики средняго уровня, такъ какъ театръ пред-

назначается для большой толпы; притомъ сами исполнители представляютъ собою обыкновенно также «толпу», т. е. людей средняго уровня. Влияютъ также неблагоприятно для тонкости и сложности образовъ, которые даетъ сцена,—самые размѣры зрительной залы.

Б. Другой отрицательной стороной сценическаго исполненія является то, что оно не оставляетъ зрителю досуга отдаваться въ полной мѣрѣ **поэтическому внушенію** текста (Т. С. § 84), напр., мыслямъ, которыя онъ можетъ вызывать, припоминаніямъ, настроеніямъ и пр. Драма на сценѣ не ждетъ; прерываясь только небольшими антрактами, она быстро стремится къ своей развязкѣ. Этимъ сценическое исполненіе также нивелируетъ зрителей, приводитъ ихъ къ одному уровню.

Преимущества драматической формы. Недостаткамъ драматической формы слѣдуетъ противопоставить ея очень важныя преимущества. Они объясняютъ намъ, почему человѣчество такъ рано и съ такой охотой прибѣгло къ этому приему; объясняютъ также тотъ фактъ, что все драматурги стремились видѣть свои произведенія на сценѣ. По выраженію Гоголя: «драма живетъ только на сценѣ». Эти преимущества слѣдующія:

I. Непосредственное дѣйствіе игры на **зрѣніе** и **слухъ** производитъ, конечно, состоянія сознанія болѣе яркія, болѣе интенсивныя, чѣмъ тѣ представленія (т. е. воспоминанія) о зрительныхъ и слуховыхъ впечатлѣніяхъ, которыя можетъ дать намъ воображеніе. Сцена дѣлаетъ насъ очевидцами происшествій; она даетъ намъ, слѣдовательно, тѣ же преимущества, которыя имѣетъ человѣкъ, побывавшій въ извѣстной мѣстности, передъ тѣмъ, кто только читалъ или слышалъ о ней. Сценическое изображеніе превосходитъ своей яркостью и конкретностью также и пластическія искусства—живопись и скульптуру, потому что передаетъ жизнь настоящей жизнью, живыми людьми и образы неподвижныя и только видимыя замѣняетъ подвижными и вмѣстѣ съ тѣмъ слышимыми; здѣсь оба главныхъ источника нашихъ познаній—зрѣніе и слухъ дѣйствуютъ одновременно и дружно на наше сознаніе, чего не бываетъ въ другихъ искусствахъ.

II. Далѣе, благодаря своей особенной яркости, сценическое изображеніе обыкновенно настолько приковываетъ къ себѣ и поглощаетъ наше вниманіе, что совершенно отвлекаетъ насъ отъ опредѣленныхъ сторонъ предмета—тѣхъ, которыя не входятъ въ замыселъ драматурга. Это дѣлаетъ съ нами (см. ниже «Поэзія») всякое произведеніе искусства; но сценическое изображеніе дѣлаетъ это съ совершенно особенной полнотой и силой. На короткое время оно сосредоточиваетъ на извѣстныхъ пунктахъ, сторонахъ предмета такой яркій свѣтъ, что мы какъ бы слѣпнемъ къ остальному. Оно же заставляетъ насъ на время забывать обстановку

зрительной залы и толпы, которая вообще способна такъ сильно развлекать насъ.

III. На указанныхъ свойствахъ сценическаго исполненія основывается слѣдующая особенность сценическихъ зрѣлищъ, которая на первый взглядъ кажется странной, а именно: въ сценической передачѣ кажется правдоподобнымъ многое такое, что поразило бы своимъ неправдоподобіемъ въ разсказѣ. Это мы наблюдаемъ при талантливомъ исполненіи фарсовъ, сценическихъ карикатуръ жизни.

То же свойство сцены (своего рода «сценической парадоксъ») служить на пользу и многимъ серьезнымъ и знаменитымъ пьесамъ: достаточно указать на «Ревизора». Въ «Эдипъ царь» Софокла, превращенномъ въ разсказъ, насъ поразило бы неправдоподобіе того, какъ Эдипъ раньше не интересовался обстоятельствами смерти своего предшественника, какъ могъ не слышать разсказовъ о ней; но «игра», и «сцена» заставляютъ насъ именно забыть объ этомъ.

Этотъ театральнй самообманъ имѣетъ психологическое основаніе— въ нашей привычкѣ «вѣрить своимъ глазамъ» (отсюда выраженіе «очевидный» въ смыслѣ «безспорный»). Эта привычка есть инстинктъ, глубоко заложенный въ человѣческой природѣ; нѣтъ сомнѣнія, что онъ играетъ самую большую роль въ сценическомъ искусствѣ; именно опираясь на него, сценическія зрѣлища имѣютъ ту особую убѣдительность, которой не имѣютъ другія проявленія искусства.

IV. На отмѣченномъ выше (I) преимуществѣ сцены въ передачѣ видимаго, матеріальнаго основывается другое важное ея преимущество: изображая особенно отчетливо внѣшнія проявленія душевныхъ состояній, а именно (помимо содержанія рѣчей): интонаціи, выраженія лица, движенія, позы (это и называется, главнымъ образомъ, сценической игрой), — драматическое исполненіе переноситъ зрителей въ душевныя состоянія лицъ съ гораздо большей полнотой и интимностью, чѣмъ это дѣлаютъ эпосъ и лирика. Извѣстно, какъ дѣйствуетъ одинъ видъ слезъ, звуки рыданій, измѣнившійся голосъ, взглядъ, неожиданное и полное правды движеніе, уже самый темпъ движенія и пр.

Дѣло въ томъ, что сцена позволяетъ намъ всматриваться въ эти внѣшнія примѣты душевныхъ процессовъ съ такимъ вниманіемъ и наблюдать ихъ такъ отчетливо, какъ рѣдко намъ удастся въ жизни, гдѣ намъ часто бываетъ неудобно или «не до того», чтобы наблюдать. При томъ изображенія душевныхъ состояній актеромъ бываютъ всегда типичны и вмѣстѣ не бываютъ чрезмѣрно сложны (стр. 205), тогда какъ въ дѣйствительности внѣшнее обнаруженіе душевной жизни человека можетъ быть крайне индивидуальнымъ, субъективнымъ или крайне сложнымъ, оттого не всѣмъ понятнымъ.

Благодаря только что указанному преимуществу игры мы можем совершенно «входить въ роль» изображаемаго лица, между прочимъ, можемъ, что особенно важно въ драмѣ, переноситься въ напряженіе **воли и борьбы**, которую оно ведетъ, и какъ будто участвовать въ ней. На этомъ основывается тотъ особенно живой интересъ къ лицу и его судьбѣ, который способна внушать именно «драма на сценѣ»; онъ выражается въ нетерпѣливомъ ожиданіи развязки; такому, все возрастающему интересу и дано названіе драматическаго интереса; психологически онъ соединяется съ «иллюзіей соучастія».

Передача душевныхъ состояній игрой выступаетъ на первый планъ въ «нѣмыхъ» роляхъ или сценахъ. Извѣстно, что само молчаніе есть одно изъ «драматическихъ средствъ»; въ не дошедшей до насъ греческой трагедіи «Ниобея» героиня не произносила ни одного слова; драматично «безмолвіе народа» въ «Борисѣ Годуновѣ» Пушкина. Само собой разумѣется, что нѣмые сцены могутъ соединяться съ очень сложной игрой.

Передача душевныхъ состояній игрой (помимо рѣчей) получаетъ особенное значеніе въ моменты драматическихъ переходовъ, когда совершается переломъ въ настроеніи лица, въ направленіи его мыслей и воли. Такія мѣста трудны для зрителя пьесы, потому что передаютъ рѣдкіе, необычайные душевные процессы, и также для драматурга, потому что такіе душевные перевороты обыкновенно очень неполно выражаются словами. Актеръ своей игрой заполняетъ недостающіи звенья психологической цѣпи, которой авторъ намѣчаетъ часто только начало и конецъ; связь между ними, такъ сказать, «мостъ»—приходится создавать актеру.

V. Остается, наконецъ, еще важное свойство сценическаго исполненія, которое слѣдуетъ считать также его преимуществомъ, а именно: оно, само по себѣ, способно особенно сильно возбуждать нашу **нравственную воспримчивость**, нашу чуткость къ добру и злу въ людяхъ и ихъ дѣлахъ. Когда мы видимъ человѣческіе поступки въ наглядномъ исполненіи («въ лицахъ», живыми людьми, для нашего сознанія гораздо отчетливѣе выступаютъ ихъ привлекательныя или предосудительныя въ нравственномъ смыслѣ свойства, чѣмъ если мы слышимъ только рассказъ о нихъ. Мы гораздо горячѣе, съ большимъ душевнымъ участіемъ относимся тогда и къ подвигу, и къ преступленію, совершаемому лицомъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ,—къ наградѣ или возмездію, которыя оно получаетъ.

На это свойство сцены—будить нашу нравственную природу обратилъ вниманіе знаменитый философъ Гегель (1770—1831), который нашелъ ему психологическое объясненіе: мы такъ близко и подробно ви-

димъ, напр., преступное дѣяніе на сценѣ и вслѣдъ за тѣмъ видимъ наглядно его результаты, напр. страданія, которое оно причинило другимъ людямъ и пр., что не можетъ отдѣлаться отъ чувства даже нашей собственной отвѣтственности, какъ будто мы сами были, если не его участниками то, по крайней мѣрѣ, «попустителями»,—такова инстинктивная психологія увлеченнаго игрой зрителя. Какъ мы увидимъ ниже, это свойство сценическаго исполненія имѣетъ важное значеніе для драмы.

Драматическая техника. Сочетаніе драматической поэзіи со сценической игрой требуетъ согласованія обоихъ искусствъ въ виду ихъ общей цѣли; вслѣдствіе этого создалась особая **техника драмы**. Между тѣмъ, съ тѣхъ поръ, какъ не существуетъ устнаго исполненія героическаго эпоса, не можетъ быть рѣчи о «техникѣ эпоса»; точно также для насъ не существуетъ «лирической техники», которая въ эпоху Пиндара, при сочетаніи пѣнія съ музыкой и орхестикой, должна была быть весьма сложной.

Сцена оказываетъ драматургу могущественную поддержку и помощь, но въ то же время ставитъ ему существенныя ограниченія,—прежде всего относительно продолжительности театральнаго представленія и, слѣдовательно, размѣровъ текста. Отсюда вытекаетъ: 1) требованіе экономіи въ подробностяхъ и рѣчахъ и, какъ слѣдствіе этого, строгая цѣлесообразность состава сценъ и діалоговъ: ни одна подробность въ дѣйствіяхъ актера и въ его рѣчахъ не должна быть введена безъ расчета для цѣлаго. 2) Вторымъ руководящимъ требованіемъ, которое сцена предъявляетъ къ составу драматическаго произведенія является цѣлесообразность **сценарія**, т. е. выбора и порядка сценъ.

Какъ извѣстно, то, чего *не видитъ* зритель, дѣйствуетъ на него несравненно слабѣе, какъ бы талантливо оно ни было передано эпической или лирической рѣчью. Отсюда вытекаетъ отвѣтственная задача драматурга: рѣшить, чтò показать зрителю и что отнести за сцену. Существенное данное пьесы, которое сообщено зрителю только въ разсказѣ, можетъ недостаточно сильно подѣйствовать на него и пройти незамѣченнымъ; получится неравномѣрность освѣщенія, если, напр., дурныя стороны лица будутъ показаны сценически, въ то время какъ о хорошихъ будетъ только говориться, рассказываться.

3) Изъ сочетанія драмы со сценой вытекають, въ-третьихъ, и извѣстныя требованія: а) строгой **законченности** драмы, другими словами, рѣшительности ея развязки, б) **непрерывности** дѣйствія, т. е. развитія завязки.

а) Мы уже видѣли, что зритель бываетъ связанъ съ представляемымъ на сценѣ тѣснѣе (до «иллюзіи соучастія»), нежели читатель съ произведеніемъ, которое читаетъ. Отсюда вытекаетъ его повышенный

интересъ къ ходу и исходу дѣйствія пьесы. Этимъ послѣднимъ объясняется особенно досаждающее дѣйствіе на зрителя неполной или неестественной развязки сценическаго произведенія.

Вообще мы смотримъ на завязку пьесы, какъ на *задание* и на развязку, какъ на естественное и правдоподобное *разрѣшеніе* даннаго заданія. Это направляетъ въ опредѣленную сторону наши ожиданія; послѣднія могутъ быть обмануты вслѣдствіе участія въ ходѣ пьесы *случая*; но безъ участія «случайнаго» не можетъ обойтись ни одно правдивое изображеніе человѣческой жизни. Выходомъ изъ этого противорѣчія является типичность случайнаго: драматургъ вводитъ случайныя обстоятельства, но такія, которыя *легко могли быть*.

Иногда «рамки заданія» бываютъ неопредѣленны, и только развязка ихъ устанавливаетъ болѣе точно. Такъ, въ «Борисѣ Годуновѣ» Пушкина то, что пьеса продолжается послѣ смерти героя, показываетъ, что «заданіемъ» Пушкина была не судьба Годунова, но судьба династіи, всего историческаго зданія, имъ воздвигнутаго. Это ретроспективно объясняетъ *эпичность* всей пьесы, ея малую сосредоточенность на *лицѣ*; авторъ хорошо бы сдѣлалъ, если бы далъ понять это зрителю съ самаго начала.

б) Непрерывность развитія дѣйствія находится въ постоянномъ конфликтѣ съ необходимостью *экспозиціи*, всегда отнимающей время. Въ большинствѣ пьесъ аппаратъ экспозиціи слѣдуетъ признать слишкомъ громоздкимъ. Драматургъ обязанъ упрощать его елико возможно—такъ, чтобы сдѣлать незамѣтнымъ для зрителя дѣйствіе этого аппарата (Т. С. § 122); такъ, является уже прогрессомъ драматургіи, если *рассказъ* объ обстоятельствахъ пьесы замѣняется *разговоромъ*, еще больше,—если онъ замѣняется *споромъ*, потому что въ спорѣ всегда есть элементы драматизма: проявленіе воли лица и воздѣйствіе на волю другого.

Дѣленіе драмы. Извѣстное требованіе *поворотной точки* (главной перипетіи) въ развитіи драматической темы, выставленное Аристотелемъ въ «Поэтикѣ», не соблюдено не только въ большинствѣ новыхъ драмъ, но и во многихъ древнихъ. Это требованіе подрывается уже тѣмъ, что Аристотель наилучшей перипетіей считалъ *признаніе* (*ἀναγνώρισις*)—узнаніе двухъ главныхъ лицъ пьесы объ ихъ близкомъ родствѣ, какъ Орестъ и Электра; это показываетъ, что онъ имѣлъ здѣсь въ виду чисто внѣшній «театральный эффектъ» (*coup de théâtre*).

Болѣе глубокое пониманіе процесса развитія драматической темы заставляетъ разложить его на **дѣйствіе** (акцію) и **обратное дѣйствіе** (реакцію). Нерѣдко они происходятъ одновременно: герой пьесы дѣйствуетъ и созидаетъ, не замѣчая, какъ созидаемое дѣйствуетъ обратно на него самого, не приближая, но удаляя его отъ желаемой цѣли, какъ противодействующая сила подкапывается подъ фундаментъ зданія и т. п.

Во многихъ драмахъ главное дѣяніе лица совершается задолго до конца пьесы (Макбетъ, Власть тьмы) и тотчасъ вслѣдъ за тѣмъ начинается реакція, дѣйствіе дѣянія на самого героя; активность его направляется теперь только на защиту, охрану того, что имъ создано (Годуновъ, Макбетъ), въ то время какъ мощь реакціи все растетъ и подъ конецъ пересиливаетъ его.

Пушкинъ попробовалъ наполнить *всю* пьесу изображеніемъ реакціи совершеннаго раньше дѣла; это оказалось въ ущербъ драматическому впечатлѣнію, именно потому, что о Годуновѣ-созидателѣ мы только *слышимъ*. Этой ошибки избѣжалъ въ похожемъ сюжетѣ Шекспиръ: онъ успѣлъ дать образчикъ дѣятельныхъ сторонъ Ричарда III и Макбета, познакомить съ ихъ качествами и «средствами», нравственнымъ обликомъ, талантливостью, энергіей—въ живыхъ сценахъ, прежде чѣмъ началось разрушеніе созданнаго ими могущества, т. е. побѣда реакціи.

Вышеуказанная *схема*: акціи и реакціи въ драмѣ позволяютъ лучше разбираться въ содержаніи многихъ пьесъ, чѣмъ искусственное дѣленіе ихъ на двѣ части.

Значеніе для драматическаго дѣйствія такъ наз. 3-хъ единствъ будетъ рассмотрѣно ниже, въ отдѣльныхъ очеркахъ.

XVII. Содержаніе драмы.

Драматическій сюжетъ. Исторія драматической поэзіи показываетъ: 1) что драма, какъ представленіе (дѣйство, игра), являлась повсюду гораздо раньше драматическихъ произведеній; 2) что драматическое представленіе служило долгое время только «подспорьемъ эпосу», иллюстрируя болѣе нагляднымъ образомъ разсказъ; 3) что драматическія произведенія слова, т. е. такія, которыя даютъ въ драматической формѣ драматическое же содержаніе, возникали обыкновенно позже произведеній эпическихъ и лирическихъ.

На первый взглядъ можетъ даже казаться, что эпосъ и лирика уже исчерпываютъ все содержаніе поэзіи, изображая: эпосъ—внѣшній, а лирика—внутренній міръ. Мы знаемъ, далѣе, что ихъ сочетаніе—въ видѣ ли чередованія обоихъ, или въ видѣ эпоса, проникнутаго лиризмомъ (какъ «прочувствованный разсказъ»), даютъ въ результатѣ лишь лироэпику, но не даютъ драмы.

Между тѣмъ, драма заняла самостоятельное и очень видное мѣсто въ области поэзіи. Дѣло въ томъ, что, изображая въ одно и то же время

внѣшній и внутренній міръ, драма даетъ ихъ намъ въ особенномъ соотношеніи, именно она изображаетъ наглядно, какъ мы *второй* изъ нихъ сознательно превращаемъ въ *первый*, какъ наши желанія, замыслы и планы мы превращаемъ въ *дѣла*, осуществляемъ въ реальномъ мірѣ.

Постоянная задача драмы: представить одинаково подробно, съ равной степенью иллюзіи, человѣческое дѣяніе съ внѣшней и внутренней его стороны, освѣтить его **внѣшнюю и внутреннюю исторію**, если оно не совершено было вдругъ, а потребовало предварительной подготовки—усилій и борьбы.

Для передачи *внѣшней* исторіи дѣянія драма пользуется своей своеобразной формой—средствами сценической иллюзіи, которая превосходитъ наглядностью и силой передачи средство эпоса—разсказъ. Та же форма (ср. стр. 206) могущественно помогаетъ драмѣ и въ выполненіи второй половины ея задачи—изображеніи *внутренней* исторіи дѣянія.

Сознательное превращеніе душевнаго стремленія въ реальный фактъ совершается всегда посредствомъ одного душевнаго процесса, съ которымъ насъ не знакомятъ подробно ни эпосъ, ни лирика, но который зато раскрываетъ подробно, исчерпывающимъ образомъ драма. Онъ состоитъ: 1) изъ усилія *воли*, 2) изъ перехода его въ *дѣятельность*, который состоитъ прежде всего въ возбужденіи волей нашей двигательной способности, потому что безъ движенія не обходится ни одинъ нашъ *актъ*, поступокъ.

Задача драмы, какъ произведенія искусства, и состоитъ въ томъ, чтобы изображать со степенью поэтической иллюзіи, т. е. такъ, чтобы зритель «переживалъ» изображаемое, въ него «переносился», —этотъ именно душевный процессъ. Опредѣляемая психологически, драма есть, поэтому, не поэзія наглядныхъ представленій, какъ эпосъ, и не поэзія настроеній, какъ лирика, а на первомъ планѣ поэзія **воли**, волевого усилія, направленнаго на осуществленіе опредѣленныхъ дѣйствій. И человѣкъ интересуется драматурга, какъ сознательный дѣятель, т. е. именно со стороны воли, со стороны его потребности и способности дѣйствовать: принимать рѣшенія и приводить ихъ въ исполненіе.

Отсюда видно, какой важный отдѣлъ жизни людей берется освѣтить и воспроизвести средствами словеснаго и сценическаго искусства драма. Сознательной и планомѣрной дѣятельностью наполнены самыя важныя и содержательныя страницы жизни человѣка и всего человѣчества. На такую дѣятельность мы привыкли смотрѣть, какъ на самое серьезное и зрѣлое, самое плодотворное, но вмѣстѣ и самое отвѣтственное проявленіе человѣка. Это должно объяснить намъ самостоятельное значеніе драматической поэзіи на ряду съ эпосомъ и лирикой.

Драматизмъ и лиризмъ. Изъ сказаннаго ясно, что драма, сколько нибудь серьезная, всегда заключаетъ въ себѣ богатое психологическое содержаніе: изображеніе душевныхъ состояній. Это вызываетъ надобность разграничить отчетливѣе ея область отъ лирики: драматизмъ отъ лиризма.

Слѣдуетъ замѣтить, что *волевой актъ*, волевое усиліе предшествуетъ *не вѣзмъ* нашимъ движеніямъ и поступкамъ. Такъ, привычныя намъ дѣйствія мы исполняемъ машинально, напр., ежедневно умываясь и одѣваясь. Далѣе, многіе поступки совершаются нами подъ непосредственнымъ вліяніемъ *чувства*,—эмоціи, которая сама прямо приводитъ въ дѣйствіе двигательную систему, безъ участія, безъ посредничества *воли*; такъ, трусъ въ афектѣ страха хватается за оружіе или бѣжитъ, не принявъ предварительно рѣшенія, и пр.

Такіе поступки, имѣющіе только эмоциональное, а не волевое происхожденіе, могутъ имѣть въ дѣятельности человѣка только второстепенное значеніе; изъ нихъ состоитъ, главнымъ образомъ, активность ранней молодости: они, такимъ образомъ, *не драматичны*, они стоятъ на границѣ лирики и драмы. Такимъ эмоциональнымъ актомъ, неожиданно для себя, Гамлетъ выполнилъ въ концѣ трагедіи свой замыселъ (отомстить за смерть отца), къ чему онъ такъ и не могъ притти усиліями воли, путемъ сознательныхъ, планомѣрныхъ дѣйствій.

Нормальное отношеніе эмоціи къ волѣ состоитъ въ томъ, чтобы давать ей первоначальный толчекъ, *импульсъ*, дѣлая желательнымъ или обязательнымъ (подъ вліяніемъ нравственныхъ чувствъ) для души то, что должно явиться, какъ результатъ дѣйствія или ряда дѣйствій. Здѣсь должна начаться дѣятельность *воли*, направляющей дѣйствія. Если эмоція, слишкомъ сильная, предвосхищаетъ волевой актъ: рѣшеніе и его исполненіе, лиризмъ вторгается въ область драмы, упраздняя ее или подрывая, т. е. лишая части содержанія.

Рядомъ съ эмоциональнымъ душевнымъ процессомъ—умственный, логическій процессъ можетъ быть также враждебенъ драматизму если только онъ не направленъ цѣлесообразно именно на то, что стремится осуществить лицо, принявшее рѣшеніе,—напр., на изысканіе средствъ, на оцѣнку препятствій. Только такое направленіе мыслей дѣйствующаго лица *драматично*, т. е. не вредитъ драматизму, а способствуетъ ему.

Съ этимъ тѣсно связана цѣлесообразная сосредоточенность вниманія. Такъ какъ душевный кругозоръ лица дѣйствующаго бываетъ обыкновенно суженъ—на цѣли дѣйствія, средствахъ къ ней и возможныхъ послѣдствіяхъ ея выполненія, то наплывъ *образовъ* въ душѣ въ случайномъ порядкѣ ассоціацій (такъ наз. «игра воображенія») — не драматиченъ; такъ бываетъ обыкновенно недраматиченъ «мечтатель».

Указанные психологическіе признаки—положительные и отрицательные—характеризуютъ то, что слѣдуетъ назвать **дѣеспособнымъ состояніемъ души** и вмѣстѣ **драматическимъ** ея состояніемъ; въ изображеніи такихъ состояній и заключается психологическая задача драмы. Ясно, что оба главные лирические процесса: *изліянія души* и *созерцанія настроенія*—мало интересуютъ драму, отчасти ей прямо враждебны: изліяніе часто утоляетъ душу, не доведя ее до возбужденія воли къ дѣйствію, до рѣшенія и акта; созерцаніе настроенія—успокаиваетъ, притупляетъ импульсъ, способный возбудить волю, охоту души къ дѣйствію. Иллюстраціи къ этой враждебности, антагонизму лиризма и драматизма нигдѣ не даны въ такомъ изобилии, какъ въ «Гамлетѣ» и «Ромео и Джульетѣ» Шекспира.

Драматическая борьба. Выполненіе составленнаго человѣкомъ замысла требуетъ обыкновенно не одного, но многихъ *актовъ воли*; число ихъ увеличивается отъ числа препятствій, враждебныхъ обстоятельствъ или усилій воли противниковъ; лишніе волевые акты, вызванные этими причинами, носятъ названіе **драматической борьбы**.

Ея раздѣленіе на *внѣшнюю* и *внутреннюю* понимается иногда не точно. Въ прямомъ смыслѣ всякая борьба ведетъ къ увеличенію волевого усилія. Внутренней борьбой въ точномъ смыслѣ слѣдуетъ называть только борьбу съ внутренними же препятствіями, т. е., препятствіями, возникшими въ самой душѣ дѣйствующаго лица. Оттого неправильно, напр., считать внутренней борьбой ту, которая происходитъ въ душѣ Сиды (Корнель; см. ниже): его любовь къ Хименѣ и ненависть къ ея отцу вполне допустимы въ душѣ одновременно; несомвѣстимы лишь ихъ внѣшнія послѣдствія.

Внутренняя борьба имѣетъ, такимъ образомъ, всегда смыслъ *душевнаго раздвоенія*. Оно можетъ быть временнымъ, такъ сказать, острымъ, и можетъ быть хроническимъ, какъ у Гамлета, гдѣ оно имѣетъ корни въ самой его *натурѣ*: въ «нарушенномъ равновѣсіи душевныхъ силъ». Последнее ждало только повода (открытіе истинной причины смерти отца), чтобы вызвать внутреннюю борьбу. Поводъ къ возникновенію душевнаго разлада и внутренней борьбы можетъ приходиться не извнѣ, но изнутри, какъ вспыхнувшее чувство любви къ врагу—въ Орлеанской дѣвѣ (Шиллера).

Внутренняя борьба драматическаго лица не всегда бываетъ борьбой *нравственной*, но лишь тогда, когда хотя бы одна изъ душевныхъ силъ, которыя вступили въ борьбу, имѣетъ нравственную природу, какъ совѣсть. Такимъ образомъ, внутренняя борьба Гамлета имѣетъ психологическій, но лишь въ незначительной степени моральный смыслъ. Въ «Грозѣ» Островскаго одна изъ борющихся силъ въ душѣ героини,—

та, которая и производит развязку, имѣть религіозную природу—сознаніе *грѣха*.

Драма и эпосъ. Сходясь съ эпосомъ на общей темѣ: изображенія человѣческихъ происшествій и дѣлъ, драма отличается тѣмъ, что выдвигаетъ на первый планъ участіе и вмѣстѣ съ тѣмъ отвѣтственность въ нихъ **личности**; можно сказать, что ее интересуютъ не событія, а *поступки лицъ*. Оттого она и отказывается отъ изложенія автора и знаетъ только рѣчи лицъ и ихъ дѣйствія (игру), которыми каждое изъ нихъ можетъ выразить себя и выдѣлится изъ числа другихъ, какъ *личность*. Это подробное раскрытіе индивидуальности лица нужно драматургу для того, чтобы выполнить 2-ую половину его задачи: представить внутреннюю исторію дѣяній. Эта особенность драмы дѣлаетъ ее по преимуществу *поэзіей человѣческой личности*, причемъ, чѣмъ богаче она индивидуализировалась, т. е. своеобразно обособилась отъ другихъ, тѣмъ благодарнѣй для драмы.

Легко увидѣть здѣсь коренное различіе драмы отъ эпоса идеальнаго—эпопеи, поэмы: тамъ человѣкъ цѣнится, поскольку онъ проникнуть общимъ настроеніемъ съ народомъ, проникнуть преданіемъ; драму — интересуютъ, напротивъ, личная инициатива (починъ). Не столь рѣзкой чертой отдѣлена драма отъ эпоса реальнаго—романа, повѣсти (см. ниже); отсюда понятно примѣненіе драматическаго приѣма романистомъ: смѣна разсказа сценами и діалогомъ, съ подробной передачей внѣшняго выраженія душевной жизни, что соотвѣтствуетъ сценической игрѣ (дѣйству).

Но взаимоотношеніе драмы и эпоса выражается еще въ другомъ: въ томъ, что выше было названо изображеніемъ не событій, а поступковъ. Въ понятіе «поступка» входятъ признаки: сознательности, активности, участія воли. Такимъ образомъ, заботой драматурга является обогащеніе пьесы *поступками*, что равносильно обогащенію ея *борьбою*, поводами къ борьбѣ и черезъ это къ актамъ воли. *Такого* рода обогащеніе сюжета творческой фантазіей автора и называется его **драматизаціей**.

Драматургъ получаетъ свои сюжеты обыкновенно въ формѣ разсказа; драматизируя ихъ, онъ: выдвигаетъ на первый планъ активную роль лицъ, ихъ инициативу, разбиваетъ сложное дѣяніе на волевые акты, умножаетъ ихъ число, создавая новые источники борьбы внѣшней и внутренней. Послѣднее достигается тѣмъ, что натура лица осложняется качествами, дисгармонирующими съ главнымъ дѣяніемъ его, съ его задачей. Такъ, Шекспиръ, драматизируя сюжетъ «Макбета», придалъ герою много мѣшающихъ его замыслу качествъ (см. разборъ), напр., неблагоприятный для его дѣла темпераментъ: визионерство героя, его подвер-

женность галлюцинаціямъ зрѣнія. Это создаетъ лишній источникъ внутренней борьбы—борьбы съ собою.

Поэтическая иллюзія въ драмѣ. Выше (стр. 168) было объяснено, въ чемъ состоитъ психологически поэтическая иллюзія въ эпосѣ и лирикѣ. Въ драмѣ она состоитъ: I. въ томъ, что зритель самъ переживаетъ иллюзію «дѣеспособнаго состоянія души», т. е. иллюзію напряженія и бодрости воли, подъема силъ, ихъ сѣбнранности и сосредоточенности на опредѣленной задачѣ, готовности и охоты къ дѣйствию. Душевное возбужденіе, которое онъ самъ переживаетъ вмѣстѣ съ героемъ пьесы, бываетъ именно таково, что исходомъ, разрѣшеніемъ его, единственно желаннымъ для души, является только дѣйствіе, актъ, поступокъ; это и составляетъ, какъ мы видѣли, признакъ «драматическаго состоянія» души. Иллюзію такого подъема дѣеспособности, активности, могутъ испытывать подъ вліяніемъ сценическаго представленія и малодѣятельныя, бѣдныя энергіей натуры. Въ этомъ должна для нихъ заключаться въ значительной мѣрѣ привлекательность драматическихъ зрѣлищъ и то удовлетвореніе, которое даетъ имъ театръ. Натуры энергическія, дѣеспособныя, созданныя для цѣлесообразной дѣятельности и борьбы, переживаютъ иллюзію особенной полноты жизни, участвуя иллюзорно въ дѣятельности и драматической борьбѣ лицъ пьесы.

Особенность именно драматической иллюзіи сравнительно съ эпической и лирической, состоитъ, слѣдовательно, въ томъ, что мы *переносимся* въ изображаемое, главнымъ образомъ, *волей*, переживаемъ дѣятельныя ея состоянія: напряженіе борьбы, увлеченіе борьбою—душевыя состоянія того, кто добивается намѣченной цѣли и устремляетъ въ направленіи ея всѣ свои силы, напряженно ожидая результата.

Пьесы съ трагическимъ сюжетомъ, изображающія исключительныя положенія: страданія, опасность или гибель лица на сценѣ, позволяютъ зрителю переживать *ужасное*, участвуя въ немъ,—становясь въ положенія героя, напр., Макбета-убійцы, и не подвергаясь въ то же время реальной опасности. Высказывалась даже мысль, что это «чувство безопасности передъ лицомъ ужаснаго» входитъ, какъ составная часть, въ наше наслажденіе серьезными драматическими зрѣлищами.

Слѣдуетъ замѣтить, что *разсказъ* можетъ иногда приближаться по дѣйствию на читателя и особенно на слушателя къ вышеописанному дѣйствию драмы; такому разсказу или манерѣ разсказывать мы и приписываемъ драматичность; это бываетъ чаще при устномъ разсказѣ, потому что въ него можно вносить долю игры. Но слѣдуетъ признать, что драматическая иллюзія при разсказѣ даетъ лишь слабый намекъ на то, чѣмъ она можетъ быть при передачѣ искусной игрой драматическаго текста.

II. Въ драматическихъ произведеніяхъ серьезнаго содержанія, изображающихъ поступки, не безразличные въ нравственномъ отношеніи, къ описанной выше иллюзіи «дѣятельнаго участія зрителя въ изображаемомъ» присоединяется еще иллюзія нравственной отвѣтственности.

Изъ всѣхъ видовъ словеснаго искусства драма въ сценическомъ исполненіи обладаетъ наибольшей способностью возбуждать наше нравственное чувство, дѣлать для насъ ощутительнымъ нравственное качество (хорошее или худое) изображаемыхъ дѣлъ. Смотри на такое зрѣлище, мы не въ состояніи бываемъ удержаться отъ оцѣнки въ моральномъ отношеніи лицъ, дѣйствующихъ на сценѣ, и ихъ поступковъ.

Причинъ этого второго (II) свойства драматическихъ представленій, двѣ: а) то, что драма освѣщаетъ съ одинаковой полнотой и наглядностью «внѣшнюю и внутреннюю исторію дѣяній» (стр. 211); б) то, что сценическая передача ихъ доводитъ нашу близость къ нимъ, до иллюзіи «соучастія» или «попустительства» (какъ утверждалъ Гегель— см. стр. 207).

а) Узнавая подробно «внутреннюю исторію» поступка, мы знакомимся съ тѣмъ, «чего онъ стоилъ» лицу,—совершенъ ли онъ имъ «съ легкимъ сердцемъ» или послѣ тяжелой душевной борьбы, узнаемъ наглядно: роль совѣсти, силу соблазна, гнетъ обстоятельствъ, наконецъ вліяніе случайности на поведеніе лица и пр.

б) Равнымъ образомъ, драматическимъ представленіемъ иллюстрируются съ несравненной наглядностью душевныя состоянія и страданія лица, совершившаго поступокъ или страданія лицъ, которыя явились его жертвами; это распространяется даже на *комедію*, напр., разговоръ купцовъ, жалующихся Хлестакову на городничаго; тѣмъ сильнѣе дѣйствіе тамъ, гдѣ данъ не разговоръ потерпѣвшихъ, но иллюстраціи самыхъ фактовъ— въ сценахъ.

Все вышеуказанное не можетъ не вызывать нашей моральной оцѣнки лицъ и поступковъ пьесы, не возбуждать въ зрителѣ потребности суда надъ ними; драматургъ и актеръ ежеминутно сообщаютъ зрителю новый матеріалъ для этого. Такое возбужденное, чуткое отношеніе нашей нравственной природы къ серьезному драматическому зрѣлищу обязываетъ драматурга къ осторожному обращенію съ чувствомъ справедливости зрителя. Это требованіе нерѣдко преувеличивалось въ такъ наз. «философскомъ воззрѣніи на трагедію» (см. ниже).

Мы въ правѣ требовать отъ драматурга душевнаго *такта*, который позволилъ бы ему избѣгать положеній, вызывающихъ болѣзненное чувство въ душѣ зрителя. Если автору по смыслу пьесы приходится вводить такого рода положенія, онъ имѣетъ возможность: 1) иллюстри-

ровать ихъ съ различной степенью яркости, конкретности, напр., не все «показывая» зрителю: 2) давать компенсацію (возмѣщеніе) чувству зрителя, — или нравственную, — напр., наказаніемъ или осужденіемъ устами дѣйствующихъ лицъ возмутительнаго поступка, или только психологическую, вводя отрадное, утѣшительное впечатлѣніе вслѣдъ за такимъ, которое подѣйствовало на зрителя угнетающимъ образомъ.

Примѣръ «положенія», свидѣтельствующаго о «недостаткѣ такта» со стороны драматурга, — въ «Шутникахъ» Островскаго: сцена радости бѣдняка-отца при находкѣ пакета будто бы съ деньгами (подброшеннаго въ шутку), которая должна спасти отъ голода и позора его семью. Сцена была бы возможна въ разсказѣ, но производитъ слишкомъ болѣзненное впечатлѣніе въ игрѣ.

XVIII. Драматическія произведенія.

Раздѣленіе драмы. Драма черпаетъ свои сюжеты изъ того же источника человѣческихъ происшествій и дѣлъ, какъ и эпосъ; поэтому естественно раздѣлить драматическія произведенія, по тому же принципу, на: I—изображающія значительное, *идеальное* и II—на изображающія *типическое*, иначе на: I—**драму героическую**, соотвѣтствующую героической пѣсни и поэмѣ, и II—**драму дѣйствительности**, имѣющую общіе сюжеты съ эпосомъ дѣйствительности, т. е. реальнымъ романомъ и повѣстью.

I-ый отдѣлъ драматическихъ произведеній можно раздѣлить, въ свою очередь, на: 1) **историческую драму** и 2) на **трагедію**, въ то время какъ II-ой на: 1) такъ наз. «**драму въ тѣсномъ смыслѣ**» и 2) на **комедію**.

Къ этимъ 4-мъ видамъ можно отнести все разнообразіе сюжетовъ собственно «драмъ», т. е. пьесъ, заключающихъ въ себѣ «драматическую борьбу человѣческихъ личностей». Но рядомъ съ этимъ возможна внѣшняя драматизація, т. е. просто «представленіе въ лицахъ» разнообразнаго повѣствовательнаго и даже описательнаго содержанія. напр., драматизація сказки и др.

Историческая драма. Задачу исторической драмы составляетъ драматизація исторіи. Эта задача, если понимать ее точно, т. е. строго исторически, рѣдко бываетъ благодарной для драматурга по нѣсколькимъ причинамъ:

1) Въ исторіи выдвигаются на первый планъ событія, какъ въ эпосѣ, а не личности, что нужно для драмы: «личная судьба» историческаго дѣятеля невольно отступаетъ на второй планъ рядомъ съ тѣмъ, что повліяло на жизнь цѣлаго государства, страны и пр.

2) «Торжествующій» историческій дѣятель, напр., Мининъ Островскаго, вообще недраматиченъ, а эпиченъ, отчасти лириченъ, напр., можетъ быть внесенъ въ пьесу и даже вложенъ въ его уста—коллективный, патріотическій лиризмъ; пьесы такого рода могутъ давать эффектные сценическія зрѣлища; одну такую пьесу далъ Шекспиръ: «Генрихъ V»; подобныя пьесы, сильно возбуждающія патріотическія чувства, даются охотно на народныхъ театрахъ. Но при этомъ не получается обыкновенно *драмы*, такъ какъ *борьба* героя, поскольку она есть, ступевывается въ его торжествѣ, какъ напр., душевныя колебанія Минина, прежде чѣмъ онъ рѣшился на свой подвигъ.

3) Строго историческое заданіе драмы даетъ вообще мало матеріала для *внутренней борьбы*; если она вызвана чисто личными причинами, она теряетъ интересъ на историческомъ фонѣ, какъ и личная драма Минина: любовь къ Марѣ Борисовнѣ, идущей потомъ въ монастырь.

Чувствуя указанный пробѣлъ (внутренней борьбы) драматурги вводили, по примѣру французскаго театра, мотивы *любви* историческихъ лицъ, являющейся помѣхой ихъ подвигу, какъ въ «Димитріи Донскомъ» Озерова; но отъ этого умалялась обыкновенно личность героя, такъ какъ въ глазахъ зрителя историческое его призваніе и любовь къ родинѣ стояли безъ всякаго сравненія выше личной влюбленности, которая притомъ всегда разрабатывалась лишь въ общихъ чертахъ и не трогала зрителя. Пушкинъ примѣнилъ этотъ приемъ къ Самозванцу и также не затронулъ глубоко зрителя.

Шекспиръ указанный «недостатокъ *внутренней* драмы» лицъ въ историческомъ сюжетѣ пополнялъ любимымъ его способомъ: подробной психологической разработкой характера главнаго лица, напр., Ричарда III; но тогда пьеса становилась на первомъ планѣ психологической трагедіей и утрачивала значеніе исторической драмы.

Удачно связана *внутренняя драма* Годунова съ *исторіей* у Пушкина, благодаря особому, чисто русскому идеальному взгляду на личность царя, взгляду на половину религіозному; вслѣдствіе этого преступность Годунова не только создаетъ для него лично «драму совѣсти», но и лишаетъ его исторической мощи, развѣнчивая его въ глазахъ народа. Въ «Ричардѣ III» мы не найдемъ и намека на подобное отношеніе къ нему страны и народа; Пушкинъ же, съ цѣлью освѣтить эту сторону въ судьбѣ Годунова, создалъ народныя сцены и сцену съ лѣтописцемъ.

Замыселъ исторической драмы естественно зависитъ отъ пониманія драматургомъ исторіи. Въ «Димитріи Донскомъ» оно примитивно и совершенно близко къ эпосу. Но драматургъ можетъ положить въ основу пьесы болѣе научное пониманіе исторіи, разсматривая «историческій процессъ», какъ борьбу крупныхъ «историческихъ силъ», тогда послѣднія

символизируются лицами. Правда, при этомъ люди теряютъ личный, психологическій интересъ, но онъ возмѣщается историческимъ смысломъ.

При этомъ онъ сдѣлаетъ крупную ошибку, если представить просто соперничество лицъ или ничтожныхъ группъ и партій. Иное дѣло, если онъ выведетъ на сцену народъ, народную массу, или такую крупную и реальную для эпохи историческую силу, какъ боярство; у Пушкина оно прекрасно характеризовано въ 4-хъ фигурахъ: зауряднаго представителя сословія — Воротынскаго, заговорщика Шуйскаго, бунтовщика Пушкина и карьериста Басманова. То же находимъ въ «Трилогіи» гр. А. Толстого, гдѣ особенно удачно символизированъ режимъ деспотизма—въ Грозномъ и его близкихъ, вліяніе режима на лицъ, событія и на собственную судьбу: безсиліе Іоанна, при кажущейся безграничности власти, передъ Годуновымъ и «невѣрными рабами».

Такъ какъ новѣйшая наука вводитъ въ число историческихъ силъ (факторовъ) также причины экономическія, социальныя и пр., то возможна историко-социальная драма съ участіемъ этихъ силъ, символизированныхъ въ лицахъ пьесы; попытки этого даны современнымъ нѣмецкимъ драматургомъ Гауптманомъ.

Задача трагедіи. Историческая драма имѣетъ дѣло съ сюжетами, скорѣе *вѣтше*, чѣмъ внутренне значительными, значеніе ихъ тѣсно связано съ извѣстной страной или эпохой. Предметомъ трагедіи является *общечеловѣческое* и *вѣчное* изъ области нравственной, религіозной и другихъ, имѣющихъ идеальную цѣну для человѣка,—на основѣ не мѣняющейся существенно *души* *человѣка*. Она можетъ вводить, конечно, и историческія условія, но какъ только они существенно коснутся вышеуказаннаго идеальнаго содержанія трагедіи, они сейчасъ же уменьшаютъ ея значеніе; это можно сказать о «Сидѣ» Корнеля и другихъ романтическихъ драмахъ: онѣ охотно клали въ основу пьесы, напр., феодальное понятіе о чести, которому нельзя приписывать общечеловѣческаго значенія. Въ трагедіи «историческое» остается всегда на второмъ планѣ. Такимъ образомъ, никто не причисляетъ къ историческимъ драмамъ «Макбета», хотя сюжетъ его и лица взяты изъ исторіи.

Назначеніе *трагедіи*—вводитъ въ сознаніе зрителя тѣ же возвышенныя идеи и идеальныя представленія, которыя вводятъ въ наше сознаніе *поэма* и *ода*; она поднимаетъ нашу душу: нашу мысль, воображеніе и чувство въ тѣ же возвышенныя сферы. Но, какъ *драма*, она, естественно, дѣлаетъ это на сюжетахъ борьбы и сознательной дѣятельности: изображая борьбу лица съ другими лицами и съ обстоятельствами, она дѣлаетъ понятнымъ для зрителя ея общечеловѣчскій и вѣчный смыслъ, скрытый за ея буквальнымъ смысломъ, можно ска-

зять, дѣлаетъ видимой за этой борьбой другую, имѣющую иныхъ, высшихъ противниковъ. Когда Макбетъ истребляетъ направо и налево подозрительныхъ ему вассаловъ, онъ борется на самомъ дѣлѣ съ высшей силой—съ правдой его собственной души, съ совѣстью, «на зло» которой онъ хочетъ удержать за собою престолъ и «спать спокойно».

Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что «человѣкъ когда онъ борется» (постоянный предметъ драмы) даетъ наилучшій поводъ для раскрытія намъ высшаго смысла жизни. Человѣкъ въ эпосѣ часто лишь органъ высшей силы, боговъ, которые даже посылаютъ ему то мужество, то робость (какъ Аяксу), или же онъ данникъ традиціи, старины, быта или «соціальныхъ условій» (какъ въ романѣ); лирическое лицо выражаетъ себя въ настроеніяхъ, но не въ актахъ; только въ дѣятельности и въ борьбѣ раскрываются всѣ средства природы человѣка и истинная цѣнность его личности и дѣлъ. вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ мы знаемъ, «человѣкъ въ драмѣ» дается намъ въ полномъ моральномъ освѣщеніи, т. е. наиболѣе ярко освѣщаются для насъ его *заслуга* и его *вина*. Оттого справедлива мысль, что ни одинъ видъ поэзіи не раскрываетъ серьезный и возвышенный смыслъ человѣческой жизни такъ полно, какъ трагедія.

Сюжеты трагедій. Имѣя указанную выше задачу, раскрытія вѣчнаго и идеальнаго смысла человѣческой жизни, трагедія выполняетъ ее на **герояхъ**, т. е. лицахъ, превышающихъ средній уровень человѣческаго, рѣшительно возвышающихся надъ **типическимъ**. Мы знаемъ, что реальный романъ ищетъ и находитъ общечеловѣчески-значительное и вѣчное въ заурядномъ человѣкѣ; но трагедія идетъ совершенно инымъ путемъ: она выводитъ лицъ съ исключительнымъ запасомъ силъ, съ ярко выраженными идеальными задатками.

Какъ драма, ищущая *борьбы*, она вводитъ этихъ исключительно одаренныхъ лицъ въ *конфликты* съ исключительными же по силѣ противниками, въ борьбѣ съ которыми необходима исключительная энергія, смѣлость, даровитость и пр. Но она идетъ еще дальше: противникомъ героя трагедіи является часто естественный для человѣка страхъ смерти или исключительныхъ страданій, какъ для Антигоны, которая можетъ удовлетворить идеальнымъ требованіемъ своей природы только цѣной жизни. Пьеса изображаетъ ея моральное торжество надъ самой смертью.

Наконецъ, трагедія знаетъ сюжеты иного рода, особенно характерные для нея: героическая личность совершаетъ *преступленіе*, вступаетъ въ сознательный конфликтъ съ высшими, идеальными силами—нравственными или религіозными законами, хорошо зная преступность такого конфликта. Развязкой такой борьбы является, естественно, пораженіе героической личности, ея гибель, которая получаетъ смыслъ расплаты. Въ *та-*

погрѣшаютъ и ошибаются или терпятъ пораженіе, доставляютъ намъ зрѣлище «великаго въ человѣкѣ»; въ трагедіи мы находимъ всегда «заблужденія великихъ душъ»—съ исключительными задатками для идеальнаго и лучшаго. Притомъ нерѣдко трагедія содержитъ въ себѣ: сознание ими ихъ вины или ошибки, готовность искупить ее, строгій судъ надъ собою и пр. Величіе трагическаго героя познается часто въ его отношеніи къ его собственной гибели, въ его поведеніи передъ лицомъ смерти и пр. Наконецъ, самое упорство въ злѣ не можетъ не являться намъ свидѣтельствомъ «силы духа» (какъ въ Ричардѣ III).

Такимъ образомъ, сюжеты *ризлада* выдающейся личности съ высшимъ даютъ ей точно также возможность раскрывать передъ зрителемъ это высшее въ человѣкѣ и жизни, какъ и сюжеты героизма, т. е. ихъ *согласія*.

Однимъ словомъ, трагедія, и изображая подвиги, и изображая преступленія, постоянно внушаетъ намъ еще чувство удивленія герою, которое должно также войти въ составъ трагизма.

Состраданіе въ трагизмѣ имѣетъ слѣдующія особенности: 1) оно не умаляетъ лицо, которое намъ его внушаетъ, потому что неразлучно все время съ сознаниемъ величавости того же лица; 2) оно охотно теряетъ личный смыслъ и обобщается нами: мы жалѣемъ не просто лицо пьесы, а то хорошее, что въ немъ погибло; 3) наконецъ, невольно платя, по человѣчеству, дань жалости гибнущему идеальному лицу, мы можемъ сознавать, въ то же время, мелкость этого чувства въ примѣненіи къ нему и его ненужность такому лицу, какъ напр., Антигона. Отъ порыва жалости въ подобныхъ случаяхъ мы переходимъ тогда прямо къ удивленію при видѣ того какъ: есть люди, которые «выше сожалѣнія», которыхъ слѣдуетъ измѣрять особенной, не приложимой къ намъ мѣркой» и т. п.

Чувство **ужаса** въ трагедіи можетъ заключать долю элементарнаго чувства страха—за героя, подвергающагося опасности, за насъ самихъ—при весьма живой поэтической иллюзіи и т. п.; но сущность трагическаго ужаса должна проистекать изъ раскрытія глубинъ жизни, серьезности ея смысла, неуклонности послѣдствій того, что совершаетъ человѣкъ, и ихъ суровости.

Если при этомъ преобладающимъ чувствомъ явится для насъ сознание коренной бѣдственности человѣческаго жребія, то ужасъ въ трагедіи получитъ пессимистическій, угнетающій душу смыслъ; на этомъ настаивалъ Шопенгауэръ, какъ на главной цѣли каждой трагедіи. Но возможенъ и поднимающій душу, *благоговѣнный* отбѣнокъ въ трагическомъ ужасѣ, вызывающій сознание значительности жизни и представленіе о высшихъ силахъ, управляющихъ ею, бдящихъ надъ нею; по выраженію Шиллера, трагическая развязка, «раздавливая человѣка, возвышаетъ его» (о «трагическомъ» у Аристотеля см. ниже).

Тѣсное смяніе указанныхъ **трехъ** чувствъ въ томъ впечатлѣніи, которое производитъ трагедія, ихъ своеобразныя сочетанія и переходы одного въ другое даютъ намъ разнообразныя произведенія трагическихъ драматурговъ. Иногда жребій лица является намъ одновременно жалкимъ и завиднымъ, жалкимъ и грандіознымъ, ужаснымъ и внушающимъ восхищеніе и пр.

Драматизмъ и трагизмъ. Почти не нуждается въ разъясненіи мысль, что понятія *драматическаго* и *трагическаго* взаимно несоизмѣримы. Указанныя выше *три* чувства, составляющія трагическое, могутъ встрѣчаться въ самыхъ разнообразныхъ человѣческихъ положеніяхъ при условіи исключительныхъ размѣровъ личности и присутствія въ ней идеальной стороны, такъ какъ при исключительно матеріальныхъ цѣляхъ дѣятельности и отсутствіи всякихъ лучшихъ задатковъ въ лицѣ, хотя бы и чрезвычайно сильномъ, не получится вышеуказанныхъ чувствъ.

Такимъ образомъ, трагическое впечатлѣніе можетъ внушать чело-вѣкъ не только въ состояніи борьбы и дѣятельности, т. е. когда онъ даетъ матеріалъ для драмы. Трагичнымъ можетъ быть и пассивное состояніе лица, и его положеніе подъ властью силъ, недоступныхъ борьбѣ. Такъ можетъ быть трагизмъ наслѣдственности, болѣзни, ранней смерти, смерти любимаго существа, трагизмъ слѣпой случайности и пр. Вообще представленія случая, судьбы и т. п., которыя ослабляютъ *драматизмъ*, — усиливаютъ въ то же время *трагизмъ*.

Такимъ образомъ, мы находимъ весьма нерѣдко трагическое въ **эпическихъ** произведеніяхъ; такъ трагична судьба Ахиллеса и Гектора, Бульбы и его сыновей, Зигфрида.

Наконецъ, *лирическая* пьеса можетъ выражать *трагическое* настроеніе. Необходимо для этого, чтобы вмѣстилищемъ его была душа исключительной силы и задатковъ къ идеальному. Такія настроенія выражались нерѣдко отъ лица байроническихъ героевъ; но они убѣдительно тамъ, гдѣ въ нихъ слышнѣе автобіографическое, потому что души поэтовъ, какъ Байронъ, Лермонтовъ и Мицкевичъ—были болѣе замѣчательны, чѣмъ души ихъ героевъ. Съ трагическими настроеніями въ лирикѣ можно сблизить трагическія настроенія въ *музыкѣ*, которыя были свойственны Бетховену.

Философскій взглядъ на трагедію. То обстоятельство, что трагедіи сильно возбуждаютъ въ насъ нравственныя чувства, а, такимъ образомъ, и вопросы, и что въ развязкѣ пьесы онѣ какъ бы даютъ на нихъ отвѣты, подало поводъ къ *философскому* взгляду на трагедію, который въ то же время называютъ *оптимистическимъ* взглядомъ на нее. Его держался Лессингъ, затѣмъ нѣмецкіе романтики во главѣ съ

переводчиками Шекспира, Тикомъ и Авг. Шлегелемъ; но особую авторитетность ему придавъ Гегель (ср. стр. 207), развившій его въ своей «Эстетикѣ» и «Философїи права»; его же держался извѣстный критикъ Шекспира Гервинусъ.

Это воззрѣніе приписываетъ авторамъ знаменитѣйшихъ трагедій способность не только ставить, но и разрѣшать нравственные вопросы (проблемы). По этому взгляду, всякая трагедія есть непременно трагедія *вины* и *возмездія* и представляетъ: «нарушеніе мощной человѣческой личностью требованій высшаго нравственного закона». *Развязка* трагедіи является, такимъ образомъ: 1) справедливой расплатой героя за содѣянное, 2) возстановленіемъ черезъ это нарушеннаго порядка и торжествомъ высшей правды. Это послѣднее должно наполнять душу зрителя чувствомъ «нравственного удовлетворенія и возвышенной радости»: отсюда названіе «оптимистическаго взгляда». Чувство это можетъ испытывать и самъ страдающій и гибнущій герой пьесы, переживая душевное просвѣтлѣніе—всею чаще передъ смертью. Въ этой мысли трудно не узнать извѣстнаго изреченія Гегеля: «наказаніе есть *право* преступника».

При такомъ взглядѣ разборъ каждой трагедіи составлялся по одинаковому плану: развязка пьесы признавалась *a priori* верхомъ справедливости и, для того чтобы оправдать ее, подробно выяснялось все, что могло заключать въ себѣ *вину* лица. При суровости трагическихъ развязокъ, критику приходилось ставить въ вину лицамъ трагедіи малѣйшіе ихъ проступки; это распространялось критиками и на второстепенныхъ лицъ, даже такихъ, которые играли роль жертвъ. Но, въ свою очередь, малѣйшее смягченіе возмездія (напр., то, что Макбетъ умираетъ смертью воина) объяснялось какой либо, хотя малой его «заслугой» или тѣмъ, что онъ (какъ Макбетъ) уже «выстрадалъ часть своей вины». Подобная расцѣпка (см. въ ст. «Шекспиръ») дала поводъ Шопенгауэру насмѣшливо назвать ее «двойной трагической бухгалтеріей».

Нельзя не признать односторонности и произвольности философскаго истолкованія трагедій, которое теперь почти всѣми оставлено. Такой взглядъ произвольно приписываетъ художнику-трагику способность объяснять удовлетворяющимъ наше чувство и разумъ образомъ *все* въ необыкновенной судьбѣ исключительной личности героя пьесы, чего не въ силахъ удовлетворительно выполнить и моралистъ-философъ. Мы увидимъ, что даже Софокль, который являлся образцомъ въ глазахъ философскихъ критиковъ, не зналъ развязокъ, вполне примиряющихъ его чувство съ участью, постигающей его героевъ, и удовлетворяющихъ въ этомъ отношеніи его разумъ. Подобно каждому художнику, авторъ трагедіи освѣщаетъ яркимъ свѣтомъ искусство отрывокъ человѣческой жизни,

открывая нашему взору многое такое, чего мы не увидѣли бы сами, но не даетъ опредѣленнаго отвѣта на ея труднѣйшія загадки, потому что чаще всего самъ его не знаетъ.

Выше (стр. 216) была уже высказана мысль, что обязанность драматурга передъ зрителями: падить ихъ чувство справедливости, не идти дальше душевнаго такта. Такимъ образомъ, какъ противовѣсь удрученному состоянію духа въ зрителѣ, авторъ вводитъ: *апоѳезы* героевъ, мысль о торжествѣ ихъ дѣла или идей въ потомствѣ, подчеркиваетъ моральное торжество героя, гибнущаго физически. сочувствіе къ нему и удивленіе многихъ (какъ въ «Антигонѣ») и пр. Мотивъ «загробной награды» былъ особенно свойственъ Кальдерону (1600—81).

Трагическая иронія. Къ чувству справедливости зрителя имѣетъ отношеніе особенный мотивъ трагической ироніи, который всегда служитъ углубленіемъ трагизма. Онъ состоитъ въ совпаденіи контрастовъ, которое даетъ впечатлѣніе какъ бы сознательной насмѣшки карающей силы надъ человѣкомъ, котораго она караетъ. Такъ бываетъ, напр., когда виновный «поражается собственнымъ же оружіемъ»: Креонтъ, проправшій семейныя чувства въ Антигонѣ, наказанъ гибелью жены и сына; Валленштейнъ, готовящій измѣну императору, гибнетъ самъ отъ измѣны (Шиллеръ). Самозванецъ даритъ жизнь Шуйскому, отъ котораго потомъ погибнетъ (Островскій), *помогая*, такимъ образомъ, самъ карающей судьбѣ. Мотивъ *ироніи-немезиды* можетъ проникать всю пьесу: такъ Годуновъ (у гр. А. Толстого) съ его лукавствомъ есть порожденіе деспотизма Іоанна и вмѣстѣ его палачъ. У Пушкина Васмановъ, губящій сына Годунова, есть вмѣстѣ подражатель Годунова, соблазненный его же карьерой.

Трагическая иронія можетъ допускать разнообразныя отбѣнки: такъ мы испытываемъ вмѣстѣ съ ироніей *жалость* къ Макбету, когда слышимъ изъ его устъ, какъ онъ *завидуетъ* тому, кого онъ убилъ: «тогъ знаетъ покой въ своей могилѣ»...

Аристотель о дѣйстви трагедіи. «Поэтика» Аристотеля (384—22) въ разное время оказала сильное вліяніе на направленіе литературныхъ вкусовъ и самое творчество, особенно въ области драмы; при этомъ многія мѣста ея не всегда понимались одинаково и иногда совершенно неточно. Причиной этого явилось: 1) то состояніе, въ которомъ она дошла до насъ,—въ видѣ двухъ отрывковъ съ не вездѣ исправнымъ текстомъ. Одинъ изъ нихъ посвященъ эпосу, другой трагедіи; не дошла статья о комедіи; изъ свидѣтельствъ авторовъ извѣстно, что статьи, посвященной лирикѣ, не было вовсе, что представляется непонятнымъ.

Способствовала разнообразію толкованій также: 2) форма изложенія,—чрезмѣрно краткая въ наиболѣе важныхъ мѣстахъ. Есть предположеніе,

что «Поэтика» была лишь объяснительнымъ конспектомъ къ не дошедшему, болѣе обширному сочиненію по исторіи аѳинскаго театра. Признается также, что «Поэтика» имѣла отчасти полемическую, вѣрнѣе, *апологетическую* цѣль—защитить греческую поэзію отъ нападокъ на нее Платона.

Мысли Аристотеля о драматической техникѣ: единствѣ, сосредоточенности, непрерывности дѣйствія и пр. совпадаютъ съ современными, вошедшими въ учебники. Обращаетъ на себя вниманіе то, что многимъ требованіямъ Аристотеля не удовлетворяютъ пьесы Эсхила и Софокла, напр., малымъ развитіемъ въ нихъ дѣйствія на сценѣ (см. ниже); Аристотель имѣлъ въ виду изложить именно «теорію драмы», какъ онъ понималъ ее, не выводя ее изъ имѣвшихся образцовъ; замѣтно, притомъ, что древнѣйшая эпоха греческаго театра была извѣстна ему уже съ пробѣлами, отчасти даже неточно.

Наибольшій интересъ для насъ представляетъ ученіе Аристотеля о трагедіи. Но его понятіе о «трагическомъ сюжетѣ» было уже, чѣмъ наше. Онъ считалъ трагичными лишь заслуженныя страданія и гибель; этотъ взглядъ исключалъ сюжеты: «героическаго самопожертвованія», «не оцѣненной жертвы», «подвига, стоившаго герою жизни» или просто «безвинной жертвы» и т. п. Рядомъ съ этимъ отпадали для Аристотеля въ развязкѣ трагедій многіе мотивы, способные вносить въ нее душевный подъемъ, какъ противовѣсъ (компенсацію) удручающему дѣйствію трагедіи, напр., мотивы: «торжества духа надъ тѣломъ и матеріальной силой», «признанія въ потомствѣ», «награды въ иномъ мірѣ», «очищающей силы страданія» и т. п.,—тѣсно связанные съ духомъ христіанства. Однородные мотивы въ греческихъ трагедіяхъ не находили, такимъ образомъ, въ немъ признанія; извѣстно его мнѣніе о «неправдоподобіи» сюжета «Ифигеніи въ Авлидѣ» Эврипида (см. разборъ).

Пользуется особенной извѣстностью мѣсто «Поэтики» (§ 6): о дѣйствіи трагедіи на душу зрителя, которое вызвало цѣлую литературу толкованій. Здѣсь именно Аристотель выдвигаетъ (какъ отмѣчено выше, стр. 221) **состраданіе** и **ужасъ**, въ сочетаніи другъ съ другомъ, какъ специально трагическія чувства (не давая имъ ближайшаго объясненія).

Результатъ ихъ дѣйствія на душу зрителя трагедіи Аристотель обозначилъ словомъ *κάθαρσις*. Переводя его буквально (какъ «очищеніе») въ заглавной фразѣ аристотелевскаго текста: «трагедія производитъ *εὐαίελεος καὶ φόβου τῆν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν*»,—получали смыслъ: «трагедія очищаетъ въ зрителѣ чувства состраданія и страха», которыя возбуждаетъ въ немъ представленіе. Подъ «очищеніемъ» обоихъ чувствъ понимали воспитаніе въ зрителѣ болѣе возвышеннаго ихъ пониманія; зритель трагедіи научался понимать: «кому слѣдуетъ по справедливо-

сти сострадать и чего слѣдуетъ истинно ужасаться», напр., не физической опасности и страданія, а неизмѣримо больше—разрыва души съ высшими законами добра и нравственности.

Нельзя не признать искусственности такого толкованія чрезмѣрно краткой фразы греческаго текста, которое скорѣе вкладывало въ нее содержаніе, чѣмъ выводило его изъ текста.

Начало новому пониманію того же мѣста «Поэтики» было положено сличеніемъ его съ болѣе подробнымъ мѣстомъ въ «Политикѣ» Аристотеля, гдѣ тотъ же терминъ *катарзисъ* приложенъ Аристотелемъ къ родственному поэзіи искусству—музыкѣ. Рѣчь идетъ о примѣненіи музыки къ излѣченію болѣзненнаго возбужденія души (которое названо энтузіазмомъ): душа исцѣляется отъ своего возбужденія афектомъ—тѣмъ, что *насыщается имъ* при помощи музыки, выражающей именно то самое настроеніе, которымъ она болѣзненно удручена и отъ котораго не можетъ отдѣлаться; утоливъ при помощи музыки свою болѣзненную потребность въ данномъ афектѣ, душа можетъ стать навсегда отъ него свободной. Этому *насыщенію*, или *утоленію* души афектомъ, которое *освобождаетъ* отъ него душу, Аристотель и даетъ въ «Политикѣ» названіе *катарзиса*; оно было, повидимому, распространеннымъ медицинскимъ терминомъ эпохи.

Переносъ *этого* смысла слова *катарзисъ* на трагедію (на что имѣется полное основаніе), получили для указаннаго мѣста «Поэтики» весьма простой смыслъ: «трагедія даетъ душѣ зрителя насытиться чувствами состраданія и ужаса»; другими словами: смотря на трагическое зрѣлище на сценѣ, мы удовлетворяемъ нашу душу въ отношеніи двухъ означенныхъ чувствъ, въ переживаніи которыхъ душа каждаго человѣка время отъ времени чувствуетъ потребность.

Это послѣднее объясненіе мѣста «Поэтики»—о «трагическомъ дѣйствіи» принято теперь всѣми извѣстными теоретиками драмы. Оно отнимаетъ, слѣдовательно, отъ ученія о «катарзисѣ афектовъ»—моральный смыслъ и оставляетъ за нимъ только психологическій, который уже былъ изложенъ выше (стр. 222) при разсмотрѣніи состава трагическаго чувства, причемъ анализъ Аристотеля пришлось дополнить, какъ мы видѣли, чувствомъ удивленія.

Ниже, въ статьѣ «Поэзія» мы увидимъ, что то, что Аристотель въ «Поэтикѣ» назвалъ *катарзисомъ*, есть дѣйствіе поэзіи вообще и простирается также на всѣ другія наши чувства (не только состраданіе и ужасъ): переживая ихъ въ поэтической иллюзіи, мы удовлетворяемъ потребность въ нихъ души и черезъ это облегчаемъ, *утоляемъ* ее. Выше это было разъяснено подробнѣе по поводу лирики.

Драма дѣйствительности. То направленіе словеснаго творчества, которому дается названіе художественнаго реализма,

развилося во всѣхъ странахъ параллельно въ 2-хъ формахъ: повѣствовательной, эпической формѣ (романа повѣсти, разсказа и пр.) и въ формѣ драматической пьесы, предназначенной для сцены. Поэтическіе приемы въ той и другой были однородны, а именно: 1) забота о *типичности образовъ*, основанной на наблюденіи дѣйствительности: созданіе такихъ образовъ составляетъ ближайшую задачу реального художника вообще; 2) въ частности—забота о *типичности разговорнаго языка*; 3) изображеніе *быта* или *среды*, въ которой выросли и дѣйствуютъ лица романа или драмы; 4) изображеніе равномѣрно какъ духовной, такъ и *физической* природы въ человѣкѣ; сюда относится и подробное изображеніе тѣлеснаго выраженія состояній души, что въ драмѣ берутъ на себя актеры (ср. Т. С. §§ 113—118).

Сходство реального творчества въ обѣихъ формахъ, какъ мы знаемъ, увеличивается еще тѣмъ, что романистъ такъ часто отъ разсказа переходитъ къ изображенію своего сюжета въ сценахъ; извѣстно, что послѣднія нерѣдко ставятся и на театрѣ.

Въ вышеуказанныхъ отношеніяхъ, какъ извѣстно, драма у насъ предупредила на много лѣтъ реальный эпосъ (уже въ лицѣ Сумарокова, какъ комика-сатирика, не говоря уже о Фонвизинѣ)—въ то время, какъ бытовой разсказъ давалъ изображенія лишь малохудожественныя (напр., въ журналахъ Новикова и Крылова).

Разнообразные сюжеты «драмы дѣйствительности» раздѣляютъ на двѣ группы: 1) такъ наз. **драмы въ тѣсномъ смыслѣ**, иначе «реальной драмы», и 2) **комедіи**. Основаніе этого дѣленія было бы совершенно непригодно для эпоса (романа и повѣсти), но имѣетъ полное значеніе для драмы. А именно: въ такъ наз. *чистой комедіи* жизнь лицъ представляется сплошь и до конца въ комическомъ освѣщеніи,—сквозь призму смѣха. Для *драмы* же остается, такимъ образомъ, весьма обширный кругъ иныхъ сюжетовъ, притомъ чрезвычайно разнообразныхъ, напр., такихъ, къ которымъ мы относимся, *между прочимъ*, и комически, но рядомъ съ ними также и такихъ, къ которымъ комическое отношеніе совершенно недопустимо.

Дѣло въ томъ, что для реальной драмы слѣдуетъ установить слѣдующіе два отличительные признака: 1) она касается непременно идеальныхъ сторонъ и интересовъ человѣка, главнымъ образомъ, интересовъ моральныхъ: добра и зла, совѣсти, вообще касается интересовъ нашего духа, не только тѣла, напр., любви, но одухотворенной, понятой не грубо матеріально; 2) она даетъ зрителю изображенія душевнаго страданія, которое связано именно съ этими лучшими сторонами человѣка (напр., не по поводу денежнаго убытка и пр.).

Слѣдуетъ согласиться, что пьеса, которая изображала бы то и другое, никакъ не могла бы считаться *чистой комедіей*.

Доля комизма, которая можетъ входить въ подобнаго рода драмы, можетъ быть, конечно, чрезвычайно различна; тамъ, гдѣ она значительна, при благополучной развязкѣ пьесы, примѣняется охотно то же имя *комедіи*, по примѣру, главнымъ образомъ, французовъ, которые считаютъ достаточнымъ для этого, чтобы хотя на короткое время лицо пьесы являлось въ комическомъ освѣщеніи. Тѣмъ не менѣе, пьеса съ изображеніемъ моральной борьбы и страданія сохранить всегда въ глазахъ мыслящаго зрителя не чисто комическую природу.

Таковы многія «комедіи» Островскаго, напр., «Бѣдность не порокъ». Хотя въ пьесѣ весьма много комическихъ лицъ и сценъ, и даже главные лица въ наиболѣе патетическіе и значительные моменты ихъ жизни, какъ Митя и Любовь Гордѣвна, признающіеся другъ другу въ любви, или Любимъ Торцовъ, трогаящій сердце брата, не перестаютъ возбуждать наше комическое чувство (напр., формой рѣчи), однако, зритель не можетъ не чувствовать серьезнаго и идеальнаго смысла пьесы: пережитыхъ лицами страданій и опасности несчастья цѣлой жизни для двухъ лицъ, достойныхъ нашего душевнаго участія. Это и должно заставить насъ примкнуть данную пьесу, сколько бы эпизодическаго комизма она въ себѣ ни заключала, по внутренней ея сущности, ближе къ пьесамъ, какъ: «Гроза» или «Власть тьмы», чѣмъ къ «Женитьбѣ» и «Ревизору».

Реальная драма. Выше были установлены два признака «драмы въ тѣсномъ смыслѣ»: 1) связь ея сюжетовъ съ *духовными и идеальными интересами* лицъ, т. е. съ высшей стороною ихъ натуры, и 2) наличность *страданія*, можетъ быть, даже ихъ *гибели*.

Легко видѣть, что сюжеты «реальной драмы» *качественно* однородны съ трагедіей; различіе между ними лишь количественное, вызываемое «размѣрами» — характеровъ, цѣлей, борьбы, усилій и самаго страданія. Слѣдуетъ признать, что качество нравственныхъ мотивовъ, напр., совѣсти, не измѣняется въ томъ случаѣ, если они проявляются въ *средней* человѣческой личности; точно также никогда не обезцѣнивается и человѣческое страданіе.

Отличіе пьесы, весьма близкой къ трагедіи, какъ «Власть тьмы», отъ настоящей трагедіи, дающей намъ вышеописанное трагическое впечатлѣніе (стр. 221), состоитъ: въ незначительныхъ размѣрахъ лицъ пьесы, что отнимаетъ, конечно, у нашего впечатлѣнія черту удивленія и измѣняетъ наше сочувствіе въ болѣе элементарную жалость, а у чувства ужаса отнимаетъ идеальный, возвышающій душу отгѣнокъ.

Но та же пьеса вырастаетъ въ своихъ размѣрахъ и приближаетъ

насъ къ трагическому впечатлѣнію, если мы: 1) зная изображенный въ ней *бытъ*, попробуемъ обобщить его, представить себѣ, какъ силу, опредѣляющую судьбу многихъ такихъ же темныхъ людей, силу какъ бы стихійную: авторъ представилъ намъ ужасное преступленіе, совершенное сразу многими, съ поразительной легкостью, почти безъ борьбы. Къ такому обобщенію сюжета приглашаетъ насъ и самое заглавіе пьесы. При подобномъ взглядѣ на *бытовое*, оно явится намъ грозной исторической силой, получить оттѣнокъ грандіознаго. 2) Впечатлѣніе пьесы вырастаетъ, далѣе, отъ особенностей *развязки*: ея возвышенности и ея опять таки стихійности: могущество совѣсти такъ велико, что оно находитъ свой путь даже въ темной душѣ героя пьесы (Никиты); оно выигрываетъ въ своей грандіозности отъ его незначительности.

Въ «Грозѣ» Островскаго бытовой укладъ старозавѣтной купеческой семьи даетъ зрителю также впечатлѣніе суровой силы, неодолимой для обыкновенной личности; въ отдѣльные моменты оно подходит довольно близко къ чувству *трагизма*, именно потому, что возникаетъ оттѣнокъ не просто страшнаго, но «ужаснаго»

Обыкновенно бытовыя и общественныя условія, среди которыхъ дѣйствуютъ лица пьесы, создаютъ для нихъ разнообразныя положенія: и препятствія, и благопріятствующія обстоятельства въ борьбѣ, которую представляетъ пьеса. Эти условія ничего не значатъ для героя трагедіи, для котораго они слишкомъ мелки; онъ ставится авторомъ лицомъ къ лицу съ такими силами и обстоятельствами, которыя сохраняютъ общечеловѣческое значеніе—для всѣхъ эпохъ и странъ. Притомъ авторъ трагедіи съ умысломъ выбираетъ въ герои лицъ (государей, вождей), которыхъ ихъ высокое внѣшнее положеніе дѣлаетъ отъ нихъ независимыми.

Наоборотъ, вся жизнь лицъ просто «драмы» протекаетъ въ тѣсной зависимости отъ случайныхъ, временныхъ и мѣстныхъ обстоятельствъ, напр., участь Мити («Бѣдн. не пор.») отъ безправнаго служебнаго положенія приказчика въ старозавѣтномъ купеческомъ домѣ, участь Любви Гордѣвны—отъ положенія въ немъ женщины—дочери, жены и матери. Главная задача автора серьезной «реальной драмы» и состоитъ въ слѣдующемъ: заставить зрителя слѣдить за участіемъ и борьбой за свои права «того, что есть общечеловѣчески цѣннаго въ лицахъ пьесы», среди разнообразныхъ вліяній быта, среды, обстоятельствъ, въ которыя они заброшены и которыя для нихъ, какъ личностей среднихъ по размѣру силъ, являются серьезными противниками.

Драматургъ долженъ умѣть ярко освѣтить это «общечеловѣчески цѣнное» въ лицахъ; только тогда получится серьезный драматизмъ борьбы. Это удачно сдѣлано въ «Бѣдности не порокъ»: взаимная любовь Мити

и Любови Г. достойна этого названія, и въ робкомъ отпорѣ, который Митя даетъ хозяину, мы чувствуемъ «человѣческую личность, борющуюся за свои права», и т. д. Въ «Грозѣ» это менѣе удалось Островскому. Дѣло въ томъ, что увлеченіе героини было лишь призракомъ счастья и жизни для души, по которой она томила; ея душевное стремленіе не получило въ пьесѣ наглядной иллюстраціи или слишкомъ несовершенную; не даютъ ея и рассказы Катерины о «жизни ея у матери». Зритель слишкомъ неопредѣленно представляетъ себѣ тѣ «идеальные возможности», которыя въ ней таились. Это недостаточно яркое освѣщеніе «общечеловѣчески цѣннаго» въ лицахъ у Островскаго справедливо ставится ему въ упрекъ. Ясно, что, чѣмъ болѣе оно удавалось ему, тѣмъ больше чувствовалась близость пьесы къ трагедіи и къ чувству трагизма.

Зато тамъ, гдѣ тема была менѣе глубокой и гдѣ сознаніе «идеальнаго» въ лицѣ соединялось съ комическимъ впечатлѣніемъ отъ того же лица, онъ умѣлъ великолѣпно объединять то и другое въ чувствѣ юмора; такъ, комиченъ и вмѣстѣ трогателенъ Платонъ въ «Правда хорошо, а счастье лучше», раздѣляющій людей на «патріотовъ своего отечества» и «мерзавцевъ своей жизни»—съ горячимъ уваженіемъ къ первымъ и такимъ же негодованіемъ ко вторымъ.

Комедія. Чрезвычайно характерно для драматической поэзіи то, что только въ ней имѣется особый разрядъ и особое имя для произведеній комическихъ. Это происходитъ отъ уже извѣстнаго намъ (стр. 216) свойства драмы—вызывать въ зрителѣ потребность *моральной* и вообще внутренней оцѣнки изображаемаго. Подъ именемъ *комедии* и подразумѣвается пьеса, рисующая жизнь, признаваемую авторомъ несостоятельной, какъ бы не «истинно человѣческой»: эта оцѣнка ея и выражается *смѣхомъ*, «сквозь призму» котораго авторъ предлагаетъ зрителю разсматривать изображаемыхъ имъ людей и дѣла. Извѣстно, что не только сатирической, но и простой комизмъ всегда «критикуетъ», «развѣнчиваетъ» то, на что онъ направленъ: «разоблачаетъ незначительность того, что претендуетъ на значительность» (ср. Т. С. § 126).

Этимъ объясняется, отчего въ комедіи неудача главнаго лица считается «благополучной развязкой». Очевидно, авторъ и зритель считаютъ его цѣли недостойными сочувствія и неудачу его разсматриваютъ, какъ торжество чего-то лучшаго и болѣе достойнаго, на сторону котораго авторъ и становится. Торжествомъ является уже то, что не удалось торжествовать ложному, не истинно человѣческому, недостойному. Это мы находимъ не только въ комедіяхъ-сатирахъ, какъ «Ревизоръ», «Недоросль» и «Горе отъ ума», но и въ пьесахъ простаго комизма, какъ «Женитьба» или пьесы Островскаго о Бальзаминовѣ.

Если въ составъ комизма пьесы входитъ струя юмора, пьеса можетъ перестать быть чистой комедіей,—тогда, когда нѣкоторыя стороны лица или поступка выставляются авторомъ, какъ нѣчто «положительно хорошее», положительно «достойное существованія». Въ послѣднее время иногда такъ исполняютъ «Женитьбу»—по отношенію къ Подколесину и возможному браку его съ Агафьей Тихоновной; но сомнительно, чтобы безцеремонность комизма, допущенная авторомъ по отношенію къ ней, была совмѣстима съ теплотой юмора; такое совмѣщеніе могло бы заслужить Гоголю упрекъ въ грубости чувствъ.

Несправедливо думать, что комедія раскрываетъ непременно моральную недоброкачественность жизни, которую она типически представляетъ. Она освѣщаетъ часто ея безыдеальность, т. е. низменность, мелочность, пошлость, иногда ея призрачность (напр., при темѣ: «тищескавіе») или ея несостоятельность передъ «здравымъ смысломъ»—какъ въ большинствѣ легкихъ комедій. Сообразно съ этимъ мѣняются и оттѣнки комизма. Слѣдуетъ замѣтить, что ни въ какихъ литературныхъ формахъ комизмъ не можетъ достигать вообще такой силы, богатства и выразительности, какъ въ формѣ драматической: комедіи, разыгранной на сценѣ. Слѣдуетъ припомнить «заразительность» смѣха для многихъ лицъ, находящихся вмѣстѣ: именно въ театральной залѣ люди могутъ «помирать со смѣху», смѣяться до слезъ.

Кромѣ дѣленія по родамъ и оттѣнкамъ комизма, комедія раздѣляется по «широтѣ заданія» на: 1) комедію интриги, 2) бытовую, или комедію нравовъ, 3) психологическую, или комедію характеровъ и 4) социальную, или общественную (ср. Т. С. § 125).

Послѣдняя однородна съ бытовой, но а) шире ея по захвату, б) глубже ея, потому что раскрываетъ отчасти источники, причины изображенныхъ несовершенствъ жизни и, такимъ образомъ, соприкасается съ исторической драмой.

Какъ всегда бываетъ при широкомъ внутреннемъ смыслѣ произведенія, лица такой комедіи характеризуются болѣе общими чертами, не съ такой подробностью, какъ лица бытовой комедіи, и самый бытъ передается менѣе точно; комикъ не гонится за мелочнымъ правдоподобіемъ въ обстановкѣ и пр., имѣя въ виду правдивость внутренняго смысла. Образы его пріобрѣтаютъ оттѣнокъ символичности. Вмѣстѣ съ тѣмъ и комизмъ его смѣлѣе; имъ даются какъ бы «комические идеалы»,—лица, воплощающія извѣстныя свойства на высшей ступени ихъ развитія. Сказанное можно провѣрить на «Ревизорѣ».

Тема комедіи Гоголя заслуживаетъ названія исторической: «постоянное смѣшеніе властями (администраціей) государственнаго интереса съ личнымъ, которое даже лицами, отъ этого страдающими, признается нор-

номъ рожденіи его отъ сожженной молніей Семелы, о Діонисѣ, разорванномъ на части титанами по наущенію Геры, и пр. Новѣйшія изслѣдованія (Вилламовицъ) доказали позднее происхожденіе этихъ легендъ въ средѣ *орфииковъ*, которые относили ихъ лишь къ почитаемому ими Діонису-Загрею. Народная религія Діониса, положившая начало театру, не была «религіей страданія», — заключала въ себѣ жизнерадостные, не скорбные элементы. Богатые изображеніемъ страданій сюжеты Эсхила и др. были подсказаны матеріаломъ *сказаній*, а интересъ къ нимъ — самымъ ходомъ духовнаго развитія богато одаренной греческой расы, созрѣвшей къ V-му вѣку для *трагедіи*.

По словамъ Аристотеля въ «Поэтикѣ» трагедія получила начало отъ «запѣвалы хоромъ въ честь Діониса», такъ наз. *диѳирамбовъ*. Это указаніе сбивчиво влѣдствие своей краткости. Все то, что дошло до насъ съ именемъ «диѳирамба», напр., отрывки диѳирамбовъ Пиндара, не включаетъ въ себѣ никакихъ задатковъ драмъ, а принадлежитъ цѣликомъ къ хоровой лирикѣ. Отмѣчаютъ только, какъ отличіе именно диѳирамбовъ, большую возбужденность лиризма и, въ соотвѣтствіе этому, большую живость и разнообразіе ритмовъ; въ связи съ этимъ и самое слово «диѳирамбъ» многими переводится, какъ «вдвойнѣ божественный».

Указаніе Аристотеля слѣдуетъ относить къ ранней формѣ чествованія Діониса, къ не дошедшимъ до насъ диѳирамбамъ Аріона и др., которые исполнялись хорами пѣвцовъ, переодѣтыхъ *козлами-сатирами*, спутниками Діониса; такіе хоры уже въ то раннее время получили названіе *трагическихъ хоромъ* (отъ названія козла) или *игры сатировъ*, которая была народной праздничной забавой: слово «трагическій» имѣло, такимъ образомъ, первоначально значеніе, противоположное теперешнему — скорбному, печальному. Діонисова игра соединялась съ переодѣваніемъ, что являлось уже «изображеніемъ въ лицахъ»; запѣвало хора могъ не ограничиваться пѣніемъ, но также *говорилъ*, перекидывался словами съ толпой, могъ отвѣчать на вопросы, что давало начало *диалогу*. «Трагическіе хоры» и ихъ «игра» развились въ Пелопонесѣ; Аріонъ сочинялъ свои диѳирамбы для Коринѳа, въ сосѣдствѣ съ Атикой; перенесенные туда, они нашли благоприятную почву въ Аѳинахъ.

Значеніе Аѳинъ. Въ Аѳинахъ рядъ условій благоприятствовалъ возникновенію драмы и театра: 1) развитіе демократіи, 2) значительный матеріальный достатокъ населенія, 3) выдающіеся успѣхи пластическихъ искусствъ, 4) развитіе ораторскаго искусства, 5) успѣхи философін, 6) благоприятныя мѣры правителей, въ особенности Пизистрата († 527), 7) дѣятельность Ѳесписа и, наконецъ, организаторская дѣятельность и поэтическое творчество гениальнаго Эсхила.

Развитіе демократіи въ Аѣинахъ открыло путь для дѣятельности лю-
дямъ всѣхъ сословіи, выдававшимся дарованіями и энергіей; создались
условія, благопріятныя для выработки *характеровъ* и развитія *личной*
иниціативы; это давало матеріаль для драмы и возбуждало интересъ
къ изображенію жизненной борьбы. Зажиточность населенія позволила
покрывать расходы постановокъ «діонисовыхъ игръ»; уже въ 500 г. былъ
выстроенъ въ Аѣинахъ обширный каменный театръ. Успѣхи живописи
и скульптуры способствовали выработкѣ изящныхъ пластически-краси-
выхъ приемовъ сценической игры. Ораторское искусство, какъ орудіе убѣ-
жденія людей и побужденія ихъ воли къ дѣйствию, естественно сопри-
касалось съ драматическимъ искусствомъ и подготавливало къ нему; гре-
ческая трагедія сохраняла все время тѣсную связь съ ораторскимъ ис-
кусствомъ и его приемами, охотно выводя на сценѣ діалектическіе тур-
ниры дѣйствующихъ лицъ, обвинительныя или оправдательныя рѣчи (какъ
въ «Медѣ» Эврипида).

Въ успѣхѣ философіи, совершившемся въ Аѣинахъ, благопріятно
для драмы было именно развитіе *раціонализма*, потребность объяснить
считавшееся чудеснымъ—доступнымъ уму образомъ. Въ Аѣинахъ были со-
браны при содѣйствіи государства изъ различныхъ частей Греціи разно-
образныя формы чествованія популярнаго бога, и учрежденъ Пизистра-
томъ праздникъ Великихъ Діонисій.

Здѣсь нашель себѣ мѣсто лирической хоровой диѣирамбъ въ духѣ
Пиндара, который долженъ былъ выражать идейную и молитвенную сторону
чествованія; по заказу Аѣинъ Пиндаромъ было сочинено нѣсколько диѣи-
рамбовъ. Но на аѣинской почвѣ диѣирамбъ этого рода исполнялся уже
не профессиональными пѣвцами, а хоромъ изъ гражданъ; эта замѣна
была вызвана также демократическимъ складомъ тогдашней жизни Аѣинъ
и должна была вносить въ исполненіе диѣирамба больше личнаго оду-
шевленія, свободы и народности. Въ составъ Діонисій вошла и *сатири-*
ская игра перенесенная изъ Пелопонеса; при этомъ козлиный видъ
сатировъ былъ замѣненъ лошадинымъ обликомъ *силеновъ*, которые въ
повѣрьяхъ Аттики замѣняли дорическихъ сатировъ. Несмотря на это,
хоры сохранили названіе «трагическихъ хоровъ» и «игры сатировъ»,
и въ языкѣ ихъ сохранились до конца «доризмы».

Изъ Икаріи былъ приглашенъ Пизистратомъ Ѳеспісъ, который (около
534 г.) придалъ къ «трагическому хору» въ честь Діониса—*актера*, на-
значеніе котораго было говорить и играть; онъ говорилъ за разныхъ
лицъ, мѣняя роли; его *игра* должна была быть несложной; но вмѣстѣ съ
діалогомъ его и запѣвалы хора она полагала уже начало драматическому
представленію. Слово *драма* до конца сохранило для грековъ только зна-
ченіе «игры», «дѣйства»—«драматическаго приема изображенія», но не

обозначало произведенія. Такимъ образомъ у грековъ такъ и не установилось названія для *родового* понятія нашей «драмы», которое объединяло бы трагедію и комедію, какъ *виды*.

Время между Тесписомъ и Эсхиломъ (около 40 лѣтъ) было наполнено сценическими попытками, не дошедшими до насъ, между прочимъ попытками вернуться къ хоровому диѳирамбу безъ примѣси драматической игры, которая, какъ новизна, могла вызывать протестъ. Въ такомъ духѣ была пьеса Фриниха «Разрушеніе Милета», родъ музыкально-лирической оратори.

Составъ аттической трагедіи. Нововведенія Эсхила, положившія начало драматической поэзіи и театру, были *тройкаго* рода: 1) онъ ввелъ второго актера, 2) устроилъ впервые сцену, 3) сосредоточилъ драму на передачѣ религіозно-историческихъ сказаній.

1) До Эсхила діалогъ могъ происходить только между запѣвалой хора и актеромъ; такому діалогу не хватало разнообразія и свободы, потому что корифей пзображалъ постоянно одно и то же лицо и не отдѣлялъ себя отъ хора. Діалогъ, независимый отъ хора, созданъ только Эсхиломъ; онъ являлся *перерывомъ* хорового исполненія и возбуждалъ самостоятельный интересъ въ зрителѣ подъ именемъ *эпизода*; сценическія средства эпизода увеличились потомъ при Софоклѣ—прибавкой 3-го актера; дальше этого не пошло развитіе греческой сцены. Въ рамкахъ эпизода и зародилась драма въ нашемъ смыслѣ слова; развитіе эпизода и было развитіемъ драмы, драматической поэзіи; оно стало на вѣрный путь только благодаря Эсхилу.

2) Въ прямой связи съ этимъ стояло второе нововведеніе Эсхила: настоящій діалогъ, сопровождаемый игрою, не могъ довольствоваться *идеальнымъ*, неопредѣленнымъ мѣстомъ дѣйствія, какимъ была до Эсхила открытая со всѣхъ сторонъ площадка въ центрѣ *круглаго* зрительнаго помѣщенія; драматическая игра должна была быть приурочена къ определенному мѣсту, и театръ долженъ былъ притти на помощь воображенію зрителя инсценировкой этого мѣста. Эсхиль, въ интересахъ именно *эпизода*, устраиваетъ впервые *сцену* (*σκηνή*),—четыреугольное помѣщеніе съ задней стѣной, изображавшей фасадъ дворца или храма.

3) Наконецъ, Эсхиль кругъ сюжетовъ зарождавшейся драмы ограничилъ *религіозно-героическимъ сказаніемъ*; греческая трагедія поставлена была такимъ образомъ въ тѣснѣйшую связь съ эпосомъ, сдѣлалась наслѣдницей и продолжательницей эпоса. Это и выражено въ приписываемыхъ Эсхилу словахъ, что «его трагедіи только крохи съ обильной трапезы Гомера». Тѣмъ же путемъ продолжали итти и оба его преемника.

Этотъ шагъ Эсхила имѣлъ огромное значеніе. Въ V в. эпосъ переставалъ удовлетворять многихъ; великій писатель V в. возрождаетъ его,

драматизируя, давая рассказанное эпосомъ въ новой, драматической концепціи, которая выдвигала въ старинномъ сказаніи стороны, не разработанныя эпосомъ, недоступныя ему, но полныя интереса для людей новой эпохи. Ослабѣвавшая связь со стариною, такимъ образомъ, снова скрѣплялась, что слѣдуетъ признать національной и государственной заслугой Эсхила. Открывая новое поэтическое содержаніе въ старинномъ «эпическомъ сокровищѣ», онъ ставилъ нарождающійся театръ сразу на національную, общеэллинскую почву.

Но это сосредоточеніе трагедіи на старинныхъ сюжетахъ изъ эпоса имѣло для нея и неблагоприятное послѣдствіе: оно опредѣлило ея недолговѣчность. Наступилъ довольно скоро моментъ, когда традиціонные сюжеты были исчерпаны. Послѣдній изъ великихъ трагиковъ, Эврипидъ, чувствуя это, пробовалъ вносить въ старые сюжеты современную психологію, нравы и вопросы, но его произведенія страдали отъ такой явной двойственности. Для созданія новой драмы на сюжеты изъ современной дѣйствительности у грековъ уже не оказалось творческихъ силъ.

Съ драматической точки зрѣнія хоры являлись помѣхой: они прерывали развитіе драматизма, заключавашагося въ эпизодахъ, и ростъ «драматическаго настроенія» зрителя, смѣняя его постоянно на лирическое или лиро-дидактическое. Лиризмъ вторгался и въ самый эпизодъ, особенно къ концу пьесы, гдѣ вводилась такъ наз. *ламентация* (жалоба) героя на бѣдственность, прискорбность его жребія. Здѣсь актеръ входилъ, такимъ образомъ, въ область хора; обыкновенно онъ смѣнялъ при этомъ сказъ на *пѣніе* и чередовалъ свое пѣніе съ пѣніемъ хора.

Наоборотъ, хоръ иногда переходилъ въ область актеровъ, именно тамъ, гдѣ онъ принималъ участіе въ дѣйствіи пьесы: онъ или велъ только разговоръ съ актерами, оставаясь самъ передъ сценой (на *оркестрѣ*), или даже самъ выводился на сцену и принималъ участіе въ дѣйствіи эпизода. Въ такомъ случаѣ, судя по «Эвменидамъ» Эсхила, для драматурга открывалась возможность переносить его вмѣстѣ съ ними на другое мѣсто дѣйствія, какъ въ современномъ театрѣ (см. разборъ «Орестей»).

Такія измѣненія въ роли хора были попыткой дать больше простора развитію драматизма, драматическаго движенія въ пьесѣ. Но несмотря на такія попытки аттическая трагедія осталась до конца лиро-драматическимъ, не чисто драматическимъ произведеніемъ.

Описанное выше (стр. 215) состояніе «поэтической иллюзіи въ драмѣ» (иллюзію подъема энергіи и напряженія воли) греческій зритель испытывалъ съ постоянными перерывами (хоровъ и lamentаций героя); это препятствовало непрерывному нарастанію драматизма. Въ этомъ пунктѣ греческая трагедія и драма Корнеля и Расина доходятъ до полной противоположности другъ другу.

Въ ходѣ греческой пьесы имѣлась въ виду иная задача: она начиналась съ того, что исчерпывался лиризмъ первоначальнаго положенія лицъ (завязки), его бѣдственность, мучительность, возмутительность (напр., въ «Хоэфорахъ»: возмутительность того, что Клитемнестра все еще остается не наказанной за убійство мужа). Слѣдоваль *эпизодъ*, который ставилъ лицъ пьесы въ нѣсколько измѣнившееся положеніе; вслѣдъ за этимъ тотчасъ же исчерпывалось *его* лирическое содержаніе (напр., въ «Хоэфорахъ»: лиризмъ встрѣчи сестры съ братомъ-изгнанникомъ на могилѣ отца и пр.); когда онъ былъ исчерпанъ *тѣмъ* хора, наступалъ чередъ новаго *эпизода* съ переходомъ отъ пѣнія къ *диалогу* — и т. д., пока заключительная пѣснь пьесы не исчерпывала лиризма и поученія развязки.

Аттическая трагедія сохранила, такимъ образомъ, до конца сходство съ музыкально-лирической ораторіей и оперой. Слѣдуетъ также, для ея вѣрнаго пониманія, не упускать изъ виду богатство въ ней *музыкальныхъ* элементовъ; самый *диалогъ* актеровъ былъ пѣвучей ритмической декламацией, выдвигавшей также *лирическое* содержаніе рѣчей.

У Эсхила мы встрѣчаемъ группировку трагедій въ **трилогіи**, изъ которыхъ дошла въ полномъ видѣ лишь «Орестейя»; форму трилогіи объясняютъ вліяніемъ на культъ Діониса, *мистерій*; Элевзинъ, который былъ ихъ средоточіемъ, былъ вмѣстѣ родиной Эсхила. Любимой темой мистерій являлось изображеніе процесса душевнаго обновленія и возрожденія, распадавшагося на 3 момента: первоначальной элементарной гармоніи духа, ея разрушенія и ея возстановленія въ болѣе возвышенномъ смыслѣ. При Софоклѣ сочетаніе пьесъ въ трилогію перестаетъ быть обязательнымъ, но сохраняется требованіе представлять по три пьесы на конкурсъ передъ праздникомъ Діониса.

Представленіе трилогіи заканчивалось исполненіемъ такъ называемой **сатирской драмы**, въ которую перешло то, что могло быть насмѣшливо-сатирическаго въ хорѣ козловъ-сатировъ и стало несомвѣстнымъ съ высокимъ строемъ эхилловскаго или софокловскаго хора. Въ ней сохранилось традиціонное переряживаніе въ звѣрей; такъ въ «Протеѣ», заканчивавшемъ прежде «Орестейю», изображался «Менелай въ шкурѣ тюленя»; сюжетъ взять также изъ *сказанія* (Од. IV, 511).

Темой сатирской драмы являлась, повидимому, карикатура ложно-героическаго; такъ и въ единственной дошедшей драмѣ—«Киклопъ» Эврипида изображаются забавными трусами сатиры въ роли плѣнниковъ Полифема, которыхъ освобождаетъ изъ рабства Одиссей.

Своеобразной особенностью драматической техники грековъ являлось, далѣе: 1) соблюденіе 3-хъ единствъ (ср. стр. 238), 2) вѣстники съ лироэпическимъ рассказомъ о происшествіяхъ, даже такихъ,

которые являлись *развязкой* пьесы; такимъ образомъ, въ моментъ наибольшаго драматизма авторъ отказывался отъ помощи сценическаго изображенія и отъ воздѣйствія на внѣшнія чувства зрителя. Это прямо противоположно обычаямъ нашего театра; но согласуется съ дидактизмомъ греческой трагедіи, съ ея склонностью поучать.

3) Краткость экспозицій объясняется тѣмъ, что и положенія лицъ, и даже ихъ характеры были уже извѣстны зрителю заранее изъ *сказанія*.

Обращаютъ на себя вниманіе размѣры главныхъ ролей; у Софокла роль Эдипа царя достигаетъ 1600 стиховъ, въ то время какъ самая длинная роль новаго репертуара (Ричардъ III Шекспира) имѣетъ 1128 стиховъ, причемъ стихъ Шекспира короче софокловскаго.

Извѣстная особенность греческой трагедіи, по которой ее охотно противопоставляютъ Шекспиру, именно та, что кровавыя дѣла не изображались сценически, совершающимися на глазахъ у зрителя, зависѣла отъ религіознаго значенія представленія: театръ не переставалъ быть храмомъ, который былъ бы оскверненъ зрѣлищемъ крови.

XX. Эсхиль.

Драматизація сказанія. Какъ было уже сказано (стр. 238), задачей греческой трагедіи, начиная съ Эсхила, сдѣлалась драматизація сказанія, завѣщаннаго эпосомъ и преданіемъ (какъ сказаніе объ Эдипѣ, которое не было раньше обработано въ поэтической формѣ).

Эта задача состояла изъ 2-хъ частныхъ задачъ: I—разработки естественной **человѣческой психологіи** и, въ связи съ нею, нравственной оной стороны лицъ сказанія; II—изъ приведенія въ соотвѣтствіе съ ними **миологической** части сюжета: представленій о богахъ и ихъ отношеній къ людямъ.

I. Эпосъ давалъ обыкновенно лишь факты, драматургъ подыскивалъ *мотивы* поступковъ, подставлялъ опредѣленные, часто сложныя *индивидуальности* лицъ; нерѣдко онъ открывалъ сложность мотивовъ тамъ, гдѣ эпосомъ былъ выставленъ лишь одинъ, открывалъ душевную борьбу, реакцію души на совершенный уже поступокъ и пр.

Въ связи съ этимъ могла чрезвычайно усложняться *оцѣнка* поступковъ съ нравственной точки зрѣнія зрителемъ и самимъ героемъ. Такъ поступокъ Ореста (убійство матери) у Гомера и кикликовъ, откуда почерпнулъ свой сюжетъ Эсхиль, передается лишь съ одобреніемъ. У драматурга оцѣнка его оказалась весьма затруднительной, потребовала вмѣшательства богини мудрости и отдѣльной пьесы («Эвмениды»).

Драматизация сказанія являлась, такимъ образомъ, его очеловѣченіемъ, попыткой объяснить его содержаніе понятнымъ для ума и человѣческаго чувства образомъ, которая согласовалась съ успѣхами умственнаго и нравственнаго развитія Греціи въ V в. При этомъ мифологическая часть сюжета, т. е. роль боговъ, естественно суживалась въ драмѣ сравнительно съ эпическимъ сказаніемъ и разрасталась его человѣческая часть; такъ, она уже рѣшительно преобладаетъ у Софокла.

II. Вторая задача драматурга касалась роли **боговъ** въ выбранномъ имъ сюжетѣ. Эпосъ, составившійся путемъ наслоеній, могъ совмѣщать въ себѣ даже противорѣчивыя представленія о богахъ. Драма, напротивъ, должна была привести представленія о богахъ и людяхъ въ гармонію и установить одинаковую мѣрку **справедливости**, признаваемую, притомъ, и *тѣми, и другими*. Драматургу приходилось, такимъ образомъ, вносить новый духъ въ старую мифологию; это составило, вѣроятно, самую трудную и отвѣтственную часть его задачи. Какъ извѣстно, прямому обвиненію въ оскорбленіи боговъ подвергся Эврипидъ; но на самомъ дѣлѣ греческая трагедія начала расшатывать старинную мифологию уже съ самыхъ первыхъ своихъ шаговъ, внося въ нее новыя идеи и упраздняя старыя точки зрѣнія.

Въ числѣ гомеровскихъ религиозныхъ представленій самымъ неблагоприятнымъ для *драматическаго* пониманія и изображенія жизни людей было представленіе о *рокъ, судьбѣ, мойрѣ*; между тѣмъ, оно входило, какъ данное, въ большинство сказаній, изъ которыхъ драматурги брали свои сюжеты. Оно было неблагоприятно для драматурга вдвойнѣ: 1) дѣлало бесплодной или ничтожной личную инициативу и энергію героя, напр., въ извѣстныхъ легендахъ о *«проклятіи, тяготящемъ на дѣломъ родѣ»*, которое предрѣшало заранѣе судьбу потомковъ, обрекало ихъ на повтореніе преступленій и пр.; 2) оно подкапывало понятіе справедливости, которое имѣетъ важное значеніе въ драмѣ. Въ V в. понятіе о расплатѣ потомковъ за преступленія предковъ, которое произошло изъ старинной отвѣтственности рода за cadaго родича, уже не могло удовлетворять людей съ развитыми нравственными чувствами. Какъ видоизмѣняли старинное воззрѣніе на судьбу отдѣльные трагики, мы увидимъ ниже.

Люди и боги у Эсхила. Эсхиль первый приступилъ къ вышеозначеннымъ **двумъ** задачамъ I разработкѣ естественной человѣческой психологіи лицъ и II приведенію въ гармонію мифологической части сказанія съ общимъ нравственнымъ уровнемъ его вѣка, — не измѣняя по возможности содержанія сказанія.

I. Что касается первой изъ означенныхъ задачъ, Эсхиломъ было сдѣлано уже не мало. Такъ, сложно и вмѣстѣ естественно *мотивиро-*

ванъ имъ образъ дѣйствій Клитемнестры и Ореста, но рядомъ съ личной инициативой послѣдняго въ отмщеніи за отца поставлено повелѣніе о томъ же Аполлона, что напоминаетъ гомеровскіе приемы объясненія чело-вѣческихъ дѣйствій.

Душевная борьба Ореста передъ убіеніемъ матери передана драма-тично; но мученія совѣсти послѣ поступка представлены лишь *внѣшнимъ* образомъ (крики, выраженія ужаса); вмѣстѣ съ тѣмъ, они *объективиро-ваны* въ лицѣ Эринній, что надо назвать скорѣе *эпической* (наглядной) концепціей темы. Какъ контрастъ, слѣдуетъ указать проявленіе совѣсти въ Эдипѣ у Софокла, которое подробно раскрывается передъ зрителемъ. Наконецъ, развязку пьесы Эсхила производятъ всеже боги, а не чело-вѣкъ (какъ у Софокла).

II. Эсхила больше озабочивала 2-ая задача драматурга — достойное изображеніе **боговъ**. Отличительной чертой Эсхила, какъ чело-вѣка и писателя, была набожность, глубокая религіозность; онъ не могъ себѣ представить жизни чело-вѣка и чело-вѣчества иначе, какъ въ формахъ божественнаго міроуправленія. Рядомъ съ этимъ, ему чрезвычайно свойственно было сознаніе ничтожества чело-вѣка передъ божествомъ и обязательности для него смиренія и умѣренности, что было выражено древнимъ изреченіемъ: *μηδεν ἄγαν*—«ничего черезъ мѣру». По убѣжденію Эсхила, должно было быть строго караемо божествомъ всякое «престу-пленіе чело-вѣкомъ границъ чело-вѣческаго».

Эсхилу было свойственно представленіе о божествѣ грозномъ и ка-рающемъ, не способномъ прощать грѣхъ, но въ то же время божествѣ справедливымъ, полномъ заботы о томъ, чтобы наказаніе чело-вѣку строго соотвѣтствовало его винѣ; это увидимъ на судьбѣ Ореста. Во многихъ чертахъ своего религіознаго міросозерцанія Эсхиль сходилъ, такимъ образомъ, съ самымъ стариннымъ эпосомъ, но онъ возвы-шался надъ нимъ требованіемъ отъ боговъ строжайшей справедливости, даже отождествленіемъ Зевса со справедливостью. Вслѣдствіе этого ему пришлось возставать противъ ряда свойствъ, приписываемыхъ Зевсу и другимъ богамъ отдаленной стариною, а именно: противъ допущенія *произвола* боговъ, противъ знаменитой *зависти боговъ* (благополучію смерт-наго), о которой упоминаетъ часто Геродотъ (*φθόνος θεῶν*), и наконецъ противъ возрѣнія о подчиненіи Зевса *судьбѣ*.

Отношеніе Эсхила къ богамъ въ его пьесахъ можно поэтому назвать **теодицеей**, т. е. защитой боговъ.

Выраженію этихъ идей посвящены *хоры* Эсхила, которые заключа-ютъ все время *оцѣнку* того, что совершается на сценѣ, или того, что ему предшествовало по смыслу сказанія,—съ точки зрѣнія высшей, бо-жественной справедливости. Оттого хоры Эсхила одновременно и

чрезвычайно *близки* къ ходу пьесы, и въ то же время парятъ высоко надъ нею, напоминая все время о божественномъ и вѣчномъ; иначе, какъ увидимъ, было у Софокла. Хоры Эсхила превосходятъ хоры послѣдняго грандіозностью стиля и музыкальнымъ богатствомъ; стиль ихъ характеризуется въ то же время смѣлымъ полетомъ метафоръ. Они ближе къ традиціонному Діонисову празднику, оттого въ нихъ больше лиризма и выше его строй.

Эсхиль (525—456) родился въ Элевзинѣ и происходилъ изъ знатнаго рода; онъ сражался при Саламинѣ и принималъ участіе въ борьбѣ аѳинскихъ политическихъ партій, какъ противникъ демократіи: отсюда прославленіе ареопага—въ «Эвменидахъ». Его театральная дѣятельность вызвала нареканіе за раскрытіе тайнъ элевзинскихъ мистерій. Онъ трижды покидалъ Аѳины для Сициліи, гдѣ и умеръ. Изъ приписываемыхъ ему до 90 пьесъ (вмѣстѣ съ сатирскими драмами) сохранилось 7; кромѣ упоминаемыхъ, «Персы» и «Семеро противъ Фивъ».

XXI. Орестейя.

I. Агамемнонъ. Трагедія «Агамемнонъ» начинается сложной экспозиціей, состоящей изъ *пролога*, который произноситъ актеръ, и *парода*, исполняемаго хоромъ.—Въ Аргосѣ, на кровлѣ царскаго дворца сидитъ сторожъ, старый рабъ дома Атридовъ, и всматривается въ даль: не блеснетъ ли на вершинахъ горъ пламя сигнальныхъ костровъ, которые должны возвѣстить паденіе Трои и возвращеніе Агамемнона послѣ 10-ти лѣтняго отсутствія; въ его рѣчи есть намеки на то недоброе, что творится въ домѣ его господина: преступную любовь Клитемнестры и Эгиста. Но вотъ вдали вспыхиваетъ ожидаемый сигналъ. На оркестрѣ появляется хоръ; онъ состоитъ изъ аргосскихъ старцевъ, которые упоминаютъ о своей дряхлости, не позволившей имъ участвовать въ походѣ. Ихъ длинная пѣснь, знаменитая силой своего стиля, описываетъ начало похода, какъ оно имъ извѣстно,—до эпизода жертвоприношенія Ифигеніи (въ Авлидѣ): одна изъ причинъ вражды Клитемнестры къ мужу и весьма важное данное *завязки*; судьба Ифигеніи передается трогательными чертами, возбуждающими жалость; хоръ считаетъ жестокой и ненужной эту жертву, ставя ее, повидимому, въ вину Агамемнону. Самый походъ подъ Трою, хотя и признается совершившимся не безъ воли Зевса, вызываетъ ропотъ старцевъ: онъ стоилъ столькихъ жертвъ и былъ предпринятъ «изъ-за женщины». Въ пародѣ же находимъ знаменитое выраженіе вѣры во «всемогущаго» Зевса:

Зевсъ могучій, кто бы онъ ни былъ, но когда пріятно ему имя это, именовъ этимъ зову его. Я не знаю, кто съ нимъ сравняться можетъ въ могущество: все ничтожно въ сравненіи съ нимъ. Если бы вздумалъ я сокрушаться, вздумалъ судьбу царей отвратить, показался бы жалкимъ, былъ бы напрасенъ мой трудъ. Воля его неизмѣнна!

Съ театральнoй вольностью, въ условіяхъ «идеальнаго» сценическаго времени, появляется вѣстникъ изъ-подъ Трои, а вслѣдъ за нимъ самъ Агамемнонъ. Онъ привѣтствуетъ родной городъ и старцевъ хора; его рѣчь дышитъ благородной скромностью и почтеніемъ къ богамъ: только при ихъ волѣ могла быть взята Троя. Контрастомъ является напыщенная и фальшивая рѣчь Клитемнестры, полная увѣреній въ любви; она старается оправдать удаленіе изъ дому (въ Фокиду) сына Ореста. Агамемнонъ чувствуетъ неискренность въ тонѣ рѣчи жены, и ему не по сердцу преувеличенныя почести, приготовленныя ему: «пурпуровый коверъ», по которому онъ долженъ войти во дворецъ, и пр. Онъ не догадывается о тѣхъ кровавыхъ намекахъ, которые заключаетъ этотъ пурпуръ, но ему противно «восточное раболѣпство» и ему страшно прогнѣвить боговъ (это могло входить сознательно въ планы Клитемнестры),—и вотъ онъ *босой* идетъ по пурпуру ковра. Полная своимъ замысломъ, Клитемнестра играя словомъ «пурпуръ», поминутно возвращается къ нему намеками въ своихъ рѣчахъ; оттого ласки, расточаемыя ею будущей жертвѣ, получаютъ особенно трагическій отгѣнокъ для зрителя. Хоръ выражаетъ тревогу за Агамемнона. Слѣдуетъ эпизодъ Кассандры.

Роль Кассандры была до сихъ поръ нѣмою. Молодая и прекрасная, въ повязкѣ пророчицы и съ жезломъ Аполлона, она представляетъ одно изъ самыхъ красивыхъ и патетическихъ изображеній несчастья, которыя извѣстны въ поэзи; очутившись въ этомъ дворцѣ, въ которомъ пролито столько крови, она *видитъ* духовными очами все его прошлое; видитъ и *эринній*, которыми онъ кишитъ. Съ уходомъ Агамемнона ея тревога растетъ; метаясь по сценѣ, она шлетъ упреки Аполлону за его краткую любовь и пагубный даръ—«пророчицы несчастья, которой не вѣрятъ тѣ, кого она хочетъ спасти». Хоръ не можетъ понять ея словъ, но ему сообщается ея тревога; онъ задаетъ ей вопросы; но она почти не замѣчаетъ его, полная своими видѣніями. Но вотъ она начинаетъ *видѣть* и то что сейчасъ совершится во дворцѣ—съ Агамемнономъ и съ ней самою: «вотъ Клитемнестра льетъ воду въ мѣдную ванну, вотъ окутываетъ мужа въ длинныя ткани, чтобъ онъ не могъ защищаться, вотъ поднимаетъ руку...» Кассандра чувствуетъ уже запахъ крови: здѣсь она ломаетъ свой жезлъ, срываетъ и бросаетъ на землю повязку и идетъ во дворецъ навстрѣчу своей судьбѣ. Вслѣдъ за тѣмъ изъ дворца доносятся восклицанія Агамемнона: «о, горе мнѣ! Я въ сердце пора-

жень!... Опять!... другой ударь!» Хоръ готовъ уже ворваться во дворець; но въ это время двери распахиваются, и на порогѣ появляется Клитемнестра съ окровавленнымъ топоромъ въ рукѣ; позади видны трупы Агамемнона и Кассандры.

Рѣчь Клитемнестры къ хору (прил-іе 1) выражаетъ гордое самосознаніе преступницы; она упоена успѣхомъ своего преступления, она хвалится имъ и съ наслажденіемъ передаетъ его подробности, какъ бы затѣмъ, чтобы пережить его еще разъ. Вслѣдъ затѣмъ на упреки хора ея безстыдству она приводитъ свои *оправданія*: Ифигенія, заколотая на жертвенникѣ, «какъ будто бы не стало овецъ въ стадахъ», Кассандра привезенная ея мужемъ любовницей изъ-подъ Иліона. Слѣдуетъ попытка возмущенія гражданъ, умиряемая Эгистомъ; тогда Клитемнестра насмѣхается надъ ихъ безсиліемъ. Пьеса оканчивается мотивомъ торжествующаго преступления, который возбуждаетъ жажду отмщенія и увѣренность въ немъ—въ зрителяхъ и въ хорѣ:

Кто злодѣйство свершилъ, тотъ будетъ наказанъ,
Пока Зевсъ будетъ живъ...

II. Хоэфоры. Свое названіе: «совершающія возліаніе», или «поминальщицы» (можно бы сказать, относя заглавіе аллегорически ко всей пьесѣ: «поминки по Агамемнонѣ») — вторая часть трилогіи получила отъ состава хора:—изъ служанокъ, сопровождающихъ дочь Агамемнона Электру на могилу отца для совершенія поминальнаго обряда, въ которомъ ему было до сихъ поръ отказано. Поводомъ для этого и слѣдовательно частной завязкой этой пьесы явился сонъ, видѣнный Клитемнестрой: «она кормила грудью дракона, который сосалъ ея кровь вмѣсто молока»; этотъ сонъ напомнилъ ей естественно о сынѣ (Орестѣ), возможномъ мстителѣ за совершенное ею дѣло. Другое данное частной завязки: тайное прибытіе Ореста и Пилада въ Аргось.

Орестъ молится на могилѣ отца, совершаетъ затѣмъ возліаніе подземнымъ богамъ и кладетъ «локонъ волосъ» на могилу; онъ и Пиладъ скрываются при приближеніи плакальщицъ (хора). Онѣ и съ ними Электра готовы уже приступить къ исполненію обряда, хотя не вѣрятъ, чтобы онъ могъ умиловить тѣнь убитаго, какъ того желаетъ царица; онѣ и не желаютъ этого: ненавидя ее, онѣ жаждутъ расплаты и предчувствуютъ, что она близко. Таковъ *народъ* хора (прил-іе 2).

Между Электрой и хоромъ самое полное единодушіе: ихъ сблизило общее горе, и вотъ, ободряемая хоромъ, Электра произноситъ *другое поминанье* — жалобу-молитву къ подземнымъ богамъ и къ отцу за себя и за давно разлученнаго съ ней брата (прил-іе 3). Какъ вдругъ она замѣчаетъ на могилѣ слѣды только что совершеннаго поминанья; «цвѣтъ волосъ» и «форма слѣда ноги» убѣждаютъ ее, что совершившій былъ

Орестъ; слѣдуетъ появленіе Ореста и любимая древними сцена узнанія; Электру убѣждаетъ окончательно одежда на Орестѣ, вытканная ея руками («съ пальмами и изображеніями звѣрей»).

Наивность пріема, по преданію, вызывала критику современниковъ Эсхила (гораздо искуснѣе разработана такая же сцена признанія въ «Электрѣ» Софокла). Но забота о театральномъ правдоподобіи могла отступать здѣсь на второй планъ для Эсхила передъ правдой *внутренняго* смысла сцены.

Орестъ сообщаетъ сестрѣ, что, отправясь въ путь, онъ спросилъ оракула въ Дельфахъ, и Аполлонъ не только одобрилъ его замыселъ, но повелѣлъ ему его исполнить: иначе онъ самъ станетъ законной добычей Эринній убитаго отца.

Драматургъ широко использовалъ далѣе (прил-іе 4) лирическое содержаніе положенія, которымъ оно чрезвычайно богато, въ обширномъ музыкально-вокальномъ *стазимонѣ* съ участіемъ Ореста, Электры и хора; онъ начинается пѣснью хора, которая съ большой силой выражаетъ главную мысль трилогіи. Но и среди лиризма совершается важное драматическое движеніе: вначалѣ Орестъ, повидимому, слишкомъ захваченъ лирическимъ порывомъ, для того чтобы сосредоточиться на волевомъ актѣ; поворотъ въ эту сторону производятъ въ немъ *два* сообщенія сестры: 1) ихъ отецъ былъ похороненъ безъ обрядовъ, изуродованный, — «съ отрубленными руками» (по примѣтѣ, это должно было сдѣлать его бессильнымъ для мести); 2) «сонъ» Клитемнестры—о «драконѣ, пившемъ ея кровь»—кажется Оресту яснымъ предзнаменованіемъ успѣха. Орестъ ободренъ этимъ и готовъ для *дѣла*.

Вся предыдущая сцена, хотя и лирическая, полна рѣдкаго трагизма: она представляетъ соединеніе трогательной жалобы (ламентацин), столь любимой греческой трагедіей, съ волненіемъ мстительнаго чувства и призывами къ мести; на глазахъ зрителя произошла трогательная встрѣча и сближеніе брата и сестры, но они совершились на почвѣ мести и кому же?—ихъ матери!

Возобновляется *эпизодъ*. Орестъ и Пиладъ стучатся въ двери дворца и сообщаютъ вышедшей Клитемнестрѣ вѣсть о мнимой смерти Ореста, будто бы сообщенную имъ для передачи его воспитателемъ (въ Фокидѣ). Притворно выражая печаль о сынѣ, царица радушно принимаетъ вѣстниковъ. По сценѣ проходитъ кормилица-нянька, когда-то выросившая Ореста: ее послали звать во дворецъ Эгиста. Ея роль выдержана съ большимъ реализмомъ и юморомъ: она оплакиваетъ своего питомца, вспоминая теперь съ умиленіемъ, какъ онъ будилъ ее по ночамъ своимъ плачемъ, какъ былъ «малъ и глушь, не умѣя сказать, когда ѣсть хотѣлось или надо было перемѣнить пеленки». Хоръ ее утѣшаетъ и

поеть молитву Зевсу за Ореста, чтобы онъ поддержаль его въ предстоящемъ испытаніи, чтобы «слова *сынъ мой* изъ устъ матери не лишили его силы: пусть онъ вспомнить при нихъ слово *отецъ*»... Эгистъ проходитъ во дворець, откуда скоро слышны его крики; Клитемнестра узнаеть отъ раба, что Эгистъ убитъ; изъ дворца появляется Орестъ. Слѣдуетъ знаменитая въ литературѣ трагическаго сцена между матерью и сыномъ, которую неоднократно сравнивали съ однородной сценой въ «Гамлетѣ» Шекспира (прил-іе 5).

Роль Клитемнестры въ этой сценѣ проходитъ черезъ 3 стадіи: сперва ея мольбы, которыя готовы поколебать рѣшимость Ореста, если бы не напоминаніе Пилада, потомъ оправданія, наконецъ угрозы. Въ числѣ «оправданій» она забываетъ упомянуть про участь Ифигеніи (чему придается большое значеніе въ первой драмѣ); *угроза* ея—собаками-эринніями не дѣйствуетъ на Ореста: онъ живетъ самъ подъ страхомъ эринній отца, которыми только что грозили ему въ Дельфахъ. Убіиство совершается за сценой.

Возвращается Орестъ и, въ виду труповъ Клитемнестры и Эгиста, объясняетъ хору основаніе своихъ дѣйствій; ссылаясь и на долгъ къ отцу, и на повелѣніе Аполлона. Но въ хорѣ, который до сихъ поръ былъ охваченъ однимъ чувствомъ—жаждой возмездія убійцамъ Агамемнона (для пьесы именно характерна страстность и партійность хора), — слышится теперь новый мотивъ: жалость къ Оресту и страхъ за него. Теперь, когда желанное дѣло сдѣлано, открывается весь ужасъ его другой стороны, его второго смысла, теперь только чувствуется его роковая двуликость: праведное отмщеніе за отца есть вмѣстѣ съ тѣмъ чудовищное преступленіе матереубійства. Черезъ нѣсколько минутъ то же сознаніе, овладѣваетъ Орестомъ: онъ начинаетъ *чувствовать, что значитъ убить мать*; минутой спустя онъ уже видитъ Эринній матери; слѣдуетъ полная вышшняго движенія сцена (прил-іе 6). Хоръ возсылаетъ мольбу за Ореста и о томъ, чтобы это было послѣднимъ кровавымъ дѣломъ въ родѣ Тантала и Пелопса.

III. Эвмениды. Сцена изображаетъ храмъ Аполлона въ Дельфахъ; въ дверяхъ показывается жрица-пиеія; она рассказываетъ исторію знаменитаго святилища: какъ раньше открывали въ немъ свою волю старые боги—Гая, Фемида, и какъ теперь владычество перешло къ Зевсу и олимпійцамъ. Такое начало прилично драмѣ, гдѣ будутъ дѣйствовать боги. Жрица входитъ въ храмъ и выбѣгаетъ оттуда въ ужасѣ: она нашла храмъ оскверненнымъ. Въ растворенныя двери храма виденъ Орестъ съ окровавленными руками, сидящій на камнѣ; у ногъ его заснувшія эриннии. Появляется Аполлонъ; онъ обѣщаетъ Оресту защиту и напращиваетъ его въ Аѣины. Вслѣдъ за тѣмъ тѣнь Клитемнестры съ трудомъ

въ двухъ главныхъ, въ драматическомъ отношеніи, лицахъ: Орестъ и Клитемнестрѣ.

Изъ словъ Ореста къ сестрѣ видно, что онъ шель спросить оракула, *уже принявъ рѣшеніе* мстить за отца (стр. 246); слова оракула только его ободрили и вмѣстѣ лишили свободы отступить назадъ; они играютъ и потомъ роль *стимула*, возбуждая его ослабѣвающую волю, въ сценѣ съ матерью (когда Пиладъ напоминаетъ ему объ Аполлонѣ (прил-іе 5).

Эта двойственность мотивировки дѣянія Ореста могла бы нанести ущербъ драматизму (переноса насъ отчасти въ гомеровскій эпосъ); но здѣсь этотъ ущербъ драматизму смягчается тѣмъ, что Аполлонъ выразилъ и подкрѣпилъ своимъ авторитетомъ лишь то, что подсказывало Оресту чувство сыновняго долга, воспитанное родовой традиціей. Въ лицѣ Аполлона является, такимъ образомъ, не просто вѣщная сила, вліяющая на Ореста; въ немъ объективированъ внутренній душевный мотивъ: чувство сыновняго долга. Но, съ другой стороны, этотъ мотивъ коренится въ родовой *традиціи*: это отнимаетъ у него долю драматизма и придаетъ ему эпическій оттѣнокъ. Эсхиль не ограничился выше указанной мотивировкой; онъ присоединилъ, съ пользой для драматизма, и другіе естественные личные мотивы: стремленіе Ореста возвратитъ себѣ престолъ предковъ, заботу о сестрѣ и др.

Въ изображеніи Клитемнестры выступаетъ сложность и вмѣстѣ естественность мотивовъ ея дѣйствій: 1) месть за дочь; 2) ревность: характерно для всей натуры Клитемнестры, что, не любя мужа и сама невѣрная ему, она не прощаетъ ему отношеній къ Кассандрѣ; 3) позади этихъ заявляемыхъ ею мотивовъ зритель угадываетъ главный: устранить помѣху ея жизни съ Эгистомъ; оттого же былъ удаленъ и Орестъ. Смѣлость замысла и энергія исполненія соединяются въ ней съ хитростью, искусствомъ притворства. Она оправдываетъ слова о ней Кассандры: «двуногая волчица».

Изображеніе боговъ. Въ изображеніи **боговъ** въ «Орестейѣ» мы находимъ въ полной мѣрѣ то, что было названо выше (стр. 242) **теодицеей**: 1) Зевсъ всемогущъ и справедливъ; остальные боги, творя только его волю, не могутъ быть несправедливы; 2) рядомъ съ нимъ не можетъ быть могущественнаго существа (рока, судьбы), не подчиняющагося справедливости, а справедливость есть самъ Зевсъ; оттого самое слово *мойра* понимается въ трилогіи, какъ велѣніе Зевса; въ такомъ смыслѣ обращается къ «мойрамъ» хоръ въ «Хозфорахъ» (прил-іе 4). Дважды, съ цѣлью оправдать себя, ссылается на «судьбу» Клитемнестра, и дважды—сперва хоръ, потомъ Орестъ рѣзко возражаютъ ей (прил-іе 5).

Человѣка постигаетъ иногда ужасный конецъ, но онъ всегда бываетъ вызванъ его виною. Съ этой точки зрѣнія Эсхиломъ сдѣлана попытка освѣтить и судьбу Агамемнона. Въ I части трилогіи не только Клитемнестра, но и хоръ говорятъ о винахъ Агамемнона: жертвоприношеніе дочери—«какъ будто не хватило овецъ въ стадахъ», убійственная война «изъ-за женщины». Эпическая мысль о «проклятіи», тяготѣющемъ на родѣ Пелопса и домѣ Атридовъ, не выдвигается драматургомъ. Но вообще тема: «освѣщенія гибели Агамемнона съ точки зрѣнія справедливости»—затронута Эсхиломъ лишь вскользь; ему дана роль жертвы, какъ и Кассандрѣ; оба представлены скорѣе въ поэтическомъ, чѣмъ въ моральномъ освѣщеніи; оттого и впечатлѣніе, производимое обоими, болѣе лирическое, чѣмъ драматическое.

Напротивъ того, дѣяніе и судьба Клитемнестры и запутанный случай Ореста освѣщены всей полнотой драматическаго и нравственнаго освѣщенія.

Вся трилогія проникнута мыслью, что справедливость есть основное качество божества, что въ этомъ заключается и такъ наз. рокъ: «твердо стоитъ наковальня справедливости, на которой *мойра* куетъ свой мечъ» (хоръ въ «Хозфорахъ»).

Эта мысль распадается на *два*: 1) бѣдствіе посылается только виновному, 2) ни одна вина не остается безъ возмездія. Въ трилогіи особенно выдвинута эта *вторая* мысль—о неминуемости кары: за каждую вину должно быть заплочено *страданіемъ* виновнаго; эту мысль Эсхиль и выражаетъ охотно также словомъ *мойра*, подразумеывая при этомъ всегда «страданіе», посылаемое Зевсомъ; той же цѣли служить у него и слово *эриннія*; такъ въ *народѣ* хора (въ I пьесѣ): «Зевсъ или кто изъ боговъ посылаетъ для мщенія злодѣямъ эриннію, и мщенье то поздно приходитъ, но мѣтко бываетъ». Эти слова и провозглашаютъ главную *идею* произведенія.

Но, кромѣ двухъ отмѣченныхъ мыслей, Эсхиломъ выдвигается еще мысль: о вмѣненіи дѣянія совершившему его человѣку; это составляетъ вторую и болѣе новую для его современниковъ *идею* его трилогіи. Этой идеей необходимо было руководиться, какъ принципомъ, по отношенію къ дѣянію Ореста, которое чрезвычайно трудно для справедливой оцѣнки, потому что имѣеть двойственную природу: 1) исполненія сыновняго долга и вмѣстѣ 2) чудовищнаго преступленія—убійства матери. Такой случай не могъ быть разрѣшенъ справедливо изъ двухъ старинныхъ понятій—*вины* и *кары*; къ нимъ надо было присоединить третье—*смѣненіе*: только тогда могла совершиться справедливость, которая составляетъ сущность Зевсова правленія міромъ. Дѣяніе человѣка можетъ быть *совсѣмъ* не вмѣнено ему въ вину, можетъ быть вмѣнено въ *большой* или *меньшей* степени.

Это *третье* понятие (вмѣненія) раскрываетъ послѣдняя часть трилогіи— «Эвмениды», которая заключаетъ въ себѣ ея развязку.

«Эвмениды» Эсхила представляютъ единственное въ своемъ родѣ произведеніе, въ которомъ драматическая борьба происходитъ въ сущности между различными нравственными и юридическими воззрѣніями. Поэтъ сумѣлъ сдѣлать ее не сухимъ трактатомъ, а трогательной, человѣческой драмой, заинтересовавъ насъ личностью Ореста, къ которой проявляютъ живой интересъ сами боги: споръ различныхъ *воззрѣній* возгорѣлся по поводу живого, конкретного *лица*. Пьеса представляетъ, кромѣ того, рядъ эффектныхъ сценическихъ зрѣлищъ, особенно подходящихъ для тогдашняго религіознаго назначенія театра.

Противъ Ореста выдвигаются (Эриніями) слѣдующія воззрѣнія: 1) такъ наз. *lex talionis*, принципъ: «око за око, зубъ за зубъ»,—юстиція карающая *фактъ*, не входя въ разсмотрѣніе степени виновности; 2) воззрѣніе на *власть матери*, какъ на болѣе священную, чѣмъ власть отца, имѣющую корни въ самомъ раннемъ, до-родовомъ быту, когда забота матери о ребенкѣ явилась началомъ *семьи*. Въ пользу Ореста говоритъ традиція родового мщенія (устаами Аполлона).

Новое воззрѣніе (представляемое Аѳиной) не примиряетъ, но *отмѣняетъ* всѣ старыя точки зрѣнія и, устанавливаетъ двѣ новыя: 1) дѣяніе можетъ быть не всегда и не въ одинаковой степени вмѣнено въ вину тому, кто его совершилъ,—въ зависимости отъ обстоятельствъ и мотивовъ поступка; оттого самый тяжкій преступникъ имѣетъ на судѣ право защиты; 2) кара должна быть соразмѣрна со степенью вины, въ противоположность «неограниченности кары», какъ ее понимаютъ Эриніи.

Съ этихъ точекъ зрѣнія дѣяніе Ореста, который не могъ не сдѣлать того, что онъ сдѣлалъ, представляется въ нѣмъ свѣтѣ, и судѣ, руководимый богиней мудрости, выносить ему оправдательный приговоръ. Рядомъ съ этимъ, изъ мыслей, провозглашенныхъ Эриніями, драматургъ, устами Аѳины, какъ частицу золота изъ грубой руды, выдѣляетъ то, что должно остаться, что никогда не утратить своей цѣны въ глазахъ боговъ и людей: *совѣсть и ея муки*,—душевныя страданія, внушенныя ею, очищающія и восстанавливающія душу. Орестъ уже заплатилъ имъ дань во время своихъ скитаній послѣ смерти матери.

Приложенія.

1.

Клитемнестра.

Теперь не стыдно будетъ мнѣ сказать
 Противное тому, что говорила.
 И гдѣ жъ такой найдется человѣкъ,
 Который бы иначе поступилъ, —
 Не притворяясь и въ глаза не лъстя
 Тому, кого желаетъ погубить,
 Въ одно и то же время мечъ остря,
 Чтобъ погубить врага, и сѣтъ ему,
 Какъ звѣрю, разставляя, чтобы онъ
 Запутался бы въ ней! Мнѣ же суждено
 Было исполнить уже это дѣло
 Вражды старинной и давнымъ давно
 Задуманное мной; хоть поздно я,
 Но мѣтко, во-время попала въ цѣль.
 Теперь стою передъ тобой спокойно,
 Гдѣ удалось его мнѣ поразить,
 Свершила дѣло я—не запираюсь —
 И такъ удачно это все свершилось,
 Что онъ не могъ ужъ смерти избѣжать:
 Обширнымъ я его исподнимъ платьемъ
 Опутала, какъ будто неводомъ.
 Несчастливая предлинная одежда!
 Ударила я дважды; закричавъ,
 Онъ на землю упалъ и распростерся;
 И въ третій разъ ударила его
 Въ честь Ада, преисполняго царя,
 Хранителя, спасителя умершихъ!
 Потомъ ужъ вздохъ послѣдній испуская
 И выдыхая кровь, росой кровавой
 Въ меня онъ брызнулъ: радовалась я,
 Какъ нива отъ дождя, въ то время, какъ
 Заколосится хлѣбъ.—Аргоса старцы
 Почтенные, порадайтесь,—когда
 Угодно будетъ,—я же торжествую!
 Въдѣ въ честь усоншихъ льютъ же возліянья—
 А онъ имѣлъ на то права по правдѣ—
 И кубокъ до-верху наливъ бѣдами
 Проклятыми, самъ выпилъ его разомъ,
 Лишь только въ Аргосъ воротился онъ!

Хоръ.

Дивимся мы безстыдству языка
 И наглости твоей, когда надъ мужемъ
 Такимъ такъ дерзко издѣваешься.

Клитемнестра.

Ты говоришь со мной, какъ съ безразсудной,
Ничтожной женщиной. Такъ нѣтъ!.. безъ страха
Съ тобой я говорю. Мнѣ все равно,
Какъ хочешь, такъ и судишь обо мнѣ.
Вотъ Агамемнонъ, мой супругъ, но только
Убитый этой правою рукою,
Которая дань правдѣ заплатила,
Смотри, въ какомъ порядкѣ это дѣло!

2.

Хоръ.

Изъ чертоговъ иду и несу
Для поминокъ все это, съ рыданьемъ, и руки
Ломаю отъ горя. Краснѣетъ щека:
Слѣдъ ногтя кровавый остался на ней;
Неразлучно страданіе съ сердцемъ.
И одежды растерзаны съ горя у насъ.
Отъ печали, волненія груди
И грудные покровы у насъ
Растерзались ужъ сами собою.
Да! насъ горькая участь постигла!
Ибо ужасъ, что заставляетъ
Вставать волосы дыбомъ у всѣхъ,
Пророкъ вѣщій домашній, во снѣ,
Дыша гнѣвомъ, ночью порой
Испугалъ, извлекъ страшный крикъ,
Когда женскій покой посѣтилъ непріязненный.
Толкователи этого сна, вдохновенные свыше, вѣщали,
Что усопшіе въ гнѣвѣ на убійцъ негодуютъ жестоко.
Такую-то милость-немилость, защиту отъ бѣды
Ища, о земля, о земля, посылаетъ меня (насъ)
Нечестивая женщина. Трепещу я, когда говорю
Это слово. О что искупить ту кровь, пролитую на землю?!..
Жить счастливо для смертныхъ блаженство; но тѣхъ,
Что теперь облакаетъ свѣтъ радостный дня,
Правосудіе быстро постигнетъ...
Вѣдь за кровь, что кормилицу-землю
Напоила, отмщеніе грозитъ.
И жестокая казнь все щадить виноватаго,
Чтобы послѣ страшнѣе онъ принялъ ударъ.

3.

Электра.

Гермесъ подземный, вѣстникъ величайшій
Подземныхъ и небесныхъ, о услышь
И возвѣсти, пусть слышать подъ землей
Мои мольбы подземны божества,

И пусть услышит ихъ сама земля,
Что все, что есть на ней, произрацаетъ
И сѣмя отъ всего, что ни питаетъ,
Опять въ себя обратно принимаетъ.
Я, возліянья эти проливая
Къ отцу зываю: сжался надо мной
И надъ Орестомъ милымъ, помощи
Ему опять въ домъ отчій воротиться!
Вѣдь точно мы рабы какіе бродимъ
У нашей матери; она жъ тебя
Смѣняла на Эгиста, что участие
Въ твоёмъ убійствѣ также принималъ.
И я рабой считаюсь; а лишенный
Наслѣдія Орестъ въ изгнанье посланъ;
Они жъ съ безстыдствомъ наглымъ въ изобилии
Живутъ теперь трудовъ твоихъ плодами.
Но я молю тебя, чтобы Орестъ
Сюда благополучно возвратился;
Услышь меня родитель, и самой мнѣ
Дай мощь быть лучше матери моей
Въ душѣ, благочестивѣй и честнѣй.
И вотъ мольбы, что собственно до насъ
Касаются; враговъ же обрекаю
Я мщенію, родитель, за тебя;
Одинъ пусть за другимъ убійцы будутъ
Умерщвлены, что будетъ справедливо,
Но это между прочимъ говорю,
Когда я имъ проклятія сулю.
Пошли же намъ успѣхъ ты изъ своей
Обители, при помощи боговъ
И съ помощью побѣдоносной правды
И матери земли. Моляся, люю
Напитки эти. Вамъ же должно громко
Пзанъ пропѣть вслѣдъ за мольбой моей
И вторить плачемъ мнѣ, по немъ рыдая.

4.

Хоръ.

О великія Мойры, пусть это
Съ помощью Зевса
Совершится, какъ требуетъ правда.
А за дерзкую рѣчь также дерзкую рѣчь
Пусть слышать они.
Вопить громко, долгъ требуя, правда:
«За смертельный ударъ
Принять должно смертельный ударъ.
Про злодѣйство есть казнь!»
Такъ старинное присловье гласить.

Орестъ.

О, отецъ, пострадавшій такъ много,
Что мнѣ дѣлать и что говорить,
Если бъ я въ преисподню сошелъ, гдѣ свѣтъ, мраку подобный,
Освѣщаетъ жилище твое?.. Но почетный,
Будто милость какая, здѣсь плачь присужденъ
Чертоговъ этихъ прежнимъ владыкамъ Атридамъ.

Электра.

О услышь же, родитель, мои
Стоны слезные также.
И надгробная пѣснь въ честь тебя прозвучить
Двухъ дѣтей твоихъ.
Мы съ мольбой на устахъ на могилѣ твоей
Здѣсь рыдаемъ, изгнанники.
Но что лучше для насъ?.. Неужели нельзя
Отвратить намъ бѣду?

Орестъ.

О, родитель, когда бы ты
Кѣмъ нибудь изъ Ликійцевъ подь Иліономъ
Палъ, пронзенный копьемъ,
То прославилъ бы домъ;
Удивленья достойный бы вѣкъ
Ты создалъ для дѣтей;
Высоко бы тогда холмъ надгробный
Твой въ заморской землѣ
Въ честь семьи возвышался твоей...

Электра.

Нѣтъ, отецъ, не должно тебѣ было
Подъ стѣнами троянскими пасть
И съ другими, копьемъ пораженными,
Погребеннымъ быть вмѣстѣ
У Скамандра рѣки. Не ему, а убійцамъ его
Должно бъ было убитыми быть,
Прежде бъ чѣмъ онъ сюда воротился,
Да чтобъ всякій ихъ страшную гибель
Издалека узрѣлъ, не извѣдавъ всѣхъ этихъ несчастій!

Хоръ.

Что сказала ты въ горѣ своемъ,
Лучше золота то и желаннѣй
Даже счастья далекаго.
Но раздайся жъ двойнаго бича
Ударъ громкій; защитники наши
Ужъ давно подь землей; а владыкъ
Ненавистныхъ запятнаны руки.
О, тѣмъ болѣе дѣтямъ должно мстить за него!

5.

Орестъ.

Еще тебя ищу... ему жъ—довольно!

Клитемнестра.

О горе мнѣ! Эгистъ мой дорогой,
Ты ужъ погибъ насильственной смертью!

Орестъ.

Его ты любишь! И поэтому
Ты ляжешь вмѣстѣ съ нимъ въ одной могилѣ —
И мертвому никакъ ужъ не измѣнишь!

Клитемнестра.

О, удержи ты руку, сынъ мой, вспомни,
Какъ часто ты, припавши засыпая,
Вотъ къ этой груди, деснами сосалъ
Ты эту грудь, которая питала
Тебя, дитя мое!..

Орестъ.

Пиладъ! о что мнѣ дѣлать? О неужель
Не страшно будетъ мать мою убить!

Пиладъ.

Но какъ тогда свершится остальное,
Что Локсій говорилъ, пророкъ пивейскій?
И гдѣ же всѣ теперь твои обѣты,
Которые ты клятвой освятилъ?
Иль всѣхъ враговъ ты хочешь предпочесть
Богамъ!

Орестъ.

Ты побѣдилъ меня, и дѣльный
Совѣтъ мнѣ подаешь.—Иди за мной!
Хочу убить тебя возлѣ того,
Котораго отцу ты предпочла,
Когда живой онъ былъ. Ложись теперь
Съ нимъ мертвая, когда его ты любишь.
А между тѣмъ лишь ненависть питала
Къ тому, кого должна была любить!

Клитемнестра.

Тебя я воспитала—и теперь
Молю, о пощади мои лѣта.

Орестъ.

Да, для того, чтобы жила со мною
Убийца моего отца!

Клитемнестра.

О сынъ мой!

Судьба не я въ зломъ дѣлѣ виновата.

Орестъ.

Такъ и тебѣ судьба готовить смерть.

Клитемнестра.

Неужели нисколько не страшишься
Проклятїи матери твоей, о сынъ мой!

Орестъ.

Когда меня ты родила, конечно,
Назначила мнѣ горе испытать,
Отбросивъ отъ себя...

Клитемнестра.

О, нѣтъ! тебя

Послала я въ гостепріимный домъ.

Орестъ.

Я на чужбинѣ жилъ, я проданъ былъ,
Когда я—сынъ свободного отца!

Клитемнестра.

Какая жъ мнѣ въ томъ выгода была?

Орестъ.

Мнѣ стыдно упрекать тебя за то,
Что выиграла ты отъ этого!

Клитемнестра.

Да, не стыдись, скажи, но также вспомни
И преступленья своего отца.

Орестъ.

О, не вини того, кто вдалекѣ
Труды войны сносилъ, а между тѣмъ
Сидѣла дома ты тогда спокойно.

Клитемнестра.

О сынъ, не знаешь ты, какъ тяжело
Намъ женщинамъ безъ мужа оставаться!

Орестъ.

Но слухъ о подвигахъ и славѣ мужа
Всегда его домашнихъ утѣшаетъ.

Клитемнестра,

Ты хочешь мать твою убить, о сынъ!

Орестъ.

Не я, а ты причиной своей смерти.

Клитемнестра.

О берегись моихъ собакъ ты гнѣвныхъ!

Орестъ.

Но какъ. скажи, спасись мнѣ отъ Эринній,
Заступницъ моего отца, когда
Я не исполню этого.

Клитемнестра.

Итакъ

Напрасно лью я слезы у могилы.

Орестъ.

Судьба отца твою рѣшила участь!

Клитемнестра.

О горе мнѣ! я змѣя родила.
Потомъ его кормила я .. Конечно,
Сбывается мой сонъ ужъ на-яву:
Предчувствія меня не обманули.

Орестъ.

Убила ты его, котораго
Не должно было убивать тебѣ;
Теперь терпи, что также бы не должно.
(Увлекаетъ ее во дворецъ).
6.

Орестъ.

А! А! Рабыни-женщины! Вотъ, вотъ онѣ,
Будто Горгоны, въ сѣрыхъ одѣяньяхъ,
Съ змѣями въ волосахъ; я не останусь здѣсь!..

Хоръ.

О что за мысли такъ тебя смущаютъ,
Родителю милѣйшій изъ людей?
О не страшись, когда ты побѣдилъ!

Орестъ.

Нѣтъ страхъ мой не напрасенъ, это—
Собаки злыя матери моей.

Хоръ.

Еще свѣжа кровь на рукахъ твоихъ:
Поэтому смущается твой разумъ.

Орестъ.

Царь Аполлонъ! О! ихъ число растеть!
Изъ глазъ у нихъ, я вижу, каплетъ кровь.

Хоръ.

Войди во храмъ; коснешься Локсіа (Аполлона),
И будешь ты спасенъ отъ этихъ бѣдъ.

Орестъ.

Вы ихъ не видите, а я ихъ вижу;
Преслѣдуютъ меня. Я не останусь здѣсь!
(Убѣгаетъ).

Пер. Нейлисова.

XXII. Прикованный Прометей.

Содержаніе пьесы. Среди дикой, гористой мѣстности въ Скиѣиіи появляются Власть и Сила, посланцы Зевса, влача за собою Прометея; за ними слѣдуетъ Гефестъ съ кузнечными инструментами. Повинуясь приказу Зевса онъ приковываетъ его затѣмъ къ скалѣ, вогнавъ ему въ грудь клинъ; Гефестъ жалѣетъ въ Прометеѣ равнаго себѣ, безсмертнаго и неохотно выполняетъ свою работу; Власть и Сила угрозами понуждаютъ его и зорко слѣдятъ, чтобы какъ можно туже были скованы руки

и ноги преступнаго титана. Прометей все время хранить молчаніе; но, оставшись одинъ, онъ громко жалуется на несправедливость своего осужденія (прил-іе 1).

Теперь только появляется *хоръ*; онъ состоитъ изъ молодыхъ дочерей Океана, въ которыхъ удачно олицетворено *чистое состраданіе* (прил-іе 2). Съ ними Прометею не стыдно дѣлиться своими страданіями, и онъ открываетъ имъ причину своего раздора съ Зевсомъ (прил-іе 3), упоминаетъ и о неблагодарности Зевса, которому онъ помогъ когда-то въ борьбѣ съ Кроносомъ. На крылатомъ конѣ появляется старецъ Океанъ—навѣстить Прометея по старой дружбѣ; онъ олицетворяетъ собою «уроки благоразумія»: упрекаетъ Прометея за его не въ мѣру гордый нравъ и совѣтуетъ покориться Зевсу; его совѣты возбуждаютъ иронию Прометея: онъ совѣтуетъ ему самому быть осторожнымъ, чтобы до Зевса не дошло, какъ онъ увѣрялъ его въ своей дружбѣ. Съ уходомъ Океана возобновляются соболѣзнованія хора Океанидъ. Ихъ искреннее сожалѣніе трогаетъ Прометея, и онъ рассказываетъ имъ то, что было лучшимъ дѣломъ его жизни: какъ онъ облагодѣтельствовалъ людей; въ его рассказѣ звучитъ еще та жалость къ человѣку, которая подвинула его на похищеніе огня и привела его къ его теперешнимъ страданіямъ (прил-іе 4).

Слѣдуетъ сцена, полная внѣшняго движенія. Вбѣгаетъ Іо въ образѣ коровы; она такъ же, какъ и Прометей, жертва произвола и безжалостности Зевса; его краткая любовь погубила ее; теперь, превращенная, она бѣгаетъ изъ страны въ страну преслѣдуемая оводомъ: мечь ревнивой Геры. Рѣчи Іо прерываются ея дикими криками; Прометей, самъ терзаемый муками, выражаетъ ей свою жалость; но онъ, какъ прозорливецъ (этимологія его имени), можетъ помочь ей бѣльшимъ—предсказаніемъ о прекращеніи ея страданій тогда, когда она достигнетъ Египта и береговъ Нила. Но Іо тутъ же охвачена новымъ припадкомъ безумія и убѣгаетъ со сцены.

Въ своихъ рѣчахъ къ Океанидамъ Прометей упомянулъ, что ему извѣстна важная для Зевса тайна о томъ, кто можетъ его свергнуть съ олимпійскаго престола; его рѣчи подслушаны, и вотъ появляется Гермесъ, который требуетъ именемъ Зевса, чтобы Прометей открылъ эту тайну. Это составляетъ послѣдній, наиболѣе драматическій эпизодъ пьесы (прил-іе 5).

Прометей находитъ здѣсь въ себѣ столько силы, чтобы, въ своемъ физическомъ безсиліи, среди ужасныхъ мукъ и подъ угрозами еще большихъ, отвѣчать противнику съ величайшей гордостью и презрѣніемъ. Гермесъ угрожаетъ и Океанидамъ, что онѣ заплатятся за состраданіе къ Прометею; но примѣръ послѣдняго вдохнулъ героизмъ и въ робкихъ,

нѣжныхъ дѣвушекъ: онѣ готовы страдать вмѣстѣ съ несчастнымъ титаномъ. Вслѣдъ за тѣмъ исполняется угроза Зевса: гремитъ громъ, колеблется и разверзается земля; проваливаясь въ бездну, Прометей продолжаетъ протестовать противъ беззаконія.

Особенности сюжета. Трагедія «Прикованный» или «Скованный Прометей» Эсхила составляла часть **трилогіи** вмѣстѣ съ «Освобожденнымъ Прометеемъ» и «Прометеемъ, носителемъ огня»; изъ нихъ только отъ перваго сохранились небольшіе отрывки. Такимъ образомъ, нельзя установить даже *порядка пьесъ* въ трилогіи. Дошедшую до насъ трагедію сперва считали среднимъ ея звеномъ, теперь склонны считать первымъ; тогда на послѣднемъ мѣстѣ должна стать трагедія «П.-носитель огня», которая могла содержать *апогеозъ* Прометея и учрежденіе ему культа. Существовала еще 4-ая пьеса Эсхила съ именемъ Прометея: предполагаютъ, что это была *сатирская драма*, слѣдовавшая за «Персами».

Трагедія «Скованный Прометей» заключаетъ въ себѣ много загадочнаго, идущаго въ разрѣзъ съ остальнымъ творчествомъ Эсхила (что привело даже къ отрицанію его авторства), а именно: пьеса даетъ примитивно грубый образъ Зевса, мстительнаго и несправедливаго, въ противоположность представленію о немъ въ «Орестейѣ». Рядомъ съ этимъ чрезвычайно идеализованъ Прометей, который въ эпосѣ, напр., у Гезіода, изображается коварнымъ и злокозненнымъ слушникомъ Зевса и вмѣстѣ съ тѣмъ заносчивымъ и хвастливымъ. *Гуманный* обликъ Прометея и вообще сочувственное освѣщеніе его было дѣломъ драматурга. Есть предположеніе, что въ слѣдующихъ частяхъ трилогіи образъ Зевса мѣнялся на болѣе возвышенный: тогда становилось возможнымъ и его примиреніе съ Прометеемъ; при этомъ освободителемъ титана, друга людей, являлся Гераклъ, сынъ Зевса и смертной. Такое перерожденіе Зевса должно было выражать идею нравственнаго совершенствованія боговъ, вообще свойственную Эсхилу.

Слѣдуетъ прибавить еще, что дѣлалась попытка и дошедшую до насъ трагедію понять какъ *отрицательное* изображеніе Прометея; а именно, рассматривая его рѣчи о сдѣланномъ имъ добрѣ (Зевсу и людямъ) какъ похвалбу, а самую помощь людямъ, какъ потворство врожденной дерзости челоуѣка, склоннаго забывать, что смиреніе передъ богами есть высшая мудрость; тогда заключительная сцена должна была изображать справедливую кару того, кто посмѣлъ пойти противъ божества.

Въ драматическомъ отношеніи въ пьесѣ бросается въ глаза полное отсутствіе движенія. Положеніе главнаго лица и его душевное состояніе не мѣняются; появленіе различныхъ лицъ даетъ ему только поводъ выразить нѣсколько мыслей и чувствъ; единственнымъ драматическимъ мѣстомъ является послѣдняя сцена (съ Гермесомъ), гдѣ сила главнаго лица

Носителями «прометеева огня» могутъ быть названы, поэтому, всѣ тѣ дѣятели, которые служили распространенію знаній, искорененію предразсудковъ и пр.

III. Затѣмъ, Прометей олицетворяетъ собою начало **духовной свободы личности**. Прометей страдаетъ за свое убѣжденіе, которое онъ признаетъ совершенно свободнымъ; весь авторитетъ, вся власть и наконецъ матеріальная сила Зевса не могутъ заставить его признать справедливымъ то, противъ чего возстаетъ его чувство, совѣсть или разумъ. Онъ олицетворяетъ собою, такимъ образомъ, независимость сужденія и критики, свободу совѣсти; свою критику онъ простираетъ и на Зевса, который кажется ему не соответствующимъ понятію о Высшемъ существѣ.

IV. Прометей, далѣе, есть воплощеніе **гордаго страданія**. Сознаніе достоинства своей личности даетъ ему силу торжествовать надъ своими муками и не обнаруживать ихъ въ присутствіи противника, чтобы не доставить ему лишняго торжества и не унижить себя проявленіемъ слабости; мы присутствуемъ, такимъ образомъ, при побѣдѣ духа надъ тѣломъ, силу для которой даетъ только *симосознаніе*. Этотъ мотивъ также чрезвычайно свойственъ поэзіи Байрона, отчасти Шатобриана (Ренэ), онъ повторился въ герояхъ Лермонтова, Мицкевича и др. Къ героямъ такого рода и прилагаютъ часто названіе «титаническихъ натуръ», намекающее на Прометея.

V. Наконецъ, въ образѣ эсхиловскаго Прометея и его критикѣ Зевса, Тертуліанъ, отецъ церкви III в., видѣлъ изображеніе души, возвысившейся до болѣе чистаго и глубокаго **богопознанія**.

Приложенія.

1.

Прометей.

Тебя, ээирь небесный, васъ, о вѣтры
Крылатые, и рѣки и земля,
Всеобщая Праматерь, и валовъ
Подобный смѣху шумъ многоголосый,—
Я всѣхъ васъ, всѣхъ въ свидѣтели зову!
Смотрите: вотъ что терпитъ богъ отъ бога.

Видите: тысячелѣтія,
Пыткой истерзанный,
Буду страдать.
Царь небожителей,
Зевсъ, возложилъ на меня
Цѣпи позорныя.

О, я страдаю отъ мукъ
Нынѣшнихъ, будущихъ... Скоро ли
Скорби наступитъ конецъ?
Что говорю? Не самъ ли я предвидѣлъ
Грядущее? Нежданная печаль
Не постытитъ меня. Нѣтъ, терпѣливо
Перенести я долженъ все, что Рокъ
Назначилъ мнѣ: судьба неотвратима...
Но не могу молчать и рассказать
Свою печаль я не могу. Огонь
Я смертнымъ далъ, и вотъ за что наказанъ.
Похитилъ я божественную искру,
Сокрылъ въ стволѣ сухого тростника:
И людямъ сталъ огонь любезнымъ братомъ,
Помощникомъ, учителемъ во всемъ.
Теперь плачу богамъ за преступленье,
На воздухъ привѣшенный къ скалѣ.
Увы, увы!

2.

Прометей.

Что за звукъ, что за шелестъ ко мнѣ долетѣлъ?
Это голосъ земной иль небесный?
Кто-нибудь не пришелъ ли къ далекимъ горамъ.
Чтобъ взглянуть на позоръ мой и муки?
Что-жъ, смотрите: я—жалкій, закованный богъ,
Олимпійцамъ за то ненавистный,
Что безмѣрно люблю я людей.
Но опять
Этотъ шумъ?.. Словно птицы порхаютъ,
Словно воздухъ отъ бьющихся крылій звенитъ?..
Нынѣ все мнѣ бѣдой угрожаетъ.

Хоръ.

Нѣтъ, не бойся! Мы съ любовью
Прилетѣли къ этимъ скаламъ,
Мы едва мольбой склонили
Сердце строгаго отца.
Къ намъ донесся громъ желѣза
Въ глубину пещеръ подводныхъ,
И стыдливость позабывъ,
Не успѣвъ надѣть саудалій,
Мы примчались въ колесницѣ
Съ дуновеньемъ вѣтерка...

3.

Прометей.

Вы хотѣли знать, за что Зевесъ
Казнить меня. Я вамъ скажу, внимайте:
На отчій тронъ возсѣвъ, онъ раздѣлилъ
Дары земли и неба межъ богами,

И утвердилъ незыблемую власть.
 Но въ дѣлѣхъ обидѣлъ смертныхъ: не далъ
 Имъ ничего, хотѣлъ, ихъ истребивъ,
 Создать иное племя, и никто
 Среди боговъ за смертныхъ не вступился;
 Когда бъ не я—они бы всѣ погибли,
 Убиты громомъ Зевса: я возсталъ,
 Отъ гибели я смертныхъ спасъ и принялъ
 Такую казнь за то,—что страшно видѣть,
 Страшнѣй терпѣть. Я пожалѣлъ людей,
 Но жалости не заслужилъ отъ бога.
 Да будутъ же страданія мои
 Уликою, позорящею Зевса!

Хоръ.

Нѣтъ, у того въ груди не сердце—камень,
 Кто о тебѣ не плачетъ, Прометей!
 О, лучше-бъ мукъ твоихъ мы не видали,—
 Но, увидавъ, не можемъ не скорбѣть!

4.

Прометей.

Но выслушайте повѣсть
 О жалкихъ смертныхъ. Это я имъ далъ,
 Безмысленнымъ, могущественный разумъ!
 Не съ гордостью объ этомъ говорю,
 Но лишь затѣмъ, чтобъ объяснить причину
 Моей любви къ несчастнымъ. Люди долго
 И видѣли, но не могли понять,
 И слушали, но не могли слышать.
 Подобные тѣнямъ, какъ бы во снѣ,
 По прихоти случайностей, блуждали,
 И было все въ нихъ смутно; и домовъ,
 Открытыхъ солнцу, строить не умѣли
 Изъ кирпичей иль бревенъ, но въ землѣ,
 Какъ муравьи проворные, гнѣздились,
 Во тѣмъ сырыхъ землянокъ и пещеръ;
 Не вѣдали отличія зимы
 Отъ лѣтнихъ дней горячихъ, плодоносныхъ,
 Иль отъ весны цвѣтущей; дикари
 Творили все безъ размысленья, слѣпо,
 Но, наконецъ, я бѣднымъ указалъ
 Восходъ свѣтилъ, закатъ ихъ, полный тайны,
 Глубокую науку чиселъ, буквъ
 Сложеніе и творческую память,
 Великую родительницу музъ.
 Я въ первый разъ животныхъ дикихъ, вольныхъ,
 Поработилъ ярму, чтобъ сдѣлать ихъ
 Во всѣхъ трудахъ помощниками людямъ:
 Послушнаго браздамъ запрягъ коня,

Красу для глазъ и гордость челоѣка,
И съ крыльями лянными изобрѣлъ
Летающія въ морѣ колесницы
Для моряковъ. Но столько дивныхъ тайнъ,
Искусствъ, наукъ открывшій жалкимъ людямъ,
Спаси себя ничѣмъ я не могу!

Хоръ.

Увы! Отъ мукъ, отъ скорби обезумѣвъ,
Бродя во мглѣ, не можешь ты найти,—
Какъ нѣкій врачъ неопытный,—лѣкарства,
Чтобъ исцѣлить свой собственный недугъ!

Прометей.

Еще не все: лишь до конца дослушавъ,
Увидите, какъ много я имъ далъ.
И вотъ мой даръ великій: въ дни былые
Не вѣдали они цѣлебныхъ травъ,
Лѣкарственныхъ напитковъ, притираній,
И умиралъ безпомощно больной.
Но я имъ далъ спасительныя травы,
Смѣшеніе лекарствъ, чтобъ злой недугъ
Одолѣвать. Искусство прорицаній
Установилъ, и, правду ото лжи
Въ пророческихъ видѣньяхъ отдѣляя,
Я вѣщія примѣты указалъ,
Что путнику встрѣчаются въ дорогѣ.
Что видимъ мы въ полетѣ птицъ съ кривыми
Когтями—знакъ иль добрый, иль дурной;
Воздушныя собранія пернатыхъ,
Ихъ пищу, жизнь, любовь и непріязнь,
Отличія во внутренностяхъ теплыхъ
И печени, и желчи цвѣтъ желанный —
Всѣ признаки, угодные богамъ.
И части жертвъ, обернутыя жиромъ,
И бедра ихъ широкія сложивъ
Надъ пламенемъ на алтарѣ священномъ
Я всеожженю смертныхъ научилъ,
И знаменьямъ глубокимъ, сокровеннымъ,
Являемымъ въ пылающемъ огнѣ.—
Таковъ мой даръ. И кто сказать посмѣетъ,
Что для людей не я открылъ руду,
Желѣзо, мѣдь, и серебро, и золото?
Но въ двухъ словахъ—чтобъ кратокъ былъ рассказъ:
Все отъ меня—искусство, знанье, мудрость.

5.

Гермесь.

Я говорю съ тобой, коварный, злѣйшій
Изъ всѣхъ враговъ Зевеса, воръ огня
Священнаго, ходатай жалкихъ смертныхъ,

Разоблачить отецъ мой повелѣлъ,
Какой союзъ губительнаго брака
Ты, хвастая, дерзнулъ ему предречь?
Но говори яснѣе, безъ загадокъ:
Смотри, титанъ, не заставляй меня
Вернуться вновь. Угрозой ты не можешь
Царя боговъ на милость преклонить.

Прометей.

Твои слова надменны и хвастливы;
Такъ говорить прилично слугамъ тѣхъ,
Кто съѣсть едва успѣлъ на тронъ Олимпа.
Вы думаете, новые цари,—
Не можетъ скорбь проникнуть къ вамъ въ чертоги?
Но видѣлъ я паденье двухъ владыкъ,
Сильнѣе васъ,—и очередь за третьимъ:
Онъ гибели, позорнѣйшей изъ всѣхъ,
Не отвратить.—А ты, прислужникъ Зевса,
Надѣялся, что буду я дрожать
Предъ этими ничтожными богами?
О, я не палъ еще такъ низко! Нѣтъ,
Ты отъ меня не вывѣдаешь тайны.
Уйди, вернись къ пославшему тебя!

Гермесь.

Не этой ли строптивостью безумной
Ты казнь твою и цѣпи заслужилъ?

Прометей.

Но знай, Гермесь, что казнь мою и цѣпи
Не промѣнялъ бы я на твой позоръ:
Почетнѣй быть прикованнымъ къ граниту,
Чѣмъ вѣстникомъ проворнымъ у царей
Служить, какъ ты! Обида—за обиду.

Гермесь.

Ты, кажется, своимъ мученьямъ радъ?

Прометей.

Пускай судьба пошлетъ такую радость
Врагамъ моимъ—и ты одинъ изъ нихъ!

Гермесь.

Но въ чемъ же я виновенъ предъ тобою?

Прометей.

Васъ, боги, всѣхъ. платящихъ за добро
Предательствомъ, равно я ненавижу.

Гермесь.

Отъ горя ты разсудокъ потерялъ.

Прометей.

Иль ненависть къ мучителямъ безумна?

Гермесь.

Ты не былъ бы и въ счастья добрѣй.

Прометей (*стонетъ*).

Увы!

Гермесь.

Вотъ крикъ, невѣдомый Зевесу.

Прометей.

Пусть поживетъ,—научится всему.

Гермесь.

Быть мудрымъ жизнь тебя не научила.

Прометей.

Да, если бъ я мудрѣе былъ,—не сталъ бы
И говорить съ такимъ рабомъ, какъ ты!

Гермесь.

Такъ услужить не хочешь Олимпійцу?

Прометей.

Мнѣ есть за что ему служить, не правда-ль?

Гермесь.

Какъ съ мальчикомъ, со мной ты говоришь...

Прометей.

Нѣтъ, ты глупѣй, чѣмъ малевкїя дѣти.

Коль думать могъ, что я открою тайну:

Сказать того, что знаю, не заставитъ

Меня мой врагъ ни хитростью, ни злобой,

Пока цѣпей не сниметъ Пусть же Зевсъ

Испепелитъ меня огнями молній,

Обвѣетъ снѣгомъ бѣлокрылыхъ вьюгъ,

Разрушитъ міръ подземными громами,—

Не покорюсь, не назову того,

Кто власть отниметъ у него.

Гермесь.

Опомнись!

Тебѣ упрямство не поможетъ.

Прометей.

Знаю.

И все давно предвидѣлъ и рѣшилъ.

Гермесь.

О, если бы хоть горе научить

Тебя могло разумному смиренью.

Прометей.

Оставь меня, уйди. Ты думалъ, рабъ,

Что я смирюсь, испуганный угрозой,

Что буду я о милости взывать,

Съ мольбою къ Зевсу простирая руки,

Какъ женщина? Не быть тому вовѣкъ!

XXIII. Софокль.

Изображеніе человѣка. Несмотря на то, что Софокль былъ только младшимъ современникомъ Эсхила (онъ былъ моложе его на 30 л.), его трагедія сдѣлала замѣтный шагъ на пути естественнаго развитія греческой драмы—въ обоихъ отношеніяхъ: I.—въ изображеніи **человѣческаго**, II.—въ изображеніи **божественнаго**.

I. Человѣкъ у Софокла болѣе самостоятеленъ и болѣе привыкъ полагаться на себя и дѣйствовать на свой страхъ, нежели у Эсхила. Оттого Софокль подробнѣе разрабатываетъ характеры и особенно охотно раскрываетъ богатство душевныхъ средствъ, которыми располагаетъ человѣкъ, напр., располагалъ Эдипъ—какъ въ счастіи, такъ и въ несчастіи.

Замыслы людей Софокла рождаются въ нихъ самихъ изъ особенностей ихъ натуры, ихъ личныхъ свойствъ; такъ, необыкновенная, совершенно исключительная развязка «Эдипа царя» объясняется цѣликомъ *его* исключительной личностью; окончательная развязка пьесы, и именно вторая, главная (см. разборъ), въ полномъ смыслѣ слова создается Эдипомъ.

Въ связи съ такой постановкой человѣка въ драмѣ Софокль, вполне послѣдовательно, углубилъ и обогатилъ очень значительно 2 темы, которыя вообще такъ существенны и благодарны для драмы (стр. 229):

а) психологію **совѣсти** и б)—изображеніе душевнаго **страданія**.

а) Эсхиль уже представилъ намъ въ Орестѣ внѣшнее проявленіе угрызений совѣсти; при этомъ онъ ихъ еще объектировалъ въ мифологическихъ образахъ эринній. Въ «Эдипъ-царѣ», напротивъ, представлены весьма сложныя внутреннія дѣла совѣсти, ея могущество въ душѣ, ея совершенно особенная, часто весьма ирраціональная психологія, побуждающая инстинктъ самосохраненія, заставляющая человѣка *искать* страданія и пр.

б) На томъ же примѣрѣ Эдипа у Софокла мы получили иллюстрацію того, какъ безмѣрно, сложно и глубоко можетъ быть душевное страданіе человѣка.

Но Софокль не ограничился этимъ: здѣсь же (особенно въ пьесѣ «Эдипъ въ Колонѣ») онъ представилъ *положительную* сторону страданія, его цѣлебную силу, страданіе, какъ удовлетвореніе души, какъ потребность ея и пр. Показавъ возможность для человѣка *такъ* относиться къ страданію, онъ далъ новое доказательство богатства духовныхъ силъ въ человѣкѣ: любимая тема Софокла.

Здѣсь (въ изображеніи *страданія*) бросается въ глаза, какъ велико было то разстояніе, на которое драма въ лицѣ Софокла, отошла отъ эпоса. Эпосъ знаетъ героя совершающаго подвигъ, торжествующаго надъ опасностью, страхомъ смерти и пр. Поэзія должна была пройти большой путь для того, чтобы ея героемъ, т. е. центромъ ея интереса, сдѣлался страдающій человѣкъ, «человѣкъ, поскольку онъ страдаетъ».

Подводя итогъ изображенію **человѣческаго** у Софокла, слѣдуетъ сказать, что онъ былъ и болѣе **драматургъ**, и болѣе **художникъ**, именно живописецъ характеровъ, нежели Эсхиль; зато его менѣе озабочивало религиозное освѣщеніе человѣческихъ дѣлъ, отношеніе къ нимъ и судъ надъ ними боговъ, что у Эсхила на первомъ планѣ.

Съ живымъ интересомъ Софокла къ человѣку имѣетъ связь то, что въ рѣчахъ лицъ онъ даетъ неоднократно подробности того, какъ выражались внѣшнимъ образомъ ихъ душевныя состоянія. Очевидно, въ воображеніи драматурга они рисовались въ болѣе реальномъ видѣ, чѣмъ могли представить ихъ зрителю греческіе актеры—въ маскахъ и ко-турнахъ.

Участіе боговъ. Трагедіи Софокла также проникнуты строго религиознымъ міросозерцаніемъ, которое однородно съ эсхилевскимъ. Но боги Софокла вообще дальше отъ людей, меньше вмѣшиваются въ ихъ дѣла и чаще предоставляютъ ихъ ихъ собственнымъ силамъ которыя они вообще и считаютъ болѣе значительными въ человѣкѣ, чѣмъ боги Эсхила. Человѣкъ дѣлается тѣмъ болѣе угоднымъ богу, у Софокла, чѣмъ больше душевныхъ задатковъ и силъ онъ успѣлъ выказать; такъ Эдипъ, сумѣвшій побѣдить въ душѣ ужасныя воспоминанія и возстановить душевную цѣльность, принимается потомъ въ лоно боговъ («Эдипъ въ Колонѣ»).

Но хотя и благосклонное къ богатству личной инициативы (почина) въ человѣкѣ, божество Софокла остается столь же грознымъ и строгимъ въ своемъ судѣ, какъ и божество Эсхила; оно также строго караетъ человѣка за превознесеніе его надъ человѣческимъ. Но въ этомъ образѣ карающаго божества у Эсхила выступаютъ патріархальныя, отеческія черты, оно ближе къ человѣку и чаще приходитъ къ нему на помощь; это вноситъ больше теплоты и отеческаго попеченія о человѣкѣ при всей суровости суда и неумолимости, неуклонности кары. Боги Софокла дальше отъ человѣка и обнаруживаютъ меньше заботъ о немъ.

Взглядъ на отношеніе божества къ старинной эпической **судьбѣ** (мойрѣ) нѣсколько видоизмѣняется у Софокла; онъ, конечно, такъ же далекъ, какъ Эсхиль, отъ того, чтобы вѣрить въ божественность слѣпцаго рока; но въ то же время онъ уже не въ силахъ объяснить изъ

божественнаго источника и справедливаго суда боговъ, все, что происходитъ съ человѣкомъ. Такимъ образомъ несчастье, постигшее Эдипа уже при самомъ его рожденіи (*обрекавшее* его, согласно сказанію, на то, чтобы стать убійцей отца и пр.) и нисколько имъ не заслуженное, дается Софокломъ, просто какъ *фактъ*, какъ простое «данное сказанія», котораго онъ и не пытается объяснить не только, какъ прямо божественное по своему происхожденію и потому справедливое, но и просто какъ разумное, имѣющее смыслъ для ума (боги даже давали совѣтъ родителямъ Эдипа, какъ предотвратить несчастье: убить или забросить новорожденнаго сына).

Въ жизни человѣка Софокль признавалъ, такимъ образомъ, долю участія механической, внѣшней случайности, не оправдываемой ни разумомъ, ни нравственнымъ чувствомъ; этотъ неразрѣшимый остатокъ составляетъ долю пессимизма въ міросозерцаніи Софокла. Но величіе его поэзіи и заключается именно въ томъ, что онъ умѣлъ побѣдить умомъ и чувствомъ эту «горечь бытія» и выразить съ такой силой, какъ никто, чувство душевной бодрости и любви къ жизни, дать почувствовать красоту и гармонію міра, благоустройство человѣческаго разумнаго быта (какъ въ Фивахъ подъ властью Эдипа) и пр. По такимъ качествамъ поэзіи Софокла можетъ быть сближаема съ поэзіей Гете.

То, что выше было названо пессимистической струей въ поэзіи Софокла, не побѣжденное его умомъ, перерождалось въ его сердцѣ—въ чувство *резинаціи* (*resignatio*—ср. стр. 192), которое его драмы и внушаютъ зрителю.

Поэты, сумѣвшіе воплотить жизненную бодрость и ясность духа, выразить вѣру въ гармонію и красоту жизни, во все времена вызывали чувство благодарности въ людяхъ. Такъ и Софокль съ начала и до конца своей долгой жизни (495—5) былъ окруженъ признаніемъ, благодарностью и славой. Внутренняя гармонія и поэтическая красота его твореній какъ бы воплотилась въ его гармонически прекрасной наружности, съ которой знакомить насъ его портретная статуя въ Латеранскомъ музее въ Римѣ.

Задача религіознаго освѣщенія и оправданія завязки и развязки его драмъ, такимъ образомъ, менѣе занимала Софокла, чѣмъ Эсхила; онъ не ставилъ себѣ и той задачи, которая была названа выше (стр. 242) теодицеей. Въ связи съ этимъ мы находимъ у него и новую постановку **хоровъ**. Можно сказать, что они, съ одной стороны, приблизились у него къ драмѣ, съ другой отъ нея отделились.

1) Хоръ, напр., въ «Антигонѣ», все время участвуетъ въ ходѣ пьесы; это еиванскіе старцы, которыхъ созвалъ правитель для оглашенія имъ своей воли. Они разработаны драматургомъ реально и прояв-

ляютъ нерѣдко «психологію толпы», робѣя передъ суровымъ владыкой, несмѣло, только ропотомъ выражая свое сочувствіе Антигонѣ и пр.

2) вмѣстѣ съ тѣмъ, въ уста хора вложены сентенціи и патріотическія тирады, которыя произносятся имъ только *по поводу* того или другого момента пьесы, какъ нѣчто отдѣльное, не съ тѣмъ, чтобы, какъ у Эсхила, подготовить зрителей къ сознанію справедливости развязки. Хоры Софокла (именно въ лучшихъ пьесахъ) теоретичнѣе, менѣе связаны своими идеями съ ходомъ пьесы, какъ бы менѣе интересуются его внутреннимъ смысломъ: противоположность тому, что мы видѣли особенно въ «Хоэфорахъ».

XXIV. Эдипъ царь.

Содержаніе пьесы. Первая сцена прекрасно вводитъ въ обстоятельства завязки и, что здѣсь особенно важно, въ отношенія между царемъ и подданными; обстоятельства—морозная язва, опустошающая городъ Фивы; отношенія—истинно отеческая заботливость Эдипа о народѣ, любовь и вѣра въ царя, которыми ему платитъ народъ. Кромѣ того, здѣсь такъ же, какъ въ «Антигонѣ», авторъ сразу даетъ почувствовать драматизмъ положенія: то напряженное душевное состояніе царя и народа, которое можетъ и должно себѣ найти исходъ только въ дѣйствіяхъ, въ мѣрахъ борьбы съ враждебной всѣмъ силой.

Слова Эдипа, начинающія пьесу, проникнуты неподдѣльной теплотой:

О дѣти, Кадма древняго питомцы,
 Зачѣмъ вы такъ стоите предо мной,
 Унылые, молящіе—съ вѣтвями?
 Весь городъ полонъ дымомъ ойміама,
 Повсюду вопль и похоронный плачъ.
 Я къ вамъ иду, возлюбленные дѣти!
 Хочу про все узнать изъ вашихъ устъ—
 Я тотъ, кого зовутъ Эдипомъ славнымъ.
 О бѣдныя, возлюбленные дѣти!..

Вѣрьте,

Что какъ бы ни страдали вы,—межъ вами
 Нѣтъ никого, чья скорбь равна моей,
 Затѣмъ что каждый за себя страдаетъ,
 А я—за всѣхъ,—за городъ и себя!..

Возвращается Креонтъ, посланный уже царемъ спросить оракула въ Дельфахъ,—съ весьма опредѣленнымъ отвѣтомъ: «язва прекратится, какъ только будутъ разысканы и удалены изъ Фивъ убійцы стараго царя Лая, предшественника Эдипа». Тотчасъ въ Эдипѣ просыпается свойственная

ему энергія: во что бы то ни стало онъ разыщетъ виновныхъ; бодрость его передается и народу. Слѣдуетъ пѣснь хора, превосходный образецъ религиозной лирики Софокла: изъ святого мѣста, Дельфъ, повѣяло близостью божества, и ожили надежды въ груди людей, вырываются горячія молитвы Артемидѣ, Аполлону и Зевсу (прил-іе 1).

Эдипъ поддерживаетъ въ народѣ проснувшуюся надежду. Съ разумной умѣренностью придумано имъ средство, какъ облегчить розыски: все-народно объявлено, что признавшіеся въ винѣ будутъ наказаны только изгнаніемъ. Вводятъ предвѣщателя, слѣпца Тирезія: Эдипъ придумалъ обратиться и къ его помощи. Слѣдуетъ своеобразный сценическій эффектъ: едва выслушавъ царя, Тирезій, ни словомъ не отвѣчая ему, требуетъ, чтобы его увели обратно. Всѣ поражены; старцы хора обнимаютъ его ноги, чтобы удержать его; слѣдуетъ сцена, сразу начинающая полнымъ ходомъ драматическое движеніе (прил-іе 2).

Рѣчи Тирезія производятъ ошеломляющее дѣйствіе на Эдипа; онъ теряется въ догадкахъ, что значать онѣ, если онѣ не бредъ сумасшедшаго; на мысли о *своей* виновности онъ не останавливается ни на минуту. Но его дѣловитой натурѣ нуженъ опредѣленный результатъ и онъ ухватывается за единственную мыслимую разгадку: Креонтъ, его родственникъ, имѣющій пути къ престолу, избралъ Тирезія своимъ орудіемъ. Предвѣщатель только качаетъ головой на такое обвиненіе. Эдипа вывести изъ себя то, что Тирезій *знаетъ* интересующую всѣхъ тайну и не хочетъ открыть ее! Но вотъ онъ упомянулъ о «настоящихъ» родителяхъ Эдипа; Эдипъ въ дѣтскихъ воспоминаніяхъ котораго не все ясно, чувствуетъ, какъ неопредѣленный *страхъ* начинаетъ закрадываться ему въ душу. Но тутъ Тирезій покидаетъ сцену, объявивъ уже во всеуслышаніе Эдипа убійцей Лая. Хоръ выражаетъ самое крайнее смущеніе.

Слѣдуетъ **эпизодъ**—оправданій Креонта и настойчивыхъ обвиненій Эдипа; но въ рѣчахъ послѣдняго теперь, помимо его воли, все болѣе и болѣе проскальзываетъ уже оттѣнокъ *самозащиты*.

Споръ съ Креонтомъ прерванъ приходомъ царицы Іокасты; она пробуетъ успокоить мужа, какъ свойственно женщинѣ, ободряющимъ конкретнымъ *примѣромъ*—того, какъ «могутъ лгать предсказатели»: покойному Лаю было предсказано вотъ такими же предвѣщателями, что онъ погибнетъ отъ руки сына; онъ позаботился о томъ, чтобы родившійся сынъ былъ тотчасъ же убитъ, и вотъ конецъ Лая былъ совсѣмъ иной, чѣмъ предрекли ему гадатели: въ пути, на перекресткѣ двухъ дорогъ, онъ палъ отъ неизвѣстной руки (прил-іе 3)!

По ироніи судьбы, это «успокоеніе» зажигаетъ самую мучительную тревогу въ душѣ Эдипа: при рассказѣ жены въ его памяти воскресаетъ почти забытая сцена, какъ онъ самъ давно, также на перекресткѣ двухъ

дорогъ, ударилъ въ запальчивости и убилъ встрѣчнаго путника! Сперва онъ только пораженъ сходствомъ происшествій, но далѣе сама собой вырастаетъ ужасная догадка (прил-іе 3).

Пока послано за пастухомъ, единственнымъ спасшимся изъ спутниковъ Лая, Эдипъ продолжаетъ распросы и вотъ онъ наталкивается на равногласіе между его воспоминаніемъ и рассказомъ этого раба, какъ его запомнила Іокаста: «убійцъ Лая было *нѣсколько*». Какъ утопающій ухватывается Эдипъ за эту подробность, которая спасаетъ все! Къ нему возвращаются бодрость и надежда.

Послѣ пѣсни встревоженнаго хора (который все слышалъ), появляется вѣстникъ съ извѣстіемъ о смерти коринесскаго царя Полиба (пріемнаго отца Эдипа, котораго онъ считаетъ роднымъ отцомъ)—новый источникъ бодрости для Эдипа: «его отецъ, вотъ, умеръ и не отъ его руки!» Это извѣстіе,—вноситъ также черту *трагической ироніи*: за нѣсколько минутъ до потери *всего* Эдипъ получаетъ по наслѣдству новый коринескій престолъ. Но бесѣда продолжается, и вотъ теперь изъ устъ коринесскаго вѣстника Эдипъ слышитъ рассказъ: «онъ, вѣстникъ, когда-то въ лѣсу близъ Киѳерона получилъ изъ рукъ человѣка, который назвалъ себя рабомъ царя Лая,—маленькаго ребенка, сквозь ноги котораго былъ продернуть ремень; пожалѣвъ его, онъ снесъ его къ бездѣтному Полибу, который и усыновилъ его, и этотъ ребенокъ былъ не кто иной, какъ онъ Эдипъ: на обѣихъ ногахъ его должны быть еще замѣтны слѣды прокола; отсюда же взялось и самое его имя».

Это открытіе совершенно неожиданнымъ образомъ дѣйствуетъ на Эдипа; его осѣняетъ мысль: онъ—сынъ простыхъ родителей, можетъ быть, сынъ раба; смущеніе Іокасты, которое онъ въ то же время замѣчаетъ, онъ объясняетъ стыдомъ при обнаруженіи незначнаго происхожденія мужа и, какъ реакція на это, въ его сильной душѣ вспыхиваетъ такое гордое сознаніе своей личности, какое онъ врядъ ли когда испыталъ: пусть онъ ничтожнаго рода—тѣмъ больше чести ему, что онъ сталъ тѣмъ, что онъ есть!

Такъ пусть же всё пророчества свершится!
 Я знать хочу, кто мой отецъ и мать,
 Какъ ни былъ бы ихъ темный родъ ничтоженъ.
 Вы видѣли, царица за меня
 Изъ женскаго тщеславія стыдится;
 Но знаю: въ томъ, что я дитя судьбы,
 Всѣмъ радости дарящей, нѣтъ позора.
 Судьба мнѣ мать, и Время мнѣ отецъ:
 Они Эдипа сдѣлали великимъ
 Изъ малаго. Я родился отъ нихъ
 И не боюсь узнать мое рожденье!

Хоръ обратилъ вниманіе Эдипа на подозрительный, странный уходъ царицы; но онъ его не слушаетъ. На самомъ дѣлѣ, для Іокасты, когда она выслушала разсказъ о «подкидышѣ съ проколотыми ногами» стала уже ясна ужасная истина, которая сейчасъ разоблачится и для Эдипа. Гордая рѣчь царя увлекаетъ хоръ и настраиваетъ его бодро.

Такимъ образомъ, за минуту до катастрофы, мы присутствуемъ при проявленіи на сценѣ самой жестокой *трагической ироніи*: преисполненъ гордаго самосознанія тотъ, кто сейчасъ же станетъ ничѣмъ.

Слѣдуетъ **эпизодъ** съ пастухомъ, въ которомъ коринескій вѣстникъ сразу узнаетъ того самаго раба, отъ котораго онъ принялъ когда-то ребенка. Слѣдуетъ полное разоблаченіе тайны Эдипа: брака съ матерью и убійства отца. Совершенно подавленный этимъ открытіемъ, проклиная свою судьбу, Эдипъ быстро удаляется во дворецъ.

Вскорѣ изъ разсказа слуги хоръ, оплакивающей Эдипа, узнаетъ, что случилось во дворцѣ: разыскавъ Іокасту въ спальнѣ, Эдипъ нашелъ ее уже повѣсившеюся.

Вбѣжавъ,

Онъ развязалъ веревку съ дикимъ воплемъ,
И трупъ упалъ на землю, и тогда
Несчастный сдѣлалъ то, что вспомнить страшно.
Съ одеждъ ея застежки золотыя
Сорвавъ, себѣ глаза онъ прокололъ
Ихъ остриемъ, твердя, что не увидитъ
Ни собственныхъ несчастій, ни злодѣйствъ...
Такъ, проклиная жизнь въ безумной скорби,
Все ударялъ и ударялъ глаза—
Открытые, приподнимая вѣки,
И по щекамъ изъ нихъ сочилась кровь,
Не каплями, а черными струями
И цѣлымъ градомъ слезъ кровавыхъ...
(Онъ теперь) кричить
И требуетъ, чтобъ дверь открыли настежь
И показали всѣмъ отцеубійцу—
Того, кто мать... Нѣтъ! нечестивыхъ словъ
Не повторю...

Отворяются двери дворца, въ которыя видно тѣло Іокасты; изъ дверей выводятъ Эдипа.

Слѣдуетъ большой *вокальный* отдѣлъ пьесы, въ которомъ пѣсни хора чередуются съ пѣснями же Эдипа; тѣ и другія образуютъ **ламентацию**, которая должна исчерпать лирическое содержаніе первой половины развязки. *Вторая* состоитъ въ томъ, что Эдипъ удерживается отъ самоубійства и готовится начать новый путь жизни. Смыслъ этого рѣшенія онъ, правда, очень кратко, объясняетъ хору (прил-іе 4).

На сценѣ появляется Креонтъ, теперь правитель города. Эдипу разрѣшено проститься съ дочерьми; онъ тронуть этой милостью къ нему, теперь послѣднему изъ людей; онъ трогательно просить прощенія у дочерей: имъ плохое остается наслѣдство—слыть дочерьми такого отца! отъ такого брака! Сцена прощанія прервана окрикомъ Креонта; Эдипъ смиренно повинуется. Ему объявлено, что онъ отправится въ изгнаніе, какъ только придетъ изъ Дельфъ разрѣшеніе на то Аполлона. Новая попытка заговорить съ дѣтьми прекращена опять запретомъ Креонта. Эдипъ смиренно ждетъ своей участи; хоръ поетъ краткое поученіе: «пока не достигъ до конца жизни, никто не называй себя счастливымъ».

Отношеніе драмы къ сказанію. Софокль очень существенно измѣнилъ содержаніе сказанія объ Эдипѣ,—согласно которому онъ, послѣ самоубійства жены, вступалъ во второй бракъ и оставался царить надъ Фивами. Взамѣнъ этого Софокль далъ крайне трагическую и въ высшей степени своеобразную психологическую развязку: Эдипъ самъ уродуетъ себя и обрекаетъ на жизнь нищаго скитальца и отверженца. Можно сказать поэтому, что **трагедія** въ сущности создана Софокломъ.

Для того чтобы подготовить и сдѣлать понятной и даже неизбежной въ глазахъ зрителя такую исключительную развязку, драматургу требовалось внести въ пьесу очень сложную и чрезвычайно индивидуальную психологію главнаго лица; Софокль не остановился передъ такой задачей: онъ, очевидно, искалъ ея. Отсюда мы видимъ, какъ далека его драматургія отъ простаго воспроизведенія эпоса.

Кромѣ интереса къ изображенію сложнаго человѣческаго характера, пьеса обнаруживаетъ въ авторѣ особенно развитой интересъ къ человѣческому страданію; она оправдываетъ слова предвѣщателя къ Эдипу:

Отъ большаго страданья, чѣмъ твое
Еще никто не погибалъ изъ смертныхъ.

Но этого мало: выходомъ изъ этого невыносимаго страданія для Эдипа должно явиться новое страданіе, но уже избранное имъ самимъ,—желанное и цѣлебное для его души. Здѣсь также (ср. стр. 269) бросается въ глаза далекій путь, пройденный греческой поэзіей *отъ* эпоса: вмѣсто «героя» и его «подвига», интересъ ея сосредоточенъ на страдающемъ человѣкѣ.

Завязка пьесы. Трагедія Софокла изображаетъ намъ, какъ на героя пьесы обрушивается страшное, не предвидѣнное имъ и не заслуженное несчастіе, и какъ онъ встрѣчаетъ это несчастіе. При такомъ заданіи получали важное значеніе: I. характеръ лица, II. то положеніе, въ которомъ застаётъ его ударъ судьбы и которое онъ разрушаетъ.

1. Эдипу придана поэтомъ чрезвычайно сильная индивидуальность, въ которой однакоже нѣтъ чертъ героическихъ. Онъ надѣленъ большою энергіей и дарованіемъ для жизненныхъ, практическихъ цѣлей; ему свойственна дѣловитость, настойчивость вмѣстѣ съ сильнымъ честолюбіемъ. Онъ типичный основатель династіи; но онъ основалъ ее не мечемъ, не завоеваніемъ—черты война вообще совершенно не идутъ къ Эдипу; онъ создалъ то, чѣмъ онъ владѣеть,—умомъ, личной энергіей, трудомъ, талантомъ правителя. Своимъ возвышеніемъ онъ обязанъ только себѣ, и онъ справедливо гордится этимъ. Было бы совершенно неправильно видѣть въ немъ честолюбца, неразборчиваго на средства; онъ въ дѣйствительности образцовый правитель, отечески заботливый о подданныхъ, первый заступникъ и слуга своихъ подвластныхъ; вмѣстѣ съ тѣмъ онъ вмѣняетъ себѣ въ обязанность служить имъ образцомъ—въ справедливости, въ почитаніи боговъ, въ добрыхъ семейныхъ нравахъ; онъ зорко блюдетъ свое поведеніе, смотря на себя постоянно, какъ на будущаго предка, которымъ должны будутъ гордиться потомки: для этого онъ долженъ быть безупреченъ и такимъ онъ себя чувствуетъ.

2) Положеніе, въ которомъ ударъ судьбы застаётъ Эдипа, въ полномъ смыслѣ слова блестящее. Первая сцена пьесы даетъ превосходную экспозицію самыхъ лучшихъ отношеній между царемъ и подданными, которыя только можно себѣ представить: Эдипъ всѣми любимъ, окруженъ полнымъ довѣріемъ; его нравственный авторитетъ громаденъ; онъ счастливъ въ семьѣ; уже много лѣтъ, какъ онъ живетъ, съ избыткомъ удовлетворенный во всѣхъ своихъ желаніяхъ, въ сознаніи того, что его счастье заслужено, и что такъ же думаютъ о немъ и всѣ окружающіе: Эдипу есть, что терять!

При такихъ первоначальныхъ данныхъ пьесы для драматурга создавалась особенная психологическая задача: представить психологію невѣроятной неожиданности, психологію тѣхъ случаевъ, когда человѣкъ «не вѣритъ своимъ глазамъ», когда чувство новости, неожиданности того, что входитъ вдругъ въ сознаніе, доходитъ до афекта, до настоящаго душевнаго потрясенія. Это и испытываетъ Эдипъ, узнавая, что онъ—не образцовый правитель, отецъ и мужъ, а совершитель самыхъ отвратительныхъ и ужасныхъ дѣлъ.

Въ подобныхъ случаяхъ человѣкъ дѣлается способенъ бороться съ самой очевидностью, хватаясь за тѣнь доказательства, лишь бы не признать того, что есть; все это и изображено Софокломъ съ большою правдивостью. Надѣленный вообще натурой борца, Эдипъ и здѣсь борется и не сдается до послѣдней минуты. Когда онъ принужденъ наконецъ сдаться, его реакція на обрушившійся на него ударъ также согласна съ активной его натурой; но теперь обычную

свою энергію ему приходится направить противъ себя же, какъ царя, мужа и отца.

Развитіе завязки. «Эдипъ-царь» есть, такимъ образомъ, **психологическая драма**; внѣшняя фабула ея крайне проста, и безъ психологической мотивировки могла бы быть рассказана въ двухъ словахъ. Не смотря на такое преобладаніе психологическаго содержанія въ пьесѣ, она представляетъ больше **сценическаго движенія**, чѣмъ всѣ остальные пьесы оставшіяся намъ отъ греческаго театра, именно въ томъ смыслѣ, что перемѣны въ положеніи героя совершаются все время подѣ влияніемъ того, что происходитъ на сценѣ, на глазахъ у зрителя, а не за сценой, какъ въ большинствѣ греческихъ трагедій. Это выгоднымъ образомъ выдѣляетъ «Эдипа-царя» въ драматическомъ отношеніи.

Софокль сумѣлъ изобразить сценически *наглядно* весь душевный процессъ героя при раскрытіи истины. Смѣна на сценѣ лицъ: Тирезія, Иокасты, вѣстника и пастуха есть вмѣстѣ смѣна доводовъ *за* и *противъ* его виновности. Отъ такого приѣма чрезвычайно выиграло сценическое движеніе, котораго было такъ мало на греческомъ театрѣ. Лирическая ламентация, столь любимая греками, отнесена къ самому концу пьесы, дѣлая заключительной нотой ея состраданіе.

Драматургическое искусство Софокла выразилось здѣсь, далѣе, въ рядѣ чертъ **трагической ироніи** (стр. 225), которыя усугубляютъ трагическое чувство въ зрителѣ: Эдипъ проявляетъ большую энергію и увлеченіе въ разысканіи виновнаго—самого себя! Онъ радуется, когда нападаютъ на слѣдъ «преступника», и пр. Грустную улыбку вызываетъ его слѣпота передъ очевиднымъ, попытки уйти отъ неизбежнаго, разоблаченіе истинной цѣны того, что ему казалось образцовымъ.

Объясненіе развязки. При объясненіи развязки «Эдипа-царя» 1) нерѣдко прилагался совѣтъ ложно взгляды на нее, какъ на трагедію вины и возмездія, 2) прилагалось весьма сбивчиво понятіе судьбы.

1) Несчастіе, обрушивающееся на Эдипа, разсматривается и имъ самимъ, и хоромъ, какъ совершенно не заслуженное; эпизодъ придорожнаго убійства въ случайной ссорѣ и запальчивости, по понятіямъ эпохи, не являлся преступленіемъ: на такое пониманіе его нѣтъ ни малѣйшаго намека въ пьесѣ. Въ дальнѣйшемъ—Эдипъ совершаетъ то, что оказывается потомъ чудовищнымъ (бракъ съ матерью), въ самомъ полномъ невѣдѣніи и съ самымъ чистыми намѣреніями; карающему правосудію здѣсь не можетъ быть мѣста. Совершенно неправдоподобно было бы, послѣ «Эвменидъ» Эсхила, приписывать Софоклу грубо формальное, чисто внѣшнее пониманіе вины въ духѣ изреченія: «око за око» (*lex talionis*—ср. стр. 251).

2) Пьеса Софокла можетъ быть названа «трагедіей судьбы», но подъ «судьбою» мы можемъ подразумѣвать здѣсь не опредѣленіе Верховнаго существа, Высшей силы и пр.—*такой* судьбы не знаетъ Софоклъ—это только *случай*, не объяснимый умомъ, не оправдываемый ни нравственнымъ, ни религиознымъ чувствомъ—ни автора, ни хора. Будущее Эдипа представлено только, согласно сказанію, которое драматизировалъ авторъ и зналъ каждый изъ зрителей,—извѣстнымъ заранѣе оракулу, какъ это ему свойственно; но это еще не сообщало ему божественной санкціи.

Развязка трагедіи состоитъ изъ **двухъ частей**: Эдипъ: I—лишаетъ себя зрѣнія и отрекается отъ власти, II—сознательно *не лишаетъ* себя жизни и остается жить для того, чтобы какимъ-то ему понятнымъ образомъ исправить содѣянное, чтобы на мѣстѣ разрушеннаго построить нѣчто новое, полное въ его глазахъ значенія.

I. Первая развязка была подсказана Эдипу **совѣстью**, которая требовала себѣ немедленнаго удовлетворенія, немедленной жертвы; эту жертву онъ и приноситъ. Правда, Эдипъ не былъ *виновенъ* въ томъ, что сдѣлалъ; но есть поступки, настолько вопіющіе и чудовищные, что по отношенію къ нимъ слишкомъ долго ждать приговора осмотрительной юстиціи, взвѣшивающей степень вины и отвѣтственности. Эдипъ поступилъ съ собою такъ же, какъ поступаетъ толпа, которая *ликуетъ* преступника подъ первымъ впечатлѣніемъ ужаснаго дѣла; онъ находился въ томъ состояніи ожесточенія и отвращенія къ себѣ, когда человѣкъ готовъ отрубить себѣ руку, которою онъ только что нечаянно отнял жизнь у ближняго.

Поступокъ Эдипа былъ совершенъ подъ гнетомъ *аффекта*, но такого, который имѣлъ свои корни глубоко — въ нравственной природѣ Эдипа, въ особенной чуткости и требовательности его совѣсти; онъ служилъ мѣриломъ глубины нравственной природы Эдипа, о которой мы могли не догадываться раньше.

II. Вторая часть развязки трагедіи есть главная ея часть, главный результатъ всей пьесы. Она несравненно содержательнѣе и значительнѣе первой, которая была лишь *утоленіемъ аффекта* и которую мы не въ правѣ признать даже истинно *драматической* (ср. стр. 212).

Вѣрный своей дѣятельной и созидательной натурѣ, такъ богато одаренной, Эдипъ *начинаетъ* тамъ, гдѣ иная натура увидѣла бы только конецъ. У него есть цѣль: возродиться, стать другимъ Эдипомъ, достойнымъ «встрѣтиться въ другомъ мірѣ съ дорогими ему тѣнями» (прил-іе 4); многолѣтняя работа надъ собой должна сдѣлать его достойнымъ этого.

Существованіе нищаго отверженца, которое должно теперь начаться для Эдипа, принесетъ ему множество физическихъ и душевныхъ страданій, по сравненію съ которыми самоубійство было бы болѣе легкимъ

исходомъ. Оттого можетъ казаться, что Эдипъ имѣеть въ виду именно усугубить страданіе съ цѣлью болѣе полной расплаты и искупленія вины. Но христіанское понятіе *искупленія*,—погашенія вины страданіемъ—была чужда древнему міру. Эдипъ не думаетъ и не говоритъ о томъ, чтобы удовлетворить Высшій авторитетъ суммою своихъ страданій: онъ имѣеть въ виду выздоровленіе души для новой жизни, причемъ не исключаетъ и новой жизни *здесь*, на землѣ; только въ послѣдствіи (въ пьесѣ «Эдипъ въ Колонѣ»), когда процессъ возрожденія уже завершился, онъ находитъ въ себѣ больше интереса къ *тому*, чѣмъ къ этому міру, и испытываетъ радость, когда боги призываютъ его туда.

Въ противоположность тому, кто искалъ бы какъ можно больше страданій, Эдипъ ищетъ освободиться отъ воспоминаній о прошломъ, которыя были для него главнѣйшимъ источникомъ страданій,—и не только воспоминанія о его ужасныхъ дѣлахъ, но столько же—о его прошломъ счастіи: власти, любви народа, семьѣ и пр. Ударъ, на него обрушившійся, разрушилъ и его прежнее я, прежнее самосознаніе его личности, полное самоуваженія и законной гордости. Теперь онъ долженъ освободиться и отъ душевнаго прошлаго, отъ всѣхъ привычекъ души, которыя составляли его я. Вѣрнымъ инстинктомъ больного, онъ чувствуетъ, что, чѣмъ рѣзче будетъ нарушаться теперь это привычное самосознаніе, тѣмъ скорѣй онъ будетъ освобожденъ отъ прошлаго души; оттого онъ съ живѣйшей благодарностью принимаетъ всѣ униженія, которымъ подвергаетъ его Креонтъ: они такъ противоположны его привычкамъ обожаемаго народомъ царя,—потому онъ и жаждетъ ихъ. Полная перемена внѣшнихъ условій жизни—бѣдность, слѣпота и пр. очень много облегчатъ и ускоряютъ это отрѣшеніе отъ прошлаго.

Задача Эдипа, такимъ образомъ, на первомъ планѣ психологическая: разрушить въ себѣ личность, выражающуюся въ стойкихъ привычкахъ души,—разучиться желать, имѣть волю, свои мнѣнія,—процессъ, подобный тому, которому подвергали себя юродивые. Когда онъ достигнетъ такого отчужденія отъ своего прошлаго, въ томъ числѣ и своего прошлаго я, къ нему можетъ вернуться «здоровье души». Но въ немъ живетъ надежда на большее: надежда на то, что на мѣстѣ прежней сложится новая личность, новое самосознаніе, съ которымъ можно будетъ опять дышать и жить, можно будетъ и умереть—спокойно и безобязанно.

Предиринимая свой новый путь, Эдипъ не проситъ помощи у боговъ: по его взгляду, онъ долженъ внушать имъ такое же отвращеніе, какъ и людямъ: въ *себѣ самомъ* онъ долженъ найти силы и средства, чтобы «побѣдить» и разрушить до тла все свое «прошлое» и создать въ душѣ

мѣсто и силы для новаго. И вотъ за то, что онъ сумѣлъ этого захотѣть и это исполнить, боги небеснымъ знаменіемъ зовутъ его въ свое лоно и и посылаютъ ему смерть—не прощенного преступника, но *святого*, которая должна принести благословеніе тому мѣсту, на которомъ она совершится,—Колону, родинѣ самого драматурга.

Трагедія «Эдипъ-царь» останавливается на первомъ моментѣ: непоколебимаго рѣшенія Эдипа, къ исполненію котораго онъ торопится приступить. Такимъ образомъ, ея заключительнымъ мотивомъ служить тотъ, къ которому особенно охотно возвращался Софоклъ: богатство человѣческой природы, которое познается особенно полно въ тяжелыхъ испытаніяхъ и бѣдствіяхъ; а въ нихъ никто не превзошелъ Эдипа.

Приложенія.

1.

Хоръ.

Слово боговъ изъ Писійскаго храма, обильнаго
 Золотомъ, къ намъ прилетѣло ты, сладко поющее,
 Въ городъ нашъ царственный.
 Фебъ, предъ тобой, о владыка божественный Делоса,
 Мы содрогаемся.
 Въ страхъ вѣчномъ мы не знаемъ,
 Что намъ каждый часъ готовить,
 Или дней, бѣгущихъ мѣрно,
 Возвращающійся кругъ.
 Ты мнѣ повѣдай о томъ, о дитя золотое Надежды,
 Слово боговъ амброзійное!..
 Нѣтъ могиламъ числа, и гніють по землѣ
 Груды жалкихъ, никѣмъ не оплаканныхъ тѣлъ.
 И рыдаютъ, и бьются о камни
 Посѣдѣвшія матери, жены—съ мольбой,
 Предъ нѣмымъ алтаремъ беспощадныхъ боговъ.
 Раздаются мрачныя
 Пѣсни похоронныя,
 Звуки гимновъ жалобныхъ.
 Ты приди, помилуй насъ,
 Защити отъ гибели,
 О Тучегонителя
 Золотая дочь!..
 Страшнаго бога Повѣтрія,
 Бога Арея—безъ мѣднаго
 Шлема, меча и брони,
 Но съ пожирающимъ пламенемъ,
 Съ воплемъ на жертвы сходящаго,
 Ты прогони далеко...

2.

Тирезій.

Пусти меня домой.
Повѣрь, Эдипъ, что это будетъ лучше
И для меня, и для тебя.

Эдипъ.

О другъ,
Неправое, недоброе ты молвилъ,
Коль родину, вскормившую тебя,
Спасительнаго слова ты лишаешь.

Тирезій.

И за себя боюсь, и ты, Эдипъ,
На голову свою бѣду накличешь.

Эдипъ.

Скорѣй! скорѣй! Пророчествъ не таи!
Мы именемъ безсмертныхъ закликаемъ
И молимъ всѣ, припавъ къ твоимъ ногамъ!

Тирезій.

Не вѣдаютъ, о чемъ, безумцы, молять.
Чтобъ и тебя, владыка, и себя
Не погубить, я тайны не открою.

Эдипъ.

Какъ? Зная все, ты хочешь утаить,
Предать меня и погубить отчизну?

Тирезій.

Не сдѣлаю несчастными, о царь,
Обоихъ насъ. Не трать же словъ: насильно
Ты не заставишь говорить меня.

Эдипъ.

О злой старикъ!—и каменное сердце
Довелъ бы ты до бѣшенства,—ужель
Останешься ты глухъ, не молвишь слова?

Тирезій.

Ты укорилъ меня, Эдипъ, но знай—
Есть многое, достойное укора
Въ тебѣ самомъ.

Эдипъ.

Безъ гнѣва не могу
Я слушать тѣхъ, кто оскорбляетъ городъ.

Тирезій.

Поможетъ ли молчанье? Все равно,
Исполнится назначенное Рокомъ.

Эдипъ.

Зачѣмъ же ты молчишь? Скажи мнѣ все.

Тирезій.

Не вымолвлю ни слова больше. Можешь
Ты предаваться ярости слѣпой.

Эдипъ.

Но ярости предавшись, все открою,
Что думаю: ты самъ—убійца, самъ...
Старикъ, ты былъ сообщникомъ злодѣевъ,
Хотя убить онъ не твоей рукой.
И если бъ дряхль и слѣпъ ты не былъ, то тебя
Назвалъ бы я единственнымъ убійцей.

Тирезій.

Ты думаешь?.. Заставлю же тебя
Я приговоръ твой собственный исполнить:
Бѣги отъ насъ, не говори ни съ кѣмъ,—
Ты кровью землю осквернилъ, ты—проклять!

Эдипъ.

Оклеветавъ меня съ такимъ безстыдствомъ
Ужели ты надѣешься спастись?..

Тирезій.

Да, я спасусь, хранимый силой правды!

Эдипъ.

Кто лгать тебя заставилъ? Ульъ не боги ль?

Тирезій.

Ты самъ меня заставилъ говорить.

Эдипъ.

Понять хочу я,—повтори...

Тирезій.

Ты понялъ.

Но только хочешь испытать меня.

Эдипъ.

Слова твои неясны: повтори.

Тирезій.

Ты тотъ, кого мы ищемъ, ты—убійца!

3.

Юкаста.

Вотъ каково предвидѣніе мудрыхъ
Гадателей! Нѣтъ, вѣрить имъ нельзя:
Лжецы—они. Богъ и безъ нихъ сумѣеть
Открыть все то, что людямъ должно знать.

Эдипъ.

Какимъ душа смятеньемъ непонятнымъ
И ужасомъ отъ словъ твоихъ полна!

Юкаста.

Какъ вздрогнулъ ты, какъ блѣденъ? Что съ тобою?

Эдипъ.

Сказала ты, что Лайосъ былъ убить
Тамъ, между трехъ дорогъ, на перекресткѣ?

Иокаста.

Такъ до сихъ поръ еще гласить молва.

Эдипъ.

Въ какой землѣ несчастье совершилось?

Иокаста.

Фокидою зовутъ ту землю: путь
Изъ Давнии тамъ сходится съ дорогой
Дельфійскою.

Эдипъ.

И сколько лѣтъ прошло?

Иокаста.

До твоего прихода незадолго
Узнали мы о гибели царя.

Эдипъ.

О, что со мной вы дѣлаете, боги!

Иокаста.

Зачѣмъ дрожишь? Чего боишься ты?

Эдипъ.

Не спрашивай меня... Сперва скажи,
Каковъ былъ видъ царя и ростъ, и годы?

Иокаста.

Онъ былъ высокъ, и волосы его
Недавнею бѣлѣли сѣдиною,
И на тебя онъ походилъ лицомъ.

Эдипъ.

О, горе, горе! Самъ того не зная,
Я надъ собой проклятье произнесъ!..

Иокаста.

Что говоришь? Когда тебѣ въ лицо
Смотрю, Эдипъ, мнѣ страшно ..

Эдипъ.

О царица!

Предчувствіемъ ужаснымъ я томимъ,
Что правъ слѣпецъ. Но погоди, скажи мнѣ
Одно еще—и ясно будетъ все.

Иокаста.

Мнѣ страшно, царь, но все скажу, что знаю.

Эдипъ.

Немногихъ ли имѣлъ онъ слугъ въ пути,
Иль цѣлую толпу оруженосцевъ,
По древнему обычаю царей?

Иокаста.

Съ глашатаемъ всего ихъ было пять,
И для царя одна лишь колесница.

Эдипъ.

Спасенья нѣтъ! Все ясно... Говори,
Кто вѣсть принесъ?

Иокаста.

Единственный слуга,
Оставшийся въ живыхъ.

Эдипъ.

Онъ здѣсь донинѣ,
Въ моемъ дворцѣ?

Иокаста.

Здѣсь нѣтъ его давно.
Когда принесъ онъ вѣсть о смерти мужа
И услышалъ, что будешь ты царемъ,—
Онъ умолилъ, руки моей коснувшись,
Чтобъ я ему позволила пасти
Стада въ поляхъ и пастбищахъ далекихъ,
Чтобъ Фивъ ему не видѣть никогда.
И отказать я не могла, затѣмъ
Что большей онъ награды былъ достоинъ.

Эдипъ.

Нельзя ль его скорѣй призвать сюда!

Иокаста.

Я призову. О чемъ его ты хочешь
Спросить, Эдипъ?

Эдипъ.

Боюсь, боюсь, жена,
Что сказано здѣсь было слишкомъ много
О томъ, чему свидѣтель—онъ одинъ.

Иокаста.

Онъ будетъ здѣсь. Но раздѣлить, мой царь,
Твою печаль ужель я недостойна?

Эдипъ.

Исполню я мольбу твою затѣмъ,
Что больше всѣхъ другихъ объ этомъ горѣ
Тебѣ, увы, Иокаста, должно знать.
Тебѣ, моя послѣдняя надежда!
Коринейнинъ Полибъ мнѣ былъ отцомъ,
А матерью Мэропа изъ Дориды.
И въ городѣ меня считали первымъ.
Но, помню, разъ со мной случилось то,
Что болѣе достойнымъ удивленья
Я счелъ сперва, чѣмъ горя и заботъ.
За трапезой, виномъ упившись, кто-то
Назвалъ меня подкидышемъ. Въ ту ночь
Съ трудомъ мой гнѣвъ сдержалъ я, возмущенный;
Когда же день насталъ, пошелъ къ отцу
И матери, чтобъ рассказать обиду.
И, выслушавъ, разгнѣвались они:
Тотъ гнѣвъ меня утѣшилъ не надолго;
Осталось жало въ сердцѣ.

4.

Эдипъ.

Ночь безпредѣльная,
Неотвратимая! Тьма неслезанная,
Смерти подобная!
Еще въ ней ярче образы кровавые,
Еще сильнѣе боль воспоминанія!

Хоръ.

Мы чувствуемъ, какъ борешься ты съ ужасомъ,
Какъ подъ двойнымъ изнемогаешь бременемъ!

Эдипъ.

О мои вѣрные
Слуги! Донинѣ слѣща одинокаго
Вы не покинули.
Вы здѣсь еще... О да, изъ мрака вѣчнаго
Я слышу, милые, вашъ голосъ дружескій!

Хоръ.

Мой бѣдный братъ! Зачѣмъ ты ослѣпилъ себя,
Кто изъ боговъ наполнилъ умъ твой яростью?

Эдипъ.

Богъ Дельфійскій, друзья, это онъ, это онъ!
Богъ—виновникъ всѣхъ бѣдъ. Но глаза себѣ самъ.
Самъ я вырвалъ! На что они? Въ мірѣ
Уже нѣтъ ничего и не будетъ во вѣкъ,
Что увидѣтъ мнѣ было бы сладко!

Хоръ.

Увы! Увы! сказалъ ты правду горькую,

Эдипъ.

Что осталось мнѣ? Чѣмъ утѣшиться?
И на что взглянуть? И кого любить?
Прочь, скорѣй, друзья уведите прочь
Оскверненнаго и проклятаго,
И очамъ боговъ ненавистнаго.

Хоръ.

Въ сознаньи мукъ есть горечь, мукамъ равная...
О, лучше бъ мы тебя совсѣмъ не видѣли!

Эдипъ.

Да погибнетъ же тотъ, кто въ пустынныхъ горахъ
Мои ноги исторгъ изъ безжалостныхъ узъ,
Спасъ отъ смерти меня,—будь онъ проклятъ!..
О, на что эта жизнь? Ни себѣ, ни роднымъ,
Если бъ умеръ, я не былъ бы въ тягость!

Хоръ.

Зачѣмъ же ты, страдалецъ, не убилъ себя?
Совсѣмъ не жить—отраднѣе, чѣмъ жить слѣпымъ.

Эдипъ.

О нѣтъ! Меня вы въ томъ не упрекайте.
 Я поступилъ, какъ долженъ былъ, друзья.
 Подумайте, какими же глазами,
 Сойдя въ Аидъ, взглянуть бы я на мать
 И на отца, имъ сдѣлавъ то обоимъ,
 Чего и смерть не можетъ искупить?
 О, какъ смотрѣлъ бы я и дѣтямъ въ очи,
 Рожденнымъ мной въ такомъ союзѣ? Нѣтъ,
 Ни этихъ стѣнъ, ни башенъ городскихъ,
 Ни красоты боговъ во храмахъ свѣтлыхъ—
 Я ничего не долженъ видѣть. Самъ,
 Когда я былъ еще царемъ великимъ,
 Самъ я клялся, что не увидитъ ихъ,
 Что будетъ изгнанъ тотъ, о чьемъ злодѣйствѣ
 И кровь царя, и боги вопіють.
 И смѣлъ бы я взглянуть въ лицо народу,
 Изобличивъ себя въ позорѣ? Нѣтъ!
 О, если бь могъ я слухъ мой уничтожить,
 То лучше бы ужъ сдѣлалъ я совсѣмъ
 Безчувственнымъ страдальческое тѣло,
 Глухимъ, слѣпымъ: не слышать и не видѣть
 И мукъ своихъ не чувствовать такъ сладко...
 О Киѳеронъ! зачѣмъ же принялъ ты
 И не убилъ младенца, чтобы люди
 Не вѣдали рожденья моего!..
 О, спрячьте же, убейте поскорѣй,
 Иль ввергните меня въ пучину моря,
 Чтобъ изверга никто не видѣлъ! Гдѣ,
 О, гдѣ же вы?.. Коснуться удостойте
 Несчастнаго, не бойтесь... Изъ людей
 Не вынесъ бы никто моихъ страданій!

Пер. Мережковского.

XXV. Антигона.

Содержаніе пьесы. Первый эпизодъ трагедіи превосходно совмѣщаетъ въ себѣ экспозицію съ началомъ драматическаго дѣйствія. При самомъ началѣ сцены рѣшеніе похоронить брата, во что бы то ни стало, уже принято Антигоной; ея воля находится уже на высшей степени напряженія, дальше которой ей нѣтъ надобности итти.

Героиня тутъ же знакомитъ насъ очень полно съ мотивами ея рѣшенія, обращаясь къ сестрѣ. Это не заурядный «разказъ для зрителей», но 1) горячее изліяніе переполненной души передъ тѣмъ, кто не можетъ не чувствовать одинаково съ нею, притомъ 2) это попытка при-

обрѣсть въ сестрѣ помощницу въ предстоящемъ дѣлѣ. Преобладающее чувство въ Антигонѣ—негодованіе, противъ насилія надъ ея нравственной личностью (прил-іе 1).

Объясненіе Антигоны съ сестрой Исменой проходитъ путь драматическаго развитія: отъ довѣрчивой нѣжности до безопаднаго презрѣнія. Отказомъ сестры участвовать рѣшеніе Антигоны нисколько не поколеблено; оно получаетъ даже въ ея послѣднихъ словахъ новый отѣнокъ—экзальтаціи: если сестра не хочетъ быть съ нею, тѣмъ лучше—*вся* благодарность умершаго брата будетъ принадлежать ей одной! Послѣднія слова Исмены выражаютъ дань удивленія сестрѣ. Появляется хоръ изъ ѳиванскихъ старцевъ, созданныхъ на совѣтъ новымъ правителемъ. Хоръ привѣтствуетъ сіяніе дня, особенно радостное послѣ пережитой опасности: Полинникъ, шедшій на ѳивы съ аргивскимъ войскомъ, отраженъ и погибъ въ единоборствѣ съ братомъ.

Новый **эпизодъ** начинается появленіемъ Креонта. Его монологъ, объявляющій о новомъ законѣ, запрещающемъ хоронить тѣло Полиника,—не скучная экспозиція «обстоятельствъ пьесы»: въ тонѣ его рѣчи зрителю слышится неподдѣльная сила; сразу становится яснымъ, что героизмъ Антигоны долженъ будетъ встрѣтить равную ему силу сопротивленія, что пьеса можетъ имѣть только трагическій исходъ. Запуганный рѣчью царя, хоръ спѣшитъ увѣрить его въ своей покорности.

Слѣдуетъ появленіе сторожа при трупѣ Полиника—сцена съ реальными и даже комическими чертами; передъ нами плутоватый простолюдинъ, который не прочь прикинуться простакомъ; онъ начинаетъ свою рѣчь оправданіями, не сказавъ путемъ, въ чемъ онъ оправдывается; только нетерпѣливый окрикъ царя заставляетъ его рассказать, въ чемъ дѣло: кто-то, воспользовавшись оплошностью стражи, посыпалъ землей трупъ Полиника,—это равнялось совершенію погребальнаго обряда. Хоръ робко высказываетъ предположеніе: не боги ли явили свое знаменіе? Съ угрозами и бранью обрушивается на старцевъ Креонтъ: онъ знаетъ теперь, какъ можно на нихъ положиться. Сторожъ отосланъ съ строжайшимъ приказомъ найти виновнаго. Хоръ поетъ о человѣкѣ и его неустанной энергіи и о той преступной дерзости, на которую онъ также способенъ. Въ это время онъ пораженъ появленіемъ Антигоны, которую ведутъ подъ стражей.

Сторожъ счастливъ и доволенъ поимкой виновнаго; слѣдуетъ рассказъ; сцена поимки, и въ грубой передачѣ сторожа, сохранила трогательныя и возвышенныя черты, къ которымъ даже онъ не остался равнодушенъ (прил-іе 2).

Во все время рассказа Антигона хранитъ глубокое молчаніе. На обращенный къ ней вопросъ царя она даетъ затѣмъ краткій и опредѣ-

ленный отвѣтъ: «она *знала* объ изданномъ законѣ и сознательно его нарушила». На вопросъ: какъ *осмѣлилась* она сдѣлать это? слѣдуетъ знаменитый отвѣтъ Антигоны, одно изъ самыхъ сильныхъ выраженій самосознанія человѣческой личности, которыя извѣстны въ произведеніяхъ поэзіи (прил-іе 3). Испуганный хоръ узнаетъ въ Антигонѣ «духъ ея отца» Эдипа; самъ Креонтъ озадаченъ этимъ проявленіемъ нравственной силы; онъ умѣетъ отвѣтить на него только угрозами и бранью. Слѣдуетъ допросъ Антигоны, на которомъ она излагаетъ мотивы своего поступка: 1) набожное почитаніе тѣней умершихъ въ угоду подземнымъ богамъ и 2) любовь къ дорогимъ покойникамъ (прил-іе 4). Въ эту минуту Антигона не можетъ не чувствовать своего нравственного торжества надъ противникомъ, въ полной власти котораго она находится; она выражаетъ увѣренность, что внутренно и всѣ граждане на ея сторонѣ. Хоръ молчитъ.

Креонтъ увлеченъ теперь ролью уголовного судьи: его подозрѣніе падаетъ и на Исмену. Между сестрами происходитъ рѣдкая въ психологическомъ отношеніи сцена: Исмена хочетъ раздѣлить участь сестры и объявляетъ себя соучастницей преступленія; Антигона, строгая къ себѣ, строга и къ другимъ,—она отстраняетъ сестру въ жесткихъ и презрительныхъ выраженіяхъ; только въ концѣ она платитъ ей должное; ея тонъ смягчается, и она закликаетъ сестру остаться жить: *одной* жертвы довольно. Мы имѣемъ здѣсь не «контрастъ характеровъ», но лишь «ослабленное сходство»: двѣ родственныя натуры, только различныя по силѣ.

Психологія героическихъ дѣвушекъ совершенно непонятна для Креонта: онъ объявляетъ, что присутствуетъ при спорѣ двухъ сумасшедшихъ (это довершаетъ экспозицію личности Креонта). Сестеръ уводятъ подъ стражей, и Креонтъ посылаетъ имъ вслѣдъ циническое приказаніе-насмѣшку: должно стеречь ихъ покрѣпче—и герои бѣгутъ, когда дѣло пахнетъ не шуткой. Хоръ поетъ о бѣдственности человѣческаго жребія.

Твердости Креонта готовится новое испытаніе: **эпизодъ съ сыномъ**. Гемонъ умоляетъ отца за Антигону, ссылаясь и на благопріятное для нея мнѣніе народа; рѣчь его почтительна, проникнута трогательной нѣжностью въ отцу и невѣстѣ; долго терпѣливо переноситъ грубое отношеніе отца къ его чувству и къ любимому имъ существу, онъ силится убѣдить его доводами; но Креонтъ уже недоступенъ убѣжденіямъ: ему нужно поддержать авторитетъ во что бы то ни стало. Сынъ удаляется, намекнувъ на то, что «другая смерть» можетъ послѣдовать за смертью Антигоны; это вызываетъ въ отцѣ только новую вспышку гнѣва. Но по уходѣ сына онъ остается всеже озадаченнымъ: что если въ словахъ Гемона о «гнѣвѣ подземныхъ боговъ» есть доля правды. Напуганный

хоръ твердить царю о томъ же. Наступаетъ моментъ возможнаго поворота; но низменный формализмъ въ религиѣ, свойственный натурѣ Креонта, долженъ еще сыграть съ нимъ здѣсь злую шутку: Антигона будетъ казнена, но ея казнь будетъ обставлена такъ, что будетъ имѣть видъ самоубійства; она будетъ замурована въ пещерѣ съ небольшимъ запасомъ пищи; такъ удастся обойти требованіе подземныхъ боговъ, въ честь которыхъ она хоронила брага.

Съ уходомъ Креонта появляется вскорѣ Антигона, которую ведутъ на казнь; она поетъ свою **ламентацию**, богатую лиризмомъ, красотой языка и разнообразіемъ ритмовъ; хоръ, чередуясь съ нею, оплакиваетъ также ея участь (прил-іе 5). Возвращается Креонтъ; онъ грубо смѣется надъ жалобами своей жертвы и торопитъ казнь; Антигону уводятъ. Вслѣдъ за тѣмъ начинается **эпизодъ съ Тирезіемъ**, содержащій наконецъ *главную перипетию* пьесы. Вводятъ предвѣщателя-слѣпца Тирезія: онъ встревоженъ недобрыми предзнаменованіями и пришелъ во-время предупредить царя. Услышавъ, что рѣчи предвѣщателя также клонятся въ пользу Антигоны, Креонтъ быстро доходитъ до изступленія. Бесѣда развертывается въ бурно драматическую сцену. Креонтъ осыпаетъ предвѣщателя упреками, обвиненіями въ алчности, въ политическихъ проискахъ; не помня себя, онъ доходитъ до богохульства, до вызова богамъ: «теперь сами боги не вырвутъ изъ его рукъ жертвы!» Тутъ разгнѣванный слуга боговъ формулируетъ наконецъ, свое обвиненіе и изрекаетъ приговоръ:

Узнай же все: еще немного разъ
Обычный кругъ колеса бога солнца
На небесахъ свершать, и—смерть—
На голову, любимую тобою,
Обрушится отмщеніе за то,
Что заключилъ ты въ гробъ живую душу,
Невинную къ тѣнямъ низвергъ въ Адъ,
А мертваго въ землѣ лишилъ пріюта
Послѣдняго и обезчестилъ трущъ,
На что ни люди права не имѣютъ,
Ни боги. Ты насилье совершилъ,
Ты преступилъ законъ, и духи мщенья,
Эринніи божественныя, смерть
Несущія, тебя подстерегаютъ,
Чтобъ муками за муки отплатить...

Здѣсь наступаетъ для Креонта моментъ душевнаго перелома; при грубости его природы онъ совершается на почвѣ *страха*. Сыплется его приказанія: скорѣй похоронить тѣло Полиника и освободить Антигону. Результатъ мы узнаемъ изъ разсказа *вѣстника* царицѣ Эвридикѣ. Когда Креонтъ приблизился къ пещерѣ Антигоны, оттуда послышался жалобный

голосъ, въ которомъ онъ узналъ голосъ сына; спѣшно отвалили камни, и взоромъ всѣхъ предсталъ Гемонъ, обнимавшій бездыханное уже тѣло Антигоны (которая повѣсилась); когда Креонтъ приблизился къ сыну, тотъ, не помня себя, въ изступленіи, занесъ на него свой мечъ, такъ что отецъ только съ трудомъ избѣжалъ смерти; обративъ затѣмъ оружіе противъ себя, сынъ упалъ мертвый на глазахъ Креонта, обезсилѣвшей рукой стараясь еще достать до тѣла невѣсты.

Едва дослушавъ безмолвно разсказъ вѣстника, царица спѣшно удаляется. Хоръ тревожится за нее. Въ глубинѣ сцены показывается Креонтъ, который несетъ тѣло сына. Его рѣчи передаются теперь также пѣніемъ. Почти одновременно появляется слуга съ извѣстіемъ о самоубійствѣ царицы. Пѣснь Креонта есть изліяніе сильной души, раздавленной въ одинъ мигъ обрушившимся на нее несчастіемъ: убито сразу все, чѣмъ онъ жилъ, его кумирь—власть ему постыла; онъ зоветъ смерть: это все, что ему теперь осталось. Хоръ поетъ о томъ, каково смертнымъ итти противъ воли боговъ.

Смыслъ завязки. «Антигона» Софокла есть трагедія возвышенной человѣческой личности, поставленной между требованіями долга и матеріальной силой, которая обрекаетъ ее на смерть за исполненіе долга. Требованіе долга въ душѣ героини пьесы является болѣе могущественной силой, которая побѣждаетъ страхъ смерти, и героиня сознательно выбираетъ свою участь.

Обѣ борющіяся силы не равны по своему качеству. Правда, матеріальная сила прикрывается здѣсь авторитетомъ государства и соображеніями государственной пользы, но на самомъ дѣлѣ только что изданный законъ самъ подрываетъ то, на чемъ зиждется государство,—основы религіи, культъ подземныхъ боговъ, которыми держится общество и семья, родовыя и семейныя связи.

Вторая *сила* нематеріальна; она не имѣетъ въ своемъ распоряженіи суда и палачей; зато на ея сторонѣ авторитетъ религіи, нравственности, стариннаго обычая и преданія; для Антигоны, сверхъ того, она подкрѣпляется личнымъ чувствомъ—любви и жалости къ погибшему брату. Уступить первой силѣ и измѣнить второй было для нея равносильно глубокому нравственному паденію, отреченію отъ своей личности, духовному самоубійству. Оттого выборъ ея сразу рѣшенъ: она предпочитаетъ смерть физическую. Въ этомъ заключается идеальный смыслъ пьесы, который сдѣлалъ ее достояніемъ всѣхъ временъ и народовъ.

Личность героини. Оригинальность пьесы Софокла состоитъ въ отсутствіи *внутренней борьбы* вслѣдствіе отсутствія внутренняго разлада въ героинѣ (ср. стр. 213); въ ней нѣтъ колебанія при принятіи рѣшенія и нѣтъ потомъ раскаянія въ принятомъ рѣшеніи; оно не только

быстро и безповоротно, оно ведетъ тотчасъ же къ дѣлу; вложенная въ ея уста *жалоба* (ламентация), когда ее ведутъ на казнь, есть только прощаніе съ жизнью, послѣдняя дань земному.

Но при отсутствіи *внутренней* борьбы, Антигону ожидаетъ *внѣшняя*. Каковы силы ея для *этой* борьбы, мы видимъ въ ея сценахъ съ Креонтомъ. Связанная, въ его полной власти, она находитъ въ себѣ силу его презирать, не чувствуетъ ни малѣйшаго смущенія и обличаетъ его властнымъ и авторитетнымъ тономъ, который лишаетъ его самообладанія.

Отличительной чертой въ натурѣ Антигоны является ея героизмъ, *героическій складъ*. Высокій идеализмъ ея стремленій равенъ силѣ воли; высота ея чувствъ и мыслей равняется ея энергіи и безстрашію на дѣлѣ, что и составляетъ героя. Это придаетъ ей необыкновенную цѣльность, источникъ ея рѣдкой силы, но вмѣстѣ и источникъ ея гибели; зрителю естественно является мысль: какой слѣдъ могло бы оставить въ жизни подобное существо!

Но эта *цѣльность* характера героини не привела Софокла къ «бѣдности заданія», къ узкому, одностороннему пониманію (концепціи) ея характера, какъ мы это видимъ въ похожихъ случаяхъ—въ Сидѣ Корнеля, въ Хоревѣ или Синавѣ Сумарокова; характеръ Антигоны задуманъ болѣе сложно.

1) Строгая исполнительница долга полна *эмоцій*, жизни сердца; ея героизму приданы ясныя черты *женскаго* героизма; ея первое обращеніе къ сестрѣ, упоминаніе объ отцѣ и братѣ полны нѣжности. Семейныя чувства въ Антигонѣ еще повышены прошлымъ ея семьи, горькой судьбой и позоромъ отца и матери, наконецъ братьевъ; въ ней живетъ, повидимому, мысль о *реабилитации* злополучнаго рода и имени. Слова Антигоны о томъ, какъ она хоронила и «обряжала» по чину близкихъ — превосходная иллюстрація къ идеальному значенію народныхъ причитаній.

2) Только въ одномъ мѣстѣ («Гемонъ, мой милый...») вырывается у Антигоны выраженіе нѣжности къ жениху, но въ самой силѣ того чувства, которое она способна была внушить ему, мы не можемъ не видѣть мѣрила привлекательности ея собственной личности.

3) Софоклъ положилъ на прекрасное лицо своей героини скорбный отпечатокъ: слишкомъ много тяжелаго въ ея прошломъ, слишкомъ много дорогого въ могилѣ! Несмотря на молодость, на ней лежитъ какъ бы отблескъ другого міра, и у нея вырываются даже слова: «не лучше ли мнѣ умереть до срока» и пр. (прил-іе 3).

4) Но, какъ истинный драматургъ, Софоклъ понималъ, насколько неблагоприятна въ смыслѣ возбужденія состраданія въ зрителѣ такая черта «отрѣшенности отъ земного» въ героѣ драмы. Существа «не отъ міра сего» возбуждаютъ въ насъ сравнительно холодныя чувства: какъ

жалѣть о гибели того, для кого жизнь не имѣетъ цѣны? Драматическимъ противовѣсомъ этому служить та же *жалоба* героини (прил-іе 5); изъ нея мы узнаемъ, какія надежды на земное, человѣческое счастье жили еще въ такъ много страдавшей, но еще молодой душѣ Антигоны, — тѣмъ болѣе горячія, чѣмъ меньше было счастья въ прошломъ.

Объясненіе развязки. Пьеса Софокла не кончается смертью Антигоны; ея развязка развивается дальше въ отношеніи Креонта. Это даетъ основаніе разсматривать ее, какъ *двѣ трагедіи*, искусно соединенныя вмѣстѣ.

I. Судьба Антигоны представляетъ **трагедію героической жертвы**, которая своей развязкой вызываетъ слѣдующія чувства: острое чувство *жалости* при гибели молодой жизни и, еще болѣе, при гибели существа, столь достойнаго жизни; вмѣстѣ съ тѣмъ насъ все время не покидаетъ чувство *удивленія*, восхищенія ея героизмомъ; вслѣдствіе этого ея участь въ нашихъ глазахъ является вмѣстѣ и жалостной, и завидной; но самая жестокость конца, его незаслуженность, и его мучительность, — пещера съ замурованной дѣвушкой — не могутъ не внушать намъ *ужаса*.

Элементами, противодѣйствующими удручающему вліянію чувствъ жалости и страха и вызывающими, напротивъ, подъемъ духа въ зрителѣ, являются: 1) *нравственное торжество*, побѣда героини надъ ея противникомъ, хотя она и гибнетъ физически, 2) нематеріальное благо — *слава*, которую пріобрѣтаетъ она въ вѣкахъ, являясь примѣромъ духовной мощи человѣка, продолжая, такимъ образомъ, «жить послѣ смерти», и 3) фактическая *польза* принесенной ею жертвы — отмѣна нечестиваго закона; исторія знаетъ примѣры такихъ жертвъ, предшествовавшихъ отмѣнѣ устарѣлаго или ненормальнаго порядка вещей; эти жертвы «переполняли чашу», дѣлая наконецъ для всѣхъ явной его непригодность и несостоятельность, и, вмѣстѣ, онѣ являлись какъ бы *цѣной*, которую уплачивало человѣчество за переходъ къ лучшему.

II. Исторія Креонта есть **трагедія вины и возмездія**. Но въ то время какъ для насъ преобладающей виной Креонта является смерть Антигоны, для Софокла и его публики этой виной было его *нечестіе*, оскорбленіе подземныхъ боговъ и стариннаго обычая; пьеса получала черезъ это по преимуществу *религіозный* смыслъ, который и подчеркивался заключительными словами хора. Софокль хотѣлъ показать, каково управлять государствомъ *безъ боговъ*, безъ религіознаго и нравственнаго авторитета, одной силой и страхомъ, имѣя въ виду узко-политическія цѣли. Взглядъ Креонта на управление людьми, который можетъ быть названъ политическимъ матеріализмомъ, соединяется у него съ низкимъ представленіемъ о человѣческой натурѣ. До какой высоты можетъ достигать на самомъ дѣлѣ человѣческая личность показала ему во весь ростъ Антигона; стано-

вится яснымъ, что *такъ* управлять, какъ управляетъ Креонтъ, нельзя—существами, способными выставлять изъ своей среды такихъ представителей, какъ она. Пьеса Софокла проникнута, такимъ образомъ, высокимъ взглядомъ на нравственную личность человѣка и ея права.

Замѣчательно, далѣе, то, что воплощеніемъ этой идеи Софокль сдѣлалъ именно *женщину* и сдѣлалъ это въ такую эпоху, когда взглядъ на нее не былъ особенно высокимъ. Въ рѣчахъ Креонта постоянно повторяются самые презрительные отзывы о женщинахъ; потому, между прочимъ, ему еще труднѣе измѣнить свое рѣшеніе: это значило бы «уступить женщинѣ», существу въ его глазахъ низшему. Своей пьесой Софокль высказывалъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, идею, новую и смѣлую для его эпохи: о равноцѣнности женской души съ мужскою.

Драматическій недостатокъ «трагедіи Креонта» состоитъ въ томъ, что ея исходъ и суровая расплата героя въ значительной мѣрѣ обусловлены «случайнымъ совпаденіемъ», именно тѣмъ, что его сынъ любилъ ту, которая была его жертвой. Это можетъ отчасти мѣшать глубинѣ выносимаго нами впечатлѣнія, уменьшая оттѣнокъ необходимости, неизбежности совершающагося, который всегда усиливаетъ драматизмъ.

Не было недостатка въ попыткахъ объяснять «трагедію Антигоны» также, какъ «трагедію вины и возмездія»,—подъ влияніемъ извѣстнаго «философскаго, или оптимистическаго воззрѣнія на трагедію» (стр. 223). При этомъ ссылались еще на свойственный античному міру взглядъ на «принадлежность личности государству»; Софоклу приписывалась, такимъ образомъ, мысль: «хотя распоряженіе Креонта было несправедливо и даже преступно, Антигона всетаки должна была умереть за нарушеніе государственнаго закона». Но такое объясненіе явно противорѣчитъ намѣреніямъ драматурга: 1) его возвышенному взгляду на государство, 2) суровому осужденію имъ Креонта и 3) разнообразнымъ выраженіямъ сочувствія Антигонѣ, которыми полна отъ начала до конца пьеса. Драматургъ представилъ то, что могло весьма естественно произойти въ данныхъ условіяхъ, — не возводя того, что произошло, въ «актъ высшей справедливости».

Приложенія.

1.

Антигона.

Дай голову твою обнять, Исмена!
Сестра моя, скажи, какой бѣдѣ
Изъ многихъ бѣдъ—отца и насъ, невинныхъ
Его дѣтей, оставшихся въ живыхъ,
Не обрекаль Зевесъ? и есть ли въ мірѣ

Хоть что нибудь несправедное, злое
И горькое—невѣдомое намъ?
Ты слышала ль, сестра, о томъ, что нынѣ
Всѣмъ гражданамъ правитель повелѣлъ?
Иль, можетъ быть, не знаешь ты, Исмена,
Что ждетъ друзей твоихъ судьба враговъ?

Исмена.

Еще ко мнѣ, сестра, не доходила
Ни горькая, ни сладостная вѣсть,
Съ тѣхъ поръ, какъ братъ убили въ сраженіи брата,
Съ тѣхъ поръ, какъ мы лишились въ тотъ же день
Обоихъ. Въ ночь ушли войска аргосцевъ;
Не слышала я больше ничего—
Ни радости достойнаго, ни горя.

Антигона.

Я позвала тебя за двери дома,
Чтобъ говорить наединѣ съ тобой.

Исмена.

Какой полна ты думой сокровенной?

Антигона.

Не повелѣлъ ли царь изъ нашихъ братьевъ
Единаго землѣ придать, лишивъ
Всѣхъ почестей другого? Этеокль
Священнаго обряда удостоенъ,
Въ подземный міръ сошелъ къ роднымъ тѣнямъ.
А между тѣмъ останки Полиника
Креонтъ велѣлъ не предавать землѣ,
И, не почтивъ обрядомъ, не оплакавъ,
Не приютивъ въ могилѣ, бѣдный трупъ
Покинуть хищнымъ птицамъ на съѣденіе.
Такъ приказалъ нашъ добрый царь тебѣ—
И мнѣ, увы! Провозгласить велѣнье
Онъ къ намъ идетъ. Что бъ ни было, законъ
Исполнится, и будетъ непослушный
На площади побить камнями. Знаешь
Теперь ты все и показать должна,
Достойной ли отъ предковъ благородныхъ,
Безчестной ли отъ честныхъ родилась.

Исмена.

Но если царь велѣлъ, сестра, подумай,—
Смирюсь иль нѣтъ,—что сдѣлать я могу?

Антигона.

Захочешь ли помочь мнѣ въ трудномъ дѣлѣ?

Исмена.

Свой замыселъ открой мнѣ.

Антигона.

Тѣло брата

Похоронить.

Исмена.

Законъ царя нарушить
Посмѣешь?

Антигона.

Да. И если ты боишься.
Одна исполню я обрядъ надъ милымъ.—
Измѣнницей не назовутъ меня.

Исмена.

Безумная, наперекоръ царю?

Антигона.

Царь не заставитъ не любить меня,
Кого люблю!

Исмена.

Сестра, ты позабыла,
Какъ нашъ отецъ, узнавъ, что онъ—злодѣй,
Отверженный и ненавистный людямъ,
Исторгнувъ очи самъ себѣ, погибъ;
Какъ мать—она была ему женою
И матерью—на петлѣ роковой
Повѣсилась; какъ оба брата пали,
Несчастные, другъ друга умертвивъ,
Въ единый мигъ на томъ же полѣ битвы.
Теперь, когда остались мы однѣ,
Безъ помощи,—подумай, Антигона,
Какая ждетъ насъ гибель, если власть
Царя презрѣвъ, законъ его нарушимъ.
Мы—женщины, не намъ вести борьбу
Неравную съ мужами: наша доля,—
Предъ сильными покорствуя, молчать.
У мертвеца я вымолю прощенье
Невольнаго грѣха и покорюсь
Велѣнью владыки: неразумно—
Желать того, что выше силъ моихъ.

Антигона.

Я ни о чемъ просить тебя не буду
И не приму я помощи твоей.
Что хочешь, дѣлай;—я же тѣло брата
Похороню, и будетъ смерть моя
Желанною. Презрѣвъ законъ людской,
Исполню долгъ и лягу рядомъ съ нимъ,
Въ одномъ гробу, любимая съ любимымъ.
Я не живымъ, а мертвымъ угодить
Хочу—затѣмъ, что съ ними буду вѣчно
Лежать въ землѣ. А ты живи, презрѣвъ
Все, что святымъ считаютъ боги.

Исмена.

Свято
Я сердцемъ чту боговъ, но силы нѣтъ
Противиться велѣнью законовъ.

Антигона.

Ищи себѣ предлога...—Я иду
Могильный холмъ воздвигнуть Полиннику

Исмена.

О милая, мнѣ страшно за тебя!

Антигона.

Себя спасай, а за меня не бойся.

Исмена.

Не говори про замыселъ ни съ кѣмъ...
Не правда ли, хранить мы будемъ тайну?

Антигона.

О нѣтъ, ступай къ врагамъ, открой имъ все:
Безмолвствуя, ты будешь ненавистнѣй.

Исмена.

Какимъ огнемъ полна твоя душа!

Антигона.

Усопшему любовь моя отрадна.

Исмена.

Ты все равно не можешь...

Антигона.

Пусть,—когда

Не хватитъ силъ, я отрекусь отъ цѣли.

Исмена.

Не лучше ли къ тому, что выше силъ,
Не приступать?

Антигона.

Молчи, молчи, Исмена,

Не то врагомъ ты будешь мнѣ навѣкъ
И ненавистною роднымъ тѣнямъ
Сойдешь въ могилу. Дай исполнить мнѣ
Мой замыселъ безумный и погибнуть,—
Прекрасной будетъ смерть моя!

Исмена.

Иди

И знай, что ты уходишь неразумной,
Но любящей и вѣрной до конца.

2.

Стражъ.

Случилось такъ: лишь только мы вернулись,
Дрожащѣ, боясь твоихъ угрозъ,
Какъ, разметавъ всю пыль надъ мертвымъ тѣломъ
И обнаживъ полуистлѣвшій трупъ,
Въ уныніи мы сѣли, противъ вѣтра,
Чтобъ запаха избѣгнуть, на холмѣ,
И бодрствовать другъ друга побуждали
Словами бранными. Въ тотъ самый часъ,
Когда стоитъ блестящій кругъ свѣтила

Великаго въ зенитѣ и лучи
 Палящія кидаетъ, вдругъ мы видимъ,
 Какъ буря, пыль взметая до небесъ,
 Надъ знойною долиною закружила
 Внезапный вихрь и листья сорвала
 Въ дубровѣ, мглой наполнивъ воздухъ. Долго,
 Закрывъ глаза, мы ждали, чтобъ утихъ
 Небесный гнѣвъ. Когда жъ промчалась буря,
 Надъ мертвецомъ, склоненную въ тоскѣ,
 Увидѣли мы плачущую дѣву,
 И жалобный былъ голосъ у нея,
 Пронзительно унылый, какъ у птицы,
 Когда она горюетъ. увидавъ,
 Что нѣтъ въ гнѣздѣ ея птенцовъ любимыхъ.
 Такъ бѣдная надъ оскорбленнымъ трупомъ
 И плакала, и проклинала тѣхъ,
 Кто разметалъ могильный холмъ; и пыли,
 Въ ладони рукъ собирая, принесла;
 Усопшаго почтивъ, она изъ мѣдной
 И кованной амфоры льетъ струи
 Священныя тройного возліянья.
 И мы ее схватили; но она,
 Безстрашная, вины не отрицала
 И намъ во всемъ призналась такъ легко,
 Что радостно и горько было мнѣ:
 Избѣгнуть смерти—радостно, и горько—
 Обречь на смерть достойную любви...
 Но людямъ жизнь всего дороже въ мірѣ.

3.

Антигона.

Закона твоего

Не начерталъ ни Богъ, ни справедливость,
 Царящая въ загробномъ мірѣ. Нѣтъ,
 Не знала я, что, по земному праву
 Царей земныхъ, ты можешь, человѣкъ,
 Велѣнія божественныхъ законовъ,
 Не писанныхъ, но вѣчныхъ, преступать,
 И не вчера рожденныхъ, не сегодня,
 Но правящихъ всегда,—никто изъ насъ
 Не вѣдаетъ, когда они возникли.
 Я думала, что лишь безсмертнымъ дамъ
 Отчетъ во всемъ; что воли человѣка
 Я на землѣ бояться не должна;
 Что, если бъ ты мнѣ смертью неизбѣжной
 И не грозилъ,—я всетаки умру:
 Не лучше ли мнѣ умереть до срока?
 Не можетъ смерть не быть желанной тѣмъ,
 Кто жизнь, какъ я, проводитъ въ скорби вѣчной.—

Креонтъ.

Одинъ—врагомъ отчизны палъ, другой—
Защитникомъ.

Антигона.

Равняетъ всѣхъ Аидъ.

Креонтъ.

Въ Аидѣ злымъ и добрымъ—воздаянье
Неравное.

Антигона.

Что свято на землѣ—
Считаютъ ли святымъ въ загробномъ мірѣ?

Креонтъ.

И мертвый, врагъ не можетъ другомъ быть.

Антигона.

Я родилась не для вражды взаимной,
А для любви.

Креонтъ.

Иди же ты въ Аидъ
И тамъ люби. А на землѣ я женамъ
Царить не дамъ,—клянусь,—пока я живъ!

5.

Антигона.

Видите, граждане: нынѣ послѣдній
Путь совершаю, смотрю на послѣдній
Солнца вечерняго свѣтъ.
Солнца мнѣ больше не видѣть во-вѣки:
Къ чуждымъ брегамъ Ахерона, въ могильный,
Всѣхъ усыпляющій мракъ,
Смерть уведетъ меня, полную жизни,
Смерть приготовить мнѣ брачное ложе,
Свадебный гимнъ пропоетъ.

Хоръ.

Но достигнувъ вѣчной славы,
Ты идешь въ жилище мертвыхъ,
Не въ мучительной болѣзни,
Не добычею враговъ,—
Нѣтъ, одна изъ всѣхъ живущихъ
Въ цвѣтѣ юности, свободно
Ты за долгъ идешь на смерть.

Антигона.

Мой родимый, великій народъ,
О диркейскія волны, о Фивы, обильныя
Колесницами, роши боговъ заповѣдныя,
Я въ свидѣтели всѣхъ васъ зову:
Безъ суда, безъ закона, ни въ чемъ неповинную,
Чтобы ввергнуть меня въ подземелье, подобное
Темной, страшной могилѣ, ведутъ!

И никѣмъ неоплакана,
Тамъ я буду покинута,
Среди мертвыхъ не мертвая,
А живая въ гробу!

Хоръ.

Ты устремилась, гордая,
Къ предѣлу недоступному,
Къ подножью Правды царственной,
Богини справедливости,—
Но, съ высоты низвергнута,
Падешь за грѣхъ отца.

Антигона.

Вы къ больному въ душѣ моей, къ самому горькому
Прикоснулись: зачѣмъ объ отцѣ вы напомнили

И о древней семейной бѣдѣ,
Что преслѣдуетъ домъ Лабдакидовъ нашъ царственный!
Нынѣ путь послѣдній совершаю
Безъ родныхъ, безъ милыхъ, безъ участя,—
И лучей божественнаго солнца
Больше мнѣ во-вѣки не увидѣть.
Я одна—предъ смертью въ цѣломъ мірѣ,
И никто меня не пожалѣетъ!

Пер. Мережковского.

XXVI. Эврипидъ.

Изображеніе человѣка. Въ лицѣ Эврипида греческая трагедія развивается органически дальше въ обоихъ выше указанныхъ отношеніяхъ.

I. Въ изображеніи **человѣка**. Эврипидъ еще рѣшительнѣе отходитъ отъ изображенія «героическаго» и приближается къ изображенію *типическаго* въ человѣкѣ, т. е. къ «драмѣ дѣйствительности» (стр. 227); Софоклу и приписываются слова, что «Эврипидъ изображалъ людей, каковы они есть».

Этотъ реализмъ Эврипида сказался, естественно, въ пониженіи средняго уровня человѣческаго, изображаемаго имъ. Такъ, именно имъ выводятся всего чаще люди, которые не обнаруживаютъ ни большой глубины нравственнаго сознанія и совѣсти (какъ Эдипъ), ни вѣрности идеѣ долга въ своихъ поступкахъ (какъ Антигона), но руководятся чаще порывами чувства или страстями. Такимъ образомъ, не только личности, какъ Медея, дѣйствующія подъ вліяніемъ страсти: мести и ревности; но и лица, совершающія доблестное и идеальное, какъ Ифигенія или Алькеста (см. ниже), слушаются у него всего болѣе голоса чувства, много зависятъ отъ «минуты», настроенія и пр. Такъ Ифигенія стано-

вится героиней въ минуту экзальтаціи; въ ней нѣтъ твердости и послѣдовательности Антигоны.

Сообразно съ этимъ, и въ зрителѣ Эврипидъ стремился возбуждать прежде всего эмоціи, въ особенности *жалость*,—тронуть его, менѣе затрогивая при этомъ его нравственное чувство и совѣсть. Эта особенная способность Эврипида *трогать* зрителей дала Аристотелю поводъ назвать его «трагичнѣйшимъ».

При этомъ то, что трогаетъ у Эврипида, иногда оставляется имъ въ довольно неопредѣленномъ освѣщеніи съ точки зрѣнія добра и зла. Ему, видимо, было свойственно даже извинять человѣку многое, совершаемое подъ гнетомъ страсти, какъ чего-то независящаго отъ воли человѣка; онъ говоритъ о страсти иногда, какъ о слѣпомъ рокѣ, обрушивающемся на человѣка безъ его вины, какъ о насланіи, даже «насланіи боговъ», враждебныхъ человѣку. Легко понять, что это могло давать поводъ упрекать Эврипида, что онъ «низвелъ трагедію съ прежней высоты».

Изображая, такимъ образомъ, на первомъ планѣ эмоціональную психологію людей, Эврипидъ не стѣснялъ себя требованіями героическаго и могъ свободно изображать ихъ слабости, минуты колебанія, душевнаго разлада, но рядомъ съ этимъ также и такія минуты подъема и экзальтаціи чувства, въ которыя слабое существо способно возвышаться до героизма, черпая изъ запаса души, о которомъ оно само раньше не подозрѣвало (такъ и Ифигенія). И демоническая Медея, которая убиваетъ дѣтей, лишь бы только отомстить покидающему ее Язону, знаетъ у Эврипида минуту слабости и растроганности, когда она ласкаетъ въ послѣдній разъ дѣтей.

Эврипидъ особенно любилъ изображать соединеніе силы и слабости въ одномъ и томъ же существѣ, изображать «силу, рождающуюся изъ слабости» и черты слабости и «просто человѣческаго» въ такъ называемомъ героѣ.

Съ этимъ согласуется и то, что онъ охотно изображалъ тѣлесную немощь человѣка и давалъ ей поэтическое выраженіе, таково изображеніе физическихъ страданій Ипполита, разбитаго лошадыми:

«О, ради Бога, осторожнѣе съ этимъ тѣломъ, которое одна сплошная рана. Кто тамъ справа? Поднимите меня, но потише,—не тяните въ разныя стороны... О Зевсъ, Зевсъ! видишь ли, какъ я страдаю?»

Герои Эврипида вообще болѣе зависятъ отъ своего тѣла, чѣмъ герои Эсхила и Софокла, и любовь ихъ къ жизни, вмѣстѣ со страхомъ смерти онъ изображаетъ чаще и подробнѣе; послѣдній мотивъ развить въ «Алкестѣ».

Этотъ страхъ и побѣждается у его героевъ также чувствомъ, не самообладаніемъ, основаннымъ на твердости воли и моральныхъ навъ-

ковъ; такъ Ифигенія сама торопитъ начать жертвенный обрядъ, пока ею владѣтъ ея героическій порывъ.

Среди **страстей**, которыя изображалъ Эврипидъ, занимаетъ мѣсто и страсть любви которая казалась древнимъ вообще слишкомъ низменной для трагедіи или эпопеи, между тѣмъ Эврипидъ изображалъ даже страсть преступную и извращенную, не произнося ей полного осужденія,—напр., любовь Федры къ пасынку Ипполиту. Любовь Медеи заключаетъ въ себѣ также что-то демоническое: она такъ быстро перерождается въ неприимимую злобу и жажду мести.

Женскіе характеры. При такомъ знаніи эмоціональной психологіи, Эврипидъ естественно склоненъ былъ выводить на сцену женщинъ, часто главными лицами пьесы. Въмѣстѣ съ тѣмъ, за нимъ установилась репутація *мизогина* (ненавистника женщинъ) въ виду личностей Медеи и Федры, также въ виду того, что онъ, какъ реалистъ, изображалъ охотно женскую мелочность, неразвитость и хитрость, которыя должны были соотвѣтствовать тогдашней дѣйствительности. На этой почвѣ возникла и биографическая легенда о несчастіи Эврипида въ бракѣ.

На самомъ дѣлѣ отрицательныя изображенія женщинъ у Эврипида перевѣшиваются идеальными и привлекательными. Такова, кромѣ Ифигеніи, Алькеста: она рѣшается умереть за мужа, котораго Смерть согласна пощадить, если найдется замѣститель; трогательно переданы (въ разсказѣ служанки) ея послѣднія минуты прощанія съ дѣтьми и слугами; она возвращена на свѣтъ Геракломъ, отбившимъ ее у Смерти.

Сверхъ того, Эврипидъ неоднократно выступалъ въ своихъ пьесахъ какъ «защитникъ правъ женщины», обличая эгоизмъ по отношенію къ ней мужчинъ, напр., устами Медеи: изъ этого онъ извлекаетъ даже какъ бы долю оправданія ея ужасному поступку. Новидимому, Эврипидъ самъ затруднялся разобраться въ томъ, какую долю недостатковъ современныхъ ему женщинъ слѣдуетъ приписать ненормальности ихъ общественнаго положенія и ихъ воспитанія и какую, можетъ быть, низшему качеству ихъ натуры сравнительно съ мужскою. Репутація *мизогина* является во всякомъ случаѣ заслуженной.

Кромѣ защиты правъ женщины, Эврипиду свойственно заступничество за *рабовъ*, проповѣдь гуманнаго обращенія съ ними; съ ними же, умирая, трогательно прощается Алькеста.

Только что сказанное должно объяснить популярность Эврипида въ первые вѣка христіанства, поддерживаемую самой церковью; она однородна съ популярностью Вергилія (стр. 99).

Реализмъ. Подводя итоги изображенію человѣческаго у Эврипида, нельзя не видѣть въ немъ сознательнаго перехода къ пріемамъ

реализма; и идеальное въ чловѣкѣ онъ передаетъ въ перемежку съ неидеальными, даже отрицательными его сторонами, какъ это свойственно художнику нашего времени (ср. Т. С. § 116); онъ уже интересуется отчасти бытовымъ: говору Электры, отданной въ крестьянскую семью, онъ придаетъ народный отгѣнокъ и т. п. Это было вѣрно отмѣчено въ немъ уже Аристотелемъ.

Но, ставя себѣ задачи, близкія къ окружающей дѣйствительности, Эврипидъ былъ принужденъ держаться старыхъ сюжетовъ, почерпнутыхъ изъ сказанія; такимъ образомъ, ему приходилось изображать, напр., современнаго ему эгоиста безъ религіи и нравственности подъ именами: Язона, Улисса и пр. Это вызывало естественно конфликтъ его поэзіи съ привычными образами тѣхъ же лицъ и подавало поводъ къ нападкамъ.

Рядомъ съ реализмомъ обнаруживалась также и *субъективность* творчества Эврипида, его свобода отношенія къ сказанію, доходившая до парадоксальности; такъ онъ пытался изображать Елену добродѣтельной женой, Геракла добрымъ и великодушнымъ чудачкомъ, который обнаруживаетъ, притомъ, большой аппетитъ (въ «Алькестѣ»).

Съ этимъ же связана склонность Эврипида влагать въ уста лицъ его пьесъ свои личныя сужденія; иногда это заслоняетъ въ немъ художника, придаетъ его пьесамъ даже публицистическій отгѣнокъ. Отстранившись, какъ извѣстно, отъ государственной дѣятельности, Эврипидъ былъ полонъ интереса къ «злобѣ дня», которому онъ и служилъ «перомъ», какъ частное лицо, какъ «литераторъ»,—также «новое явленіе» въ афинской жизни. Его жизнь (480—7) была не богата официальными успѣхами (на ежегодныхъ конкурсахъ пьесъ); но самая страстность нападокъ на него (напр., Аристофана) свидѣтельствуетъ о значительности его вліянія и популярности его произведеній и идей.

Изображеніе боговъ. Есть полное основаніе утверждать, что Эврипидъ не раздѣлялъ строго религіознаго міросозерцанія обоихъ своихъ предшественниковъ и не обладалъ ихъ цѣльностью взгляда на божественное и вмѣстѣ на жизнь чловѣка съ религіозной точки зрѣнія.

Его отношеніе къ традиціоннымъ міеамъ было уже опредѣленно критическое; такимъ образомъ, внушеніе Аполлона Оресту убить мать онъ называлъ «внушеніемъ злого духа», высказывалъ мысль, о томъ, что «душевные движенія у чловѣка возвышеннѣе, чѣмъ у боговъ» и т. п.

При такомъ отношеніи къ міеологической части сказанія, онъ не могъ однакоже ее откинуть; зато онъ позволялъ себѣ обращаться съ нею свободно, а именно—пользуясь сверхъестественными образами для развязокъ пьесъ, что упрощало его задачу, какъ драматурга. Такъ Медея улетаетъ вмѣстѣ съ тѣлами убитыхъ дѣтей на колесницѣ Геліоса; такова же роль Геракла въ «Алькестѣ» и др. Этому приему, при которомъ ми-

еологія низводилась до роли театральнаго средства дано было названіе θεός από μηχανής (deus ex machina).

Эврипидъ подвергся нападкамъ за свое отношеніе къ міеологіи; но рядомъ съ этимъ онъ высказывалъ новыя, болѣе возвышенныя сужденія о божествѣ, чѣмъ тѣ, которыя были освящены традиціей, — придавая божеству болѣе гуманныя и болѣе одухотворенныя черты («никакое жилище не вмѣщаетъ божества» и пр.); это, вмѣстѣ съ проповѣдью гуманности къ рабамъ и женщинамъ, и дружелюбія къ чужестранцамъ, внушило въ христіанскую эпоху даже мысль о его боговдохновенности.

Критика на Эврипида, его реализмъ и свободное отношеніе къ міеологіи не отличалось глубиной пониманія. Такъ Аристофанъ могъ дать только *карикатуру* на него въ «Лягушкахъ», столь же поверхностную, какъ его карикатура на Сократа—въ «Облакахъ».

Упадокъ религіознаго значенія трагедіи въ пьесахъ Эврипида и ея приближеніе къ *театру* въ нашемъ смыслѣ слова вели естественно къ упадку значенія **хоровъ**. Они значительно сокращены имъ, трактуяютъ на постороннія темы, наполнены описаніями и лишены прежняго лирическаго подъема. Легко видѣть, что авторъ тяготился ими; иногда онъ соединялъ ихъ съ пьесой лишь случайной связью, такъ хоръ въ «Ифигенія-жертвѣ» составляютъ дѣвушки, пришедшія посмотрѣть изъ любопытства на греческій лагерь при Авлидѣ.

«**Ифигенія-жертва**». «Ифигенія въ Авлидѣ» была посмертнымъ произведеніемъ Эврипида и удостоилась награды.

Дѣйствіе пьесы начинается передъ разсвѣтомъ. Агамемнонь, послѣ безсонной ночи, выходитъ изъ шатра съ готовымъ письмомъ къ женѣ, которое вручаетъ старому рабу. Оно отмѣняетъ распоряженіе *перваго* письма: прислать Ифигенію въ лагерь при Авлидѣ (гдѣ греческій флотъ задержанъ безвѣтріемъ)—будто бы для брака съ Ахиллесомъ,—распоряженіе, вынужденное у него вождями послѣ откровенія Калхаса о необходимости смерти Ифигеніи въ качествѣ умиловительной жертвы.

Письмо перехвачено Менелаемъ; слѣдуетъ бурное объясненіе между братьями; возвращается уже прибытіе Ифигеніи въ сопровожденіи матери и маленькаго брата. Драматическое положеніе Агамемнона, ставшее теперь еще болѣе тяжелымъ, трогаетъ Менелая: онъ готовъ отказаться отъ похода; но Агамемнонь самъ ясно видитъ невозможность этого въ виду настроенія войска.

Сцена встрѣчи семьи Агамемнономъ заключаетъ въ себѣ «трагизмъ притворства»: ласки дочери («какъ хорошо, что ты послалъ за мною...»), радость ея и матери о предстоящемъ бракѣ и пр.—являются источникомъ душевныхъ мукъ для отца; на распросы Ифигеніи онъ даетъ

уклончивые отвѣты съ двойнымъ смысломъ; ихъ настоящій смыслъ, извѣстный зрителю, усугубляетъ его трагическое впечатлѣніе.

Попытка услатъ жену домой раньше «свадьбы дочери» не удастся Агамемнону. Слѣдуетъ случайная встрѣча Клитемнестры съ Ахиллесомъ, которая раскрываетъ обоимъ истину; этому помогаютъ еще объясненія старика-раба. Ахиллесъ возмущенъ, что его имя стало орудіемъ обмана; Клитемнестра умоляетъ его спасти ея дочь; въ великодушномъ порывѣ онъ общается ей это.

Послѣ музыкальнаго антракта возвращается Агамемнонъ; передъ женой и дочерью въ убранствѣ невѣсты онъ продолжаетъ свой обманъ. Клитемнестра изобличаетъ и громить его. Ифигенія молить о пощадѣ—образчикъ «трогательнаго» у Эврипида (прил-іе 1). Тогда Агамемнонъ объясняетъ ей значеніе ея жертвоприношенія «для всей Эллады».

Послѣ его ухода возвращается Ахиллесъ, сопровождаемый своимъ отрядомъ: его попытка спасти Ифигенію вызвала бунтъ всего войска, но теперь при видѣ обреченной на жертву царевны, почти ребенка, онъ, можетъ быть, подъ влияніемъ новаго чувства—любви, выражаетъ готовность защищать ее противъ всѣхъ грековъ.

Но въ это время въ Ифигеніи успѣлъ совершиться душевный переворотъ, который казался Аристотелю неправдоподобнымъ,—несовмѣстнымъ съ раньше даннымъ образомъ Ифигеніи (прил-ія 2 и 3).

Слѣдуетъ поочередное *пѣніе* хора и Ифигеніи. Хоръ рисуетъ картину жертвоприношенія («хлынетъ изъ бѣлой шеи, ножъ обливая, кровь алая...»); но Ифигенія, въ своей экзальтаціи, не знаетъ болѣе страха («жертва плакать не будетъ!...»). Вскорѣ по ея удаленіи вѣстникъ рассказываетъ Клитемнестрѣ о совершившемся чудѣ: Ифигенія въ послѣдній моментъ жертвеннаго обряда исчезла, замѣненная, (по волѣ Артемиды) молодой ланью: греческій флотъ уже отплываетъ на всѣхъ парусахъ изъ Авлиды.

Приложенія.

1.

Ифигенія.

Волшебныхъ устъ Орфея не дано,
Отецъ, твоей малюткѣ, чтобы свиту
Изъ камней дѣлать и искусной рѣчью
Сердца людей разнѣживать... Тогда
Я говорить бы стала, но природа
Судила мнѣ одно искусство—слезы;
Я здѣсь, отецъ, у ногъ твоихъ, какъ вѣтка,

Молящихъ даръ, такая жъ какъ онѣ.
Я хрупкая, но рождена тобою...
О, не губи жъ меня безвременно... Глядѣтъ
На Божій міръ такъ сладко, и спускаться
Въ подземный міръ такъ страшно—пощади!
Я первая тебѣ сказала: «папа»,
Ты мнѣ первой «дочка». Помнишь: я
Къ тебѣ взбиралась на колѣни съ лаской?
О, какъ ты самъ тогда меня ласкалъ!
Ты говорилъ: «увижу ль я, малютка,
«Счастливою женой тебя? цвѣти,
«Дитя мое, на гордость намъ, Атридамъ!»
А я въ отвѣтъ, вотъ какъ теперь, твоихъ
Касаясь щекъ: «О, если бъ дали боги
Тебя, отецъ, когда ты будешь старъ,
«Въ дому своемъ мнѣ нѣжить, вспоминая,
«Какъ ты меня, ребенка, утѣшал!»
Все въ памяти храню я, всѣ словечки,
А ты забылъ, ты радъ меня убить...
О, нѣтъ, молю тебя, тѣнями предковъ
Пелопа и Атрея заклинаю,
И муками жены твоей, отецъ,
Моей несчастной матери, которой
Сегодня ихъ придется испытать
Изъ-за меня вторично... сжался, сжался!..
Парисовъ бракъ! Елена... Развѣ жъ я
Тутъ виновата чѣмъ-нибудь? Откуда-жъ
Твой приговоръ?

Ты сердисься, отецъ?
Ты не глядишь? О, если смерти надо
Меня обнять, дай унести въ могилу
Наслѣдіе мое, твое лобзанье...
Ты, мой Орестъ, отстаивать друзей
Твоя рука еще не научилась,
Но плакать ты со мною можешь, братъ.
Моли жъ отца слезами, чтобъ меня
Не убивалъ. Когда мы въ горѣ, дѣти
Не говорятъ, а понимаютъ все!
Смотри, отецъ, тебя безъ словъ онъ молить,
Уважь мольбу и сжался! дай мнѣ жить!
Мы два птенца твои, лица касаясь
Отцовскаго, ласкаемся къ тебѣ:
Одинъ совсѣмъ малютка, я побольше.
Что жъ я еще придумаю сказать?
Для смертнаго отрадно видѣть солнце,
А подъ землей такъ страшно... Если кто
Не хочетъ жить—онъ боленъ: бремя жизни,
Всѣ муки—лучше славы мертвеца.
И этотъ даръ тебѣ я приношу...

Ифигенія.

Стойте!.. Выслушай, родная,
Все, что въ сердцѣ я скопила. На Атрида гнѣвъ напрасный
Ты оставишь. Отбиваться гдѣ ужъ намъ съ тобой, былинкамъ!
Въ мужѣ правдою и силой намъ довольно любоваться...
И его (Ахиллеса), скажи, родная, развѣ смѣемъ не беречь мы?
Развѣ бой бесплодный стоитъ тѣхъ несчастій, что таитъ онъ?
О, въ душѣ пережила я много, много, мать. Послушай:
Я умру—не надо спорить—но пускай, по крайней мѣрѣ,
Будетъ славной смерть царевны, безъ веревокъ и безъ жалобъ.
На меня теперь Эллада, вся великая Эллада
Жадно смотреть; въ этой жертвѣ беззащитной и безсильной
Все для нихъ: попутный вѣтеръ и разрушенная Троя;
За глумленье надъ Еленой, за нечестіе Париса
Въ ней и кара для фригійцевъ, и урокъ для ихъ потомства,
Чтобъ не смѣлъ надменный варварь красть замужнюю гречанку.
Умирая, я спасу васъ, жены Греціи, въ награду
Вы меня блаженной славой, жены гордыя, почите...
А еще... Прилично ль смертной быть такой жизнелюбивой.
Развѣ ты меня носила для себя, а не для грековъ!
Иль, когда Эллада терпитъ, и безъ счета, мириады
Ихъ, мужей, встаетъ готовыхъ весла взять, щитомъ закрыться
И врага схватить за горло, а не дастся, пасть убитымъ,—
Мнѣ, одной, за жизнь цѣпляясь, имъ мѣшать?.. О, нѣтъ, родная
А куда жъ я правду дѣну? Развѣ съ истиной соспоришь?
Ну, скажи мнѣ, будто стоитъ противъ всѣхъ аргосцевъ мужу
Изъ-за женщины сражаться! Быть убитымъ, можетъ статься?
Да одинъ ахейскій воинъ стоитъ насъ десятковъ тысячь.
Погоди... еще, родная... если я угодна въ жертву
Артемидѣ, развѣ спорить мнѣ съ богиней подобаешь?
Что за бреды!.. О, я готова... Это тѣло—даръ отчизнѣ,
Вы жъ, аргосцы, послѣ жертвы, сройте Трою и сожгите,
Чтобы прахъ ея могильный сталъ надолго мнѣ курганомъ:
Все мое тамъ въ этомъ прахѣ: бракъ и дѣти, честь и имя...
Грекъ, цари, а, варваръ, гнися! Неприлично гнущься грекамъ
Передъ варваромъ на тронѣ. Мы свободны, въ Троѣ—челядь.

Корифей.

Твой духъ высокъ, царевна-голубица,
Но злы онѣ—богиня и судьба.

Ахиллесъ.

О дочь Атрида, если бы судили
Мнѣ бракъ съ тобой безсмертные, то міръ
Счастливецемъ бы украсился. Элладѣ
Въ тебѣ дивлюсь, тебѣ жъ средѣ дѣвъ ея...
Дивлюсь словамъ твоимъ, достойнымъ нашей
Отчизны, и теперь, когда смотрю
На благородный станъ твой, то желанье

Меня пьянить—твоей руки искать,
Сберечь тебя, укрыть тебя въ чертогѣ...
И сердце гнѣвъ—Оетидою клянусь—
Гнѣвъ сердце мнѣ терзаеъ, какъ помыслию,
Что Одиссею я тебя отдамъ,
Не защитивъ всей силою желаній...
Подумай: умирать такъ страшно...

Ифигенія.

Что я скажу? Иль было Тиндариды (Елены)
Вамъ мало, чтобъ сердца мужей зажечь
Любовью, и враждою, и убійствомъ,
Что за меня вы рветесь умирать,
И убивать людей? Спасти Элладу
Позволь и мнѣ, ахеецъ, чѣмъ могу!

Ахиллесъ.

О сердце царское! Твоихъ рѣшеній
Коснуться не дерзаю я: въ тебѣ
Такъ чисты помыслы... Но если позже
Ты передумаешь, царевна, не страдай
За то, что мнѣ внимать не захотѣла...
Послушай: тамъ у алтаря мои
Въ оружїи готовы будутъ люди—
Когда у горла загорится ножъ,
И у тебя невольно сердце дрогнетъ,
Ты вспомнишь, что защитникъ твой готовъ... (уходить).

3.

Ифигенія.

О, мать, лицо твое въ слезахъ, и ты молчишь...

Клитемнестра.

Что жъ или мнѣ легко все это слушать?..

Ифигенія.

Не размягчай мнѣ сердца, и молю...

Клитемнестра.

О, говори, малютка: все исполню...

Ифигенія.

Волосъ себѣ въ печали не стриги
И въ черное не одѣвайся, мама...

Клитемнестра.

Похоронивъ ребенка?.. Богъ съ тобой!

Ифигенія.

О, не тебѣ надъ нашей славой плакать.

Клитемнестра.

Мнѣ траура по мертвой не носить?.

Ифигенія.

Да ты жъ меня въ могилу не положишь...

Клитемнестра.

А какъ же безъ могилы мертвецу?

Ифигенія.

Могилой мнѣ алтарь богини будетъ.

Клитемнестра.

Все сдѣлаю, малютка, какъ велишь...

Слова твои прекрасны...

Ифигенія.

Умираю

Счастливою и за Элладу, мать.

Клитемнестра.

А что сказать велишь, малютка, сестрамъ?

Ифигенія.

Пусть траура не носятъ и онѣ.

Клитемнестра.

Ты, можетъ быть, пошлешь имъ слово ласки.

Ифигенія.

Пусть мнѣ простятъ. А ты, Орестъ, мужай!

Клитемнестра.

Да обними же брата—на него

Въ послѣдній разъ ты смотришь, это вспомни.

Ифигенія.

О, милый: ты помогъ мнѣ, какъ умѣлъ.

Клитемнестра.

Для дома что, малютка, завѣщаешь?

Ифигенія.

Тому, кто былъ моимъ отцомъ, прости.

Клитемнестра.

О, никогда! Не разъ онъ мнѣ отвѣтитъ.

Ифигенія.

Иль онъ убилъ?.. Эллада—черезъ него.

Клитемнестра.

О нѣтъ, молчи... Обманомъ самымъ гнуснымъ

Свой царскій санъ унизивъ, онъ убилъ...

Ифигенія.

Кто жъ поведетъ меня, пока, схвативъ

За косу, жрецъ меня не поволочетъ.

Клитемнестра.

Я... я съ тобой.

Ифигенія.

Тебѣ не хорошо...

Клитемнестра.

За пеплосъ уцѣплюсь я.

Ифигенія.

Не упорствуй,

Останься здѣсь: такъ легче будетъ намъ

Объимъ. Пусть одинъ изъ свиты царской
 Меня на лугъ богини отведеть,
 Гдѣ жертву ножъ фригійскій ожидаетъ.

Клитемнестра.

Останься, погоди...

Ифигенія.

Не надо слезъ...

А вы со мною, жены, славословьте!
 И пусть пѣанъ изъ вашихъ устъ звучить,
 Надъ смертію и тлѣномъ торжествуя...
 Благословляйте грековъ... Изъ кошицъ
 Крупу въ огонь, чтобъ ярче былъ, бросайте...
 Стой справа, мой отецъ, веревки прочь...
 Во славу ей, отчизнѣ, умираю...

Пер. Анненскаго.

XXVII. Драма Шекспира.

Условія происхожденія. Эпоха процвѣтанія драмы въ Англии въ концѣ XVI и началѣ XVII в. подтверждаетъ часто высказываемую мысль, что расцвѣтъ именно драмы обыкновенно совпадаетъ съ періодомъ особеннаго расцвѣта страны и націи въ духовномъ, политическомъ и экономическомъ отношеніи, съ моментомъ особеннаго подъема ихъ энергіи. Такимъ временемъ для Англии было царствованіе Елизаветы (1558—1603); съ нимъ совпадаетъ первая половина поэтической дѣятельности Шекспира († 1616).

Важнымъ условіемъ происхожденія драмы Шекспира, безъ сомнѣнія, было то, что она была не искусственнымъ, экзотическимъ созданіемъ, но результатомъ длиннаго органическаго развитія на національной почвѣ. Она имѣла свои корни въ средневѣковомъ театрѣ духовныхъ *мистерій*, *мираклей* и *фарсовъ*, которые подготовили въ рядѣ поколѣній и драматурговъ, и актеровъ, и публику.

Средневѣковая драма проходила въ различныхъ странахъ почти одинаковый путь развитія. Она началась вездѣ, въ формѣ такъ наз. *литургической драмы*, какъ «дополненіе къ богослуженію», напр., чтенія св. Писанія съ распредѣленіемъ ролей, позднѣе—небольшихъ разговорныхъ сценъ, исполняемыхъ въ храмѣ только членами клира на латинскомъ языкѣ, какъ встрѣча женъ-мироносицъ, отыскивавшихъ Спасителя, съ ангеломъ, объявлявшимъ о воскресеніи, послѣ чего пѣлось «Христосъ воскресе». Дальнѣйшее развитіе такого начала состояло повсюду въ томъ, что къ *церковно-литургическому* элементу сценъ присоединялся *народно-бытовой*, который съ теченіемъ времени захватывалъ главное мѣсто.

Путь такого развитія могъ быть длиненъ; въ мистеріи Рождества Христова онъ начался съ появленія въ церкви нѣсколькихъ мірянъ, уважаемыхъ лицъ города, для того чтобы произнести нѣсколько словъ пріѣтствія на народномъ языкѣ новорожденному Спасителю, изображавшемуся куклой въ импровизированномъ гротѣ (вертепѣ), — и привелъ къ постановкѣ сложныхъ реально-бытовыхъ сценъ, совершенно не основанныхъ на евангельскомъ текстѣ, которыя могли быть богаты также и комическими подробностями. Таковъ эпизодъ «овцекрада»: у отлучившихся для поклоненія Спасителю пастуховъ украденъ ягненокъ; добравшись до жилища вора, пастухи слышатъ стоны его жены, будто бы только что разрѣшившейся отъ бремени; полюбопытствовавъ взглянуть на новорожденного, они находятъ подъ одѣяломъ ягненка.

Отмѣченный путь развитія народно-бытового элемента въ рамкахъ мистеріи заставилъ вынести ее изъ стѣнъ храма—на церковный дворъ, затѣмъ на площадь, гдѣ она теряетъ уже свою зависимость отъ клира. Ее ставятъ городское начальство, цехи, особыя «братства» или «компаніи», какъ писцы-клерки парижскаго парламента ставившіе ежегодно мистерію Страстей Христовыхъ (*Mystère de la Passion*). Постановка сценическихъ зрѣлищъ на духовный сюжетъ могла разсматриваться, какъ почетное право опредѣленной корпораціи: такъ мистерію «Ноева ковчега» разыгрывали рыбаки или плотники, «Бракъ въ Канѣ Галилейской» — винодѣлы и т. п.

Свобода развитія реально-бытовыхъ эпизодовъ при отдѣленіи отъ церкви растворяла двери комизму, иногда *сатирическому*: жена Ноя, изъ строптивости не соглашавшаяся войти въ готовый къ отплытію ковчегъ, давала поводъ къ сценической сатирѣ на «злыхъ женъ». Покупка мира женами мироносицами, чтобы умастить тѣло Спасителя, дала поводъ вывести средневѣковаго врача-«шарлатана» (отъ итал. *чарларэ*—выкрикивать), продавца цѣлебныхъ средствъ.

Таковъ былъ повсюду путь дальнѣйшаго сценическаго развитія «литургической драмы», приведшій къ созданію свѣтскаго театра.

Въ Англіи онъ имѣлъ нѣкоторыя особенности, которыя были благоприятны для успѣховъ драмы.

1) Чисто церковное (литургическое) зрѣлище здѣсь меньше, чѣмъ гдѣ нибудь, удовлетворило вкусу народа, оттого быстрѣе пошло развитіе свѣтской сцены, копировавшей жизнь, дававшей просторъ реальнымъ приѣмамъ и комизму, которымъ англійская раса надѣлена въ особенности богато.

Драма Шекспира явилась такимъ образомъ продуктомъ національной почвы, послѣднимъ звеномъ длиннаго органическаго развитія. Слѣды и отзвуки въ ней средневѣковой драматургіи значительны; на нихъ будетъ указано ниже.

Самым трудным шагом на пути развития театра долженъ былъ быть переходъ отъ простаго ряда сценическихъ иллюстрацій къ замкнутому «драматическому дѣлому», выводящему развязку изъ данныхъ завязки. Этотъ шагъ былъ уже сдѣланъ до Шекспира въ пьесахъ Лилли и Христофора Марло; послѣдній, ровесникъ Шекспира, раньше его выступившій на сценѣ и рано умершій (1593 г.), далъ ему также примѣры: разработки «мировыхъ» темъ въ драмѣ (напр., «Фаустъ» Марло), дѣльности характера главнаго лица и истиннаго трагизма. На смѣну геніальныхъ вспышекъ послѣдняго Шекспиръ принесъ спокойное проникновеніе въ натуру и жизнь человѣка въ обдуманнхъ и художественно законченныхъ произведеніяхъ.

2) Указанныя причины оберегли англійскій театръ отъ вредныхъ сторонъ классическаго Возрожденія и вліянія Сенеки (см. ниже), какъ образца; знакомство съ классическимъ театромъ только нѣсколько обогатило театральные вкусы въ Англии, въ то время какъ во Франціи оно прервало давнюю національную традицію сцены и оторвало ее отъ жизни.

Биографическія свѣдѣнія. О жизни Вильяма Шекспира (1564—1616) извѣстно чрезвычайно мало, и то, что извѣстно, ничего не прибавляетъ ни къ пониманію его произведеній, ни къ объясненію внутренней и внѣшней исторіи его творчества. Онъ былъ сыномъ зажиточнаго торговца-землевладѣльца въ г. Стратфордѣ на Авопѣ, получилъ небольшое школьное образованіе, 18-ти лѣтъ женился и 4 года спустя (1586) отправился искать заработка въ Лондонѣ, безъ сомнѣнія, въ связи съ разстройствомъ дѣлъ отца. Тамъ онъ скоро вошелъ въ театральную среду и на 5-ый годъ выступилъ, какъ драматургъ въ пьесѣ («Титъ Андроникъ»); 7 лѣтъ спустя онъ уже пользовался репутаціей «перваго драматурга» своего времени.

Въ самомъ началѣ лондонской жизни имъ были напечатаны двѣ поэмы «Венера и Адонисъ» и «Смерть Лукреціи» и сонеты; автобіографическое содержаніе послѣднихъ теперь совершенно отвергнуто: Шекспиръ повторялъ въ нихъ модныя въ то время темы; самая форма сонета была предметомъ моды въ Лондонѣ около 1594 г.; многіе изъ его сонетовъ имѣютъ выдающіяся лирическія достоинства.

Большую популярность доставили Шекспиру его *драмы-хроники* изъ англійской исторіи, хотя во многихъ изъ нихъ драматическій интересъ далеко уступаетъ историческому. Имѣла значеніе ихъ патріотическая сторона, также популярная личность героя: сперва «принца Гарри» (въ «Генрихѣ IV»), потомъ короля—Генриха V; въ связи съ нимъ выведено популярное комическое лицо—Джонъ Фальстафъ.

1598-ый годъ начинается самый блестящій періодъ дѣятельности Шекспира во вновь выстроенномъ театрѣ Globe, пайщикомъ котораго онъ

дѣлается вмѣстѣ съ знаменитымъ актеромъ Ричардомъ Вѣрбеджемъ, его другомъ (хотя и не землякомъ, какъ думали раньше). Новый театръ пользовался покровительствомъ королевы Елизаветы († 1603) и ея преемника Иакова I; вскорѣ по его воцареніи поставленъ «Макбетъ», гдѣ въ привлекательномъ свѣтѣ выведенъ его предокъ Банко.

На сценѣ театра Globe были поставлены и другія гениальныя созданія Шекспира: «Гамлетъ» и «Юлій Цезарь» (1602), «Отелло» и «Король Лиръ» (1604), «Антоній и Клеопатра» и «Коріоланъ» (1609).

Живя въ Лондонѣ, Шекспиръ навѣщаль не разъ семью; около 1610—1611 г. онъ возвращается навсегда въ Стратфордъ. Обладая теперь средствами, онъ выкупаетъ земли отца и отстраиваетъ домъ. Смерть застигла его преждевременно—23 апр. 1616 г.

Послѣднія произведенія Шекспира: «Зимняя сказка», «Цимбелинъ» и «Буря» (1611 г.) имѣютъ общее въ своихъ сюжетахъ: тему примиренія близкихъ родственниковъ (мужа и жены, двухъ братьевъ—въ «Бурѣ») послѣ большого промежутка времени; въ этомъ видѣли автобіографическую черту примиренія автора съ женой, что теперь отвергается, такъ какъ разрыва не было.

Пьесы Шекспира, за очень немногими исключеніями (напр., «Гамлета»), не печатались при его жизни. По обычаямъ времени онѣ составляли собственность опредѣленнаго театра, что увеличивало доходность театральной антрепризы, въ то время очень значительную. Первое изданіе драмъ Шекспира, in folio, явилось лишь въ 1623 г.; теперь сохранилось до 160 экземпляровъ; тексты были возстановлены по актерскимъ тетрадамъ (спискамъ отдѣльныхъ ролей съ репликами), оттого не вездѣ исправно. Изданіе было повторено въ 1632 г. Вслѣдъ за тѣмъ наступилъ продолжительный періодъ упадка интереса къ Шекспиру подъ вліяніемъ господства французскаго классицизма, отчасти пуританства. Новая подобающая оцѣнка драмы Шекспира былъ сдѣланъ въ Германіи: Гете въ романѣ «Вильгельмъ Мейстеръ» (см. разборъ «Гамлета») и Лессингомъ (см. статью о «французской классической драмѣ»).

При отсутствіи данныхъ для возстановленія личности и исторіи душевнаго развитія Шекспира, онѣ представляютъ рядъ загадокъ. Такъ возбуждаетъ недоумѣніе недостаточное школьное образованіе Шекспира рядомъ съ богатствомъ духовнаго развитія: идей и даже точныхъ знаній, которое обнаруживаютъ его драмы. Извѣстны впрочемъ его промахи въ географіи («морское побережье Богеміи», «гавань Милана»). Разрѣшеніе вопроса нѣкоторые думали видѣть въ томъ, что настоящимъ авторомъ драмъ Шекспира былъ лордъ Бэконъ, канцлеръ Елизаветы, гениальный ученый и философъ (1561—1626). Это предположеніе лишено всякихъ положительныхъ основаній.

Драматическія особенности Шекспира. Къ особенностямъ Шекспира, какъ драматурга, надо отнести слѣдующее: I—эпическую широту заданія въ его пьесахъ; II—многосторонность разработки характеровъ лицъ; III—реализмъ въ изображеніи человѣка; IV—соединеніе комизма съ трагизмомъ; V—свободу драматической техники.

I. Эпичность задачи. Мы видѣли (стр. 238—9), что задача трагедіи грековъ была на половину лирическая, что въ ней лиризмъ чередовался съ драматизмомъ и даже преобладалъ количественно. Оттого ее неоднократно сближали съ оперой. Уже при самомъ поверхностномъ сравненіи бросается въ глаза отличие отъ нея шекспировской драмы въ самомъ пониманіи основной задачи сценическаго произведенія.

Въ трагедіяхъ Шекспира мы находимъ, при свойственной ему большой объективности творчества, чрезвычайно мало авторскаго лиризма; взамѣнъ этого: избытокъ дѣйствія, драматическаго движенія и борьбы, проявленій воли, инициативы и активности человѣческой личности.

Въ то же время эта драматическая активность и борьба распределяются у Шекспира на весьма большое число лицъ и свободно раскидываются имъ въ пространствѣ и времени. Такое пониманіе задачи драмы мы имѣемъ право назвать **эпико-драматическимъ**: вмѣсто драматической сосредоточенности является эпическая широта. Шекспиръ выводитъ всякій разъ на сцену (инсценируетъ) очень сложный комплекс (составъ) событій, превращаетъ въ драму сложный рассказъ (подобно современнымъ передѣлкамъ романовъ для сцены); при этомъ онъ вноситъ щедрой рукою драматизмъ въ поступки и положенія нѣсколькихъ десятковъ лицъ (*эта часть задачи какъ бы ничего не стоило его драматическому гению*) и мало заботится объ устраненіи (элиминированіи) второстепеннаго, отвлекающаго интересъ зрителя въ сторону отъ главнаго сюжета и главнаго лица пьесы.

Шекспиру свойственно, такимъ образомъ, вмѣщать *по нѣскольку драмъ* въ рамки одного произведенія и прослѣживать каждую изъ нихъ до конца, мало того, развивать, *параллельно* драмѣ главнаго лица другую, *однородную* съ ней драму, не опасаясь ослабить впечатлѣніе первой.

II. Разработка характеровъ. Это изобиліе лицъ и драматическихъ положеній въ пьесахъ Шекспира согласуется съ тѣмъ, что можетъ быть названо любимой задачей его, какъ *художника*: съ подробнымъ и всестороннимъ изображеніемъ человѣческихъ характеровъ. Дѣло въ томъ, что Шекспиръ, видимо, прежде всего заботился о полнотѣ ихъ характеристики, какъ *личностей*, не только какъ *лицъ пьесы*, участниковъ въ ея борьбѣ и дѣйствіи. Можно сказать, что шекспировскіе характеры всегда выходятъ изъ границъ *роли*, т. е. за-

ключаютъ въ себѣ больше того, что нужно для объясненія хода драмы и ея развязки.

Ради психологической полноты и правды Шекспиръ охотно прослѣживаеъ нѣкоторыя психологическія темы, отношенія между лицами и пр.—дальше, чѣмъ это нужно для сюжета, напр., прослѣжена до конца душевная драма лэди Макбетъ и взаимныя отношенія ея и мужа,—въ то время, когда ея участіе въ ходѣ пьесы давно окончено.

Въ этомъ отношеніи драма Шекспира представляетъ собою также (какъ и въ отношеніи лиризма) контрастъ драмъ грековъ и, еще большій контрастъ классической драмъ французовъ (см. ниже). Слѣдуетъ признать, что многія изъ такихъ отступленій отъ строго драматическаго плана представляютъ собою украшеніе шекспировскаго творчества.

Ясно, что многочисленность лицъ (I) должна была помогать Шекспиру въ этой его задачѣ—разработки характеровъ: 1) этимъ создавалось большое разнообразіе *положеній*, 2) различныя лица могли оттънать приѣмомъ контраста различныя стороны въ главномъ лицѣ (см. «Гамлетъ»).

Зато результатомъ примѣненія вышеуказанныхъ приѣмовъ явилась необыкновенная **сложность** и **слитность** изображенія человѣческихъ характеровъ у Шекспира, не превзойденныя никакимъ другимъ художникомъ слова.

Слитность шекспировскихъ характеровъ свидѣтельствуетъ о необыкновенно глубокомъ пониманіи имъ *человѣка*: взаимоотношенія и взаимодействія въ немъ различныхъ, иногда съ трудомъ примиримыхъ его чертъ—напр., силы и слабости, добрыхъ и злыхъ, высокихъ и низкихъ свойствъ натуры (см. разборы).

Изъ такой сложности и слитности характеристикъ вытекаетъ сложность тѣхъ моральныхъ оцѣнокъ, которыя лица Шекспира вызываютъ у зрителя, неприложимость къ нимъ слишкомъ краткихъ и одностороннихъ приговоровъ. Лица Шекспира обыкновенно *несоизмѣрима* съ ними, какъ несоизмѣрима большею частью жизнь; мы обыкновенно испытываемъ по поводу ихъ различныя чувства, одновременно жалѣя и осуждая, сочувствуя и негодуя и пр.

Здѣсь же, въ этой сложности и слитности характеристикъ находится источникъ шекспировскаго **юмора**, въ которомъ примиряются самыя различныя отношенія къ одному и тому же лицу.

Кромѣ многосторонности изображенія человѣческихъ характеровъ у Шекспира, слѣдуетъ отмѣтить то, что онъ въ болѣе серьезныхъ своихъ пьесахъ даетъ намъ картину **развитія характеровъ**: характеръ лица *эволюционируетъ*, мѣняется, раскрываетъ свои разнообразные задатки подъ дѣйствіемъ происшествій и собственныхъ поступковъ лица, которые

обратно дѣйствуютъ на совершившаго ихъ, по слову Макбета: «урокъ, данный учителемъ, начинается потомъ учить его самого».

Такъ и добродушный Макбетъ, на глазахъ зрителя, постепенно превращается въ кровожаднаго тирана; наоборотъ Лиръ становится, опять «прежнимъ Лиромъ», просвѣтленный горькимъ опытомъ страданія.

Эта *вторая* часть задачи изображенія характеровъ представляетъ особенныя трудности; такъ нельзя сказать, чтобы она удавалась Пушкину.

III. Реализмъ Шекспира. Далѣе, важную особенность драмы Шекспира составляетъ ея реализмъ. Но онъ выразился не въ его *комедіяхъ*, какъ можно бы было ожидать по примѣрамъ современной литературы. Такъ наз. комедіи Шекспира представляютъ жизнь сквозь призму «идиллической идеализаціи» или близко къ ней. Онъ совершенно далеки отъ задачъ современной комедіи: «изображенія типическаго въ человѣкѣ въ связи съ окружающею средою и бытомъ».

Для оцѣнки Шекспира важенъ именно тотъ реализмъ, который проявился въ наиболѣе глубокихъ его пьесахъ,—въ его *трагедіяхъ*, какъ: «Лиръ», «Гамлетъ», «Отелло», «Макбетъ» и др. Онъ заключается въ томъ, что, авторъ съ *одной* стороны изображаетъ въ главныхъ лицахъ пьесы «героическое», «грандіозно-человѣческое», возбуждающее удивленіе (хотя бы «герой» былъ преступникъ—ср. стр. 220—1), съ *другой*—въ тѣхъ же лицахъ онъ даетъ намъ «просто человѣка», съ такой подробностью и типичностью проявленій, какой мы не находимъ ни у греческихъ трагиковъ, ни у Корнеля и Расина; и эта двойная характеристика лица даетъ въ результатѣ однакоже совершенно цѣльный и слитный—*одинъ* образъ.

Какъ художникъ-реалистъ, Шекспиръ чрезвычайно типично разработалъ, напр., проявленія *страха* въ Макбетѣ: его «растерянность» въ ночь убійства,—то, какъ его особенно потрясаетъ видъ его «красныхъ рукъ», потрясаетъ стукъ въ ворота, за которымъ, по ассоціаціи, слѣдуетъ мысль, что этимъ стукомъ «ужь не разбудить Дункана»;—и какъ будто только съ этого момента онъ начинаетъ понимать, что онъ сдѣлалъ. Также полна противорѣчій, но вмѣстѣ правды его психологія по отношенію къ вѣдьямъ: уже обманутый цѣлымъ рядомъ ихъ предсказаній, онъ все еще вѣритъ въ послѣднее и пр. Въ такомъ же духѣ изображеніе послѣднихъ минутъ Лира (надъ тѣломъ Корделии):

Повѣшена моя малютка! Нѣтъ, нѣтъ жизни!
 Зачѣмъ живутъ собака, лошадь, крыса—
 Въ тебѣ жъ дыханья нѣтъ? О, никогда
 Ты не придешь, ты не вернешься къ намъ!
 Никогда, никогда, никогда, никогда!
 Пожалуйста, вотъ пуговицу эту

Мнѣ отстегните. Сэръ, благодарю васъ!
Вы видите ли это? Поглядите
Вы на нее. Уста ея... взгляните...
Взгляните... о, взгляните!.. (*умираетъ*).

Въ этой своей трагедіи Шекспиръ особенно часто заставляетъ насъ вспоминать о тѣлесныхъ состояніяхъ героя: Лиръ, который забнетъ и голодаетъ въ степи, чувствуетъ старческой упадокъ силъ и пр.

Шекспиръ, какъ *реалистъ*, охотно даетъ также указанія на виѣшнее, тѣлесное выраженіе состояній души главныхъ лицъ—вполнѣ типическое, свойственное вообще «человѣку». Текстъ трагедій былъ, очевидно, рассчитанъ имъ на реалистическое исполненіе; такъ онѣ и исполняются: Эрнесто Росси, изображая отчаяніе Ромео (при вѣсти о его изгнаніи изъ Вероны), катался по полу; Элеонора Дузе въ роли Клеопатры царапаетъ ногтями лицо раба, принесшаго ей вѣсть объ отъѣздѣ Антонія, и др.

Результатомъ такого реализма въ трагическомъ у Шекспира является то, что въ изображеніе грандіозно-человѣческаго вносятся совершенно необыкновенныя для этихъ темъ: интимность, теплота, «близость къ намъ», какой не достигали греческіе и французскіе трагики; черезъ это и міровыя темы пьесъ спускаются до нашего уровня, не теряя нисколько своей глубины, и вмѣстѣ личность обыкновеннаго зрителя поднимается такъ близко къ этимъ темамъ, какъ ни въ какой другой поэзіи.

Оригинальность трагедіи Шекспира состоитъ, слѣдовательно, въ томъ, что многіе приемы *будущаго* реального эпоса и драмы онъ уже примѣнилъ къ темамъ «идеальной драмы» (трагедіи; ср. стр. 217), т. е. къ изображенію выдающагося, «героическаго» въ драмѣ. Въ его время никто еще не носилъ въ душѣ идеи реального романа, кромѣ его гениальнаго современника Сервантеса, который далъ уже художественные образчики реализма на многихъ страницахъ «Донъ Кихота».

IV. Соединеніе комизма съ трагизмомъ. Съ «реализмомъ» шекспировскаго творчества (III) и съ его «всесторонней разработкой характеровъ» (II) стоитъ въ связи характерное для него сочетаніе, нерѣдко тѣсное сляніе: комизма съ серьезнымъ драматизмомъ и даже трагизмомъ.

Трагедія древнихъ допускала комическое лишь во второстепенныхъ фигурахъ пьесы, какъ кормилица Ореста въ «Хозѳорахъ» или сторожъ въ «Антигонѣ». У Шекспира комическое можетъ входить въ изображенія главныхъ лицъ пьесы, носителей ея идеальнаго смысла; въ извѣстныхъ положеніяхъ ихъ жизни они вызываютъ въ зрителѣ комическое чувство какой либо стороной своего существа, тогда какъ другія черты ихъ личности и судьбы могутъ давать,—иногда въ тотъ же самый мо-

ментъ,—пищу тѣмъ чувствамъ, изъ которыхъ слагается трагическое впечатлѣніе (стр. 221-3).

Тѣсная связь комическихъ чертъ пьесы съ ея серьезнымъ, возвышеннымъ или трогательнымъ смысломъ превращаетъ комизмъ Шекспира въ юморъ (Т. С. 127—8); лица и положенія показываются зрителю сквозь призму сложнаго настроенія, заставляющаго одновременно видѣть и примирять въ нихъ радостное и грустное, отталкивающее и возбуждающее снисхожденіе, грозное и жалкое, высокое и низкое, великое и малое— въ одномъ и томъ же лицѣ.

Произведенія Шекспира полны образовъ, дающихъ нашей душѣ впечатлѣнія такого сложнаго состава. Въ этомъ справедливо видятъ ширину и глубину шекспировскаго пониманія жизни и человѣка. Таковъ Лиръ, который никогда не былъ такъ малъ, какъ тогда, когда мнилъ себя великимъ— раздавалъ и отнималъ царства, и никогда не былъ такъ истинно великъ, какъ тогда, когда слабымъ старикомъ, полуребенкомъ. считалъ ни во что возвращенныя ему королевскія почести въ сравненіи съ прощеніемъ ему обиженной имъ дочери.

Юморъ Шекспира, очевидно, понятный и людямъ его вѣка, слѣдуетъ разсматривать какъ результатъ духовной культуры христіанства за 16 вѣковъ его существованія. Христіанскій взглядъ на *человѣка*, на высокую цѣнность его духовной личности внѣ зависимости отъ виѣшнихъ отличій между людьми, нашелъ себѣ художественное выраженіе впервые въ драмѣ Шекспира. Но эту славу Шекспиръ долженъ опять таки раздѣлить съ авторомъ «Донъ Кихота».

Въ своихъ комедіяхъ Шекспиръ далъ образчики легкаго юмора и смѣха, жизнерадостнаго и свѣтлаго, соединеннаго чаще всего съ граціозными образами молодыхъ дѣвушекъ. Такою является сцена (въ «Бурѣ»), когда Миранда помогаетъ молодому Фердинанду таскать дрова, на что осудилъ его съ притворной суровостью ея отецъ Прѳсперо, который исподтишка, съ умиленіемъ, наблюдаетъ за ними.

Наконецъ, въ творчествѣ Шекспира долженъ быть отмѣченъ элементъ *фарса*—остатокъ средневѣковаго театра, какъ въ значительной мѣрѣ у Мольера. Одну такую сцену онъ внесъ и въ трагедію: сцену съ подгулявшимъ по случаю королевскаго пріѣзда привратникомъ въ замкѣ Макбета (II 3). Она можетъ познакомить и съ сатирическими выходками фарсовъ на злобу дня, — въ данной сценѣ: шутки по адресу «французовъ». Помѣщенная среди серьезныхъ сценъ, она даетъ представленіе о комическихъ *интерлюдіяхъ* и *интермедіяхъ* средневѣковаго театра.

V. Драматическая техника Шекспира. Легко видѣть, насколько драматическая форма у Шекспира согласуется съ его пониманіемъ задачъ драмы.

вносилъ въ ихъ содержаніе автобіографическихъ подробностей; 2) не давалъ въ нихъ выраженія личнымъ настроеніямъ, напр., сатирическому; 3) не проводилъ сознательно опредѣленныхъ идей или нравоученій; онъ предоставлялъ образамъ его драмъ дѣйствовать на зрителя самимъ и былъ совершенно далекъ отъ того, чтобы доказывать при посредствѣ ихъ ту или другую мысль (тенденцію).

Въ виду послѣдняго свойства, было крайне несправедливымъ примѣненіе къ трагедіямъ Шекспира вышеизложеннаго философскаго взгляда (стр. 223—5), что однакоже дѣлалось Гервинусомъ, Шлегелемъ и др., По ихъ мнѣнію, Шекспиръ стоялъ на философско-морализирующей точкѣ зрѣнія на дѣла своихъ лицъ и былъ озабоченъ изображеніемъ строго справедливыхъ *развязокъ—возмездій*, основывая ихъ на точномъ взвѣшиваніи погрѣшностей и заслугъ каждаго лица, строго соразмѣряя наказаніе съ виною. Такъ *виной* Кордели для однихъ критиковъ являлась ея «невнимательность къ болѣзненной впечатлительности старика-отца» (въ сценѣ раздѣла), для другихъ—то, что она вторглась въ Англию съ французскимъ войскомъ, такъ что, «осуждая ее на смерть», Шекспиръ выражалъ этимъ свои патріотическія чувства.

На самомъ дѣлѣ, Шекспиръ даетъ очень часто изображенія *расплаты* человѣка за его ошибки и преступленія, но онъ всегда освѣщаетъ при этомъ лишь ихъ естественность, ихъ реальную неизбѣжность, не расцѣпывая подробно ихъ соразмѣрности съ виною. Такъ Гонерилля и Регана, Эдмундъ и дворецкій совершенно естественно запутываются въ своихъ злыхъ дѣлахъ и лжи, лэди Макбетъ совершенно естественно «не выдерживаетъ» ни душевно, ни тѣлесно послѣдствій ея дѣла и т. д.

При превосходной обосновкѣ поступковъ у Шекспира его образы убѣдительнѣе, чѣмъ чьи либо другіе, внушаютъ *идею*, выражаемую изреченіемъ, которое древніе приписывали Саллюстію: *faber est suae quisque fortunae* (каждый—строитель своей судьбы).

Эта идея включаетъ въ себѣ, правда, и идею справедливости, но лишь *имманентной*, т. е. пребывающей въ самихъ дѣлахъ и выражающейся въ естественныхъ послѣдствіяхъ, которыя они влекутъ за собою. Въ то же время въ рѣчахъ лицъ Шекспира мы не найдемъ указаній на возмездіе, посылаемое извнѣ и свыше—Высшимъ существомъ и авторитетомъ, какъ это дѣлаютъ всего опредѣленнѣе трагедіи Эсхила. Изъ этого, разумѣется, не слѣдуетъ, чтобы Шекспиръ не вѣрилъ въ Высшій судъ и справедливость: «освѣщеніе жизни въ искусствѣ» не служитъ непременно выраженіемъ личныхъ вѣрованій и убѣжденій автора.

Зато нельзя не признать, что только что обозначенная *идея* драмъ Шекспира представляетъ собою самую удобную точку зрѣнія для дра-

матурга и самую благодарную для драмы; а именно, она приписываетъ человѣку максимум *личной инициативы* въ его дѣлахъ и максимум *личной ответственности*; а то и другое, какъ мы знаемъ, составляетъ самую душу драмы.

И лица Шекспира, нигдѣ не провозглашая этой идеи (выраженной Саллюстіемъ), постоянно дѣйствуютъ въ такомъ именно убѣжденіи. Оттого они обыкновенно не оправдываются, не сваливаютъ своей вины на случай, чужое вліяніе и т. п. Макбетъ передъ убійствомъ короля предвидитъ то, что бываетъ обыкновеннымъ послѣдствіемъ такихъ дѣлъ. Это не мѣшаетъ ему потомъ бороться изо всѣхъ силъ съ этими послѣдствіями, потому что онъ полонъ инициативы и дѣеспособности, какъ истинное *драматическое лицо*. Въ изображеніи этихъ послѣднихъ качествъ и умѣньи дать почувствовать ихъ читателю, хотя бы на минуту въ собственной душѣ («драматическая иллюзія»—стр. 215), какъ извѣстно, никто не превосходилъ Шекспира.

Въ числѣ печальныхъ послѣдствій человѣческихъ дѣлъ Шекспиръ довольно часто изображаетъ такія, которыя проистекли не изъ сознательныхъ проступковъ лицъ, а изъ незнанія жизни, наивности, легкомысленной игры съ жизнью или отчужденія отъ нея въ мечтахъ, напр., у влюбленнаго Ромео. Та же черта нежизненнаго, нереальнаго отношенія къ жизни, «нежеланіе знать» ея, даже дѣйствіе ей наперекоръ («будированіе жизни») — есть и въ сложномъ образѣ Гамлета.

И въ такихъ сюжетахъ также образы Шекспира выражаютъ лишь взглядъ его на жизнь, почерпнутый имъ изъ наблюденій надъ нею, но не выводятъ намъ его въ роли *судьи-моралиста*.

Дополненіемъ этой идеи (о пагубности «игры съ жизнью») служить другая, любимая Шекспиромъ идея, которую часто внушаютъ его драмы: о воспитаніи и формированіи характера человѣка—дѣятельностью, борьбой, даже ошибками, увлеченіями и страстями. Ее внушаетъ образъ принца Гарри («Генрихъ IV»), разгульнаго, платящаго дань молодости и мятежному темпераменту, въ обществѣ подобныхъ ему товарищей (какъ Фальстафъ), и проявляющаго себя потомъ серьезнымъ правителемъ, какъ только судьба призвала его къ отвѣтственной роли.

Гервинусъ склоненъ былъ видѣть въ немъ «идеаль Шекспира», не замѣтивъ элементарности этого образа.

Изъ сказаннаго объ отсутствіи морализаціи и нравственныхъ приговоровъ у Шекспира отнюдь не слѣдуетъ, чтобы онъ не вѣрилъ глубокимъ нравственнымъ побужденіямъ человѣческихъ поступковъ, не зналъ—могущества совѣсти, воспитывающей душу силы страданія и горя и пр. Напротивъ того, самые высокіе моменты духа человѣка были ему доступны и хорошо знакомы. Широтѣ и глубинѣ его мораль-

характера чрезвычайно благодаренъ для драматизма, потому что создаетъ контрастъ: природы Макбета съ жестокостью его замысла.

2) Этотъ контрастъ осложняется вторымъ: болѣзненной возбудимостью воображенія Макбета, доводящей его до галлюцинацій; это также создаетъ лишнія препятствія на его пути: лишая его власти надъ собой, возбуждая страхъ, выдавая его душевное волненіе другимъ и пр.

3) Третій контрастъ: между лойяльностью природы Макбета, вѣрностью вассала и честностью воина—и подлостью выполняемаго замысла. Черты лойяльности идутъ ко всему облику Макбета, какъ не идутъ къ нему однако черты царственности, которыя, напротивъ, мы различаемъ и въ слабомъ Дунканѣ, и въ добродушномъ Банко.

4) Наконецъ, запасу энергіи и смѣлости въ Макбетѣ не отвѣчаетъ сила характера: его энергія стихійна, элементарна, она возбуждается всего болѣе видомъ противника, привычной обстановкой битвы, опасностью; но его душѣ не достаетъ сознательной устойчивости воли въ союзѣ съ мыслью, съ обдуманномъ планомъ, къ которому человѣкъ возвращается изо дня въ день. Оттого онъ можетъ быть слабъ, беспомощенъ—тамъ, гдѣ онъ внѣ обычныхъ путей своей жизни; тамъ онъ и попадаетъ во власть того, кто знаетъ, что и какъ дѣлать; это отдастъ его во власть жены и дѣлаетъ «преступникомъ поневолѣ».

Ходъ дѣйствія. Вступительныя сцены съ вѣдьмами (I 1, 3) въ обстановкѣ дикой степи и зловѣщей грозы при ясномъ небѣ («какъ страненъ день—гроза безъ тучь...») удачно сравнивали съ увертюрой оперы, которая вперёдъ знакомитъ слушателя съ главными музыкальными темами послѣдующей пьесы—вводитъ въ ея настроенія: здѣсь они будутъ отъ начала до конца мрачны.

Соблазнъ подкрадывается къ Макбету въ моментъ, чрезвычайно удобный для его успѣха: когда онъ возвращается съ похода, покрытый славой, осыпанный похвалами, лестью и милостями короля; въ такую минуту легко кружится голова и разыгрывается воображеніе отъ честолюбивыхъ мечтаній. Притомъ, вѣдьмы затронулъ то, что не совѣмъ ново для мыслей Макбета: престоль Шотландіи былъ избирательнымъ и могъ перейти къ нему.

Слѣдуетъ *совпаденіе*: новой милости короля Макбету (званіе «кавдорскаго тана») съ предсказаніемъ вѣдьмъ; въ такія минуты человѣку съ несильнымъ умомъ кажется очевиднымъ, что *есть судьба*,—темное, но могущественное существо, распоряжающееся нашей жизнью.

Закрадываясь въ душу, мысль о *судьбѣ* всегда притупляетъ чувство личной отвѣтственности: человѣку есть тогда на кого «свалить» часть вины; онъ заранѣе «умываетъ руки» въ томъ, что будетъ дальше. И состояніе души Макбета смутно; онъ чувствуетъ, что уже не вполне принадлежитъ

Лэди Макбетъ не выпускаетъ изъ глазъ мужа: она не увѣрена въ немъ, и вотъ, когда она слышитъ [изъ его усть слова: «оставимъ этотъ планъ...»]—она обрушивается на него насмѣшками, упреками, выраженіями негодованія и презрѣнія. Но она заходитъ слишкомъ далеко: обвиняя его, воина, въ трусости! Онъ отражаетъ ея ударъ. Но въ ея распоряженіи есть другое средство: бурнымъ выраженіемъ *своей* энергіи и рѣшимости она захватываетъ, какъ бы заражаетъ его и окончательно побѣждаетъ, развернувъ передъ нимъ готовый, какъ ему кажется, превосходно составленный *планъ* («замарать кровью пажей» и пр.).

Здѣсь прекрасно выраженъ *контрастъ* двухъ натуръ и вмѣстѣ контрастъ пола: онъ, храбрый воинъ, не изобрѣтателенъ; всю жизнь *она* была умомъ семьи; онъ—мужчина, плохо разбирается въ томъ, что передъ глазами: онъ смотритъ вдаль; она—женщина, не заглядываетъ далеко, но съ полной отчетливостью различаетъ то, что передъ глазами, предусматриваетъ всѣ подробности, всю «практическую сторону» преступленія. Сцена даетъ также прекрасный примѣръ драматической борьбы одной *воли* съ другою.

II-й актъ начинается тоже *подготовкой настроенія*: ночная буря, взволнованныя рѣчи о ней и, на фонѣ ихъ, бодрствующіе убійцы. Шекспиръ подробно разработалъ психологію растерянности Макбета (ср. стр. 316); тутъ же даются сцены *визіонерства* (кинжалъ, голоса въ замкѣ); Макбетъ дѣйствуетъ, какъ автоматъ. Шекспиръ не забылъ и правдивой черты слабости въ самой лэди Макбетъ: боязнь взглянуть на спящаго Дункана изъ-за его «сходства во снѣ съ ея отцомъ» (которую она потомъ преодолеваетъ); безъ этой черты драматургъ сообщилъ бы ея образу неправдоподобный демонизмъ.

Сцены, слѣдующія за убійствомъ Дункана, богаты внѣшнимъ сценическимъ движеніемъ. Здѣсь Макбетъ развертываетъ привычную ему энергію во **внѣшней** активности и борьбѣ,—какъ когда-то на поляхъ битвъ.

Съ III-го акта уже начинается то, что носитъ названіе **драматической реакціи** (стр. 209); ее смутно уже предвидѣлъ Макбетъ въ своемъ монологѣ: «урокъ начинается поучать учителя».

Дѣло сдѣлано: ему досталась корона; но не достаточно схватить желаемое,—необходимо обезпечить прочно обладаніе имъ. Для этого надо уничтожить человѣка, который «знаетъ слишкомъ много»—Банко. Но есть и еще основаніе для того, чтобы его не существовало: его потомству обѣщана вѣдьмами шотландская корона въ будущемъ; эти слова звучатъ теперь, какъ насмѣшка, для бездѣтнаго Макбета, которая приводитъ его въ бѣшенство:

Такъ для потомковъ Банко
 Я душу отравилъ и продалъ
 Мой вѣчный духъ врагу людского рода!
 Чтобъ ихъ вѣнчать? вѣнчать потомковъ Банко?
 Нѣтъ, этому не быть! Тебя зову я
 Судьба на смертный поединокъ.

Тамъ, гдѣ есть конкретный *противникъ*,—тамъ энергія Макбета не знаетъ предѣловъ.

Макбетъ утѣшаетъ себя мыслью, что смерти Банко и его сына будетъ достаточно для его *покоя*: для него, когда-то честнаго воина, до конца будутъ тяжелы эти убійства. Но онъ ошибается: за ними послѣдуютъ другія жертвы подозрѣнія, подозрительные вассалы съ ихъ семьями и приверженцами; имъ будутъ пролиты цѣлые потоки крови, которые сдѣлаютъ ненавистнымъ самое его имя и приведутъ его къ паденію.

Такъ естественно раскрыто Шекспиромъ то, что выше (стр. 320) было названо имманентной справедливостью: оставаясь типичной трагедіей *вины и возмездія*, «Макбетъ» Шекспира не выводитъ сознание читателя изъ круга естественныхъ причинъ и слѣдствій.

Тутъ же, среди приготовленій къ низкому убійству изъ засады стараго боевого товарища, благороднаго Банко, (см. сцену «найма убійцъ»—III 1), которыя не могутъ не вызывать въ насъ негодованія, отвращенія и т. п.,—Шекспиръ сумѣлъ на минуту вызвать въ зрителѣ симпатическія чувства къ своему герою: *жалости*—тогда, когда онъ «завидуетъ спящему въ могилѣ Дункану» (котораго онъ, какъ это ни странно, любитъ теперь болѣе, чѣмъ когда либо любилъ при жизни) и даже чувство настоящей *симпатіи*—тамъ (III 2), гдѣ онъ, съ трогательной нѣжностью, окружаетъ заботами ту, которая и толкнула его на путь преступленія: «она не должна знать о новыхъ убійствахъ, онъ снесетъ одинъ все ихъ бремя»:

Будь, милый другъ, въ незнаніи невинна:
 Вкуси лишь сладкій дѣла плодъ...

Такое сочетаніе столь разнородныхъ чувствъ къ одному и тому же лицу, такая сложность освѣщенія его, исполненная въ то же время правды, особенно характерны для поэзіи Шекспира.

Знаменитая *сцена банкета* не даетъ новаго въ смыслѣ драматическаго развитія сюжета, но она необыкновенно благодарна какъ сценическое зрѣлище.

IV-ый актъ застаетъ Макбета у вѣдьмы; сцена разработана подробно и эффектно, какъ «зрѣлище»; она выигрываетъ въ современной постановкѣ. Вѣдьмы подсказываютъ ему новую жертву—Макдуффа; за его бѣгство отвѣтятъ жена и дѣти; сценой (IV 2), гдѣ они *ждутъ* прихода

убійць, драматургу хотѣлось *сценически наглядно* иллюстрировать звѣрство, до котораго дошелъ теперь Макбетъ.

V-ый актъ, чрезвычайно значительный, начинается *сценой сонамбулизма*; превосходны: 1) подготовка впечатлѣнія зрителя рѣчами доктора и придворной дамы, 2) естественность болѣзненныхъ проявленій: «мытье рукъ», точность воспоминаній о ночи убійства. Вѣсть о смерти жены принимается Макбетомъ съ тупымъ безразличіемъ, но она находитъ себѣ отголосокъ въ слѣдующемъ за тѣмъ припадкѣ отчаянія.

Въ изображеніи послѣднихъ минутъ Макбета характеристичны:

1) вспышки ярости по малѣйшему поводу (слуга, докторъ); 2) минуты «жалости къ самому себѣ»—признакъ упадка энергіи: «мой май промчался быстро» и пр. (V 3); та же тема обобщена въ знаменитой пессимистической тирадѣ (послѣ смерти жены,—см. прил-іе); ее упрекали за слишкомъ философскій полетъ мысли для примитивнаго воина Макбета; 3) проблѣкъ *юмора* (V 3) среди обстановки ужасовъ и надвигающагося конца (Galgenhumor): «о если бы ты могъ узнать болѣзнь моихъ владѣній, докторъ!..» 4) абсурдная вѣра въ предсказанія вѣдьмъ, послѣ того какъ уже не разъ обнаружилась ихъ лживость—психологія того, кто хочетъ спастись отъ отчаянія; 5) черты «мужества отчаянія», дѣлающія Макбета похожимъ на затравливаемого звѣря; 6) послѣдняя вспышка гордости и чувства чести воина («мнѣ сдаться? жить на поруганье черни»—V 8); эту *положительную* черту, въ послѣдній моментъ напоминающую зрителю прежняго, свѣтлаго Макбета, авторъ сдѣлалъ послѣдней нотой въ его изображеніи.

Приложеніе.

Да завтра, завтра, и все то же завтра
 Скользятъ невидимо со дня на день
 И по складамъ отсчитываетъ время.
 И всё «вчера» глушцамъ лишь озаряли
 Дорогу въ гробъ. Такъ догорай, огарокъ!
 Что жизнь?—Тѣнь мимолетная, фигляръ,
 Ненстиво шумящій на помостъ
 И черезъ часъ забытый всѣми; сказка
 Въ устахъ глупца, богатая словами
 И звономъ фразъ, но нищая значеньемъ!

Пер. Кронеберга.

XXIX. Король Лиръ.

Особенности произведенія. I. Ни въ одномъ изъ произведеній Шекспира не бросается такъ въ глаза, какъ въ «Королѣ Лирѣ», то, что было названо выше (стр. 314) эпической широтой заданія. Пьеса со всѣмъ множествомъ лицъ и происшествій вращается около одной темы, которая повторяется: въ исторіи Лира и дочерей, Глостера и сына (Эдмунда), враждѣ сестеръ (Гонерилли и Реганы), коварномъ умыслѣ брата противъ брата (Эдмундъ и Эдгаръ).

Черезъ это тема обобщается зрителемъ; является мысль о «непрочности кровныхъ связей»; пьеса принимаетъ какъ бы оттѣнокъ дидактизма. вмѣстѣ съ тѣмъ, вслѣдствіе постоянныхъ перерывовъ въ ростѣ драматическаго интереса къ главному сюжету, отношеніе зрителя къ содержанію пьесы получаетъ созерцательный оттѣнокъ, который ближе къ природѣ эпоса, чѣмъ драмы.

II. Второй особенностью «Короля Лира» является то, что смерть героя, составляющая развязку, не представляетъ собою трагической гибели; она является даже желаннымъ для него концомъ: успокоеніемъ, «разрѣшеніемъ земныхъ узъ», подобно развязкѣ «Эдипа въ Колонѣ». Шекспиръ разработалъ сцену смерти Лира реально; напр., внесень оттѣнокъ «дѣтскаго» («зачѣмъ живетъ собака»...—см. стр. 316), что не уменьшило ея возвышенности.

III. Пьеса имѣетъ общее и съ «Эдипомъ-царемъ», именно тому: изглаживанія прошлаго, исправленія героемъ его ошибокъ и проступковъ, возрожденія его духовной личности, ея моральнаго исцѣленія. Представляется однакоже маловѣроятнымъ, чтобы Шекспиръ былъ знакомъ съ пьесами Софокла.

IV. Пьеса выдѣляется, наконецъ, особенно смѣлымъ сочетаніемъ трагизма съ комизмомъ (см. стр. 317). Въ сценѣ «въ степи» трогающія насъ до глубины души несчастія Лира смѣло сопоставлены съ ихъ *карикатурой* въ рѣчахъ шута, съ изображеніемъ Лира, какъ простака, попавшаго въ бѣду по собственной глупости.

Сцена раздѣла. Обширная вступительная сцена трагедіи не разъ подвергалась упрекамъ (напр., Гете) въ неполномъ правдоподобіи. Упреки эти несправедливы. Сцена отличается только рѣдкой *синтетичностью*, сообщаетъ сразу слишкомъ много данныхъ: зритель принужденъ сдѣлать почти творческое усиліе воображенія, для того чтобы вмѣстить ихъ всѣ въ своемъ сознаніи; онъ долженъ именно: сразу представить себѣ и прошлаго, и настоящаго Лира, и въ ихъ контрастѣ найти ключъ къ рѣдкимъ фактамъ, совершающимся на сценѣ: отре-

Насколько вѣрна была оцѣнка Кентомъ *истинной* природы Лира, мы узнаемъ изъ послѣдующаго, когда она сбросила съ себя все наносное и приставшее къ ней извнѣ и обнаружила свою подлинную сущность. Теперь же Лиръ доходитъ до того, что изъявляетъ нѣжность бургундскому герцогу, когда тотъ отвернулся отъ лишенной приданого Корделии.

Идеи произведенія. Образъ Лира, какъ онъ проходитъ передъ нами, измѣняясь, отъ начала до конца трагедіи, принадлежитъ къ числу тѣхъ образовъ поэзіи, которые легко обобщаются нашей мыслью, т. е. легко мыслятся, какъ выраженіе общихъ идей, которыя ими символизируются. Съ гораздо меньшимъ правомъ можемъ мы это сказать, напр., объ образѣ Макбета. Въ трагедію, носящую имя Лира, можетъ быть вложена нѣсколько общихъ смысловъ:

I. Прямой смыслъ пьесы («непрочность узъ родства») уже отмѣченъ; безъ сомнѣнія, онъ и остается главнымъ для части зрителей.

II. Но съ нимъ близко соприкасается другой: «Король Лиръ», какъ **трагедія старости**—съ ея подведеніемъ итоговъ жизни, не всегда благоприятныхъ, съ переоцѣнкой ея благъ, съ ировѣркой старыхъ отношеній и привязанностей, съ упадкомъ—тѣлеснымъ и душевнымъ, съ которымъ надо мириться и мириться во время, съ невольной думой о концѣ, отъ которой нельзя уйти. У Лира этотъ трудный процессъ совершился во многихъ отношеніяхъ не такъ, какъ слѣдовало.

III. Но въ пьесу Шекспира можно вложить еще иной, болѣе глубокій и шире примѣнимый смыслъ: Лиръ представилъ примѣръ того, какъ человекъ можетъ забыть въ себѣ *человѣка*: 1) забыть о границахъ, поставленныхъ ему, какъ человекѣ, —самой природой, его тѣломъ, его кратковѣчностью, 2) позабыть о своемъ родствѣ съ людьми, о братствѣ людей, которое призываетъ къ милосердію, 3) позабыть самую цѣнность «святѣйшаго изъ званій—человѣкъ» (стихъ Жуковскаго).

Избалованный властью, подъ старость испорченный лестью, къ которой онъ сталъ прислушиваться, Лиръ мнитъ себя выше человѣческихъ условій: объ нихъ напомнить ему ночь въ степи (III 2)—въ грозу, и бурю, подъ проливнымъ дождемъ, когда ему придется остаться безъ крова и пропитанія и впервые почувствовать въ полной мѣрѣ свою старость. Тогда же будетъ данъ ему урокъ равенства людей передъ лицомъ природы, элементарныхъ потребностей и физической немощи. Сперва у Лира вырывается крикъ «жалости къ самому себѣ»:

Въ такую ночь не дать мнѣ крова!.. Лей—

Снесу я все!.. Регава, Гонерилья!..

Въ такую ночь!.. Съдого старика,

Отца, отдавшаго вамъ все на свѣтѣ

Изъ доброты своей!.. Нѣтъ, замолчу,

Чтобъ разумъ не померкнулъ...

Но благородная натура Лира быстро усваиваетъ *весь* смыслъ урока и дѣлаетъ выводы:

Вы, бѣдные, нагіе, несчастливцы,
Гдѣ бь эту бурю ни встрѣчали вы,
Какъ вы перенесете ночь такую,
Съ пустымъ желудкомъ, въ рубищѣ дырявомъ,
Безъ крова надъ бездомной головой?
Кто пріютитъ васъ, бѣдные? Какъ мало
Объ этомъ думалъ я! Учись, богачъ,
Учись на дѣлѣ нуждамъ меньшихъ братьевъ,
Горюй ихъ горемъ и избытокъ свой
Имъ отдавай, чтобъ оправдать тѣмъ Небо!

Сознаніе общей, свойственной всѣмъ людямъ бѣдственности, беззащитности, вызываетъ у Лира не проклятiе общечеловѣческому жребію и презрѣніе къ себѣ и подобнымъ себѣ, но естественный порывъ къ дѣятельному добру и состраданію: въ этомъ выразилась прирожденная доброта его натуры.

Въ ту же ночь Лирѣ пришлось взять еще одинъ *урокъ смиренія*, въ которомъ ему могла слышаться злая насмѣшка судьбы. Привычка повелѣвать и атмосфера раболѣпства внушили ему мысль, что власть и грозный авторитетъ, вызывающій повиновеніе, срослись съ нимъ, какъ невольная дань его личности. Слишкомъ скоро пришлось ему увидѣть всю абсурдность этой мысли, послѣ того какъ онъ разыгралъ жалкую и карикатурную роль при дворѣ дочерей.

Величіе души Лира состоитъ въ томъ, что и этотъ урокъ принесъ ему положительные плоды: на мѣстѣ прежнихъ, разрушенныхъ представленій явились новыя, лучшія; урокъ имъ пережитый, показалъ ему всю высокую цѣну *того званія*, котораго никто не въ силахъ у него отнять— «святѣйшаго изъ званій—человѣкъ». Послѣ того всякое иное званіе и титулъ потеряли для него значеніе, и возвращенныя ему потомъ (Корделіей) королевскія почести оставляютъ его совершенно равнодушнымъ.

IV. Но это единственно цѣнное званіе Лирѣ хотеть теперь оправдать вполне: онъ хотеть жить только для того, что есть въ человѣкѣ наиболѣе цѣннаго,—совѣсти.

Изъ-за всѣхъ страданій, обрушившихся на Лира, скоро выдвинулась одна боль души, которая заглушила всѣ остальные: мученіе совѣсти при мысли о Корделіи. Теперь это единственный интересъ его жизни. Но ему, дряхлому старику наканунѣ смерти, какими же *дѣлами* загладить прошлое? Ему осталось только ея прощеніе, которое одно можетъ уничтожить прошлое, сдѣлать бывшее не бывшимъ. Эту сцену «прощенія Корделіи» Шекспиръ и передаетъ съ необыкновенной простотой и силой (IV 7):

Лиръ.

Мнѣ кажется, какъ будто эта леди
Дитя мое, Корделія?

Корделія.

Я! я!

Лиръ.

Дай мнѣ коснуться глазъ твоихъ. То слезы!
Они мокры! Прошу тебя, не плачь.
Дай яду мнѣ, коли онъ здѣсь: я выпью.
Не любишь ты меня. Я безъ причины
Твоими сестрами былъ оскорбленъ,
Но у тебя причина есть.

Корделія.

Нѣтъ, нѣтъ!

Нѣтъ, нѣтъ причины!...

Пер. Дружинина.

XXX. Гамлетъ.

Характеръ Гамлета. Гамлетъ Шекспира представляетъ собою самый сложный и глубоко продуманный характеръ, какой когда либо былъ представленъ на сценѣ. Истолкованіе его породило огромную литературу, которая при видимомъ разнообразіи мнѣній, на самомъ дѣлѣ, представляетъ лишь *одно* объясненіе сущности Гамлета, но только направленное по преимуществу то на ту, то на другую сторону его сложной натуры.

Трагедія «Гамлетъ» больше, чѣмъ какая нибудь другая пьеса, основана на *лицѣ*, на особенностяхъ личности героя; оттого для пониманія ея важнѣе не прослѣживаніе «хода дѣйствія», но разъясненіе этой личности: она даетъ *ключъ* къ пониманію остального.

Для большаго удобства слѣдуетъ рассмотретьъ: сперва характеръ Гамлета, потомъ его міросозерцаніе.—

Какъ характеръ, Гамлетъ представляетъ примѣръ рѣзко нарушеннаго равновѣсія душевныхъ силъ, негармоническаго, неравномѣрнаго развитія различныхъ способностей души.

Первое, что бросается въ глаза—это слабость **воли** Гамлета и преобладаніе надъ всѣми душевными его способностями—**ума**. Гамлетъ живетъ всего болѣе *головой*,—гораздо больше, чѣмъ сердцемъ или дѣятельнымъ проявленіемъ воли. Самый образъ его жизни втеченіе нѣсколькихъ лѣтъ долженъ былъ способствовать этому: смерть отца вызвала его изъ Витенберга, гдѣ онъ занимался философіей, и въ началѣ пьесы, до свиданія съ духомъ, онъ собирается туда возвратиться. Умъ

Гамлета развить многолѣтнимъ упражненіемъ, разностороненъ, обогащенъ свѣдѣніями; его замѣчанія поражаютъ то глубиной, то остроуміемъ. Въ умѣ Гамлета могутъ быть отмѣчены два преобладающія свойства:

1) Онъ особенно склоненъ къ отвлеченностямъ; отъ малѣйшаго предмета или случая Гамлетъ сейчасъ же уносится въ отвлеченную сферу самыхъ общихъ истинъ и вопросовъ: черепъ, выброшенный могильщикомъ, заставляетъ его разсуждать о судьбѣ человѣчества, о малой цѣнности жизни и земныхъ благъ и т. п.

2) Умъ Гамлета отличается необыкновенной привычкой къ анализу: любой предметъ, лицо, собственное движеніе души, настроеніе Гамлетъ анализируетъ, разбираетъ по мелочамъ, разлагаетъ на части.

Такой складъ ума, можно сказать напередъ, не можетъ быть благоприятенъ ни для богатой жизни сердца, ни для энергической дѣятельности воли. Дѣйствительно, жизнь **чувства** у Гамлета на второмъ планѣ сравнительно съ жизнью умственной. Есть случаи, гдѣ Гамлетъ проявляетъ сердечную теплоту, напр., вспоминая объ отцѣ или выражая свою симпатію къ Горацио; но вообще онъ слишкомъ легко отрывается отъ реальнаго міра и живыхъ людей, уходя въ свои размышленія; этимъ объясняется то, что чуткій и благородный Гамлетъ можетъ быть по временамъ поразительно невнимателенъ къ чужому страданію и вообще къ чужой жизни, напр., когда онъ заставляетъ простодушную, любящую его Офелію выслушивать самыя злыя и циническія сужденія о «женщинахъ» (III 1), не думая о томъ, какой болью отзовутся они въ ея сердцѣ. Въ эту минуту онъ видитъ передъ собою не живую Офелію, но какъ бы «женщину вообще»; таковъ онъ и въ своихъ обличеніяхъ и упрекахъ матери (III 4).

Каковъ Гамлетъ въ *любви*, мы видимъ на примѣрѣ Офеліи; его привычка къ анализу неизбежно разрушаетъ всякую попытку идеализировать любимое существо (противоположный полюсъ отношенія Донъ Кихота къ Дульсинеѣ).

Если сердце Гамлета засушено слишкомъ напряженной и постоянной дѣятельностью ума, витающаго постоянно въ области холодныхъ отвлеченностей, то **воля** Гамлета пострадала еще больше: можно сказать, что Гамлетъ представляетъ собой *болѣзнь воли*, патологическій, ненормальный случай слишкомъ слабого ея развитія. Это та черта въ Гамлетѣ, которая наиболѣе популярна, и которую всего чаще имѣютъ въ виду, говоря о «гамлетовскихъ натурахъ».

Въ Гамлетѣ отъ природы слишкомъ мало той специфической силы духа, которая позволяетъ одному человѣку *хотѣть* чего либо сильнѣе и настойчивѣе, нежели другому. Будучи направлена на какойнибудь предметъ, воля Гамлета очень быстро слабѣетъ, какъ бы истощается. Воля

нуждается въ *импульсъ* (стр. 212), который даетъ *эмоція*; но чувства Гамлета скоро гаснутъ, охлаждаются или заслоняются мыслью, которая охотно направляется на собственное же чувство, разбираясь въ немъ. Зная это за собой, Гамлетъ пытается искусственно раздражать свою волю, возбуждая ее къ дѣйствию: будя въ себѣ *негодование* подробностями смерти отца или *стыдъ* передъ самимъ собою и т. п. Но въ слѣдующую минуту онъ «ловить себя» въ этомъ самовозбужденіи—тогда его энергія окончательно падаетъ.

Гамлетъ, который слишкомъ давно мучится этой борьбой съ собою, знаетъ и нѣчто худшее: онъ научился *себя обманывать* — сознательно или полусознательно. Его изобрѣтательный, привычный къ сомнѣнію умъ приходитъ здѣсь къ нему на помощь: онъ придумываетъ препятствія, усложняетъ задачу, для того чтобы оттянуть время ея исполненія, оправдать свою медлительность. Такова и выдумка *театра* (III 2), которою будто бы необходимо «провѣрить слова духа». Но провѣрка состоялась и—Гамлетъ такъ же мало готовъ для дѣла.

Такой же скрытый смыслъ, въ которомъ онъ самъ себѣ не сознается, могла имѣть другая его выдумка: маска сумасшествія.

Такимъ образомъ, воля Гамлета некрѣпка отъ природы, а тотъ складъ ума, который мы замѣчаемъ въ Гамлетѣ, отзывается на ней какъ нельзя болѣе вредно: привычка анализировать малѣйшія обстоятельства, склонность къ сомнѣнію и отрицанію—парализуютъ постоянно энергію Гамлета. Онъ очень вѣрно опредѣляетъ свою болѣзнь, говоря: «прирожденный румянецъ воли блекнетъ въ насъ подъ тлетворнымъ дыханіемъ мысли».

Судьба какъ нарочно послала неэнергичному, слабовольному, книжному Гамлету такую задачу, которая требовала большой энергіи, необыкновеннаго напряженія силъ, смѣлости, находчивости и пр.: надо было произвести переворотъ въ Даніи, обличить и казнить короля—убійцу. Въ этомъ несоотвѣтствіи задачи Гамлета съ его силами и заключается источникъ трагизма. Гете (въ «Вильгельмѣ Мейстерѣ») сравнилъ Гамлета съ небольшимъ сосудомъ, въ который былъ посаженъ жолудь: изъ жолудя сталъ расти дубъ и корнями своими разорвалъ сосудъ.

Эта «трагедія безсилія» начинается очень скоро; I актъ оканчивается его словами:

Распалась связь временъ...
Зачѣмъ же я связать ее рождень!

Не успѣли отзвучать слова отца и клятвы самого Гамлета, какъ онъ уже жалуется на судьбу за «непосильное» бремя!

Рисуя въ Гамлетѣ расстройство равновѣсія душевныхъ силъ, непо- мѣрное преобладаніе жизни умственной надъ жизнью сердца и воли,

Шекспиръ гениально выполнилъ одну изъ интереснѣйшихъ задачъ въ изученіи человѣческой личности и какъ бы предвосхитилъ въ лицѣ датскаго принца тотъ складъ душевной жизни, который особенно широко развился въ XIX в.; благодаря этому именно для насъ гениальная трагедія сохранила необыкновенную свѣжесть.

Міросозерцаніе Гамлета. Гамлетъ, какъ мыслитель, прежде всего выказываетъ себя **скептикомъ**; онъ необыкновенно склоненъ къ сомнѣнію и, зная различныя мнѣнія объ одномъ и томъ же вопросѣ, онъ ни одному изъ нихъ не даетъ полной вѣры. Онъ очень часто задумывался надъ тайной гроба, но его мнѣніе о будущемъ души колеблется. Когда духъ отца манитъ его за собою, а Гораціо и Марцелло силой его удерживаютъ, онъ вырывается изъ ихъ рукъ со словами:

Моей душѣ что можетъ сдѣлать онъ,
Моей душѣ, безсмертной, какъ онъ самъ?!

Въ монологѣ: «быть или не быть» (III 1), обсуждая вопросъ о самоубійствѣ, онъ сознается, что *сонъ*, ожидающій насъ въ могилѣ, полонъ неизвѣстности. А умирая, онъ произноситъ фразу: «остальное—молчаніе», полную сомнѣнія въ томъ, должна ли ему открыться сейчасъ новая жизнь.

Скептицизмъ проявляется и во всѣхъ другихъ сужденіяхъ Гамлета: слава, земное могущество—въ инныя минуты кажутся ему совершеннымъ вздоромъ. Когда Гильденштернъ и Розенкранцъ (II 2) съ придворной любезностью замѣчаютъ, что, конечно, свѣтъ слишкомъ тѣсенъ для его честолюбія, Гамлетъ отвѣчаетъ со смѣхомъ, что онъ могъ бы быть счастливъ въ *орьховой скорлупѣ*, если бы не беспокоили его *сны*. Гамлетъ скептикъ и въ вопросахъ нравственности. «Само по себѣ ничто ни хорошо, ни дурно—говоритъ онъ тамъ же,—воображеніе дѣлаетъ его тѣмъ или другимъ». Оттого у него нѣтъ устойчивыхъ убѣжденій, которыми онъ руководствовался бы въ своихъ поступкахъ.

Но, представляя Гамлета скептикомъ, мы сдѣлали бы большую ошибку, если бы считали его за человѣка, отрицающаго все идеальное и возвышенное, за грубаго матеріалиста, не понимающаго лучшихъ сторонъ духовной жизни. Совершенно напротивъ: Гамлету понятно и дорого все самое высокое, идеально прекрасное, что создало человѣчество; по этому направленію своего ума Гамлетъ долженъ быть названъ **идеалистомъ**. Доблесть героя, которой онъ удивляется въ отцѣ, слава Александра Великаго, о которомъ онъ разсуждаетъ въ сценѣ на кладбищѣ, идеальный образъ матери и супруги, твердость и спокойное мужество, которымъ онъ восхищается въ Гораціо, созданія искусства, истины религіи,—все заставляеть сильнѣе биться сердце Гамлета.

Но идеализмъ Гамлета мало даетъ ему отрады, и его душа, правда, гнушающаяся всего низкаго и пошлаго, неспособна загорѣться тѣмъ идеальнымъ одушевленіемъ, которое даетъ человѣку энергію и смѣлость, которое окрыляетъ его и дѣлаетъ способнымъ на подвигъ. Гамлету знакомы только моменты такого одушевленія—не болѣе; его отношеніе къ великимъ цѣлямъ человѣческаго существованія слишкомъ теоретическое и дилетантское, т. е. ни къ чему его серьезно не обязывающее. Коренная причина такой неспособности та же: *сердце* Гамлета не послѣдуетъ за смѣлымъ полетомъ ума, и его *воля* слабѣе его мысли.

Идеализмъ Гамлета, слишкомъ теоретическій и книжный, не можетъ быть и примиренъ съ дѣйствительностью, что необходимо для всякаго, кто хочетъ дѣятельно участвовать въ жизни людей. Онъ не доставляетъ ему и отрады; онъ только заставляетъ его болѣе чувствовать несовершенства жизни, часто преувеличивать ихъ, предъявляя къ людямъ слишкомъ высокія требованія и *не прощая* имъ, если они имъ не удовлетворяютъ. Такъ онъ относится къ матери, которая не преступница, но только обыкновенная женщина.

Изъ тѣхъ же свойствъ идеализма Гамлета вытекаетъ свойственная ему *боязнь жизни*—желаніе укрыться отъ ея ежеминутныхъ разочарованій. Эта послѣдняя черта, по мнѣнію лучшихъ толкователей Шекспира (напр., Даудена) всегда разсматривается имъ, какъ самая опасная болѣзнь человѣческой личности, главное призваніе которой, по убѣжденію Шекспира, есть дѣятельность.

Съ указанной чертой «жизнебоязни» Гамлета связана его болѣзненная впечатлительность, которая проявляется на каждомъ шагу, напр., въ сценѣ съ могильщиками (V 1). Легко себѣ представить, какъ на него дѣйствуетъ пышность новаго двора, попытки ничтожнаго короля изобразить величіе, притворная скорбь его объ его отцѣ и пр. Самыя горячія симпатіи зрителя на сторонѣ Гамлета, когда онъ видитъ (I 2) черное пятно его фигуры среди пестроты троннаго зала и слышитъ слова: «въ моей душѣ ношу я то, что *есть*...» Нельзя не удивляться здѣсь также *сценичности* замысла Шекспира.

Изъ сказаннаго должно быть ясно, почему идеализмъ Гамлета въ соединеніи съ его скептицизмомъ даютъ въ результатѣ **пессимизмъ**. Гамлетъ неоднократно выражаетъ самые мрачные взгляды на жизнь, самыя презрительныя сужденія о человѣкѣ. Иногда это холодный выводъ ума, иногда же приливъ пессимистическаго настроенія; въ такія минуты Гамлетъ какъ бы отравленъ пессимизмомъ, и все на свѣтѣ кажется ему невыразимо противнымъ:

Презрѣнный міръ! Ты запустѣлый садъ!
Негодныхъ травъ пустое достоянье...

Въ одну изъ такихъ минутъ онъ встрѣчаетъ Офелію и заставляетъ ее выслушать самыя пессимистическія сужденія о женщинѣ.

Пессимизмъ Гамлета нерѣдко обращается *на него самого*; ему свойственны минуты полнаго презрѣнія къ себѣ, минуты страшно тяжелой и всегда расслабляющія душу: человѣку необходимо уважать себя, чтобы сохраняя способность къ дѣятельности. Прослушавъ монологъ актера о Гекубѣ, Гамлетъ горько упрекаетъ себя за то, что *онъ* такъ вялъ и безсиленъ душою:

Какой злодѣй, какой я рабъ презрѣнный!
 Не дивно ли! Актеръ при тѣни страсти,
 При вымыслѣ пустомъ былъ въ состояннѣ
 Своимъ мечтамъ всю душу покорить...
 И все изъ ничего—изъ-за Гекубы!
 Что онъ Гекубѣ? что она ему?
 Что плачетъ онъ о ней? О, если бъ онъ,
 Какъ я, владѣлъ призывомъ къ страсти,
 Что бъ сдѣлалъ онъ!..

Пер. Кронеберга.

Легко видѣть, что изъ столкновенія характера и міросозерцанія Гамлета съ фактами жизни ежеминутно должны возникать поводы къ драматической борьбѣ, въ особенности внутренней.

Контрасты характеровъ. Характеръ Гамлета раскрывается также путемъ сопоставленія его съ другими характерами пьесы.

Гамлетъ и Полоній—можно бы сказать: Гамлетъ и *пошлость*, такъ какъ Полоній есть олицетвореніе пошлости: человѣкъ ограниченный и самодовольный, не лишенный хитрости глупецъ, который мнитъ себя мудрецомъ и сыплетъ сентенціями, избитыми и плоскими, которыя несомнѣнны, какъ дважды два—четыре, и могутъ казаться глубокими и новыми только пошляку.

Рѣчь Полонія—образецъ мнимо глубокомысленнаго разсужденія ограниченаго человѣка,—которое имѣетъ лишь внѣшній видъ логичности. «Вашъ сынъ безуменъ, ибо въ чемъ иномъ и состоитъ безумство, когда не въ томъ, что человѣкъ безуменъ?» восклицаетъ Полоній съ самодовольствомъ человѣка, разрѣшившаго трудную задачу (II 2). Онъ многословенъ, болтливъ и невыносимъ своими безконечными разсужденіями и авторитетными приговорами о вещахъ, въ которыхъ онъ ничего не смыслить. Когда Гамлетъ повторяетъ съ горькимъ чувствомъ изъ монолога о Гекубѣ, произносимаго актеромъ (II 2), стихъ:

Кто зрѣлъ царицу въ скорбномъ одѣяньи?

стихъ, который напоминаетъ ему о его матери, Полоній, стоя рядомъ, считаетъ долгомъ тоже одобрить этотъ стихъ тономъ авторитетнаго цѣни-

теля—сцена, полная горькой ироніи. Исполнены комизма сцены, въ которыхъ Полоній, воображая, что онъ хитро бесѣдуетъ съ принцемъ, чтобы вывѣдать причину его безумія, въ дѣйствительности самъ является игрушкой Гамлета, который надъ нимъ потѣшается.

Сопоставленіе съ Полоніемъ представляетъ намъ Гамлета съ выгодной стороны: его высокое духовное развитіе, возвышенный образъ мыслей, оригинальность сужденій отлично отбѣняются ничтожествомъ Полонія. Какъ бы мы ни осуждали характеръ Гамлета, онъ достоинъ самыхъ горячихъ симпатій по своему уму, благородству чувствъ, самобытности сужденій въ противоположность всему тупому и банальному.

Гамлетъ и Гораціо два друга, которые во многомъ противоположны одинъ другому: Гамлетъ чрезмѣрно сложенъ, неустойчивъ, измѣнчивъ, до крайности неровенъ; въ своихъ постоянныхъ сомнѣніяхъ онъ часто теряетъ сознание того, что должно и что не должно. Напротивъ того, Гораціо натура простая, немногосложная, менѣе одаренная, чѣмъ Гамлетъ; зато онъ человѣкъ съ твердыми убѣжденіями, всегда знающій, что ему дѣлать, спокойно мужественный, твердый, полный самообладанія. Гамлетъ уважаетъ Гораціо за эти качества, которыхъ ему самому недостаетъ, и сравниваетъ его съ «древнимъ римляниномъ»:

Страдая, ты, казалось, не страдалъ.
Ты бралъ удары и дары судьбы,
Благодаря за то и за другое (III 2).

Гораціо ему платитъ такой же искренней дружбой и, хотя онъ сознаетъ умственное превосходство Гамлета, но его самолюбіе не страдаетъ отъ этого—напротивъ, онъ любитъ въ Гамлетѣ эту высшую интеллигентность, даровитость и аристократическую тонкость натуры, которыхъ недостаетъ ему.

Когда Гамлетъ умираетъ, Гораціо хочетъ лишиться себя жизни; но Гамлетъ останавливаетъ его: такой конецъ недостойнъ его мужественной души,—и поручаетъ ему рассказать послѣ его смерти правдиво всю его исторію. Въ лицѣ Гораціо представленъ Шекспиромъ примѣръ чело-вѣческой личности, достоинство которой основывается на нравственныхъ качествахъ гораздо больше, чѣмъ на преимуществахъ ума и образованія. Взаимное уваженіе Гамлета и Гораціо дѣлаетъ большую честь тому и другому.

Гамлетъ и Фортинбрасъ представляютъ, хотя менѣе содержательный, но выразительный контрастъ. Норвежскій принцъ два раза (IV 4 и V 2) появляется въ пьесѣ: 1) когда онъ проходитъ съ войскомъ чрезъ датскія владѣнія, отправляясь въ походъ противъ поляковъ, и 2) въ заключительной сценѣ, когда, возвращаясь съ похода, она застаетъ только что совершившуюся катастрофу и, отдавая почести тѣлу Гамлета, заявляетъ свои права на престоль Даніи.

Характеръ его очерченъ ровно на столько, чтобы служить контрастомъ Гамлету; онъ олицетвореніе того, чего всего болѣе недоставало послѣд-
нему—*энергіи*. Это юный герой, нерасчетливый и пылкій, полный отваги и предпріимчивости. Хотя Гамлетъ иронически замѣчаетъ, что резуль-
татомъ похода будетъ, можетъ быть, завоеваніе клочка земли, на кото-
ромъ не хватитъ мѣста похоронить всѣхъ убитыхъ, однако свѣтлый умъ
Гамлета сѣумѣлъ оцѣнить то, чѣмъ превосходитъ его Фортинбрасъ, и,
умирая, онъ подаетъ свой голосъ на предстоящемъ избраніи короля
Даніи за энергичнаго норвежскаго принца. Это предсмертное завѣщаніе
Гамлета долженъ передать народу вѣрный Горацио.

XXXI. Французская классическая драма.

Отношеніе къ древнимъ. Корнелемъ и Расиномъ во Фран-
ціи XVII-го в. были даны образцы особаго рода драматургіи, которые
оказали сильное вліяніе на драму и театръ всѣхъ странъ Европы вплоть
до начала XIX в. Въ XVIII в. присоединилось вліяніе драмъ Вольтера.

Отношеніе драмъ Корнеля и Расина къ древнегреческой трагедіи
представлялось часто въ невѣрномъ свѣтѣ. Онѣ были не продуктомъ
«сознательнаго, но неумѣлаго подражанія древнимъ», но, именно въ
самыхъ существенныхъ своихъ особенностяхъ,—оригинальнымъ созда-
ніемъ, проявленіемъ французскаго національнаго генія и вмѣстѣ отра-
женіемъ душевнаго склада людей той эпохи, въ которую явились.

Связь ихъ съ трагедіей древнихъ состояла лишь: 1) въ заимствованіи
нѣсколькихъ сюжетовъ или отдѣльныхъ положеній—преимущественно у
Эврипида, 2) въ слѣдованіи, не всегда точно, нѣкоторымъ сцениче-
скимъ правиламъ Аристотеля.

Въ то же время многочисленныя различія обѣихъ драмъ сознавались
французскими драматургами: въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ они доходили
до полного контраста. Послѣднимъ было не чуждо также сознаніе, что
они *исправляютъ* ошибки древнихъ, главнымъ образомъ, что они разра-
батываютъ тѣ же сюжеты драматичнѣ ихъ (см. ниже).

Указанный выше неточный взглядъ на отношеніе французской драмы
къ древнимъ связанъ съ ложнымъ взглядомъ на нее, какъ на драму
историческую, имѣющую задачей воспроизводить ту эпоху и страну, на
которыя указывалъ сюжетъ. На основаніи этого французскимъ драма-
тургамъ ставились въ вину, между прочимъ и Лессингомъ: хри-
стіанскія чувства въ Эдипѣ, манеры французской принцессы въ Ифигеніи
и т. п. На самомъ дѣлѣ историческій интересъ и пониманіе были чужды
самой эпохѣ Корнеля и Расина. Подъ именами Ахилловъ, Британниковъ,

Митридатовъ и Аттилъ разрабатывались ими вовсе не историческія, а общечеловѣческія, морально-психологическія темы.

Еще большее заблужденіе—прилагать къ классической драмѣ французовъ мѣрки и требованія драмы дѣйствительности: она была *идеалистическимъ* видомъ искусства, однороднымъ съ поэмой, одой и трагедіей (стр. 217); французы предпочитаютъ называть ее «драмой» въ виду обладанія благополучныхъ развязокъ; пьесы Корнеля представляютъ собою «героическую драму». Изъ сказаннаго понятно отсутствіе интереса у французскихъ классическихъ драматурговъ къ повседневному, типическому, бытовому.

Какъ всякій художникъ, они нуждались однакоже въ конкретныхъ формахъ для изображенія жизни людей, которое давали; они взяли ихъ изъ только что сложившагося французскаго придворнаго быта. Ему, въ обстановкѣ Версаля, скоро суждено было стать надолго для всей Европы безспорнымъ образцомъ изящества и вкуса. Для своихъ *идеальныхъ* героев онѣ нуждались въ обстановкѣ *эстетически*, (внѣшнимъ образомъ) *идеализированной*, (подобно тому какъ наши «старинны» поютъ о великолѣпнй княжеской «гридни свѣтлой», о богатыхъ одеждахъ и сѣдлахъ богатырей (ср. стр. 29); легко видѣть, что они не могли выбрать лучше.

Драма до Корнеля. Появленію «Сиды» Корнеля, съ котораго начался французскій классическій театръ, предшествовало болѣе тысячи пьесъ, написанныхъ, главнымъ образомъ, въ подражаніе Сенеки младшему, римскому ритору и драматургу († 32 по Р. Х.); вліяніе Сенеки широко развилось раньше въ Италіи XV в. и продолжалось во Франціи — въ XVI и XVII. Пьесы его были слабыми подражаніями Эврипиду, въ которыхъ выступали еще ярче недостатки послѣдняго: обиліе рассуужденій, ораторскій складъ рѣчей, искусственныя развязки, — и отсутствовали: его драматизмъ и психологическая правда; вмѣсто драматическаго движенія, пьеса наполнялась ораторскими диспутами лицъ или лирическими декламаціями по поводу происшествій.

Въ моментъ появленія Корнеля царили пьесы Арди (Hardy), пытавшіяся сочетать свойства драмъ Сенеки съ вольной и пестрой смѣной сценъ средневѣковаго театра—вопреки единствамъ времени и мѣста; средневѣковыя традиціи были тѣсно связаны съ главной парижской сценой—Hôtel de Bourgogne, гдѣ когда-то ставилась ежегодно Мистерія страстей Христовыхъ. На той же сценѣ появился и «Сидъ» въ 1636 г.

Въ началѣ XVII в. въ болѣе развитой части французскаго общества назрѣваетъ потребность въ такомъ театральномъ зрѣлищѣ, которое: 1) давало бы чисто *драматическія* впечатлѣнія: съ переживаніемъ волевыхъ усилій, напряженія энергіи, цѣлесообразной борьбы и пр.; 2) заключало бы въ драматической формѣ развитіе опредѣленной нравственной

идеи, или *проблемы*, которой развязка пьесы должна была давать естественное и необходимое разрѣшеніе.

«Сидъ» Корнеля настолько полно удовлетворилъ этимъ требованіямъ, которыя, можно сказать, носились въ воздухѣ, что его появленіе на сценѣ было настоящимъ откровеніемъ.

Сюжеты драмъ Корнеля были подготовлены: 1) общимъ духомъ начинающагося XVII в., 2) предшествовавшими событіями. Его драма не была отвлеченнымъ, кабинетнымъ продуктомъ; она явилась выраженіемъ эпохи и націи,—конечно, лишь образованныхъ ея слоевъ.

1) Въ противоположность бурному, критическому XVI в., XVII в. былъ вѣкомъ порядка, (напр., въ политикѣ—монархія) и систематизаціи. Въ морали онъ выдвигалъ дѣйствія человѣка подъ вліяніемъ общихъ идей, принциповъ. Таковъ именно героизмъ лицъ Корнеля.

2) Предшествовавшій періодъ гражданскихъ и религіозныхъ войнъ, съ одной стороны, выработалъ большое число энергическихъ характеровъ, съ другой, подготовилъ интересъ къ изображенію на сценѣ проявленій человѣческой рѣшимости, отваги, стойкости убѣжденій. Публика Корнеля была прекрасно подготовлена къ оцѣнкѣ характеровъ, подобныхъ Сиду и Хименѣ; извѣстна дѣятельная роль женщинъ эпохи въ политической борьбѣ и мужественный складъ ихъ характеровъ.

Драматическіе приемы Корнеля. Самая драматургія Корнеля была подсказана ему его эпохой и свойствами сюжетовъ.

Ея главнымъ правиломъ сдѣлалось: сосредоточеніе всего вниманія зрителя на развитіи дѣйствія. При истинно героическомъ возбужденіи ихъ воли оно должно было быть: непрерывнымъ, безостановочнымъ и быстрымъ.

То, что намъ теперь кажется перерывомъ или замедленіемъ дѣйствія въ пьесахъ Корнеля и Расина,—разсужденія и диспуты лицъ на общія, принципиальныя темы, было необходимою для *ихъ* героевъ: оно вытекало изъ общей сознательности ихъ натуры, изъ сознательнаго, *идейнаго* происхожденія ихъ героизма. Являлась потребность формулировать принципъ, во имя котораго было принято рѣшеніе, защитить его аргументами, опровергнуть противоположное; при такихъ условіяхъ самыя «диспуты на сценѣ» получали драматическое значеніе и силу.

Требованіе не прерывающагося драматизма привело къ строгому соблюденію единствъ.—**Единство дѣйствія** состояло въ возможномъ упрощеніи внутренней завязки, по выраженію Корнеля, въ единствѣ препятствія (*l'unité d'obstacle*), противящагося волѣ героя; отсюда слѣдовала несложность внутренняго заданія пьесы; для Родриго (въ «Сидѣ») это: 1) любовь и 2) чувство фамиліной чести; обѣ черты показаны драматургомъ на общей основѣ: героически доблестнаго характера.

Такой простотой заданія достигались: 1) полная *связность* развитія дѣйствія, не дававшая остыть драматическому возбужденію (иллюзіи) зрителя (ср. стр. 215), 2) полная *отчетливостъ* хода дѣйствія, 3) *опредѣленность оцѣнки* поступковъ—вины или заслуги лица. Этому приносилась въ жертву подробная живопись характеровъ—торжество шекспировской драмы (стр. 314). Въ дѣляхъ дать maximum напряженія воли, непрерывно растущаго и требующаго разрѣшенія, — сообщающагося въ полной мѣрѣ и зрителю, характеры лицъ не выступали изъ предѣловъ роли.

Результатомъ примѣненія указаннаго правила и было то, что зритель переживалъ болѣе напряженную *драматическую иллюзію*, т. е. иллюзію, направленную главнѣйшимъ образомъ на его *волю* (стр. 215), и при развязкѣ переживалъ именно утоленіе воли, которою онъ особенно полно *жилъ* во все продолженіе пьесы.

Мы знаемъ, что греческій зритель переживалъ въ гораздо большей степени утоленіе чувства, въ то время какъ зритель Шекспира уносилъ изъ театра сложную картину жизни людей, вмѣстѣ съ сложнымъ состояніемъ нравственнаго сознания, чаще всего сливающимся для его души въ *юморъ*.

Тѣмъ же дѣлямъ служили оба *внѣшнихъ* единства: **времени** и **мѣста**. Уклоненія отъ нихъ создавали, въ глазахъ французскаго драматурга: отвлеченіе вниманія въ сторону и перерывъ въ ростѣ драматическаго возбужденія: подъема воли въ героѣ пьесы и въ зрителѣ.

Соблюденіе ихъ привело къ извѣстному приему: разговорамъ очевидцевъ и разговорамъ героевъ съ «наперсниками» (*les suivants*); но тѣ и другіе не представляютъ «уклоненія въ сторону»: они все время сосредоточены на главномъ интересѣ пьесы; въ частности послѣдніе однородны съ монологами Шекспира: они даютъ возможность высказаться въ внутренней борьбѣ героя. Единство времени заставляло сближать, «сгущать» событія; такъ въ «Сидѣ» внезапное нападеніе мавровъ на Севилью совпадаетъ, по волѣ драматурга, съ конфликтомъ героя и героини пьесы, что не нарушаетъ правдоподобія.

Французскіе драматурги не безъ основанія думали, что только что описанные приемы менѣе вредили драматизму и вмѣстѣ правдоподобию, нежели произвольное перенесеніе дѣйствія на любыя разстоянія въ пространствѣ и времени втеченіе немногихъ минутъ антракта. Они правильно видѣли въ лишнемъ усилии воображенія зрителя ущербъ для полноты драматической иллюзіи: перенесенія въ «душевное напряженіе» героя. Герой, состарѣвшійся впродолженіе антракта на нѣсколько лѣтъ, даже на нѣсколько дней,—былъ уже не вполне тѣмъ же самымъ «драматическимъ лицомъ». Это подтверждается для насъ всего

убѣдительно примѣрами новѣйшихъ пьесъ, написанныхъ съ соблюденіемъ единства: какъ невыгодно измѣнилось бы дѣйствіе «Недоросля», «Горе отъ ума», «Ревизора», «Бѣдности не порокъ», и др., если бы развязка ихъ была отодвинута хотя бы на нѣсколько дней.

Драма Расина и Вольтера. Предметомъ изображенія въ драмахъ Расина (1639—99) были также идеальныя души, живущія подъ вліяніемъ возвышенныхъ идей, которыя ими отчетливо сознаются; но онъ изображалъ ихъ обыкновенно въ конфликтѣ со страстью, иногда даже преступной, какъ любовь Федры къ пасынку.

Въ этомъ конфликтѣ идеальнымъ задаткамъ лица предоставлялась всетаки торжествующая роль, хотя бы лицо при этомъ гибло. Такъ Федра, которой Расинъ приписалъ христіанское понятіе о чистотѣ, не въ силахъ подавить своей страсти, но не въ силахъ и простить себѣ ее, т. е. освободиться изъ-подъ власти идеальныхъ требованій. Общее воззрѣніе на человѣка, положенное въ основу пьесы, такимъ образомъ, идеальное, но драма подъ перомъ Расина утратила героическій складъ, потому что воля лицъ пьесы отчасти направляется и страстью, что порождаетъ въ нихъ душевный разладъ, незнакомый въ такой мѣрѣ героямъ Корнеля: Химена (см. ниже) не колеблется въ своемъ выборѣ между чувствомъ къ отцу и къ Сиду.

Естественно, что Расинъ больше удѣлялъ мѣста изображенію «жизни сердца» рядомъ съ дѣятельностью воли; но онъ дѣлалъ это всегда, имѣя въ виду драматическую цѣль: показать вліяніе чувствъ на *поступки*, не ради интереса къ нимъ, просто, какъ къ «состояніямъ души»; такимъ образомъ, ходъ дѣйствія въ драмахъ Расина былъ такимъ же компактнымъ и связнымъ, какъ у Корнеля.

Душевный разладъ, вызванный чувствомъ или страстью, онъ изображалъ охотнѣе въ лицѣ женщинъ; на это указываютъ и большинство его заглавій: Говелія (Athalie), Андромаха, Федра. Сценическое изображеніе интимной душевной драмы женщины и вообще детальное изображеніе особенностей женской психологіи въ европейской литературѣ ведетъ свое начало отъ Расина.

Въ лицѣ Вольтера (1694—1778) французская классическая драматургія сдѣлала послѣдніе выводы и дошла до крайностей. Мы видѣли, что у Корнеля быстрота дѣйствія требовалась самыми сюжетами драмъ; у Вольтера она сама является цѣлью. Весь интересъ сосредоточивается на *развязкѣ*, и средствомъ возбудить его какъ можно сильнѣе служить внѣшняя запутанность завязокъ: зритель съ нетерпѣніемъ ждетъ, какимъ образомъ можетъ быть распутанъ завязанный драматургомъ узелъ. Отъ развязки требовалось чтобы она была какъ можно менѣе предвидѣнной, но вмѣстѣ необходимой въ глазахъ зрителя. При этомъ ши-

рокой рукой допускались внѣшнія средства развязки пьесъ; такъ Вольтеръ возстановилъ любимыя Аристотелемъ сцены «узнанія» (ср. стр. 209): въ «Заирѣ» дочери по «браслету съ крестомъ» сына—по шраму. «Необходимость» развязокъ приравнивалъ къ логической необходимости «заключенія изъ данныхъ посылокъ (въ силлогизмѣ)».

Въ драмѣ Вольтера, такимъ образомъ, сценической техникѣ было принесена окончательнаго жертву разработка характеровъ; ихъ упрощенность дошла у Вольтера до крайности; драма внѣшнихъ положеній убила драму человѣческихъ натуръ, личностей и душевныхъ процессовъ.

Критика Лессинга. Въ этомъ состояніи упадка и внутренняго оскуднѣнія французская классическая драма продолжала вліять на европейскую драму XVIII в. съ прежней силой, напр., въ Россіи. Между тѣмъ въ это самое время въ европейскихъ литературахъ ясно сказывалось уже стремленіе къ художественному реализму, къ правдивому и болѣе типическому изображенію человѣка—подъ вліяніемъ Шекспира. Несовѣтствіе французской драматургіи съ этимъ стремленіемъ эпохи было выражено Лессингомъ въ его рецензіяхъ на представленія въ гамбургскомъ театрѣ въ 1767 г., которыя получили общее названіе «Гамбургской драматургіи».

Его сужденія отличались большой тонкостью анализа и остроуміемъ, но въ то же время и полемической односторонностью.

Ошибочнымъ у Лессинга было: 1) взглядъ на французскую драму, какъ на «подражаніе древнимъ» (ср. стр. 339), 2) недостаточное разграниченіе драмы Вольтера отъ драмы Корнеля и Расина, 3) недостаточно справедливая оцѣнка замысла (концепціи) человѣка и жизни у двухъ послѣднихъ,—замысла а) чисто идеалистическаго, притомъ, б) проникнутаго духомъ французской расы и XVII в. (см. стр. 341), но въ то же время общечеловѣчески возвышеннаго, содержащаго въ себѣ «идеальную правду о человѣкѣ»; 4) не была оцѣнена Лессингомъ сила чисто «драматическаго» впечатлѣнія, составленнаго главнымъ образомъ изъ иллюзіи усилій *воли*, которое давала зрителю французская драма (бѣдная эпическимъ и лирическимъ элементомъ), 5) не замѣчено строгое соотвѣтствіе техники Корнеля и Расина ихъ своеобразнымъ сюжетамъ,—которые не могли существовать другъ безъ друга.

Но, неосновательная въ смыслѣ исторической оцѣнки, критика Лессинга превосходно служила интересамъ момента, который переживала тогда литература, особенно Германіи и Англіи,—тѣмъ, что разъяснила непригодность старыхъ драматическихъ средствъ для новыхъ цѣлей.

«Сидъ» Корнеля. Сюжетъ пьесы принадлежитъ испанскому драматургу де Кастро, который произвольно воспользовался именемъ народнаго героя (стр. 21-2). Пьеса переноситъ въ легендарную атмо-

на правотѣ своего поступка, не скрываетъ, что онъ имъ гордится. Этимъ онъ правда усиливаетъ въ душѣ Химены ненависть къ «убійцѣ отца», но этимъ же онъ, въ еще большей мѣрѣ, усиливаетъ въ ея героической душѣ и любовь къ себѣ, потому что эта любовь родилась изъ героическаго источника: если бы онъ чувствовалъ и дѣйствовалъ иначе, онъ не былъ бы ея *достоинъ*; мало того: поступая иначе (т. е. не защищая чести отца) *ради* ея любви къ нему, т. е. допуская, что и послѣ этого она будетъ продолжать его любить, онъ оскорблялъ бы ее.

Родриго не вѣритъ вполнѣ въ успѣхъ своей задачи,—въ окончательную побѣду любви надъ чувствомъ долга въ душѣ Хименѣ: *върится* въ это значило бы для него ее развѣнчивать, не вѣритъ въ героическій складъ *ея* души, за который и онъ, въ свою очередь, полюбилъ ее. Всего менѣе онъ можетъ позволить себѣ *выразить надежду* на побѣду въ будущемъ чувства ея къ нему надъ чувствомъ долга: это явилось бы также оскорбленіемъ для Химены. И вотъ единственнымъ выходомъ, разрешающимъ сложный конфликтъ и вмѣстѣ единственно достойнымъ обоихъ, является для Родриго: смерть отъ руки Химены, и онъ протягиваетъ ей свою шпагу, умоляя своей рукой поразить его (прил.—ie 1).

Легко догадаться, что эта готовность Родриго принять казнь отъ руки Химены также усиливаетъ ея любовь къ нему: она доказываетъ ей и силу его любви къ ней, и степень его благородства—способность «стать выше» личнаго чувства, и вмѣстѣ она доказываетъ, какъ высоко его мнѣніе о ней: онъ считаетъ ее способной даже на *такую* жертву чувству долга—убить, въ угоду ему, *собственной рукой*, того, кого любить.

Парадоксальность изображаемаго конфликта состоитъ въ томъ, что оба любящіе все тѣснѣе сближаются—всякій разъ, какъ попробуютъ одинъ въ другомъ увидѣть только *врага*, потому что тогда именно ярко выступаетъ передъ каждымъ достоинство (*la valeur*) другого; каждая вспышка *вражды* раздуваетъ съ новой силой ихъ *любовный пламень*.

Этотъ парадоксальный конфликтъ слѣдуетъ признать глубоко правдивымъ въ исключительныхъ условіяхъ заданія, при исключительности натуръ и понятій.

Особенность изображеннаго конфликта состоитъ и въ его совершенной сознательности: каждый отдаетъ себѣ полный отчетъ и въ своихъ чувствахъ, и въ чувствахъ другого. Этотъ постоянный контроль *ума* надъ *чувствомъ*, его первенствующая, главенствующая роль въ душевной жизни и была характерной чертой психологіи вѣка, которую выразили драмы Корнея.

Предложеніе Родриго слишкомъ ужасно; Химена не можетъ допустить, чтобы долгъ могъ требовать отъ нея *такой* жертвы. Заключеніемъ сцены служить ея рѣшеніе, непреклонное, какъ всѣ рѣшенія героевъ Корнея:

«она сдѣлаетъ все отъ нея зависящее, чтобы онъ заплатилъ какъ можно дороже за смерть ея отца, но—она объявляетъ это открыто—въ ея душѣ нѣтъ болѣе страстнаго желанія, какъ то, чтобы ея усилія оказались тщетными». Послѣ изображенія суроваго героизма, побѣды обоихъ влюбленныхъ надъ собственнымъ сердцемъ, авторъ сумѣлъ дать выраженіе чувству страданія любящихъ молодыхъ сердецъ (прил.—іе 2).

Авторъ вводитъ новое обстоятельство: ночное нападеніе мавровъ, побѣдоносно отраженное Родриго во главѣ горсти храбрецовъ. Весь городъ полонъ удивленія и восторженной благодарности избавителю, слѣдуютъ восторженные рассказы другихъ о его подвигахъ (два плѣненныхъ имъ короля провозгласили его «Сидомъ»)—и его скромный, полный достоинства рассказъ королю. Химена (въ сценѣ съ Эльвирой-наперсницей) полна восхищенія подвигами Родриго, но... она не измѣнить принятому рѣшенію. Теперь, когда король такъ признателенъ Родриго, ей остается одинъ путь къ отмщенію: просить «божьяго суда», въ которомъ донъ Санхо, давно въ нее влюбленный, будетъ согласенъ выступить противъ Родриго. Добродушный король знаетъ сердечный секретъ Химены: «божій судъ» разрѣшенъ, но Химена «должна непременно стать женой побѣдившаго».

Происходитъ новое объясненіе влюбленныхъ. Химена поражена подавленностью Родриго: какъ будто онъ *боится* своего незначительнаго противника. Нѣтъ, причина другая: онъ *не хочетъ побѣдить* на предстоящемъ поединкѣ. И вотъ она раздуваетъ въ немъ воинственный пылъ: «неужели онъ согласится покрыть себя позоромъ! Этимъ онъ оскорбитъ ее, которая его полюбила, оскорбитъ ея отца, давъ себя побѣдить незначительному противнику». Родриго легко отражаетъ эти доводы: можетъ ли *это* потемнить его славу, только что пріобрѣтенную въ неравномъ бою съ маврами?! Его побужденіе другое: въ немъ поколебалась надежда (его лучшее достояніе), которой онъ жилъ и въ которой не смѣлъ себѣ сознаться,—что чувство любви къ нему Химены когда нибудь восторжествуетъ надъ чувствомъ къ отцу, что когда нибудь, со временемъ насытится чувство ненависти въ душѣ Химены, и теперь онъ рѣшилъ: удовлетворить наконецъ сполна это чувство, давъ себя убить на предстоящемъ поединкѣ.

Здѣсь наступаетъ моментъ, когда Химена должна дать голосъ тому чувству, къ которому она была до сихъ поръ такъ безжалостна:

Когда ни жизнь, ни честь тебѣ не милы,
Побереги себя, Родриго, хоть во имя
Любви моей недавней,—для того,
Чтобы меня избавить отъ донъ Санхо!
Сразись, чтобы меня освободить

Отъ этихъ узъ, заранѣ постылыхъ!
 Что мнѣ еще сказать?.. Не подавайся,
 Веди борьбу со мною до конца
 И, если ты меня все такъ же любишь,
 Не упускай побѣды... за Химену!
 Иди. Прощай. Я отъ стыда краснѣю.

Оставшись одинъ, Родриго чувствуетъ еще не испытанный имъ приливъ отваги и надеждъ. Онъ знаетъ, чего стоило Хименѣ ея робкое полупризнаніе!

О, съ кѣмъ теперь сразиться я не могъ бы!
 Сюда—наварцы, мавры и кастильцы,
 Испаніи отважные сыны!
 На одного—всѣ силы боевыя:
 Воскресла въ мигъ души моей надежда—
 И, чтобъ достигнуть цѣли возжелѣнной,
 Мнѣ мало васъ—всѣхъ полчищъ вашихъ мало.

Донъ Санхо, пощаженный на поединкѣ Сидомъ, приходитъ вручить Хименѣ свою шпагу; невѣрно понявъ его появленіе, не слушая его объясненій, она не помнитъ себя въ порывѣ отчаянія; оно удваивается при появленіи короля, выражаясь въ бурномъ, страстномъ признаніи: теперь всѣ должны узнать, какъ велика была ея любовь къ Родриго, какъ велика жертва, принесенная ею памяти отца! Ея мольба: избавить ее отъ брака съ немилымъ, съ ненавистнымъ ей теперь дономъ Санхо!

Но теперь настало время королю сказать свое властное слово: Родриго имѣетъ на нее неоспоримыя права; ея обязанности къ отцу исполнены; ея чувства должны еще смягчиться въ годичный срокъ, на который будетъ отложенъ ихъ бракъ. Родриго можетъ быть спокоенъ; ему принадлежитъ сердце его невѣсты, на его сторонѣ: время, милостивый къ нему король и его прежняя и будущая слава. Онъ отправляется въ новый походъ противъ мавровъ.

Приложенія.

1.

Химена.

Спрячь, спрячь ее! Чего ты хочешь?
 Убивъ тебя, вѣдь я сама умру!

Родриго.

На этотъ разъ тебѣ я повинуюсь,
 Но все жъ мое рѣшеніе неизмѣнно.
 Не жди, чтобъ я, влюбленный, малодушно
 Раскаялся въ поступкѣ благородномъ.

Нанесена смертельная обида
Отцу и мнѣ—ты знаешь, что такое
Пощечина для доблестнаго мужа;
Обидчикъ заплатилъ за это жизнью:
Я отомстилъ за честь и за отца
И мстить еще готовъ былъ безъ конца...
Но за тебя любовь моя возсталла,
И—что скрывать!—боролся я съ ней долго;
Я размышлялъ, рассчитывалъ, терялся:
Суди же о могуществѣ своемъ!
Снести позоръ, или тебя утратить?
Не успѣшилъ ли я?—вотъ что я думалъ.
Винилъ себя я въ пылкости излишней—
И побѣдилъ бы образъ твой прекрасный,
Когда бъ не мысль, что человѣкъ безъ чести
Твоей любви не можетъ быть достоинъ,
Что, какъ меня ты нѣ любила раньше.
Безславнаго, теперь возненавидишь,
И что, призыву чувства покорившись,
Я и тебя, и чувство оскорбилъ бы.
Вздыхая, говорю тебѣ я это—
И буду говорить, пока вздыхаю.
Я сдѣлалъ то, чего не могъ не сдѣлать,
Чтобъ смыть позоръ и заслужить тебя!
Но, и съ отцомъ, и съ честью расплатившись,
Я все еще въ долгу передъ тобою:
Тамъ кончено—и здѣсь пора ужъ кончить.
Я знаю, что отца кровавый призракъ
Тебя вооружаетъ на убійцу,
И не хочу, чтобъ ты лишилась жертвы:
За пролитую кровь казни того,
Кто въ ней нашель себѣ и честь, и славу!

Химена.

Ахъ, это правда! Я—твой врагъ, Родриго,
Но осуждать поступокъ твой не смѣю;
И я тебя не обвиняю, нѣтъ:
Я лишь свое оплакиваю горе,
Я знаю, что смертельная обида
Непримирима съ пламенной отвагой;
Ты сдѣлалъ то, что долгъ велѣлъ, не больше,—
Но и меня ты долгу научилъ.
Твой роковой порывъ мнѣ былъ урокомъ;
Ты мстилъ, спасая честь,—и надо мною
Такая же забота тяготѣеть:
Чтобъ честь спасти, должна я отомстить.
Ахъ, для чего съ тобой случилось это!
Когда бъ отца лишилась я иначе,
Моей душѣ тоскующей твой видъ
Единственнымъ служилъ бы утѣшеньемъ—

И плакалось бы легче мнѣ, въ надеждѣ,
Что милая рука осушить слезы.
Но онъ погибъ—и ты за нимъ погибнешь;
Такъ честь моя рѣшила, такъ и будетъ:
Умереть любовь—умремъ и мы, Родриго,
Не жди и отъ меня, чтобъ малодушно,
Влюбленная, тебя я пожалѣла.
Ты осужденъ; не дамъ я воли сердцу
И въ доблести тебѣ не уступлю:
Лишивъ меня отца, ты сталъ достойнымъ
Моей любви—и, лишь тебя утративъ,
Достойною твоей любви я стану.

Родриго.

Что жъ медлишь ты? Я здѣсь, передъ тобою.
Къ возмездію взываетъ честь твоя—
Исполни долгъ: вотъ голова моя!
Я казнь приму съ улыбкой благодарной.
Законный судъ продлится: для чего же
Мученья наши длить? О, дай, Химена,
Дай умереть въ блаженствѣ мнѣ!

Химена.

Уйди.

Я обвинитель твой, но не палачъ.
Не мнѣ располагать твоею жизнью:
Я требую ея, но ты обязанъ
Ее оберегать. Мой долгъ, Родриго,
Преслѣдовать, но не казнить тебя!

2.

Родриго.

Что жъ ты рѣшила?

Химена.

Хоть съ сердцемъ мнѣ не совладать—я все,
Все сдѣлаю, чтобъ отомстить убійцѣ,
Но одного я пламенно желаю.
Чтобъ я была безсильна это сдѣлать.

Родриго.

О, чудеса любви!

Химена.

О, бездна горя!

Родриго.

И дочери, и сыну—сколько слезъ!

Химена.

Родриго! кто повѣрилъ бы...

Родриго.

Химена!

Кто бь могъ сказать...

Химена.

Что счастья намъ не вѣдать!

Родриго.

И что, почти у пристани желанной,
Настигнуть насъ и буря, и крушенье!

Химена.

И скорбь, и смерть!

Родриго.

Безплодны сожалѣнья!

Химена.

Уйди, уйди—не слушаю я больше. (*Родриго уходитъ*)...

Эльвира.

Какіе бы удары намъ на долю...

Химена.

Не докучай! Безмолвія и ночи
Дождаться бы—и плакать, плакать, плакать!

Пер. Лихачева.

XXXII. Романъ.

Начало романа. Терминъ *романъ* свое полное содержаніе получилъ только къ срединѣ XIX в. послѣ появленія романовъ Бальзака (1799—1850), которымъ впервые была сознательно поставлена и удачно разрѣшена «задача художественнаго реализма въ большемъ повѣствовательномъ произведеніи, изложенномъ прозой» (см. ниже).

Къ *исторіи романа* въ предшествующее время можно отнести все то, въ чемъ проявились замѣтно тѣ или другія черты и приемы знакомаго намъ общественно-психологическаго романа послѣднихъ двухъ третей XIX в., который нашелъ себѣ и въ Россіи цѣлый рядъ блестящихъ представителей.

Совершенно естественно, что, будучи раскинута по различнымъ странамъ и на пространствѣ многихъ вѣковъ, «исторія развитія романа» не можетъ представлять *одной нити* произведеній и писателей, которые вліяли бы—предыдущіе на послѣдующихъ. Притомъ, учебный курсъ можетъ останавливаться только на небольшомъ числѣ литературныхъ явленій, чтобы не впасть иначе въ простое перечисленіе именъ и заглавій.

Первымъ литературнымъ проявленіемъ на европейской почвѣ того, что мы называемъ теперь «романомъ», считается такъ наз. **греческій романъ**,—обширныя повѣствовательныя сочиненія въ прозѣ, распространенныя въ александрійскій періодъ образованности, такъ наз. «эоіопскія, вавилонскія и др. исторіи»—новый *эпосъ*, возникшій въ періодъ политическаго упадка Греціи, при закатѣ старой расы, давно

уже давшей свои лучшие плоды,—эпосъ лишенный героическаго содержанія и элементовъ подвига и потому чуждый идеализаціи и подъема настроенія (свойственнаго поэмѣ). Произведенія его принадлежали третьестепеннымъ авторамъ и, вѣроятно, потому дошли лишь въ отрывкахъ. Болѣе извѣстны: «Теагенъ и Хариклея» Геліодора и «Вавилонскія исторіи» Ямвлиха.

Наиболѣе характерными чертами «греческихъ романовъ» были: 1) центральное значеніе любовнаго сюжета (какъ и до сихъ поръ въ большинствѣ романовъ): исторія влюбленной пары, соединяющейся послѣ долгихъ скитаній и запутанныхъ приключеній: похищеній, встрѣчъ, инкогнито, продажи въ рабство, кораблекрушеній, явленія призраковъ и пр.; 2) географическій интересъ, свойственный эпохѣ: дѣйствіе перебрасывается въ самыя различныя страны; 3) при этомъ бѣдность реальныхъ чертъ—быта или человѣческихъ характеровъ.

«Греческій романъ» не могъ ни развиваться, ни плодотворно вліять на послѣдующихъ писателей—ни содержаніемъ, ни стилемъ; но имъ была создана удобная *литературная схема*, въ которую вкладывается въ послѣдующіе вѣка сродное содержаніе разнообразнаго происхожденія: изъ античныхъ преданій—романъ Александра В., Энея и Дидоны, изъ христіанской легенды—«романъ ап. Павла», позднѣе, изъ бретонскихъ легендъ—любовь Тристана и Изольды и пр.

Подъ перомъ поэтически одареннаго автора любовная тема могла успѣшно развиваться въ сторону *идилліи*, отчасти какъ отголосокъ поэзіи Теокрита; таково произведеніе Лонга (V в.) «Дафнисъ и Хлоя»—идиллическая повѣсть изъ эпохи дѣтства, оканчивающаяся свадьбой.

Рыцарскій романъ. Названіе *романа* было примѣнено впервые къ такъ наз. «рыцарскому» роману; родиной его была Франція XII—XIII в.; но сюжеты его имѣли кельтское, въ частности бретонское происхожденіе; отсюда названіе: «le roman breton». Сюжеты заносились пѣвцами-арфистами изъ Бретани; предполагаютъ, что они *тѣли* короткія пѣсни (*lais*) по-кельтски и сопровождали ихъ *сказомъ* на кельто-французскомъ говорѣ. Въ нихъ ярко выражались особенности оригинальной расы съ ея страдательной исторической ролью: большая склонность къ мистицизму и душевной экзальтаціи—въ чувствахъ любви, въ мечтахъ о подвигахъ храбрости и въ религіи. Этимъ тремъ темамъ соотвѣтствовали 3 цикла пѣсенъ и сказаній: о любви Тристана и Изольды, о королѣ Артурѣ и рыцаряхъ круглаго стола и о св. Гралѣ.

Кельтское племя, загнанное, послѣ вѣковъ неравной борьбы, въ западный уголъ Англіи (Уэльсъ, или Валлисъ) и на полуостровъ Бретань, не тронутое римскимъ вліяніемъ (романизаціей), сберегло надолго свое духовное своеобразіе и въ XII—XIII в. своимъ поэтическимъ сокро-

вищемъ—пѣсенъ и сказаній оказало могущественное вліяніе на литературу Франціи, Англіи и Германіи. Бретонскіе сюжеты начинаютъ перерабатываться сперва французскими авторами въ прозѣ, перемежающейся стихами; наиболѣе извѣстенъ Кретьенъ де Труа, дополнявшій бретонскіе сюжеты собственными вымыслами съ малымъ пониманіемъ ихъ внутренней глубины, но съ чертами реализма въ описаніи повседневныхъ подробностей.

Король «Артусъ», въ бретонскихъ преданіяхъ не умирающій вождь кельтскаго народа, его будущій мессія, который долженъ явиться, чтобы возродить умирающую расу, превратился подъ перомъ французовъ въ законодателя рыцарской доблести, этикета и изящества; его кочующій дворъ въ судилище рыцарей, рыцарскаго поведенія.

Свой самый цѣнный поэтический плодъ бретонская легенда принесла однакоже не во Франціи, а въ Германіи—въ «Парцивалѣ» Вольфрама фонъ Эшенбаха, написанномъ между 1205 и 1215 гг. Авторъ, баварскій рыцарь, не знавшій грамоты, оказался способенъ оцѣнить и еще углубить смыслъ сюжета о св. Гралѣ, который онъ удачно соединилъ въ своемъ произведеніи съ сюжетомъ о королѣ Артурѣ.

Духовная жизнь Германіи XII—XIII в. представляла для этого благоприятныя условія: 1) подъемъ рыцарства и рыцарскаго духа подъ вліяніемъ военныхъ предпріятій Фридриха Барбароссы († 1190); 2) еще значительный интересъ къ народному эпосу, благодаря чему могли быть объединены въ это время въ одно цѣлое пѣсни о Нибелунгахъ (см. стр. 68). Этотъ «эпическій подъемъ» привелъ къ тому, что сюжеты бретонскаго сказанія отливались въ Германіи въ стихотворную форму, ближе къ *поэмѣ*, нежели къ *роману*; имъ даютъ названіе придворной поэзіи (*höfische Dichtung*); размѣръ стиховъ Вольфрама былъ близокъ къ старинному эпическому.

Съ *романомъ*—сближаютъ «Парцивалѣ» Вольфрама: 1) *личный* замыселъ автора и его идея: контраста между духовнымъ и свѣтскимъ назначеніемъ рыцарства, причемъ къ послѣднему авторъ относится критически; 2) раскрытіе интимной душевной исторіи *лица*, героя произведенія, начиная съ дѣтства; 3) черты простоты и непринужденности изложенія: шутки, реализмъ многихъ сравненій (напр., чопорной, разодрѣтой дамы съ «зайцемъ на вертелѣ», рыцаря, склоннаго плакать,—съ «треснувшей цистерной»).

Вмѣстѣ съ тѣмъ произведеніе Вольфрама можетъ претендовать и на названіе *эпопеи*, именно религиозной частью сюжета, въ которой оно суммируетъ духовную жизнь эпохи; послѣднее давало поводъ сближать его съ «Божественной Комедіей» (ср. стр. 133—4). Современники считали его «книгой, которую слѣдуетъ ставить тотчасъ послѣ Библіи».

Парциваль—отпрыскъ династіи Анжу; его отецъ убитъ молодымъ на турнирѣ; оттого мать воспитываетъ его въ лѣсу, въ полномъ незнаніи рыцарства. Встрѣтивъ на дорогѣ рыцарей въ блестящихъ доспѣхахъ, мальчикъ молится имъ, «какъ богамъ»; они смѣются надъ его наивною и указываютъ ему путь ко двору короля Артура; Парциваль покидаетъ мать, которая одѣваетъ его въ платье шута, рассчитывая, что насмѣшки встрѣчныхъ заставятъ его вернуться. Но онъ сразу одерживаетъ рядъ побѣдъ надъ опытными рыцарями; обязуется «служить» дамѣ Кунневарѣ, которую защитилъ отъ обидчика; къ ней онъ посылаетъ потомъ всѣхъ, кого побѣждаетъ. Онъ проводитъ затѣмъ нѣкоторое время въ школѣ для молодыхъ рыцарей, въ замкѣ Гурнемана. Изучивъ рыцарское дѣло и правила, онъ освобождаетъ принцессу Кондвирамуръ, посаженную въ ея городѣ, и дѣлается ея мужемъ.

Влеченіе къ подвигамъ приводитъ его къ Гральбургу, великолѣпному замку-дворцу на горѣ Монсальважъ (*mons salvationis*), гдѣ хранится *чаша* изъ драгоценнаго камня, вмѣщавшая когда-то кровь Спасителя. Парциваль входитъ въ роскошные покои, видитъ тяжело больного, стараго короля, который, закутанный въ шубу; дрогнетъ передъ пылающимъ каминомъ; передъ нимъ проносятъ копьѣ, съ котораго каплетъ кровь (Спасителя). Онъ слышитъ рыданія присутствующихъ; но, вспомнивъ наставленіе Гурнемана: не задавать лишнихъ вопросовъ (по мысли автора, нелѣпое), не спрашиваетъ о значеніи видѣннаго. Это «безчувствіе души», имъ проявленное при видѣ святыни и человѣческаго страданія, становится *виной* Парциваля.

Только покинувъ Гральбургъ, онъ узнаетъ, гдѣ онъ былъ и чего лишился, *не задавъ вопроса*: его ожидало спасеніе души и вѣчное блаженство. При видѣ нѣсколькихъ капель крови на снѣгу онъ останавливается, замороженный; въ этомъ состояніи безумія онъ побѣждаетъ одного за другимъ рыцарей круглаго стола, проѣзжавшихъ мимо; тогда самъ король Артуръ призываетъ его къ себѣ, чтобы чествовать побѣдителя; посреди пира является страшная «посланница св. Граля» и объявляетъ, что онъ проклятъ церковью и долженъ покинуть дворъ, чтобы не навлечь и на него проклятія. Парциваль удаляется, проклиная самъ церковь и отрекаясь отъ Бога. За этимъ слѣдуетъ разсказъ о подвигахъ его друга, рыцаря Гавана, занимающій половину романа; задача автора здѣсь дать подробное изображеніе рыцарскаго быта: турнировъ, праздниковъ, обстановки, обычаевъ.

Пять лѣтъ проводитъ Парциваль, глубоко несчастный, во враждѣ съ Богомъ и церковью, въ мрачномъ ожесточеніи, которое авторъ обозначаетъ словомъ «Zweifel» (не въ смыслѣ «сомнѣнія», но въ смыслѣ «раздвоенія», «распада»—отъ слова *zwei*). Наконецъ, въ кельѣ отшельника

онъ приносить покаяніе; тогда приходитъ вѣсть изъ Гральбурга, что онъ прощенъ и избранъ рыцаремъ-хранителемъ св. Граля. Романъ оканчивается разсказомъ о сынѣ Парцивала, Лоэнгринѣ, который наследуетъ ему въ этомъ званіи.

Идея произведенія Вольфрама: о служеніи Богу и церкви, какъ настоящемъ призваніи рыцарства,—была одной изъ главныхъ основъ средне-вѣковой жизни; здѣсь можно также найти точки соприкосновенія съ поэмой Данта.

Съ упадкомъ рыцарства въ XIV в. утратили интересъ серьезныя стороны бретонскихъ сюжетовъ. На смѣну имъ явились такъ наз. «рыцарскіе романы позднѣйшаго періода» (которыми зачитывался Донъ-Кихотъ); самыя извѣстныя посвящены приключеніямъ Амадиса, который излагались различно въ различныхъ странахъ и переиздавались еще въ XVII в. Старѣйшій изъ вариантовъ—«Амадисъ Гальскій»—не отъ Галліи, но отъ стариннаго названія Уэльса; кельтскія имена лицъ еще продолжаютъ встрѣчаться. Въ романахъ этого рода главнѣйшимъ побужденіемъ рыцарей къ подвигамъ является любовь, желаніе понравиться дамѣ (куртуазія); сами подвиги—бои съ великанами, приключенія въ очарованныхъ замкахъ, борьба съ кознями волшебниковъ. Продолженіемъ «Амадисовъ» служили приключенія брата Амадиса Галаора и сына Эспландіана, который родился съ греческими и латинскими надписями на груди, излагавшими его высокое происхожденіе.

«**Донъ-Кихотъ**». Знаменитый романъ Сервантеса (1-ая часть его явилась въ 1605, 2-ая въ 1615 г.) имѣлъ двойное значеніе въ исторіи развитія романа: I—разрушительное, критическое—по отношенію къ ложному направленію романовъ (см. выше), II—созидательное, давъ многочисленные примѣры художественнаго реализма въ истинномъ значеніи слова.

I. Нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что прямой задачей Сервантеса была **литературная сатира** на рыцарскіе романы въ духѣ «Амадисовъ»; онъ самъ заявляетъ это въ предисловіи ко II-ой части. Въ I-ой (гл. 6) онъ далъ ихъ «критическій каталогъ», который, благодаря его таланту, вылился въ живую и полную комизма сцену: какъ священникъ вмѣстѣ съ цирюльникомъ при помощи экономки и племянницы Донъ-Кихота разбираютъ его рыцарскія книги.

«Сатирикомъ» сдѣлало Сервантеса представленіе объ иномъ, гораздо болѣе плодотворномъ направленіи творчества; это сознаніе подкрѣплялось въ немъ чувствомъ патріота, — сокрушеніемъ о бесплодномъ направленіи умовъ, которое питалось указанной литературой.

Орудіемъ своей сатиры онъ выбралъ карикатуру; дана картина: примѣненія идей рыцарскихъ романовъ на практикѣ среди испанской

дѣйствительности начала XVII в. Эта мысль явилась въ головѣ безумца, но не душевнобольного: иначе сатира утратила бы способность своего примѣненія къ жизни; получился бы только психопатологическій этюдъ.

II. Изъ сатирической задачи Сервантеса вытекалъ его **реализмъ**: чѣмъ точнѣе была изображена дѣйствительность, среди которой дѣлалась указанная попытка возстановленія странствующаго рыцарства, тѣмъ ярче выступала несообразность послѣдней, что и требовалось сатирику.

Нужно было также правдоподобно, согласно съ реальной правдой разрѣшить и психологическую задачу «безумія героя»; это вполне удалось Сервантесу: 1) герой данъ, какъ живое лицо, *типичное* для эпохи, страны, кастильской расы и среды небогатаго дворянства; 2) его увлеченіе и сумасбродная попытка вполне согласуются съ его натурой — великодушной, доброй и пр.; они даже изъ нея вытекають, и безумныя его проявленія правдоподобно чередуются съ нормальными, потому что первыя однородны со вторыми: они только болѣе яркія вспышки его истинной природы.

Сатира выигрывала отъ этого въ своемъ дѣйствіи: авторъ показывалъ, какъ самыя лучшія намѣренія превращались въ нелѣпость, если осуществлялись въ нелѣпныхъ формахъ.

Черты реализма въ «Д.-Кихотѣ» весьма многочисленны, полны вѣрныхъ наблюденій и типичности; передъ читателемъ развертывается настоящая Испанія данной эпохи въ типическихъ фигурахъ, въ особенности изъ народа (трактирщики, погонщики муловъ, служанки; въ романѣ насчитываютъ вообще 669 лицъ), характерныхъ сценахъ и подробностяхъ быта, разговорнаго языка и пр.; приемы автора совершенно однородны съ приемами романистовъ XIX в. То же надо сказать и о сложной выработкѣ двухъ главныхъ характеровъ, о правдивомъ сочетаніи въ нихъ на первый взглядъ противорѣчащихъ свойствъ, какъ: Санчо, любящій господина и обманывающій его, гордящійся имъ и подсмѣивающійся надъ нимъ (ср.: Захаръ Обломова). Изображенія простаго чело-вѣка, «мужика» у Сервантеса подаютъ, черезъ два слишкомъ столѣтія руку пушкинскимъ или тургеневскимъ изображеніямъ народа.

Какъ извѣстно, реализмъ Сервантеса доходитъ мѣстами до крайностей *натурализма*, напр., въ описаніяхъ дѣйствія «цѣлебнаго бальзама» (I 17) и др.

III. Съ реальными страницами «Д.-Кихота» стоятъ въ рѣзкомъ контрастѣ многочисленныя исторіи влюбленныхъ (Карденіо и Люсинда и др.), встрѣчи и разговоры съ ними героя. Лица ихъ явно сочинены, лишены жизненности и правдоподобія, рѣчи книжны и напыщенны. Въ нихъ видятъ вліяніе рыцарскихъ романовъ на самого Сервантеса, но еще болѣе вліяніе любовнаго, частію идиллическаго романа, который

вель происхождение изъ Греціи. Но Сервантесъ не просто имъ подражалъ; у него была мысль облагородить любовный романъ изображеніемъ любви, болѣе чистой, чѣмъ у Геліодора (стр. 352) или Воккаччо; такое назначеніе имѣло его предсмертное произведеніе, романъ «Персилесъ и Сигизмунда».

Эти вставки создаютъ въ романѣ странную пестроту приемовъ и вмѣстѣ крайнюю растянutosть. Здѣсь авторъ платилъ дань дурному вкусу эпохи.

Комизмъ и юморъ. По богатству **комизма**, — его количеству и разнообразію, — «Донъ-Кихотъ» не превзойденъ никакимъ другимъ произведеніемъ всемірной литературы. Изъ предыдущаго понятно, что заданіе его, все составленное изъ контрастовъ, изъ «несоотвѣтствій», было необычайно благодарно для комизма (см. Т. С. § 126).

Элементарный комизмъ доставляло изображеніе «продѣлокъ сумасшедшаго», на которыя авторъ не покупился; къ нимъ онъ присоединилъ еще «продѣлки другихъ надъ нимъ»; первое и особенно послѣднее создаетъ нерѣдко сцены грубаго комизма, которыя, безъ сомнѣнія, нравились части читателей. Вообще въ своемъ сложномъ произведеніи и сложномъ героѣ авторъ не каждую минуту имѣлъ въ виду всю сложность изображаемаго, напр., весь смыслъ героя; иногда Д.-Кихотъ для него только «потѣшенъ». Иначе въ лучшихъ мѣстахъ романа, гдѣ Д.-Кихотъ заставляетъ звучать возвышенныя и глубокія струны въ душѣ читателя.

Тамъ, гдѣ мы сознаемъ одновременно самыя различныя стороны въ личности и положеніи Д.-Кихота, комизмъ Сервантеса перерождается естественно въ **юморъ**, который достигаетъ весьма часто рѣдкой глубины, интимности и теплоты — (къ сожалѣнію, передѣлки «Донъ-Кихота» для дѣтей убиваютъ для многихъ въ будущемъ навсегда такое *полное* пониманіе его образъ).

Источникомъ юмора въ образѣ Донъ-Кихота служить то, что авторомъ представленъ «идеальный безумецъ», изображено «идеальное, возвышенное безумство». Можно сказать, что тотъ энтузіазмъ, та экзальтація души, которую внесли въ европейскую поэзію бретонскія легенды (стр. 352), которая нашла себѣ откликъ въ душевной глубинѣ и германской мечтательности Вольффама и которая выродилась потомъ въ пустыя фразы и ненужныя дѣла ходульных Амадисовъ, ожила опять въ произведеніи и героѣ автора-испанца.

Натура героя, увлекшагося рыцарскими романами до безумной мысли — осуществлять ихъ на дѣлѣ, высоко идеальна: полна благородства, великодушія, сердечной доброты, сострадательности, безкорыстія, прямоты, порядочности, благородной простоты и скромности въ соединеніи съ чувствомъ собственнаго достоинства, — полна отваги и безстрашія,

рѣшительности и твердости, рѣдкой душевной цѣльности и согласія между словомъ и дѣломъ—въ соединеніи съ душевнымъ жаромъ, энтузіазмомъ, фанатической преданностью завѣтной мечтѣ. Сервантесу удалось выполнить совершенно парадоксальную задачу: дать одно изъ самыхъ привлекательныхъ изображеній человѣка, въ лучшемъ значеніи слова, рисуя карикатуру.

Равнымъ образомъ, «Донъ-Кихоть», карикатура на рыцарство, даетъ самые яркіе примѣры истиннаго рыцарства и внушаетъ горячія симпатіи къ тому, что до сихъ поръ слыветъ подъ именемъ «рыцарства» въ человѣческихъ характерахъ и поступкахъ.

Дѣло въ томъ, что именно въ его столкновеніяхъ съ дѣйствительностью, при которыхъ обнаруживаются для насъ его карикатурныя ошибки, заставляющія насъ, совершенно законно, смѣяться, мы испытываемъ, въ то же самое время, удивленіе передъ его героизмомъ, безстрашіемъ, твердостью, великодушіемъ и пр., такъ какъ получаемъ полную увѣренность въ томъ, что будь, напр., на мѣстѣ вѣтряныхъ мельницъ въ дѣйствительности великаны, его поведеніе было бы совершенно то же.

Въ этихъ случаяхъ Д.-Кихоть и вызываетъ въ насъ ту высшую ступень юмора (3-ю — см. Т. С. § 128), которая сближаетъ *смѣшное* и *великое*, совмѣщаетъ смѣхъ съ удивленіемъ и восторгомъ по отношенію къ тому же самому лицу или поступку.

Но Д.-Кихоть возбуждаетъ въ насъ юморъ также другого состава (онъ можетъ, конечно, сочетаться съ предыдущимъ): изображеніе карикатурнаго можетъ вызывать въ насъ чувство горячей симпатіи, любви къ карикатурному герою. Таковъ, напр., Д.-Кихоть на театрѣ марионетокъ (II 26), когда онъ рубитъ мечемъ куколъ при представленіи сцены, возбудившей въ немъ негодованіе. Конечно, карикатуренъ безумецъ, не выносящій несправедливости на картинѣ, но не ближе ли онъ нашему сердцу тѣхъ благоразумныхъ, которые спокойно присутствуютъ при несправедливости, творимой надъ живыми людьми?

Образы и идеи. «Донъ Кихоть» есть произведеніе, совершенно исключительное по богатству *идей*; главнѣйшее значеніе имѣютъ, конечно, не мысли, прямо высказываемыя авторомъ или героемъ, а тѣ, которыя *внушаютъ* намъ **образы** романа, именно образы главныхъ лицъ—Донъ-Кихота и Санчо Пансы въ разнообразныхъ *положеніяхъ*. Эти образы, по силѣ внушенія ими чувствъ и мыслей, т. е. по силѣ обобщенія ихъ въ *идею*, давно получили для насъ значеніе **символовъ**. Въ этомъ своемъ свойствѣ они не превзойдены никакими другими, вдобавокъ, имѣютъ мало соперниковъ въ отношеніи широкой популярности.

Таковъ самый **контрастъ** Д.-Кихота и С. Пансы, задуманный ге-

ниально. Тотъ и другой—противоположные *полюсы* человѣческой природы, оттого ихъ контрастъ чрезвычайно содержателенъ; онъ построенъ на противоположности не въ немногихъ, признакахъ, но въ цѣломъ рядѣ самыхъ существенныхъ свойствъ. Сущность С. Пансы, доведенная до конца, *исключаетъ* сущность Д.-Кихота, какъ исключаютъ другъ друга: «забота о цѣлости собственной шкуры» на полѣ сраженія и сознательное самопожертвованіе за родину, и т. п.

Спиритуализмъ Д.-Кихота, т. е. полное преобладаніе въ немъ интересовъ *духа*, имѣетъ своего главнаго врага въ инстинктивномъ матеріализмѣ и пошлости—свойствахъ Санчо, которому и дано характерное въ этомъ смыслѣ имя (*panza*—брюхо).

Но, сознавая всю глубину контраста, Сервантесъ не забываетъ, что человѣкъ есть существо, надѣленное задатками того и другого. Это и составляетъ основу его юмора. О ней онъ постоянно напоминаетъ читателю сценами, гдѣ Д.-Кихоть полонъ снисходительности и доброжелательства къ Санчо, полонъ желанія поднять его до себя, и гдѣ послѣдній находится подъ обаяніемъ Д.-Кихота. И конецъ произведенія состоитъ въ томъ, что умирающій Д.-Кихоть думаетъ лишь о томъ, чтобы оставить о себѣ память «добраго человѣка», которую можетъ раздѣлить съ нимъ и Санчо, тогда какъ Санчо выступаетъ въ неожиданной роли защитника прежнихъ плановъ господина, надъ которыми онъ смѣялся, какъ бы почувствовавъ наконецъ, что *есть* царство идей и идеаловъ, великодушныхъ чувствъ и помысловъ, заставляющихъ человѣка забывать о себѣ,—миръ, безъ котораго и жизнь такихъ же, какъ онъ, Санчо недалеко ушла бы отъ существованія животнаго.

Личность Сервантеса. Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что авторъ «Д.-Кихота» не формулировалъ себѣ всѣхъ идей, которыя способно внушать намъ его произведеніе. Но не подлежитъ сомнѣнію и то, что онъ пережилъ душевно ихъ содержаніе и пережилъ чрезвычайно глубоко — втеченіе своей, полной испытаній и неудачъ жизни.

Биографическія данныя о Мигелѣ *) Сервантесѣ (1547 — 1616) рисуютъ намъ человѣка рѣдкаго благородства, способнаго на геройскіе поступки. Въ немъ текла кровь «конкистадоровъ», завоевавшихъ Испанію Америку. На войнѣ онъ проявилъ исключительную отвагу, особенно въ знаменитомъ морскомъ сраженіи съ турками при Лепанто (1571), гдѣ былъ раненъ въ грудь и лишился лѣвой руки, парализованной вслѣдствіе поврежденія нерва.

*) Русскія книги, почти безъ исключенія, даютъ произношеніе «Мигуэль», которое такъ же ошибочно, какъ произносить франц. *la guerre* (война), какъ «гюэръ». Ошибочно и произношеніе «Санхо», вм. Санчо. Въ словѣ *panza*—испанское *z* произносится, какъ пришепетывающее *s* (эсъ).

Послѣдовалъ: долгій плѣнь въ Алжирѣ, едва не стоившій ему жизни, несправедливая оцѣнка его заслугъ на родинѣ, затѣмъ, до самой смерти, — борьба съ бѣдностью на низменныхъ, плохо оплачиваемыхъ должностяхъ, напр., сборщика податей: долги, заботы о семьѣ, притѣсненія сильныхъ и пр. Обильная литературная дѣятельность Сервантеса сопровождалась посредственнымъ успѣхомъ и была встрѣчена недоброжелательствомъ и пренебреженіемъ литературныхъ корифеевъ, какъ Лопе де Вега. Успѣхъ «Д.-Кихота» при концѣ жизни былъ отравленъ нелѣпнымъ «продолженіемъ» I-й части, выпущеннымъ отъ его имени неизвѣстнымъ (до выхода II-й). День смерти Сервантеса: 23 апр. 1616 г. совпадаетъ съ шекспировскимъ, но послѣдній исчисленъ по старому (юлианскому) календарю.

Въ жизни «благороднаго несчастливца», прожитой Сервантесомъ, его юморъ былъ чрезвычайно важнымъ душевнымъ ресурсомъ. Оба предисловія — къ I и II части «Д.-Кихота» и многочисленныя мѣста романа имѣютъ автобіографическій смыслъ и носятъ печать выстрадавшаго, глубоко пережитаго, какъ извѣстная тирада о *свободѣ*, о *женѣ бѣдняка* и др.; но въ нихъ чувствуется больше энтузіазма, чѣмъ горечи. Горечь жизненныхъ неудачъ побѣждалась юморомъ, который давалъ ему силу шутить надъ ними (Сервантесъ выражается о себѣ самомъ: «онъ болѣе свѣдуещъ въ несчастіяхъ, чѣмъ въ стихахъ...» — I 6). Энтузіазмъ проистекалъ изъ благороднаго оптимизма, огромный запасъ котораго онъ носилъ въ душѣ, подобно его герою. Къ этому присоединялась способность всякій разъ *стоять выше* того, что съ нимъ случалось, на что былъ такъ способенъ его герой. Вообще онъ имѣлъ полное основаніе сказать: «Донъ-Кихотъ былъ созданъ только для меня, какъ я для него».

Романъ XVI—XVIII в. При прослѣживаніи послѣдовательныхъ проявленій реального романа на протяженіи XVI—XVIII в. имѣютъ значеніе только тѣ произведенія, въ которыхъ дѣлалась попытка представить правдиво средняго человѣка на фонѣ окружающей его жизни и среды; только такое заданіе можно признать однороднымъ съ будущимъ романомъ XIX в. и разсматривать, какъ подготовительную ступень къ нему.

Такимъ образомъ, къ «исторіи развитія» романа не имѣютъ прямого отношенія: 1) широко распространенныя въ средніе вѣка такъ наз. *фаблы* (*fabliaux*), краткіе рассказы-анекдоты обыкновенно комическаго содержанія, 2) далѣе, такъ наз. *новеллы*, особенно прославленныя «Декамерономъ» Боккаччо (XIV в.) — Тѣ и другія заключали въ себѣ многочисленныя черты реализма, но ихъ *задачей* была лишь передача занимательнаго происшествія безъ разработки характеровъ и изображенія бытовыхъ условий.

Литературнымъ явленіемъ XVI в., въ которомъ возможно видѣтъ

«предтечу будущаго общественнаго романа», слѣдуетъ считать такъ наз. *плутовской романъ* (романъ *ricaresco*). Серія ихъ началась въ Испаніи появленіемъ (въ 1554 г.) не оконченнаго «Лазарильо изъ Тормеса», авторъ котораго не вполне установленъ; въ «Д.-Кихотѣ» находимъ на него ссылки. Герой, сынъ мельника, 8 лѣтъ отданъ въ поводыри слѣпому нищему, котораго искусно обворовываетъ, чтобы не умереть съ голоду; служить потомъ у гордаго своимъ именемъ, но не имущаго дворянина (идальго), котораго кормить, собирая милостыню, и т. п. Высшаго своего проявленія плутовской романъ достигъ во Франціи, въ «Жиль-Бласѣ» Лесажа (1668—1747), написанномъ съ большимъ талантомъ.

Въ XVII в. развитію реализма служатъ *буржуазные романы* во Франціи, представленныя второстепенными именами; болѣе выдается «Le roman comique» Скаррона (1610—60); сюжетъ: приключенія странствующей труппы актеровъ. Буржуазные романы, хотя много заботились о замысловатости приключеній, давали, по пути, вѣрныя черты провинціальной жизни, отношеній между сословіями, условій путешествія—любимыя эпизоды «въ гостинницахъ», и пр.

Въ XVIII в. первая роль въ развитіи романа переходитъ къ Англіи; вкладъ ея въ этомъ направленіи весьма великъ. Въ противоположность разбросанности происшествій и ихъ внѣшней сложности, сюжетъ ограничивался рамками семьи, семейныхъ отношеній и интересовъ, напр., «Векфильдскій священникъ» Гольдсмита (1728—74). Это вело къ разработкѣ индивидуальныхъ характеровъ и ихъ повседневныхъ проявленій, къ изображенію типическихъ мелочей, къ большей интимности и теплотѣ освѣщенія, нерѣдко юмористическаго — у Фильдинга (1707—54) и особенно у Стёрна (1713—68).

Уклоненіемъ отъ реализма въ англійскомъ *семейномъ романѣ* XVIII в. являлось еще временами: увлеченіе внѣшней усложненностью сюжета (таковъ конецъ «Векфильдскаго священника») или внѣшняя идеализація лицъ, какъ «безподобный Грандисонъ» (Ричардсона), по выраженію Пушкина, наконецъ, сентиментальность,—попытка идиллической идеализаціи, какъ у Ричардсона и въ «Бѣдной Лизѣ» Карамзина (1792). Семейный романъ этого рода въ лицѣ Августа Лафонтэна († 1831; на нѣм. яз.) отмѣченъ также Пушкинымъ (въ «Онѣгинѣ»); тамъ герой «плакалъ» сперва надъ несчастіями ближнихъ, потомъ, отъ умиленія, надъ красотой собственной сострадательной души.

Сентиментальная и юмористическая струя въ романѣ привели въ концѣ XVIII в. къ попыткамъ: 1) наполнить *все* произведеніе *психологическимъ* содержаніемъ, какъ «Новая Элоиза» Руссо (1712—78), гдѣ оно исключительно эмоціональное; передача однихъ настроеній при бѣдности фактовъ привела къ утомительной растянутости; 2) сосредоточить

романъ на душевной исторіи *одного* лица (Ich-Roman); таковы «Страданія молодого Вертера» Гете (1774).

Такой «романъ личности» встрѣтился на похожей темѣ съ «поэмой личности» Байрона и его школы (ср. стр. 152). Герой Гете чуждъ однакоже *титанизма* (что сближаетъ его съ реальнымъ романомъ XIX в.); но личныя условія его жизни слишкомъ искусственны, книжны и лишены бытовыхъ чертъ; развязка—самоубійство героя. Позднѣе были даны примѣры того, какъ интересъ можетъ быть сосредоточенъ на одной и притомъ заурадной личности, не выше средняго уровня; для этого требовалось: 1) углубленіе личной психологіи, 2) болѣе подробная разработка бытовыхъ условій (среды), какъ *почвы*, — условій воспитанія, наслѣдственности и пр., какъ въ «Дневникѣ лишняго человѣка» Тургенева. Но такого рода «этюды о человѣкѣ» могъ явиться только въ XIX в.

Художественный реализмъ. Реализмъ въ изображеніи человѣка и человѣческой жизни въ искусномъ словѣ проявляется двойнымъ путемъ: I—изображеніемъ «средняго», **типическаго** въ человѣкѣ и жизни, II—изображеніемъ **тѣлеснаго**, — относящагося до нашего тѣла и его потребностей.

Мы знаемъ, что въ томъ и другомъ видѣ реализмъ проявляется очень рано, но лишь какъ подробность обстановки, эпизодъ, дополнительная черта, напр., даже въ героическомъ изображеніи; таковы подробности *раненій* въ Иліадѣ, доходящія до «натурализма» (стр. 43).

Но въ произведеніяхъ, какъ романъ, причисляющихъ себя къ художественному реализму, изображеніе *типическаго* должно составлять не эпизодъ, а *главное*—самую задачу, самый *сюжетъ* произведенія.

Въ произведеніяхъ этого рода и сами идеальныя, высшія проявленія человѣка передаются приемами реализма, т. е. 1) *типическими чертами*—такъ, какъ они наблюдаются въ «человѣкѣ средняго уровня», 2) постоянно въ связи съ его *тѣлесной природой*: «реальный герой» (какъ кап. Мироновъ) знаетъ и усталость, и тяжесть годовъ и пр.

Легко понять, что *обѣ* задачи художественнаго реализма (I и II) тѣсно связаны одна съ другою. Героическая пѣснь, поэма, ода, героическая драма могутъ давать изображенія человѣка, торжествующаго надъ «тѣломъ», надъ «матеріальными условіями» его подвига и вообще жизни: въ томъ состояніи душевнаго подъема, въ которое насъ приводятъ указанныя выше произведенія, мы можемъ предаваться *иллюзіи* существованія такихъ примѣровъ «человѣческаго». Иначе въ произведеніяхъ, имѣющихъ въ виду изображеніе типическаго, повседневнаго: изображеніе «средняго человѣка» внѣ зависимости отъ матеріальныхъ условій жизни было бы лишено правдоподобія и явилось бы препятствіемъ для художественной иллюзіи дѣйствительности.

опредѣленный полъ и возрастъ; для романа—необходимо, чтобы онъ происходилъ изъ опредѣленной среды, имѣлъ опредѣленный достатокъ, занятіе, семейное положеніе и пр.

Эти *характерныя* подробности, *индивидуализируя* его, и придаютъ ему наглядность, художественность, *иллюзію живого лица*, какъ Плюшкинъ, Обломовъ, Савельичъ и др.

Главная техническая задача реального художника и состоитъ въ умѣломъ примѣненіи характернаго. Оно должно всегда быть, но не должно заслонять типическаго. Послѣдній недостатокъ не чуждъ гр. Л. Толстому.

Сказанное прилагается, конечно, не только къ изображенію лицъ. Выводимыя романистомъ эпизоды, сцены, поступки интересны намъ также своимъ правдоподобіемъ, т. е. типичностью для жизни людей. Но ясно, что одна и та же сцена можетъ разыгратъ въ весьма различныхъ внѣшнихъ условіяхъ. Дѣло художника ихъ придумать: мѣсто, обстановку, внѣшнее выраженіе внутренняго смысла сцены и др. Для того чтобы «перенести» въ нее читателя, романистъ нашего времени и вводитъ незначительныя подробности—весьма правдоподобныя и весьма живо представляемыя, какъ при описаніи «перевязочнаго пункта» въ «Войнѣ и мирѣ»:

Одинъ изъ докторовъ, въ окровавленномъ фартукѣ и съ окровавленными небольшими руками, въ одной изъ которыхъ онъ между мизинцемъ и большимъ пальцемъ, чтобы не запачкать ея, держалъ сигару, вышелъ изъ палатки (III, гл. 55).

Но ошибочно думать, что **типическое** и **характерное** въ реальномъ художественномъ изображеніи кореннымъ образомъ разнородны. Дѣло въ томъ, что художникъ беретъ «характерное» не только ради его наглядности. Какъ было уже замѣчено, оно должно быть правдоподобно для *даннаго* момента и лица, т. е. для лица въ данныхъ условіяхъ.

Такимъ образомъ, и характерныя подробности изображенія подбираются художникомъ по принципу типичности, но лишь въ смыслѣ «типичной случайности». Такъ докторъ-хирургъ у гр. Л. Толстого могъ быть и не курящимъ; но, допустивъ, что онъ курилъ, художникъ воспользовался наглядной подробностью, которая характеризовала сцену: спѣшность, напряженность работы.

Въ этомъ выразилась мало общечеловѣческая сущность эпизода—по отношенію къ войнѣ, человѣческому страданію и пр., но этимъ значительно увеличилась степень художественной *иллюзіи*—до иллюзіи нашего присутствія въ этомъ ужасномъ мѣстѣ.

Изъ только что сказаннаго должно быть понятно, почему въ обыкновенной рѣчи слова «типичный» и «характеристичный», «характерный» иногда употребляются одно вмѣсто другого.

Драматическій пріемъ въ романѣ. Одно изъ важныхъ поэтическихъ *средствъ* реального романа есть примѣненіе **діалоговъ**, которые какъ бы превращаютъ мѣстами романъ въ драму; къ такимъ мѣстамъ романа и примѣняютъ охотно названіе **сцены**.

Въ народномъ эпосѣ, эпопее, поэмѣ мы находимъ лишь *обмѣны рѣчей*, которыя продолжаютъ собою рассказъ; имъ недостаетъ обыкновенно драматическаго сцѣпленія и оживленія, свойственныхъ драматическому діалогу. Въ произведеніяхъ, какъ «Полтава», мы можемъ встрѣтить драматическіе діалоги, но лишь изрѣдка, какъ вставку и перерывъ рассказа. Діалоги въ балладахъ подчинены настроенію цѣлаго, которое они и иллюстрируютъ, какъ въ «Лѣсномъ царѣ»; они такимъ образомъ *лиричны*, въ то время какъ діалоги, напр., въ «Пѣсни о вѣщемъ Олегѣ», или «Шибановѣ» *эпичны*.

Романъ пользуется чрезвычайно широко *драматическими діалогами*; они могутъ даже количественно преобладать въ немъ надъ другими формами изложенія: рассказомъ, описаніемъ и объясненіями—автора или вымышленнаго лица.

Притомъ, и эти послѣдніе пріемы изложенія въ значительной мѣрѣ служатъ въ романѣ къ тому, чтобы дополнять собою діалогическія сцены. Такъ романистъ сообщаетъ намъ подробности внѣшняго вида говорящихъ лицъ, ихъ интонацій, жестовъ, положеній, обстановки, въ которой происходитъ *сцена*; наконецъ, что важнѣе, разъясняетъ внутренніе процессы, которые переживаютъ говорящіе лица.

Его роль бываетъ тогда очень похожа на роль лица, которое, въ первобытную эпоху, объясняло, одновременно или впередъ, содержаніе мимической сцены или пляски (стр. 5 и 8).

Можно вообще сказать, что романистъ не столько рассказываетъ, сколько **инсценируетъ** происшествія, но безъ помощи сцены и актеровъ.

Это и есть та специфическая *форма* или *манера* передачи содержанія, до которой романъ XIX в. доработался постепенно.

Если всмотрѣться въ пріемы еще Тургенева, то нетрудно замѣтить эпическія излишества—рассказовъ, описаній, біографій лицъ, авторскихъ разъясненій. У него они однако прекрасно слиты и объединены со «сценами» романа лирическимъ средствомъ, именно единствомъ авторскаго настроенія, обыкновенно высоко поэтическаго. Между тѣмъ у Гончарова эти переходы отъ одной манеры къ другой (см. начало «Обломова») произвольны и рѣзки; въ то время какъ *описанія* художественны и правдивы, *рѣчи* гостей Обломова преувеличены и карикатурны.

Романъ эволюціонировалъ (развивался) въ XIX в. именно въ направленіи выше указанной инсценировки содержанія въ ущербъ рассказу, описанію (какъ отдѣльно поставленной задачѣ) и объясненію.

Послѣднимъ еще злоупотребляетъ гр. Л. Толстой; его доводитъ до *mini-мума* Чеховъ, какъ во Франціи Ги де Мопассанъ (1850—93).

Это направленіе техники романа ведетъ въ художественномъ отношеніи къ все большей *синтетичности* образовъ—отдѣльныхъ фигуръ и цѣлыхъ сценъ (эпизодовъ), причемъ, конечно, въ составъ *образа* входитъ, какъ главное, именно то, что лицо *говоритъ*. Отсюда ясно, какъ характеристичны, въ отношеніи содержанія и формы, должны быть рѣчи.

Пользуясь такъ охотно приемами драмы, романъ достигаетъ часто и ея результатовъ, того, что было названо выше (стр. 215) двойной драматической иллюзіей.

Близость къ драмѣ бываетъ еще больше, если весь рассказъ, весь *ходъ* романа развивается драматически, т. е. съ болѣе тѣснымъ сдѣпленіемъ сценъ, съ меньшимъ участіемъ случая (напр., «случайныхъ встрѣчъ», которыя любилъ Тургеневъ), съ постепеннымъ нарастаніемъ усилій лица, борьбы и пр.. Такъ весьма драматично построены и развиты романы Достоевскаго, также «Анна Каренина» (по отношенію къ героинѣ). У Тургенева гораздо драматичнѣе развиты небольшіе рассказы какъ «Пѣтушковъ», «Несчастная», даже «Собака», нежели его романы.

Общественный романъ. Сильное движеніе общественнаго сознанія въ самомъ концѣ XVIII в. (въ связи съ революціей 1789 г.), продолжавшееся затѣмъ въ XIX-мъ, привело: 1) къ болѣе широкому сознанію правъ, значенія и интереса человѣческой личности независимо отъ ея внѣшняго положенія, и 2) къ чрезвычайно сложному представленію о ея разнообразной зависимости отъ «человѣческаго цѣлага», къ которому она принадлежитъ, и не только «государства», но также «общества», «среды», «профессіи» и пр.

1) *Первое* привело къ демократизаціи сюжетовъ произведеній. На первыхъ порахъ авторы даже «извинялись» передъ читателями или брали своихъ «героевъ» подъ защиту (какъ у Карамзина: «ибо и крестьянки любятъ умѣютъ»...). Демократизація была не только внѣшней: искусство стало интересоваться также человѣкомъ ненормальнымъ, малокультурнымъ, павшимъ и т. д.

2) *Второе*—привело къ новой литературной задачѣ: представить жизнь человѣка со всей сложностью отношеній, общественныхъ вліяній, стѣсненій или воздѣйствій, начиная съ дѣтства,—черезъ семейныя условія, школу, потомъ условія службы, труда и пр. Эта сложная задача и могла разрѣшаться наилучшимъ образомъ въ формѣ **романа**, который при этомъ, естественно, разрастался до весьма значительныхъ размѣровъ.

Первый изъ романистовъ, кто поставилъ себѣ такую широкую общественную задачу, былъ Бальзакъ во Франціи (1799—1850). Наболѣе благодарной для него явилась тема: способный и честолюбивый молодой

человѣкъ изъ провинціи, прокладывающій себѣ въ Парижѣ путь къ богатству и знатности, что давало ему поводъ рисовать родовую и денежную аристократію, міръ дѣльцовъ, тщеславныхъ выскочекъ и пр.

Бальзакомъ же были даны первыя реальныя изображенія простого народа («Les paysans»). Своей сложной картинѣ общественныхъ отношеній, наполненной нѣсколько десятковъ романовъ, Бальзакъ далъ общее заглавіе: «Comédie humaine».

Значеніе Бальзака для развитія европейскаго романа увеличивалось его талантомъ художника-психолога,—превосходной разработкой характеровъ. Знамениты его женскіе характеры: не понятыхъ, одинокихъ, покинутыхъ женщинъ, старыхъ дѣвъ и старыхъ холостяковъ, также характеры маньяковъ, фанатически преслѣдующихъ одну, иногда фантастичную цѣль (напр., алхимиковъ); таковы же его изображенія привязанности, перешедшей въ манію, — отца («Père Goriot») къ безсердечнымъ дочерямъ, дѣвушки («Eugénie Grandet») — къ жениху, который ее бросилъ.

Отступленія отъ реализма проистекали у Бальзака изъ того, что онъ самъ смотрѣлъ иногда на дѣйствительность глазами своихъ фанатически стремившихся къ цѣли героевъ; его собственный характеръ выдавался необыкновенно сильнымъ развитіемъ воли (характеристично въ этомъ отношеніи его выраженіе: «la magie noire de la volonté»).

Другимъ авторомъ, оказавшимъ сильное и плодотворное вліяніе на развитіе романа XIX в., былъ Диккенсъ (1812—70). Слѣдуя традиціи англійскаго семейнаго романа, онъ положилъ начало серьезной разработкѣ темы дѣтство: условій воспитанія, ненормальностей семейнаго положенія, школы и пр.—съ общественной точки зрѣнія. Его изображенія жестокаго обращенія съ дѣтьми въ частныхъ школахъ Англій («Никласъ Никльби») вызвали правительственную ревизію.

Темы: ненормальныхъ условій дѣтства были любимыми темами Диккенса (Давидъ Копперфильдъ, подъ властью суроваго вочима, Павелъ Домби, растущій безъ матери при угрюмомъ и гордомъ отцѣ и др.). Диккенсомъ же даны первыя примѣры превосходной разработки психологіи дѣтскаго возраста.

Яркую черту его романовъ составляетъ, далѣе, юморъ (чуждый Бальзаку), особенно въ изображеніи «слабаго человѣка», неудачника въ жизненной борьбѣ, также въ изображеніи наивно добродушнаго простолюдина (какъ семья няньки Давида К. и семья кормилицы Павла Домби).

XXXIII. Поэзія.

Поэзія въ ряду искусствъ. Отношеніе поэзіи къ остальнымъ искусствамъ можетъ быть опредѣлено слѣдующими чертами:

I. Прежде всего, есть полное основаніе причислять поэзію къ такъ наз. **изобразительнымъ** искусствамъ, вмѣстѣ съ живописью и скульптурой,—дающимъ всегда *изображеніе*, т. е. воспроизведеніе чего либо. Поэзія съ ними постоянно и встрѣчается на одинаковыхъ сюжетахъ, какъ «Совѣтъ въ Филяхъ» у гр. Л. Толстого (Хр. 136) и картина Кившенко.

Но есть существенная особенность у поэзіи, какъ «изобразительнаго искусства»: она не даетъ *видимыхъ* изображеній того, что воспроизводитъ; глазу даются лишь черныя строки, назначеніе которыхъ возбуждать воображеніе читателя и вызывать картину сюжета лишь въ его сознаніи,—«видимую», такимъ образомъ, только его духовнымъ очамъ.

Это свойство поэзіи заставляетъ назвать ее искусствомъ **символическимъ** по самой своей природѣ. Ея орудіе, слова—имѣютъ цѣну, какъ *знаки-символы*, способные дѣйствовать лишь на того, кому извѣстно ихъ значеніе.

Исключеніе составляетъ звукоподражательный элементъ языка, который прямо воспроизводитъ, т. е. повторяетъ, копируетъ звуки, доступнымъ для уха образомъ; но эта часть содержанія поэзіи (какъ и музыки) незначительна.

II. Указанная особенность поэзіи, какъ искусства изобразительнаго, отдаляя ее отъ живописи и скульптуры, приближаетъ ее напротивъ къ **музыкѣ**, какъ искусству внушающему душѣ значительную часть своего содержанія (настроенія, воспоминанія)—только чрезъ посредство звуковъ.

Поэзія, далѣе, родственна музыкѣ и, какъ искусство: 1) **длительное**, дающее свои произведенія нашему сознанію постепенно, во времени, и 2) какъ искусство **ритмическое**, пользующееся дѣйствіемъ ритма. Этимъ объясняется тѣсная связь исторіи развитія (эволюціи) обоихъ искусствъ, съ самаго ихъ начала; и самое слово *поэзія*—*ποίησις* (отъ *ποιέω*—дѣлаю) относилось греками къ обоимъ искусствамъ.

Значеніемъ слова и цѣлой рѣчи въ поэзіи должна быть названа вся сумма ихъ дѣйствія на душу читателя и слушателя. Въ противоположность строгой ограниченности смысла *терминовъ*, научныхъ и дѣловыхъ (см. ниже «Проза»), поэтическое слово (выраженіе, рѣчь)—имѣетъ въ виду произвести сложное дѣйствіе на всѣ стороны души,—на первомъ планѣ на **воображеніе и чувство**.

Слову принадлежитъ роль душевнаго возбудителя (Т. С. § 84), навстрѣчу которому душа приноситъ свою самостоятельность вмѣстѣ съ накопленнымъ запасомъ чувствъ, впечатлѣній и знаній («душевнаго опыта»), связанныхъ взаимно весьма сложной сѣтью ассоціацій.

Такое соотношеніе поэтической рѣчи и души дало поводъ современ-

ваться однимъ и тѣмъ же сюжетомъ, но даютъ каждое различное душевное содержаніе, возбуждаютъ также самодѣятельность не одинаковыхъ сторонъ души и потому даютъ ей различнаго рода удовлетвореніе, или **уголеніе**.

Въ то же время въ каждомъ «поэтическомъ состояніи» можно найти указанную *тройную* природу:

1) То, что поэтическое содержаніе должно отступить, отодвинуться отъ насъ на извѣстное разстояніе, стать предметомъ созерцанія, для того чтобы сдѣлаться именно «поэзіей», слѣдуетъ назвать *эпической* природой поэзіи.

2) То, что поэзія есть всегда возбужденіе души, ищущее себѣ исхода, изліянія,—слѣдуетъ считать ея лирической природой.

3) Наконецъ, въ томъ, что это душевное состояніе разрѣшается въ *актъ*: облеченія его въ слова и высказыванія (въ старину пѣнія), при чемъ сопровождается непремѣнно игрой лица, можетъ быть, жестами и пр.,—нельзя не признать *драмы*.

Гдѣ поэтъ говоритъ не отъ себя, но заставляетъ выступать другое лицо или лица и высказывать или осуществлять въ поступкахъ то, что возникло собственно, какъ содержаніе его души, тамъ, опять таки, нельзя не узнать природу *драмы* (ср. стр. 203).

Слѣдуетъ замѣтить, что признаки *эпическаго*, *лирическаго* и *драматическаго* могутъ быть прилагаемы и къ произведеніямъ живописи, скульптуры и музыки—благодаря присутствію въ нихъ всѣхъ поэзіи.

Такъ концепцію памятника Петру В. (Фальконета) необходимо назвать драматической въ виду состоянія дѣеспособной энергіи, которое онъ внушаетъ зрителю (уже однимъ видомъ правой руки Петра). Но пластическое изображеніе самаго большого напряженія физическихъ силъ останется всетаки эпосомъ, если лица борющихся не выразятъ сознательнаго душевнаго напряженія энергіи и воли. Лиризмъ пластическаго произведенія заключается въ проникающемъ его *настроеніи*.

Идеализмъ и реализмъ поэзіи. Еще существеннѣе раздѣленіе поэтическихъ состояній на: **идеалистическія** и **реалистическія** (разграниченіе ихъ проходитъ черезъ всю эту книгу).

1. Первое есть состояніе душевнаго подъема, экзальтаціи при созерцаніи **идеальнаго**,—того, что выше средняго, *типическаго* въ человѣкѣ и жизни. Въ понятіе «идеальнаго» можетъ входить здѣсь и признакъ «эстетически прекраснаго»; но при сочетаніи съ героическимъ, религіознымъ, нравственнымъ, гуманнымъ и пр. содержаніемъ онъ никогда не занималъ въ поэзіи перваго, главнаго мѣста.

Въ старину этотъ подъемъ подготовлялся и поддерживался музыкой, ритмомъ рѣчи и пляски, внушался заранѣе — авторитетомъ старины, откуда произошелъ самый сюжетъ и идеальная точка зрѣнія на него.

Въ такомъ же духѣ — критики пытаются рѣшать, каковы должны быть тѣ стороны лицъ произведенія, которыхъ не показалъ авторъ: они дополняютъ ихъ по аналогіи съ реальной жизнью. Такого рода заблужденіе уже было названо выше (стр. 13-14) *миѳологическимъ мышленіемъ*.

На самомъ дѣлѣ всякое произведеніе изобразительныхъ искусствъ даетъ человѣку жизнь съ опредѣленными ограниченіями, въ опредѣленныхъ рамкахъ заданія, которыя диктуются душевнымъ отношеніемъ автора къ сюжету, душевнымъ интересомъ, который онъ въ немъ находитъ.

Искусству свойственно вообще изолировать, обособлять сюжетъ отъ извѣстныхъ сторонъ, которыя въ реальномъ лицѣ не могутъ не быть, но которыя въ данномъ случаѣ были безразличны для души поэта. Это обособленіе, изолированіе предмета отъ извѣстныхъ условій и сторонъ особенно свободно и смѣло производить поэзія, благодаря указанному свойству символичности.

Въ отношеніи глвнаго предмета искусства — человѣка мы только что видѣли, какой различной степенью тѣлесности могутъ обладать его поэтическія изображенія: то же и въ душевномъ отношеніи.

Всего рѣзче выступаетъ сказанное въ *комическихъ* изображеніяхъ. Если бы «умирающая тетушка» въ «Тяжбѣ» Гоголя (написавшая «обмокни») была признана читателемъ, какъ полное *лицо*, какъ религиозно-нравственная личность (напр., со всей полнотой значенія словъ «раба Божія»), то изображеніе Гоголя съ его комическимъ освѣщеніемъ самымъ глубокимъ образомъ возмутило бы его душу.

Такимъ образомъ, возможно весьма яркое изображеніе человѣка въ поэзіи, но *взятаго* поэтомъ, напр., *безъ* его моральной стороны и налагаемыхъ ею обязанностей. Поэтъ имѣетъ право смотрѣть на свое *созданіе* «подъ различными углами зрѣнія», «сквозь различныя призмы» и т. п.; потому весьма наивно нѣкоторые критики возмущались тѣмъ, что Байронъ «превозносилъ уголовныхъ преступниковъ», забывая, что рѣчь шла о созданіяхъ его воображенія.

Первая задача критика художественныхъ произведеній и состоитъ въ томъ, чтобы разъяснить читателю, въ какихъ рамкахъ, т. е. съ какими ограниченіями, съ выключеніемъ (элиминированіемъ) какихъ сторонъ полной человѣческой натуры представленъ въ данномъ случаѣ человѣкъ.

XXXIV. Проза.

Языкъ прозы. Прозаическое сочиненіе слѣдуетъ опредѣлить — со стороны его назначенія, какъ такое, которое имѣетъ въ виду дѣловую или научную цѣль, — и со стороны психологической, т. е. его

дѣйствія на душу читателя, какъ такое, которое говоритъ исключительно или почти исключительно **уму** (ср. Т. С. §§ 80, 81).

Языкъ прозы долженъ, естественно, соответствовать указаннымъ свойствамъ прозаическаго сочиненія, ближайшимъ образомъ *второму* — психологическому.

I. Онъ долженъ обладать словами для обозначенія *общаго*, т. е. **общихъ представленій и понятій**, которыя содержатъ знаніе о существенныхъ признакахъ *рода* (предметовъ или явленій).

Мы уже видѣли, что этимъ требованіямъ совершенно не удовлетворяли слова первоначальнаго языка, которыя передавали лишь впечатлѣнія отъ предметовъ и явленій (см. стр. 1—2).

Они были непригодны для цѣлей прозы въ 2-хъ отношеніяхъ: а) выдвигая для сознанія лишь *одинъ* признаковъ въ предметъ и явленіи, вмѣсто всей суммы родовыхъ признаковъ (какъ «волкъ» лишь «терзающій» и т. п.; ср. «слова-эпитеты» — стр. 2); б) выдвигая въ предметъ непременно *наглядное*, дѣйствующее на внѣшнія чувства, такимъ образомъ, обыкновенно *матеріальное*, конкретное.

Отсюда ясно, что должна была совершиться постепенная эволюція языка прозы изъ языка поэзіи, по мѣрѣ развитія потребности въ первомъ, т. е. потребности въ обозначеніи *общаго, родового, существеннаго*. Эта потребность является не сразу; оттого находили племена, у которыхъ имѣлись отдѣльныя названія для правой и лѣвой руки, но не имѣлось слова для понятія *рука*.

Этотъ процессъ возникновенія прозаическихъ словъ и состоялъ: а) въ утратѣ словами свойствъ «словъ-эпитетовъ», б) въ утратѣ ими конкретности, слѣдовательно наглядности значеній — то, что называютъ «затемнѣніемъ корней» и «потускнѣніемъ метафоръ» (ср. Т. С.).

По мѣрѣ успѣховъ этого процесса обогащался языкъ прозы и терпѣлъ ущербъ языкъ поэзіи, — который и стремился поэтому пополняться новыми образованіями словъ, новыми метафорами и пр.

Отсюда понятно, что въ наукѣ, teknikѣ, законахъ, философіи, гдѣ къ языку предъявляются особенно высокія «прозаическія требованія», идетъ постоянная борьба съ матеріальностью и метафоричностью словъ; это заставляетъ часто прибѣгать къ иностраннымъ терминамъ, какъ медицина примѣняетъ слово *шокъ*, чтобы избѣжать слова *ударъ*.

II. Имѣя назначеніе удовлетворять потребностямъ *ума, мысли*, языкъ прозы долженъ, далѣе, обладать полной *ясностью, отчетливостью, удобопонятностью* не только при усвоеніи смысла отдѣльнаго слова, но и при прослѣживаніи и усвоеніи *хода*, или *развитія мысли*, которое, будучи выражено въ словѣ, получаетъ названіе разсужденія.

Дѣло въ томъ, что смыслъ отдѣльнаго слова или предложенія можетъ быть вѣрно понято и при неполнѣ точномъ его обозначеніи — изъ намека, примѣра и т. п. Для успѣшнаго же *развитія* мысли, т. е. движенія ея впередъ — требуется ясность, основанная на полной **точности** выраженія. Послѣдняя состоитъ въ томъ, что слово выражаетъ мысль, не болѣе *широкую* и не болѣе *узкую*, чѣмъ та, которую имѣлъ въ сознаніи говорящій, другими словами: когда выраженіе не вноситъ въ сознаніе ни меньше, ни больше признаковъ, чѣмъ слѣдуетъ (какъ слова: *помѣщеніе* и *квартира* по отношенію къ слову *жилище*).

Выставленнымъ требованіямъ въ полной мѣрѣ удовлетворяютъ такъ наз. **термины**: научные, философскіе, техническіе, юридическіе, коммерческіе и др.; они прочно установлены для обозначенія вполне выработанныхъ *понятій*, которымъ даны исчерпывающія ихъ *опредѣленія*.

Но мысль, даже научная и дѣловая, не орудуетъ только такими понятіями, а также понятіями и общими представленіями, не выработанными вполне (какъ, напр., часто въ медицинѣ). Здѣсь область искусства прозы, задача котораго удовлетворить уму, требованіямъ точной мысли и логики. До сихъ поръ пальма первенства принадлежитъ французской прозѣ (въ философіи, наукѣ, критикѣ, исторіи), основаніе которой было положено писателями XVII в.

Какъ уже сказано, точность рѣчи имѣетъ особую важность въ разсужденіи: при развитіи мысли, ея доказательствѣ или опроверженіи. Неполная точность обозначенія понятія или представленія ведетъ къ неустойчивости, шаткости ихъ содержанія для нашего сознанія. Черезъ это въ цѣпи разсужденія содержаніе слова можетъ мыслиться въ различныхъ мѣстахъ не въ одномъ и томъ же смыслѣ; такимъ образомъ, начавъ доказывать одно положеніе, мы можемъ, вслѣдствіе неустойчивости какого нибудь изъ понятій, перейти къ доказательству положенія, только похожаго на первое (см. ниже).

Разсужденіе. «Прозаическое сочиненіе по преимуществу» есть *разсужденіе*: 1) оно требуетъ въ наибольшей степени работы *мысли*, логической дѣятельности ума; 2) оно сосредоточиваетъ вниманіе всего болѣе на *общемъ*, говорящемъ только уму: понятіяхъ, общихъ положенійхъ—законахъ, и въ гораздо меньшей мѣрѣ занимается единичнымъ, конкретнымъ, чѣмъ, напр., исторія, первая задача которой возстановлять факты; 3) части разсужденія бываютъ связаны между собою исключительно внутренней, *логической связью*, тогда какъ, напр., въ исторіи преобладаетъ связь хронологическая.

Разсужденіе находитъ себѣ мѣсто во всѣхъ наукахъ, поскольку въ нихъ входитъ объясненіе явленій; въ описательной части наукъ раз-

сужденіе участвуетъ, приводя описываемое въ систему: давая опредѣленія и классификаціи.

Для разсужденія и имѣеть наибольшее значеніе *точность* языка, тогда какъ его *картинность* получаетъ лишь служебное значеніе—въ пояснительномъ примѣрѣ, иллюстраціи, а *эмоціональность* — лишь постольку, поскольку понятія, входящія въ разсужденіе, соприкасаются съ нравственностью и нравственнымъ чувствомъ.

Разсужденіе имѣеть вообще двоякую задачу: I—выясненіе **понятія** со стороны его *содержанія* и *объема*, II—выясненіе **истинности** какого либо **положенія**, т. е. *сужденія* — *утвердительнаго* или *отрицательнаго*.

Опредѣленіе и логическое дѣленіе. I. Раскрытіе содержанія понятія состоитъ въ выясненіи того, какіе признаки и въ какомъ соотношеніи входятъ въ его составъ. Эта задача выполняется иногда въ формѣ **описанія понятія**, но болѣе совершенно въ формѣ **логическаго опредѣленія**.

Описывая понятіе, перечисляютъ одинъ за другимъ его признаки, или примѣты; такой приемъ особенно умѣстенъ тогда, когда разъясняется новое, мало знакомое понятіе; оттого описаніе понятій примѣняется часто въ учебныхъ руководствахъ на болѣе элементарной ступени.

Логическое опредѣленіе понятія (*definitio*) отличается тѣмъ, что сразу вводитъ опредѣляемое понятіе въ систему понятій изъ данной области знанія, ставя его на опредѣленное мѣсто. Для этого не перечисляютъ всѣхъ признаковъ понятія, но, обозначивъ терминомъ родовое понятіе, подъ которое опредѣляемое понятіе подходитъ, какъ видъ, присоединяютъ къ нему лишь видовое отличіе послѣдняго. Содержаніе родового понятія предполагается при этомъ извѣстнымъ.

Опредѣленіе выигрываетъ въ содержательности, если берется родъ, ближайшій къ опредѣляемому, такъ наз. *definitio per genus proximum*. Таково опредѣленіе: «элегія—есть выраженіе рефлексивнаго лиризма, проникнутаго примирительной грустью», болѣе содержательное, чѣмъ: «элегія есть поэтическое произведеніе, проникнутое...» и т. д. Въ послѣднемъ нельзя не замѣтить скачка мысли (*saltus*); зато первое требуетъ знакомства съ цѣлой системой понятій изъ области лирики.

Легко догадаться, что опредѣленіе понятія не можетъ находить себѣ мѣста въ поэзіи, такъ какъ говорить исключительно *уму*. Но какъ только мы беремся за раскрытіе состава представленія о предметѣ или явленіи, т. е. такого познанія, которое обладаетъ всегда долей наглядности, наше изложеніе, тѣмъ самымъ, бываетъ обязано удовлетворить и требованіямъ *воображенія* и въ этомъ направленіи можетъ дойти до картиннаго, художественнаго описанія, особенно передавая единичное.

Если притомъ въ немъ будутъ отчетливо выступать въ то же время *родовыя черты* (лица, предмета и пр.), мы припишемъ ему свойство *типичности* (ср. стр. 363; Т. С. § 77).

Къ задачамъ опредѣленія примыкаетъ также **характеристика**. Она имѣетъ именно логическую природу, одинаковую съ опредѣленіемъ черезъ ближайшій родъ; а именно: характеристика не есть лишь «подробное описаніе лица»; лицо характеризуется всегда въ *опредѣленномъ отношеніи*, т. е. подводится этимъ подъ извѣстный *родъ, категорію* лицъ и рассматривается съ точки зрѣнія ея требованій, т. е. ея существенныхъ признаковъ, которые предполагаются прочно установленными и извѣстными. Такъ можно характеризовать Суворова, «какъ стратега», «какъ воспитателя войскъ» и т. д.

Не смотря на только что сказанное, не составляютъ рѣдкости случаи, когда лицо «характеризуютъ вообще», безъ точнаго обозначенія точки зрѣнія.

Отъ опредѣленія характеристика отличается наглядностью, потому что раскрываетъ составъ не понятія, но представленія.

Логическое дѣленіе понятія есть раздѣленіе на части не его **содержанія**, но его **объема**, т. е. сферы его приложенія, случаевъ его проявленія. Оно состоитъ въ дробленіи всего объема понятія на понятія меньшихъ объемовъ, которые имъ обнимаются, — *рода на виды*. Чтобы быть логичнымъ, такое дѣленіе должно производиться въ опредѣленномъ отношеніи, на опредѣленномъ основаніи.

Научное раздѣленіе и подраздѣленіе сложной области фактовъ, представляющее полную систему понятій изъ опредѣленной сферы знанія, называется **классификаціей**.

Доказательство мысли. II. Собственно разсужденіемъ называется не то, когда мы лишь разбираемся въ нашихъ понятіяхъ, но то, когда мы ими пользуемся, что либо утверждая или отрицая и приводя тому основанія. При этомъ предполагается, что мы сами и лицо, къ которому мы обращаемъ рѣчь, дорожимъ именно ихъ истинностью.

Для вышеуказанной задачи бываетъ необходимъ обыкновенно процессъ *развитія мыслей*, состоящій въ логическомъ сочетаніи многихъ *сужденій*, т. е. многихъ утверженій и отрицаній; развивая мысль, мы тѣмъ самымъ ее обосновываемъ, т. е. доказываемъ, или же ее опровергаемъ, обосновывая мысль, ей *противорѣчащую*, совершенно *исключающую* ея истинность.

Ясно, что, наоборотъ, опровергнувъ мысль, противорѣчащую нашей, мы тѣмъ докажемъ истинность послѣдней: способъ, называемый *непрямымъ* доказательствомъ или «*доказательствомъ отъ противнаго*», который примѣняется нерѣдко въ геометріи.

Процессъ доказательства, или обоснованія мысли бываетъ или: I, дедуктивнымъ, или II, индуктивнымъ.

I. Мы доказываемъ мысль дедуктивно, дѣлая очевиднымъ для сознанія то, что она необходимо слѣдуетъ, логически вытекаетъ изъ мысли, болѣе общей, истинность которой доказана или самоочевидна.

Дедуктивное доказательство пользуется приѣмомъ **силлогизма** обыкновенно въ двухъ формахъ: такъ наз. *1-й фигуры*, которая подводитъ доказываемое положеніе подъ правило, и *2-й*, которая изъе-летъ его изъ дѣйствія правила, какъ въ примѣрахъ: «всѣ люди смертны; Гай—человѣкъ: Гай—смертенъ», «всѣ рыбы дышатъ жабрами, китъ не дышетъ жабрами: китъ—не рыба».

Легко видѣть, что всякій силлогизмъ ручается лишь за то, что его *заключеніе истинно—въ томъ случаѣ, если истинны обѣ посылки*.

Сказанное выше (стр. 374) о разрушительномъ дѣйстви *неточности языка* на разсужденіе, обнаруживается нагляднымъ образомъ въ силлогизмѣ, или умозаключеніи.

Процессъ каждаго силлогизма состоитъ въ томъ, что выясняется логическая связь между двумя понятіями на основаніи сравненія каждаго изъ нихъ порознь съ однимъ и тѣмъ же третьимъ, такъ наз. среднимъ терминомъ (см. выше примѣры). Если послѣдній выраженъ неточно, два понятія силлогизма (подлежащее и сказуемое заключенія) могутъ быть сравниваемы не съ однимъ и тѣмъ же третьимъ: такъ наз. *quaternio terminorum*—«ошибка 4-хъ терминовъ» (вмѣсто 3-хъ), какъ въ слѣдующемъ примѣрѣ: «кто пользуется вымысломъ, тотъ лжетъ: поэты—лжецы, потому что прибѣгаютъ къ вымысламъ».

II. Индуктивное доказательство мысли состоитъ въ дѣлсообразномъ подборѣ и группировкѣ фактовъ, подтверждающихъ ея истинность. Опираясь на факты, индукція можетъ имѣть, приложеніе только къ тѣмъ мыслямъ, которыя что либо утверждаютъ или отрицаютъ о предметахъ и явленіяхъ реального міра. Главнѣйшая задача индукціи есть выясненіе реальной *причинной связи* между явленіями.

Подбираемые факты берутся ею изъ **наблюденія**, простого или *вооруженнаго* (микроскопомъ, телескопомъ и пр.), иногда сопровождаемаго *измѣреніемъ*,—и **опыта** (эксперимента), когда условія наблюдаемаго явленія намѣренно измѣняются.

Дѣлсообразность, въ собираніи фактовъ состоитъ: 1) въ подборѣ случаевъ, когда наблюдалось совпаденіе присутствій явленія А и явленія Б; 2) случаевъ, когда наблюдалось совпаденіе ихъ отсутствій; наконецъ, случаевъ, когда возрастаніе или, напротивъ, убываніе въ силѣ одного совпадало съ пропорціональнымъ возрастаніемъ или убываніемъ силы другого — такъ наз. **индуктивные методы**: *согласія, различія* и

сопутствующихъ измѣненій; послѣдній, естественно, часто сопровождается измѣреніемъ явленій.

Легко убѣдиться, что въ практической жизни мы прибѣгаемъ къ двумъ первымъ приемамъ на каждомъ шагѣ: замѣтивъ совпаденія поздняго отхода ко сну съ головной болью утромъ, видимъ въ этомъ доказательство ихъ причинной связи и т. п.

Индуктивнымъ опроверженіемъ можетъ служить единичный фактъ. Такъ мысль: «поэтический даръ обусловливается образованіемъ» можно опровергнуть примѣромъ Кольцова.

Приложенія.

О любви къ отечеству.

Любовь къ отечеству можетъ быть *физическая, нравственная и политическая*.

Человѣкъ любитъ мѣсто своего рожденія и воспитанія. Сія привязанность есть общая для всѣхъ людей и народовъ; есть дѣло природы, и должна быть названа *физическою*. Родина мила сердцу не мѣстными красотами, не яснымъ небомъ, не пріятнымъ климатомъ, а плѣнительными воспоминаніями, окружающими, такъ сказать, утро и колыбель человѣчества. Въ свѣтѣ нѣтъ ничего милѣе жизни; она есть первое счастье—а начало всякаго благополучія имѣетъ для нашего воображенія какую-то особенную прелесть. Такъ нѣжные любовники и друзья освящаютъ въ памяти первый день любви и дружбы своей. Лапланецъ, рожденный почти въ гробѣ природы, не смотря на то любитъ хладный мракъ земли своей. Переселите его въ счастливую Италію: онъ взоромъ и сердцемъ будетъ обращаться къ сѣверу, подобно магниту; яркое сіяніе солнца не произведетъ такихъ сладкихъ чувствъ въ его душѣ, какъ день сумрачный, какъ свистъ бури, какъ паденіе снѣга: они напоминаютъ ему отечество!

Самое расположеніе нервъ, образованныхъ въ человѣкѣ по климату, привязываетъ насъ къ родинѣ. Не даромъ медики совѣтуютъ иногда больнымъ лечиться ея воздухомъ; не даромъ житель Гельвеціи, удаленный отъ снѣжныхъ горъ своихъ, сохнетъ и впадаетъ въ меланхолію; а возвращаясь въ дикой Унтервальденъ, въ суровый Гларисъ, оживаетъ. Всякое растеніе имѣетъ болѣе силы въ своемъ климатѣ: законъ природы и для человѣка не измѣняется.

Не говорю, чтобы естественныя красоты и выгоды отчизны не имѣли никакого вліянія на общую любовь къ ней: нѣкоторыя земли, обогащен-

ныя природою, могутъ быть тѣмъ милѣе своимъ жителямъ; говорю только, что сіи красоты и выгоды не бываютъ главнымъ основаніемъ физической привязанности людей къ отечеству; ибо она не была бы тогда общею.

Съ кѣмъ мы росли и живемъ, къ тѣмъ привыкаемъ. Душа ихъ сообразуется съ нашею; дѣлается нѣкоторымъ ея зеркаломъ; служить предметомъ или средствомъ нашихъ нравственныхъ удовольствій, и обращается въ предметъ склонности для сердца. Сія любовь къ согражданамъ, или къ людямъ, съ которыми мы росли, воспитывались и живемъ, есть вторая или нравственная любовь къ отечеству, столь же общая, какъ и первая, мѣстная или физическая, но дѣйствующая въ нѣкоторыхъ лѣтахъ сильнѣе: ибо время утверждаетъ привычку. Надобно видѣть двухъ единоземцевъ, которые въ чужой землѣ находятъ другъ друга: съ какимъ удовольствіемъ они обнимаются и спѣшатъ излить душу въ искреннихъ разговорахъ! Они видятся въ первый разъ, но уже знакомы и дружны, утверждая личную связь свою какими нибудь общими связями отечества! Имъ кажется, что они, говоря даже иностраннымъ языкомъ, лучше разумѣютъ другъ друга, нежели прочихъ, ибо въ характерѣ единоземцевъ есть всегда нѣкоторое сходство, и жители одного государства образуютъ всегда, такъ сказать, электрическую цѣпь, передающую имъ одно впечатлѣніе посредствомъ самыхъ отдаленныхъ колець или звеньевъ.

На берегахъ прекраснѣйшаго въ мірѣ озера, служащаго зеркаломъ богатой натурѣ, случилось мнѣ встрѣтить голландскаго патріота, который, по ненависти къ штатгальтеру и оранистамъ, выѣхалъ изъ отечества и поселился въ Швейцаріи между Ніона и Роля. У него былъ прекрасный домикъ, физическій кабинетъ, бібліотека; сидя подъ окномъ, онъ видѣлъ передъ собою великолѣпнѣйшую картину природы. Ходя мимо домика, я завидовалъ хозяину. не зная его; познакомился съ нимъ въ Женевѣ, и сказалъ ему о томъ. Отвѣтъ голландскаго флегматика удивилъ меня своею живостью: «Никто не можетъ быть счастливъ внѣ своего отечества, гдѣ сердце его выучилось разумѣть людей, и образовало свои любимыя «привычки. Никакимъ народомъ нельзя замѣнить согражданъ. Я живу «не съ тѣми, съ кѣмъ жилъ 40 лѣтъ: и живу не такъ, какъ жилъ 40 «лѣтъ: трудно пріучать себя къ новостямъ, и мнѣ скучно».

Но физическая и нравственная привязанность къ отечеству, дѣйствіе природы и свойствъ челоѣка, не составляетъ еще той великой добродѣтели, которою славились греки и римляне. Патріотизмъ есть любовь къ благу и славѣ отечества, и желаніе способствовать имъ во всѣхъ отношеніяхъ. Онъ требуетъ разсужденія—и потому не всѣ люди имѣютъ его.

Самая лучшая философія есть та, которая основываетъ обязанности челоѣка на его счастіи. Она скажетъ намъ, что мы должны любить

пользу отечества, ибо съ нею неразрывна наша собственная; что его просвѣщеніе окружаетъ насъ самихъ многими удовольствіями въ жизни; что его тишина и добродѣтели служатъ щитомъ семейственныхъ наслажденій; что слава его есть наша слава; и если оскорбительно человѣку называться сыномъ презрѣннаго отца, то не менѣе оскорбительно и гражданину называться сыномъ презрѣннаго отечества. Такимъ образомъ любовь къ собственному благу производитъ въ насъ любовь къ отечеству, а личное самолюбіе гордость народную! которая служить опорой патріотизма. Такъ греки и римляне считали себя первыми народами, а всѣхъ другихъ варварами; такъ англичане, которые въ новѣйшія времена болѣе другихъ славятся патріотизмомъ, болѣе другихъ о себѣ мечтаютъ.

Карамзинъ.

О счастливейшемъ времени жизни.

Человѣколюбіе, безъ сомнѣнія, заставило Цицерона хвалить старость; однакожь не думаю, чтобы трактать его въ самомъ дѣлѣ утѣшилъ старцевъ: остроумію легко плѣнить разумъ, но трудно побѣдить въ душѣ естественное чувство.

Можно ли хвалить болѣзнь? а старость сестра ея. Перестанемъ обманывать себя и другихъ; перестанемъ доказывать, что всѣ дѣйствія натуры и всѣ феномены ея для насъ благотворны—въ общемъ планѣ, можетъ быть; но какъ онъ извѣстенъ одному Богу, то человѣку и нельзя разсуждать о вещахъ въ семъ отношеніи. Оптимизмъ есть не философія, а игра ума: философія занимается только ясными истинами, хотя и печальными; отвергаетъ ложь, хотя и пріятную. Творецъ не хотѣлъ для человѣка снять завѣсы съ дѣлъ Своихъ, и догадки наши никогда не будутъ имѣть силы удостовѣренія.—Вопреки Жанъ-Жаку Руссо, младенчество, сіе всегдашнее бореніе слабой жизни съ алчною смертію, должно казаться намъ жалкимъ; вопреки Цицерону, старость печальна; вопреки Лейбницу и Попу, здѣшній міръ остается училищемъ терпѣнія. Не даромъ всѣ народы имѣли древнее преданіе, что земное состояніе человѣка есть его паденіе или наказаніе: сіе преданіе основано на чувствѣ сердца. Болѣзнь ожидаетъ насъ здѣсь при входѣ и выходѣ; а въ срединѣ, подъ розами здоровья, кроется змѣя сердечныхъ горестей. Живѣйшее чувство удовольствія имѣетъ въ себѣ какой-то недостатокъ; возможное на землѣ счастье, столь рѣдкое, омрачается мыслию, что или мы оставимъ его, или оно оставитъ насъ.

Однимъ словомъ, вездѣ и во всемъ окружаютъ насъ недостатки! Однакожь слова: *благо* и *счастіе*, справедливо занимаютъ мѣсто свое въ лексиконѣ здѣшняго свѣта. Сравненіе опредѣляетъ цѣну всего: одно лучше другаго—вотъ благо! одному лучше, нежели другому—вотъ счастье!

Какую же эпоху жизни можно назвать *счастливейшею по сравненію?* Не ту, въ которую мы достигаемъ до физическаго совершенства въ бытіи (ибо человекъ не есть *только* животное), но—*последнюю степень физической зрѣлости*—время, когда всѣ душевныя способности дѣйствуютъ въ полнотѣ своей, а тѣлесныя силы еще не слабѣютъ примѣтно; когда мы уже знаемъ свѣтъ и людей, ихъ отношенія къ намъ, игру страстей, цѣну удовольствій и законъ природы, для нихъ уставленный; когда разумъ нашъ, богатый идеями, сравненіями, опытами, находитъ истинную мѣру вещей, соглашается съ нею желанія сердца и даетъ жизни общій *характеръ благоразумія*. Какъ плодъ дерева, такъ и жизнь бываетъ всего сладостнѣе *передъ началомъ увяданія*.

Въ сіе время люди по большей части бываютъ уже супругами, отцами, и наслаждаются въ жизни самыми вѣрнѣйшими радостями: семейственными. Мы ограничиваемъ сферу бытія своего, чтобы не бѣгать вдаль за удовольствіями; перестаемъ странствовать по туманнымъ областямъ мечтанія, *живемъ дома*, живемъ болѣе въ самихъ себѣ, требуемъ менѣе отъ людей и свѣта; менѣе огорчаемся неудачами, ибо менѣе ожидаемъ благоприятныхъ случайностей. Жребій брошенъ; состояніе избрано, утверждено: стараемся возвеличить его достоинство пользою для общества; хотимъ оставить въ мірѣ благодѣтельные слѣды бытія своего; воспитаніе дѣтей, хозяйство, государственныя должности, обращаются для насъ въ душевное удовольствіе, а дружба и пріязнь въ сладкое отдохновеніе... Поля, нашими трудами обогащенные,—садики, нами обработанный, лица домашнихъ спокойныя, сердца ихъ къ намъ привязанныя—радуютъ мирную душу опытнаго человека болѣе, нежели сіи шумныя забавы, сіи призраки воображенія и страстей, которые обольщаютъ молодость. Здоровье, столь мало уважаемое въ юныхъ лѣтахъ, дѣлается въ лѣтахъ зрѣлости истиннымъ благомъ: самое *чувство жизни* бываетъ гораздо милѣе тогда, когда уже пролетѣла ея быстрая половина... такъ остатки ясныхъ осеннихъ дней располагаютъ насъ живѣе чувствовать прелесть природы; думая, что скоро все увянетъ, боимся пропустить минуту безъ наслажденія!.. Юноша неблагодаренъ: волнуемый темными желаніями, беспокойный отъ самаго избытка силъ своихъ, съ небреженіемъ ступаетъ онъ на цвѣты, которыми природа и судьба украшаютъ стезю его въ мірѣ: человекъ, искушенный опытами, въ самыхъ горестяхъ любитъ благодарить Небо со слезами за малѣйшую отраду.

Въ сіе же время дѣйствуетъ и торжествуетъ гений... Ясный взоръ на мірѣ открываетъ истину; воображеніе сильное представляетъ ея черты живо и разительно, вкусъ зрѣлый украшаетъ ее простотою, и творенія ума человеческого являются въ совершенствѣ, и творецъ дерзаетъ наконецъ простирать руку къ потомству, быть современникомъ вѣковъ и

сти разказа; но величавая концепція фактовъ уже отсутствуетъ въ его прозѣ; вмѣсто нея явилось стремленіе къ анекдотической занимательности: переходъ отъ поэмы къ повѣсти.

2) Рядомъ съ этимъ выступаетъ неоднократно личность рассказчика, его взгляды, соображенія и пр.

3) Но его личныя выступленія большею частію имѣютъ въ виду *объективную*, не субъективную цѣль,—заботу о достовѣрности передаваемого, попытки исторической критики; таковы свѣдѣнія о поѣздкахъ, которыя онъ предпринималъ съ цѣлью провѣрки фактовъ на мѣстѣ.

4) Въ объясненіи *причинной связи* событій (прагматизмъ) исторія Геродота представляетъ, естественное для эпохи, *одновременное* допущеніе разнообразныхъ точекъ зрѣнія: «зависти боговъ» къ могуществу и удачѣ чловѣка; рядомъ съ этимъ, однакоже признаніе ихъ справедливаго суда въ исторіи, наказанія по заслугамъ (Немезида); далѣе, упоминанія о *судьбѣ*, какъ слѣпой силѣ; наконецъ многочисленныя попытки объясненія событій естественными причинами, напр., исхода саламинскаго сраженія—ошибками персидскихъ вождей. О «зависти боговъ» знаменито мѣсто:

Божество молніей поражаетъ животныхъ, выдающихся надъ другими, не позволяя имъ возноситься; напротивъ, животныя мелкія не раздражаютъ его. Оно всегда мечетъ также свои перуны въ наибольшія зданія и въ самыя высокія деревья: божеству пріятно калѣчить все выдающееся. Подобно этому и громадное войско можетъ быть сокрушено малочисленнымъ: если изъ зависти божество наведетъ на него страхъ или ударитъ въ него молніей, то неизбѣжно войско погибнетъ досыдною смертью. Божество не терпитъ, чтобы ктонибудь другой, кромѣ его самого, мнилъ высоко о себѣ. (VII, 10—рѣчь Артабана; пер. Мищенко).

Наука исторіи. Научный взглядъ на исторію установился весьма недавно, не раньше конца XVIII в. До тѣхъ поръ находимъ въ ней еще явные отголоски *эпоса*.

I. Съ одной стороны преувеличенное стремленіе къ наглядному воскрешенію прошлаго, доходящее до его «инсценировки»: рѣчи, діалоги лицъ; тотъ же приѣмъ у Фукидида имѣлъ часто значеніе только изложенія его соображеній о событіи устами самихъ участниковъ событія.

Въ XIX в. замѣчается смѣшеніе исторіи съ *историческимъ романомъ*, исключившимъ героическую идеализацію и паѳосъ эпоса и опирающимся на точное знакомство съ внѣшной культурой эпохи. Рядомъ съ этимъ однако значительно уменьшилась опасность смѣшенія *науки* съ *поэзіей*, благодаря окончательной выработкѣ научнаго историческаго взгляда, который нашелъ себѣ путь и въ среднюю школу.

II. Вторымъ пережиткомъ указаннаго синкретизма эпоса и исторіи долгое время оставался остатокъ паѳоса, *эпическаго подъема*,

героическаго и патриотическаго, какъ отголосокъ «эпической эпохи» съ ея двойной духовной цѣльностью (см. стр. 19) и энтузіазмомъ къ старинѣ. Отсюда особый литературный родъ: **историческаго панегирика**, охотно пользовавшагося ораторскими средствами и тогда, когда предназначался для чтенія, какъ «Похвальное слово Екаторинѣ II» Карамзина (1802).

XVIII в., съ его любовью къ философскимъ обобщеніямъ, примѣнялъ исторію къ цѣлямъ *морализаціи*, — черпая изъ нея поучительные примѣры или приписывая моральныя изреченія историческимъ лицамъ и тѣмъ усиливая ихъ авторитетность; это составляло значительную часть учебной исторіи въ школахъ XVIII в.

Вообще взглядъ, что именно объективная истина есть единственная цѣль исторіи, какъ науки, установился поздно и вышелъ изъ рамокъ теоріи лишь тогда, когда были созданы методы исторической критики источниковъ, главнымъ образомъ въ Германіи (Шлёцеромъ, Ранке и Нибуромъ).

XXXV. Ораторская рѣчь.

Способы убѣжденія. I. Мы убѣждаемся въ истинности научныхъ положеній при помощи **логическихъ доводовъ**, которые дѣлають ее очевидной для нашего ума.

Въ другомъ положеніи находимся мы по отношенію къ такимъ истинамъ, которыя соприкасаются съ религіей и нравственностью. Извѣстно, что первыя составляютъ предметъ вѣры, а «мы *вѣримъ* безъ доказательствъ», какъ сказалъ еще Аристотель (въ «Реторикѣ»). Вторыя отличаются тѣмъ, что, когда мы въ нихъ убѣждаемся, мы испытываемъ не одно только умственное состояніе, но состояніе души болѣе сложное.

Когда мы соглашаемся съ мыслью: «такой-то поступокъ неблагороденъ», — мы дѣлаемъ это не однимъ умомъ, а также и чувствомъ, т. е. начинаемъ, съ этой минуты, испытывать къ нему чувства негодованія, презрѣнія и т. п.; но этого мало: мы начинаемъ въ то же самое время сознать готовность нашей воли къ опредѣленнымъ дѣйствіямъ по отношенію къ нему, напр., готовность протестовать.

И въ этомъ согласіи нашей души съ указанной мыслью далеко не всегда умъ убѣждается первымъ; въ очень многихъ случаяхъ первымъ «убѣждается» сердце, источникъ чувства; этотъ «путь къ сердцу» оказывается часто болѣе краткимъ и прямымъ.

Ясно, что, убѣждая кого либо въ истинахъ такого рода, было бы странно со стороны оратора наполнять свою рѣчь одними логическими доводами, дѣйствительными для одного ума.

II. Такимъ образомъ, слѣдуетъ установить второй способъ убѣжденія: дѣйствующій преимущественно на чувство и волю; его можно назвать **патетическимъ** способомъ убѣжденія, отъ слова *passos* — волненіе, подъемъ души.

III. Этотъ способъ убѣжденія можетъ быть примѣненъ, конечно, и въ письменномъ, печатномъ сочиненіи; но съ незапамятныхъ временъ человѣкъ догадался, что именно онъ много выигрываетъ въ своемъ дѣйствіи отъ устнаго произношенія.

Ясно, что личное появленіе оратора передъ слушателями, которыхъ онъ намѣренъ убѣдить, и всѣ благоприятныя для этой цѣли особенности устной рѣчи сравнительно съ письменной создаютъ особыя, *внѣшнія* ораторскія средства убѣжденія. Имя **оратора** мы и даемъ тому, кто обладаетъ выдающимся умѣньемъ убѣждать при помощи цѣлесообразнаго примѣненія указанныхъ трехъ способовъ.

I. Доводы оратора. Логическій способъ убѣжденія состоитъ въ примѣненіи ораторомъ пріемовъ доказательства. Доказывая извѣстное положеніе, оратору нерѣдко приходится *защищать* его, возражая дѣйствительному (какъ на судѣ) или воображаемому противнику; въ ораторскую рѣчь входитъ, такимъ образомъ, элементъ *спора*: возраженій, опроверженій и пр.; оттого логическому способу убѣжденія въ ораторскомъ искусствѣ охотно дается имя **діалектическаго** (т. е. разговорнаго) способа.

Ораторъ пользуется всѣмъ арсеналомъ доказательствъ—дедуктивныхъ и индуктивныхъ, прямыхъ и непрямыхъ (стр. 376—8). Но то обстоятельство, что слушатель бываетъ принужденъ воспринимать и оцѣнивать ихъ *на мѣстѣ*, создаетъ опасность ихъ недостаточно строгой, неосмотрительной оцѣнки и вмѣстѣ возможность злоупотребленій для недобросовѣстнаго оратора.

Если ораторъ импровизируетъ, онъ легко можетъ самъ впасть въ ошибку доказательства, напр., въ такъ наз. *circulus in demonstrando*, (*circulus vitiosus*), спутавъ, которое изъ двухъ положеній есть основаніе и которое его слѣдствіе. Онъ можетъ, далѣе, доказать *слишкомъ много*. Последнее бываетъ, когда доказывающій введетъ *лишній признакъ* въ понятіе, которымъ орудуетъ, и вслѣдствіе этого докажетъ не то положеніе которое требовалось, напр., вмѣсто сужденія: «всѣ поэты обладали сильной памятью»,—«русскіе поэты обладали и пр.»; тогда первое останется не доказаннымъ: *qui nimium probat, nihil probat*.

Вообще, слѣдя за развитіемъ устнаго доказательства, слушатель не вполне можетъ ручаться за свое вниманіе.

Такъ въ данныхъ психологическихъ условіяхъ легче проскальзываетъ не замѣченной ошибка 4-хъ терминовъ (стр. 377).

Въ цѣпи доказательствъ она приводитъ къ тому, что смѣщается въ

сторону самая цѣль доказательства; такъ, вмѣсто того чтобы доказывать, что противникъ *не правъ*, осуждая извѣстный поступокъ, доказываютъ, что онъ *не имѣетъ права* его осуждать, напр., потому, что самъ поступалъ такъ же. Легко видѣть, что послѣднее обстоятельство несколько не мѣшаетъ тому, чтобы мысль противника была совершенно вѣрной.

Далѣе, при *дедуктивномъ* доказательствѣ, слушатель, довольный выводомъ оратора, можетъ упустить изъ виду, что вѣрныя слѣдствія могутъ вытекать и изъ ложныхъ посылокъ (какъ иногда при ошибочныхъ ариѳметическихъ расчетахъ получается случайно вѣрный результатъ), и, вслѣдствіе этого забыть провѣрить самыя основанія (посылки), изъ которыхъ ораторъ сдѣлалъ свой выводъ.

Болѣе искусный и вмѣстѣ недобросовѣстный ораторъ можетъ нарочно впередъ сообщить слушателямъ мысль, къ которой онъ ихъ ведетъ. Если она уже была и раньше для нихъ симпатичной, она превратится теперь для нихъ въ убѣжденіе, потому что будетъ имъ казаться доказанной, между тѣмъ, именно въ силу ея симпатичности, они недостаточно внимательно отнесутся къ способу ея доказательства.

Вообще, если съ точки зрѣнія логики порядокъ сужденій въ силлогизмѣ совершенно безразличенъ, съ психологической точки зрѣнія, на которую охотно становится ораторъ, онъ имѣетъ большую важность. Такъ иногда бываетъ необходимо, чтобы слушатели не догадывались заранее, къ какому выводу ихъ хотятъ привести, необходимо, чтобы ораторъ успѣлъ ихъ къ нему подготовить.

Довольно обычно другое заблужденіе слушателей оратора: видя, какъ ораторъ блистательно опровергъ доказательство своего противника, слушатели думаютъ, что этимъ онъ доказалъ истинность своей мысли; между тѣмъ мысль противника можетъ быть совершенно вѣрной, только доказываться иначе, чѣмъ это дѣлалъ неискусный ея защитникъ.

Вообще: опровергнуть доказательство положенія еще не значить опровергнуть самое положеніе.

Одну изъ опасностей устной аргументаціи представляетъ возможность *инсинуированія*, искуснаго «навязыванія» невѣрной мысли сознанию слушателя: высказанная ораторомъ, лишь какъ *допущеніе*, мысль, ставъ отъ частаго повторенія привычной для сознанія слушателя, принимается имъ потомъ за *доказанную*.

Въ виду того, что ораторская рѣчь легко затрагиваетъ чувства слушателей, дѣйствіе даже логическихъ доводовъ оратора зависитъ не отъ одной ихъ логической силы, но отъ *впечатлѣнія*, которое они производятъ. Оно можетъ быть очень сильнымъ при сравнительно слабомъ до-

водѣ. Такъ могутъ особенно *поражать* индуктивные доводы—ссылки на конкретные примѣры; напр., когда ораторъ указываетъ на реальный фактъ, противорѣчащій правилу. Между тѣмъ, очень часто такой доводъ можетъ быть прекрасно отраженъ и превращенъ изъ опроверженія въ доказательство правила, согласно изреченію: «исключеніе подтверждаетъ правило» (напр.: «Всѣ слышали звукъ выстрѣла».—«Нѣтъ! г. N не слышалъ».—«Да, но г. N глухой»: здѣсь индуктивное доказательство по методу *согласія* нашло себѣ подкрѣпленіе въ методѣ *различія*—см. стр. 377).

Примѣромъ доводовъ, имѣющихъ болѣе *психологическое*, чѣмъ логическое значеніе, являются: 1) *argumentum ad hominem* и 2) *arg. ad auditores*; напр., 1) ораторъ указываетъ на несогласіе личныхъ поступковъ противника съ тѣмъ, что тотъ утверждаетъ, 2) ораторъ выдвигаетъ въ противоположной мысли то, что затрагиваетъ чувствительныя стороны или предразсудки слушателей, сословныя, расовыя и др.: этимъ онъ можетъ вліять на ихъ «душевное расположеніе» къ мысли противника, напр., ихъ «запугивать» (такъ наз. *argumentum terroris*).

II. Дѣйствіе на чувство. Мы только что видѣли, насколько самая аргументація въ ораторской рѣчи зависитъ отъ психологическихъ условій, и именно не только въ отношеніи вниманія, но и въ отношеніи чувства. Собственно патетическая часть ораторскаго искусства состоитъ въ возбужденіи въ слушателяхъ опредѣленныхъ чувствъ и въ преодолѣніи или ослабленіи другихъ. Большею частію ораторъ цѣнитъ ихъ какъ импульсъ къ желательнымъ для него поступкамъ слушателей или какъ побужденіе къ принятію ими опредѣленнаго рѣшенія и плана.

Рѣчи полководцевъ имѣютъ цѣлью создать боевое настроеніе въ слушателяхъ; ораторъ стремится передать имъ свое личное душевное состояніе рѣшимости, напряженія энергіи; таковы всѣ обращенія Суворова. Въ приказахъ и рѣчахъ Наполеона, выдвигаются обыкновенно возвышенныя представленія, возбуждающія воображеніе и чувство («солдаты, 40 вѣковъ смотря на васъ съ высоты этихъ пирамидъ»... «увидя васъ стариками, скажутъ: онъ былъ подъ Аустерлицемъ»...). Дѣйствительнымъ средствомъ въ указанномъ направленіи является также возбужденіе враждебныхъ чувствъ къ непріятелю.

Нерѣдко задачей оратора является: измѣнить настроеніе слушателей въ совершенно противоположное. Въ этомъ случаѣ особое искусство—почерпнуть это новое чувство изъ того же источника. Превосходный примѣръ этого въ рѣчи Теофана Прокоповича при погребеніи Петра В. Ораторъ даетъ исходъ скорби о Петрѣ—тѣмъ большей, чѣмъ больше онъ сдѣлалъ для Россіи, что и излагается ораторомъ; но, показавъ, насколько выросла благодаря Петру Россія, ораторъ изъ этого извлекаетъ

мотивъ для душевнаго подъема. Этой мыслью ораторъ и оканчиваетъ: «О, Россіе! видя, кто и каковъй тебе оставилъ, виждь и какову оставилъ тебе (тебя)!»

III. Внѣшнія средства оратора. Къ внѣшнимъ ораторскимъ средствамъ слѣдуетъ причислить: 1) вліяніе личности оратора на слушателей, 2) самый способъ произнесенія рѣчи.

1) Аристотель и вообще древніе придавали очень большое значеніе въ успѣхѣ ораторскаго убѣжденія дѣйствию личности оратора, его репутаціи честнаго человѣка (*vir bonus*). Къ этому можетъ присоединяться непосредственное обаяніе его личности—впечатлѣніе искренности и нравственной высоты, согласія слова съ дѣломъ; это дѣйствіе приписывали въ большой степени личности Боссюэта (1627—1704). Такими путями создается чрезвычайно важное данное въ дѣлѣ убѣжденія—**довѣріе** слушателей къ оратору.

Ораторамъ, далѣе, свойственно стараться нравиться слушателямъ, прибѣгать къ *captatio benevolentiae* и т. п. Аристотель предостерегаетъ однакоже, чтобы слушателямъ не бросилось въ глаза излишество оратора въ стараніи ихъ убѣдить: къ такимъ ораторамъ, по его словамъ, начинаютъ относиться, «какъ къ поддѣльнымъ винамъ».

2) Въ способѣ произнесенія рѣчи имѣютъ значеніе, кромѣ выразительности и силы, качества самаго «органа», прочувствованность, искренность, задушевность тона, непосредственность его перемѣнъ (переходовъ), даже просто пріятность тѣмбра, не говоря объ отчетливости, полной ясности и полнотвучности произношенія—качества, далеко не заурядныя.

Не можетъ быть отрицаемо большое вліяніе **ритма** ораторской рѣчи (*numerus oratorius*), который могущественно дѣйствуетъ: 1) на вниманіе слушателей, 2) на ихъ настроеніе. Ритмъ рѣчи даетъ опредѣленный душевный темпъ настроеній—спокойный или, наоборотъ, бурный, страстный; ораторъ, такимъ образомъ, уже однимъ ритмомъ своей рѣчи можетъ располагать слушателей къ первому или второму роду настроеній, т. е. ихъ душевнаго отношенія къ предмету его рѣчи.

Ораторскіе приемы Демосѣена. Знаменитѣйшій изъ ораторовъ, Демосѣенъ (384—22) представлялъ чрезвычайно своеобразное сочетаніе ораторскихъ качествъ.

I. Изъ способовъ убѣжденія въ его рѣчахъ далеко преобладалъ первый—убѣжденіе доказательствами, логической аргументаціей, очень часто въ формѣ возраженій противнику. Его рѣчь представляетъ непрерывную аргументацію, приемы которой постоянно мѣняются; доказавъ свою мысль однимъ способомъ, онъ прибѣгаетъ къ другому въ расчетъ на то, что онъ можетъ оказаться болѣе убѣдительнымъ для части слу-

Ш. Вліяніе личности Демосеена (который призывъ къ постройкѣ флота сопровождалъ значительнымъ пожертвованіемъ) было очень велико; въ то же время никогда не было оратора, меньше заботившагося о томъ, чтобы «нравиться» слушателямъ; это чувствовалось ими и должно было также поднимать его нравственный авторитетъ.

Внѣшняя ораторская манера Демосеена, какъ извѣстно, имѣла бурный, страстный характеръ, свидѣтельствовавшій о силѣ переживаемыхъ имъ чувствъ: его соперникъ Эсхинъ сравнивалъ его съ «рычащимъ звѣремъ». Но этотъ «жаръ души» перерождался на глазахъ у слушателей въ мужественное усиліе ума и дѣеспособной воли. Подобнаго же перерожденія чувствъ: горя и стыда за родину — въ обдуманную и энергическую дѣятельность добивался Демосеенъ и отъ своихъ согражданъ.



Цитальскіи
ИЦГБ

УКАЗАТЕЛЬ

главнѣйшихъ произведеній, упоминаемыхъ
въ книгѣ.

- Алькеста *Эврипида* 300, 301.
Антигона *Софокла* 220, 221, 222, 225, 270, 271, 286—300, 317.
Божественная комедія *Данта* 107—141, 144, 188, 353, 355.
Борисъ Годуновъ *Пушкина* 206, 209, 210, 218, 219, 225.
Буря *Шекспира* 313, 318.
Вѣдность не порокъ *Островскаго* 229, 230, 231, 343.
Власть тьмы *г. Л. Толстого* 210, 229, 230.
Вертеръ *Гете* 361, 362.
Гамлетъ *Шекспира* 212, 213, 221, 247, 313, 315, 316, 321, 322, 332—339.
Генрихъ IV *Шекспира* 312, 321.
Генрихъ V *Шекспира* 218.
Германъ и Доротея *Гете* 33, 159—162.
Гецъ фонъ-Берлихингенъ *Гете* 319.
Гомеръ (*Иліада* и *Одиссея*) 11, 12, 18, 19, 29, 30, 31, 33—66, 76, 93, 94, 97, 99,
142, 145, 146, 147, 149, 156, 159, 175, 196, 197, 202, 220, 223, 362, 382.
Гроза *Островскаго* 213, 229, 230, 231.
Донъ Кихоть *Сервантеса* 317, 318, 333, 355—360.
Женитьба *Гоголя* 229, 231, 232.
Идилліи *Теокрита* 162—166, 352.
Исполить *Эврипида* 301, 302, 303.
Ифигенія въ Авлидѣ *Эврипида* 221, 226, 300, 301, 304—310, 339.
Іоаннъ Дамаскинъ *г. А. Толстого* 144.
Калевала 8, 9, 11, 13, 23, 28, 82—92.
Какъ вамъ будетъ угодно *Шекспира* 322.
Король Лиръ *Шекспира* 313, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 328—332.
Лузіада *Камюэнса* 147—150.
Макбетъ *Шекспира* 210, 214, 215, 219, 220, 224, 225, 313, 316, 318, 320, 321,
322—327, 330.
Медея *Эврипида* 301, 302, 303.
Мининъ *Островскаго* 218.
Мцыри *Лермонтова* 153, 190.
Мѣдный всадникъ *Пушкина* 147.
Оды *Линдара* 28, 146, 147, 188, 197—202, 235, 236.
Орестейя *Эсхила* 209, 239, 243—258, 271, 277, 317.
Орлеанская дѣва *Шиллера* 213, 221.



2576

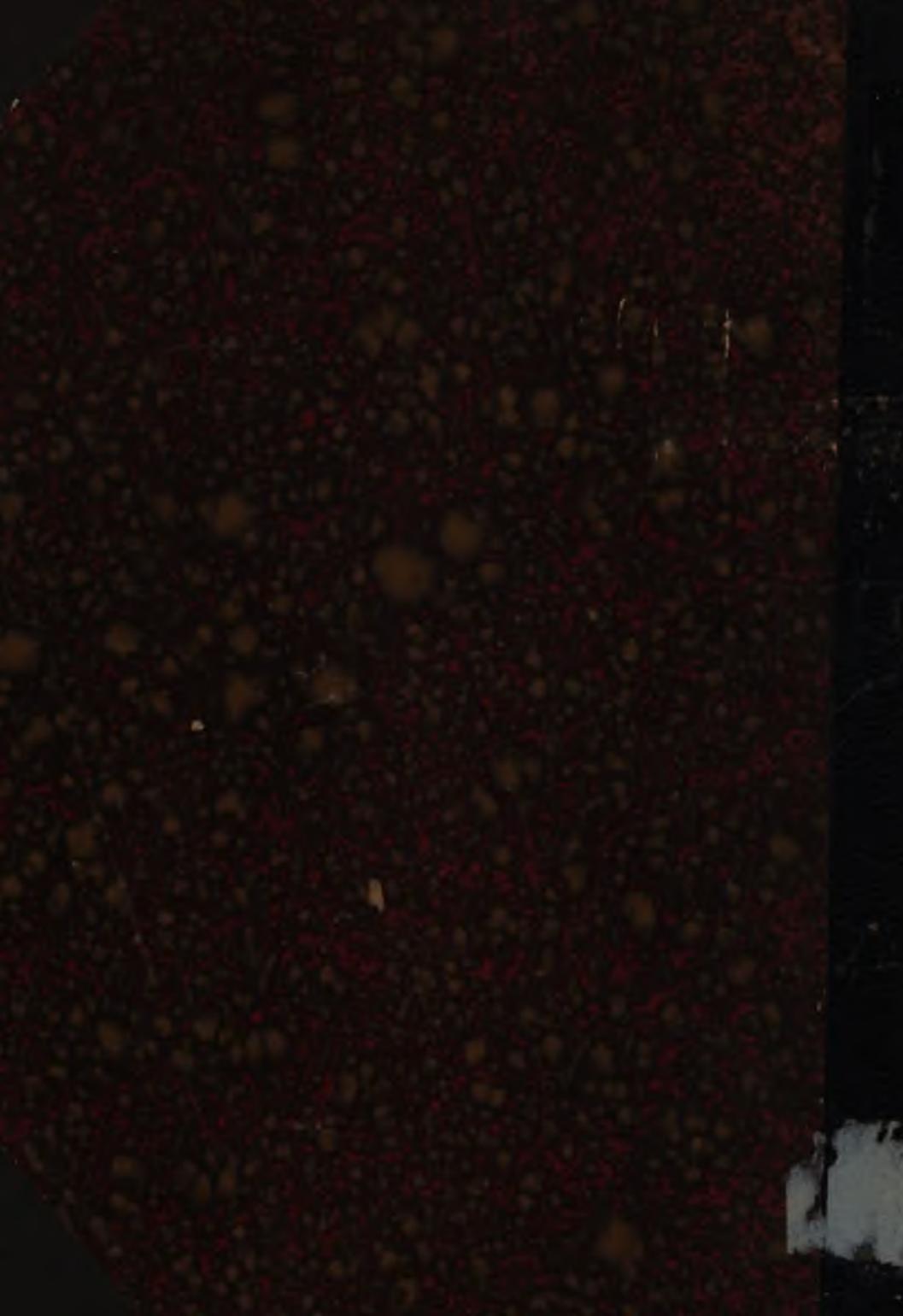
5

5

ЦУНБ

им. Н. А. Некрасова





Оглавленіе.

	Стр.
I. Вступленіе	1
II. Начало поэзіи	3
III. Миѣ и сказаніе	9
IV. Народный эпосъ	17
V. Эпосъ, какъ поэзія	28
VI. Поэмы Гомера	33
VII. Пѣснь о Нибелунгахъ	67
VIII. Калевала	82
IX. Энеида	92
X. Божественная комедія	107
XI. Литературный эпосъ	141
XII. Идиллія	154
XIII. Лирика	167
XIV. Лирическія произведенія	178
XV. Лирика грековъ	195
XVI. Форма драмы	202
XVII. Содержаніе драмы	210
XVIII. Драматическія произведенія	217
XIX. Происхожденіе греческой драмы	233
XX. Эсхиль	240
XXI. Орестейя	243
XXII. Прикованный Прометей	258
XXIII. Софокль	268
XXIV. Эдипъ царь	271
XXV. Антигона	286
XXVI. Эврипидъ	300
XXVII. Драма Шекспира	310
XXVIII. Макбетъ	322
XXIX. Король Лиръ	328
XXX. Гамлетъ	332
XXXI. Французская классическая драма	339
XXXII. Романъ	351
XXXIII. Поэзія	367
XXXIV. Проза	372
XXXV. Ораторская рѣчь	384
Указатель	391

1) болѣе элементарнымъ образомъ,—посредствомъ *звукоподражанія*, подобно тому какъ ребенокъ называетъ корову *муу*; 2) болѣе содержательно,—посредствомъ *словъ-эпитетовъ*, изъ которыхъ каждый отмѣчаетъ *одинъ* наглядный (чувственный) признакъ предмета. Такимъ образомъ *впечатлѣніе* «лѣса» передавалось словами: *зеленый, темный, шумящій, стоящій*. Стараясь обозначить лѣсъ, первоначальный человекъ дѣлалъ больше: онъ его *живописалъ*; мало этого, въ слова *темный* и *шумящій* онъ могъ влагать также *эмоцію*, которую внушалъ ему лѣсъ,—чувство таинственности, можетъ быть, страха (Т. С. § 29).

Въ только что описанныхъ свойствахъ первоначальнаго языка нельзя не узнать *поэзіи*, назначеніе которой выражать и возбуждать дѣятельность воображенія и чувства. Но ее слѣдуетъ назвать только *поэзіей языка*, потому, что она не выражалась еще въ цѣлыхъ «произведеніяхъ слова» (сочиненіяхъ), а только въ словахъ или небольшихъ сочетаніяхъ словъ.

Поэзія и Проза. На основаніи сказаннаго можно, такимъ образомъ, утверждать, что 1) поэзія зарождается въ языкѣ, 2) поэтическіе элементы языка, какъ живописные, такъ и эмоциональные (къ послѣднимъ надо причислить также интонацію и ритмъ)—старше прозаическихъ; 3) поэтическая рѣчь древнѣе искусной прозаической рѣчи; 4) Поэзія старше Прозы.

Начавши съ поэзіи, искусная рѣчь долго служитъ только ея цѣлямъ; языкъ обогащается и совершенствуется въ одномъ направленіи, именно чтобы лучше служить цѣлямъ искусства: удовлетворять воображенію и чувству. Только позднѣе начинается его выработка для цѣлей *ума* по мѣрѣ успѣховъ знанія и отвлеченной мысли, которая интересуется *общимъ*, а не единичнымъ и конкретнымъ (матеріальнымъ). Результатомъ *этой* работы надъ языкомъ является «искусная проза»—оратора, историка, критика, ученаго.

Но, выполняя эту болѣе позднюю задачу, человѣческая рѣчь теряетъ часть своего значенія, можно сказать, часть своего достоинства: она перестаетъ быть *цѣлью* (см. выше) и нисходитъ до роли *орудія, средства*, въ употребленіи котораго можетъ быть проявляемо большое умѣнье, искусство, но не искусство «поэтическое».

Эволюціонная точка зрѣнія. Мы привыкли давать имя *поэзіи* и *поэтическаго* только самымъ лучшимъ, выдающимся произведеніямъ слова; высказываютъ даже мысль, что поэзія требовательнѣе, какъ бы аристократичнѣе другихъ искусствъ: въ ней цѣнится только мастерское, близкое къ совершенству. Такой взглядъ можетъ быть оправданъ въ любителей поэзіи или эстетическомъ критикѣ; но научная точка зрѣнія на поэзію должна быть иная.

Наука о словесномъ творествѣ интересуется не только вершинами и зрѣлыми результатами искусства; ее интересуется путь *развитія*, пройденный до нихъ отдѣльнымъ лицомъ или цѣлымъ народомъ; мало того, ее интересуютъ также явленія упадка поэтического искусства, его порча и уклоненіе въ сторону отъ настоящаго и плодотворнаго пути. Оттого и въ этой книгѣ будутъ даны свѣдѣнія о постепенномъ развитіи (эволюціи) отдѣльныхъ поэтическихъ родовъ, приемовъ и формъ; они будутъ, такимъ образомъ, разъясняться со стороны ихъ происхожденія—*генетическимъ методомъ* (отъ слова *гѣнезисъ*—происхожденіе).

При такой, *эволюціонной* точкѣ зрѣнія на поэзію нѣтъ возможности ограничиться произведеніями *одного* народа или *одной* эпохи; слѣдуетъ выбирать изъ всемірной исторіи литературы и народнаго творчества: 1) тѣ произведенія, въ которыхъ извѣстная поэтическая форма нашла себѣ особенно полное выраженіе; 2) тѣ отдѣлы исторіи поэзіи, когда развитіе того или другаго поэтического рода было особенно *органическимъ*, т. е. совершалось безъ перерывовъ и самостоятельно, изъ однихъ и тѣхъ же основъ,—гдѣ, благодаря этому, *процессъ развитія* особенно удобно и поучительно прослѣживается. Такой выборъ, въ рамкахъ учебнаго руководства, сдѣланъ и въ этой книгѣ.

II. Начало поэзіи.

Начало искуснаго слова. Вопросъ о *началѣ поэзіи* ставится изъ слѣдующихъ вопросовъ: въ какую *пору* народной жизни, въ какой *формѣ* и съ какимъ *содержаніемъ* дѣлается первая сознательная и *имѣющая задатки дальнѣйшаго развитія* попытка придавать человѣческой рѣчи особенную выразительность, особенную способность дѣйствовать на душу человѣка,—возбуждать его умъ и въ особенности воображеніе и чувство, другими словами, первая попытка дѣлать человѣческую рѣчь *предметомъ искусства?*

Ясно, что такая попытка, для того чтобы имѣть прочные результаты, должна быть *коллективной*, собирательной. На ранней ступени народнаго развитія, въ условіяхъ устной передачи, всякое усиліе личнаго творчества, для того чтобы спастись отъ забвенія, нуждается въ участіи и содѣйствіи многихъ лицъ и даже поколѣній.

Отвѣта на вышеуказанные вопросы слѣдуетъ искать въ двухъ отдѣлахъ знанія: *во-перв.*, въ области сравнительнаго фольклора, т. е. сравнительнаго изученія произведеній народнаго, собирательнаго творчества у различныхъ народовъ; *во-втор.*, въ области этнографіи, именно въ

при коллективномъ трудѣ — болѣе дисциплинированной, дружной и черезъ это болѣе спорой, производительной.

На первой ступени трудовой пѣсни текстъ ея можетъ состоять изъ однихъ подбодрительныхъ восклицаній; иногда подражаютъ звуками голоса звукамъ самой работы, напр., визгу пилы, также какъ бы поощряя ее. Наконецъ, поютъ о *назначеніи* работы; такой текстъ представляетъ уже значительный успѣхъ словеснаго искусства. Подобный примѣръ описываетъ Стэнли: во время пути по центральной Африкѣ, его негры-носильщики раздѣлялись на два хора; одинъ выкрикивалъ вопросы: «куда мы идемъ? откуда? кто насъ ведетъ?» и т. п.; другой — отвѣты: «мы идемъ туда-то, насъ ведетъ бѣлый человѣкъ» и т. д. — всякій разъ въ тактъ ходьбы; это повторялось каждый день, съ утра до вечера.

Пѣсня-пляска. Болѣе содержательной и болѣе способной къ дальнѣйшей эволюціи (чѣмъ трудовая пѣсня) формой первоначальнаго творчества было соединеніе пѣсни съ пляской, пляска-игра, сопровождаемая пѣніемъ.

Путешественниковъ постоянно поражала, рядомъ съ весьма развитымъ чувствомъ ритма, любовь, даже страсть первобытнаго человѣка къ пляскѣ: пляской выражается у него радость и горе, восторгъ, народное торжество и трауръ. Различаютъ два рода плясокъ: болѣе простая форма — пляска *гимнастическаго* характера, которая имѣетъ значеніе военнаго упражненія. Гораздо содержательнѣе *подражательныя*, мимическія пляски, при которыхъ изображаются въ лицахъ сцены изъ человѣческаго или звѣринаго быта; при этомъ иногда примѣняются маски. Мимированіе сценъ происходитъ всегда въ тактъ, съ соблюденіемъ *ритма*.

На этой ступени слова, которыя говорятся или поются, получаютъ значеніе *объяснительнаго текста*: одна часть присутствующихъ рассказываетъ словами, одновременно или впередъ, то, что другая часть изображаетъ мимически посредствомъ пляски. Иногда поютъ сами мимирующие, а толпа зрителей исполняетъ лишь припѣвы или поддерживаетъ общее настроеніе восклицаніями въ тактъ того же ритма.

Самую полную картину коллективныхъ плясокъ, съ участіемъ нѣсколькихъ сотенъ лицъ, путешественникамъ удалось наблюдать среди туземцевъ Австраліи, гдѣ онѣ носятъ названіе *корро-борри*. Обычное содержаніе ихъ — *война* и *охота*; мимируются: бой, преслѣдованіе врага, раненіе, уборка раненыхъ, уводъ и казнь плѣнниковъ и т. п. Любимый охотничій сюжетъ — охота на кенгуру, причемъ толпа зрителей поетъ о проворствѣ кенгуру и о превосходствѣ надъ нимъ охотника, о томъ, какъ жирно мясо кенгуру и т. п. На этой ранней ступени текстъ *импровизируется* съ сохраненіемъ только традиціонныхъ темъ, не требующихъ особаго искусства по своей элементарности.

совскимъ традиціямъ; оттого онъ злоупотреблялъ нерѣдко и церковнославянскими словами.

Героическій эпосъ способенъ иногда производить на современнаго читателя впечатлѣніе *наивности*—въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ онъ изображаетъ повседневную жизнь, обыкновенныя человѣческія отношенія и занятія. Такое впечатлѣніе получается оттого, что онъ излагаетъ повседневную жизнь людей съ тою же подробностью и тѣмъ же *возвышающимъ предметъ тономъ*, тѣмъ же украшающимъ, идеализирующимъ стилемъ какъ и героическія мѣста, описанія подвиговъ и вида героевъ.

Здѣсь героическая пѣснь сближается съ *идилліей*, которая состоитъ именно въ идеализаціи повседневнаго, мирнаго, простаго существованія.

Далѣе, эпосу, съ его „монументальностью“, „спокойной созерцательностью“, „объективностью“ и „величавостью“ — свойственно быть въ то же время *трогательнымъ*, именно тамъ, гдѣ онъ передаетъ черты повседневной жизни и жребій отдѣльнаго человѣка.

Дѣло въ томъ, что онъ изображаетъ ихъ всегда *на фонѣ вѣчнаго*, неизмѣннаго въ природѣ и въ жизни людей, взятой въ ея цѣломъ; чрезъ это онъ заставляетъ насъ особенно живо чувствовать скоропреходимость, непрочность и малость отдѣльнаго человѣческаго существованія. Оттого Гете плакалъ, перечитывая „Германа и Доротею“.

Но трогательность истиннаго эпоса не имѣетъ въ себѣ отгѣнка остроты, душевнаго страданія или протеста; она *умѣряется* сознаніемъ *вѣчности* жизни и ея *повторяемости* въ человѣчествѣ и природѣ. Въ этой мысли человѣкъ можетъ черпать силу относиться и къ своей личной судьбѣ съ *эпической объективностью и эпическимъ спокойствіемъ*. Это и есть главное *поученіе* истиннаго эпоса; такимъ эпическимъ духомъ проникнуто и чувство, выраженное Пушкинымъ:

И пусть у гробоваго входа
Младая будетъ жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вѣчною сіять.

VI. Поэмы Гомера.

Гомеровскій вопросъ. Несмотря на то, что Илиада и Одиссея пользуются не увядающей славой на протяженіи почти 3000 лѣтъ, и въ отношеніи долговѣчности съ ними соперничаютъ только Библия и индійскіе эпопеи и гимны, правильный взглядъ на ихъ происхожденіе установленъ очень поздно. Немногимъ болѣе ста лѣтъ тому назадъ онѣ

вательно: смѣлый мореходецъ, отлучившійся изъ дому и возвратившійся въ него послѣ многихъ приключеній. Сказаніе о немъ было, по всей вѣроятности, однимъ изъ многихъ сказаній подобнаго рода, удовлетворявшихъ географическому интересу, чрезвычайно живому въ греческой націи.

Превращеніе морехода, всего скорѣе купца, въ Одиссея, царя Итаки, должно было быть дѣломъ позднѣйшей идеализаціи сюжета; еще позднѣе онъ былъ идеализированъ, какъ *воинъ* и *герой*. Эти послѣднія, новыя черты, какъ мы увидимъ, не заслонили въ образѣ Одиссея болѣе простыхъ, типично человѣческихъ чертъ—его практическихъ талантовъ и пр.

Существуетъ авторитетное мнѣніе (Вилламовицъ-Мёллендорфъ), что и въ Иліадѣ личность Одиссея была внесена сравнительно поздно; можетъ быть, мотивомъ къ этому было желаніе установить связь между двумя эпопеями. Тогда явился и образъ „Одиссея, возвращающагося изъ-подъ Трои; это дало жизнь многимъ интереснымъ эпизодамъ поэмы, напр.: Одиссей, слушающій пѣснь Демодока (VIII).

Въ свою очередь, сюжетъ „возвращенія Одиссея изъ-подъ Трои“ явился только новымъ варіантомъ въ ряду другихъ пѣсень о возвращеніи героевъ, сочиненныхъ *кикликами*, продолжателями Гомера, и носившихъ даже специальное названіе „возвращеній“ (*νοστος*).

Пѣсня о возвращающемся Одиссеѣ-героѣ и могла удобно слиться съ цикломъ пѣсень о возвращающемся мореходѣ-скитальцѣ, сообщивъ ему героическія и царственныя черты. вмѣстѣ съ нею вошли въ поэму объ Одиссеѣ и другія „возвращенія“—въ формѣ рассказовъ; такъ Несторъ въ Пилосѣ рассказываетъ Телемаху о себѣ и Менелая (III).

Отношеніе Одиссеи къ Иліадѣ. Сравненіе Одиссеи съ Иліадой привело къ заключенію, что она носитъ на себѣ отпечатокъ болѣе поздней культурной ступени и должна была сложиться въ законченное цѣлое позже ея. Для такого взгляда имѣется много основаній.

I. На болѣе поздній возрастъ Одиссеи указываютъ отмѣченные выше (стр. 47) литературные приемы и также большая свобода отношенія къ сказанію и мѣру.

Характерна литературная изобрѣтательность въ Одиссеѣ съ цѣлью объяснить какъ можно натуральнѣе случившееся — типичной случайностью: женихи овладѣваютъ оружіемъ потому, что Телемахъ «забылъ запереть дверь въ кладовую» (XXII); мячъ, брошенный въ море, вызываетъ крики Навзикаи и подругъ, которые будятъ Одиссея, и т. п.

II. Въ Одиссеѣ находимъ ясно выраженныя симпатіи къ мирной жизни людей въ противоположность суровому воинственному быту. Въ такомъ духѣ представлены феакійцы,—родъ идиллической утопіи, которая идетъ въ разрѣзъ съ духомъ Иліады. Они такъ характеризуютъ себя:

въ виду слишкомъ значительнаго различія между ними; сложеніе ихъ должно было быть раздѣлено промежуткомъ времени въ 50—100 лѣтъ.

Наслоенія. Но хотя Одиссея моложе Илиады, какъ цѣлостная поэма, она заключаетъ въ себѣ также многочисленныя наслоенія различныхъ эпохъ; они должны были входить въ нее даже легче, чѣмъ въ Илиаду съ ея мифологическо-героическимъ сюжетомъ; произведеніе, отводящее столько мѣста обыкновенной человѣческой жизни, какъ Одиссея, должно было обладать большей эластичностью, большей доступностью для позднѣйшихъ культурныхъ вліяній. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ поэмы новыя наслоенія очень замѣтно отдѣляются отъ старыхъ. Такъ Одиссей, залитый кровью жениховъ, идеализируется сравненіемъ со львомъ, въ духѣ стариннаго эпоса; но тутъ же онъ упрекаетъ Эвриклею за слишкомъ легкое отношеніе «къ смерти»—въ данномъ случаѣ смерти «врага» (XXII 407); послѣднее было бы невозможно въ Илиадѣ:

Трупы увидя и крови пролитой ручьи, Эвриклея
Громко хотѣла воскликнуть, чюдясь толь великому дѣлу;
Но Одиссей повелѣлъ ей себя воздержать отъ восторга;
Голосъ потомъ свой возвысивъ, онъ бросилъ крылатое слово:
«Радуйся сердцемъ, старушка, но тихо, безъ всякаго крика;
Радостный крикъ подымать неприлично при видѣ убитыхъ.
Діевъ ихъ судъ поразилъ; отъ своихъ беззаконій погибли...»

Изображеніе человѣческаго. Илиада даетъ изображеніе героическаго въ человѣкѣ; Одиссея въ занимательныхъ рамкахъ путешествія, случайныхъ встрѣчъ, посѣщенія разнообразныхъ земель и пр. рисуетъ просто человѣческое, обыкновенную, нормальную жизнь людей. Но особенность, ея какъ эпопеи, какъ произведенія, вышедшаго изъ близкой эпохи и того же источника творчества, какъ и пѣсни о герояхъ, состоитъ въ томъ, что она даетъ свои изображенія обычной жизни людей на фонѣ того же эпическаго міросозерпанія; она вставляетъ обыкновеннаго человѣка и его жизнь въ тѣ же широкія рамки божественнаго мірозданія и міроуправленія, въ которыхъ мы постоянно видимъ героевъ Илиады.

Человѣкъ живетъ среди чуднаго міра, полнаго величія и мудрости устройства; онъ выполняетъ обыкновенныя дѣла, но именно тѣ, для которыхъ щедро одарила его природа силами, задатками, потребностями, и онъ самъ устроенъ, тѣлесно и душевно, столь же мудро, какъ и міръ, въ которомъ онъ поселенъ высшей божественной волей. Оттого и самъ онъ, и все, что онъ дѣлаетъ, покорный природѣ, принимаетъ въ Одиссеѣ характеръ значительности и вмѣстѣ характеръ красоты, благолѣпія, какъ часть красоты и благолѣпія міра. И жанровыя картины повседневной жизни и отношеній въ Одиссеѣ даются на фонѣ мірового, божественнаго,

Вмѣсто похода, витязи ѣдутъ на охоту; Зигфридъ идетъ проститься съ женою; ее мучитъ недоброе предчувствіе подѣ влияніемъ зловѣщаго сна: «ей видѣлось, какъ цвѣты на лугу вдругъ покраснѣли, какъ двѣ горы обрушились и скрыли отъ нея Зигфрида»; но мужъ успокаиваетъ ее. Слѣдуетъ рядъ охотничьихъ эпизодовъ; Зигфридъ превосходитъ всѣхъ охотничьимъ искусствомъ и удачей. Когда затрубили въ рогъ къ привалу, ему захотѣлось потѣшить своихъ спутниковъ: онъ поймалъ медвѣдя и пустил его въ охотничій таборъ; много напроказилъ медвѣдь, убѣгая отъ собакъ, много поопрокинулъ котловъ, напугалъ поварятъ, пока Зигфридъ не убилъ его. За столомъ не оказалось вина: Гагенъ, будто по ошибкѣ, услалъ его въ другое мѣсто (прил-іе 4).

Зигфридъ умираетъ послѣ краткой борьбы со смертью. На утро, когда Кримхильда собиралась итти въ церковь—«она вставала всегда съ зарей и ни разу не проспала ранней обѣдни»—испуганный спальникъ доложилъ ей, что тѣло какого-то рыцаря положено у ихъ дверей; она сейчасъ же догадалась, что это ея мужъ, и что это секретъ, выданный ею Гагену, погубилъ его.

Трогательно и пространно описывается, какъ горевала по мужѣ Кримхильда,—такъ, какъ ни одна изъ женъ. Когда хоронили Зигфрида, изъ его раны хлынула кровь, какъ только Гагенъ къ нему приблизился. Уговоренная братьями, Кримхильда остается жить въ Вормсѣ, она живетъ у самага собора и усердно молится о мужѣ, о которомъ продолжаетъ горевать, какъ въ первый день. Въ Вормсѣ же перевозятъ и кладъ Нибелунговъ, который принадлежалъ Кримхильдѣ, какъ свадебный даръ; онъ былъ такъ великъ, что «изъ него можно бы было платить жалованье всему свѣту, и онъ бы отъ этого не уменьшился». Изъ своихъ сокровищъ она подавала щедрую милостыню; но бургунды завидовали кладу и вмѣстѣ боялись, что она найметъ себѣ на свои богатства мстителей за убитаго мужа; однако братьямъ было всеже стыдно въ конецъ обидѣть сестру, которой они причинили уже столько горя. Но иначе думалъ злой Гагенъ; онъ завладѣлъ сперва ключами, а потомъ, въ отсутствіе королей, погрузилъ все золото на днѣ Рейна, [на мѣстѣ, которое онъ одинъ зналъ. Удрученная этой второй обидой, такъ жила Кримхильда въ Вормсѣ 13 лѣтъ; она оплакивала мужа и не оставляла мысли о мщеніи. Весь народъ восхвалялъ ее за ея вѣрность.

У Этцеля, царя гунновъ умерла жена, и вотъ онъ задумалъ сватать вдову Зигфрида, которую такъ расхваливала молва; маркграфъ Рюдигеръ изъ Вехларна является въ Вормсѣ его посломъ. Трудно было Кримхильдѣ согласиться на второй бракъ и притомъ на бракъ съ язычникомъ; но соблазнило ее могущество Этцеля и возможность съ его помощью отомстить убійцамъ Зигфрида. Съ великой пышностью и почѣтомъ она при-

На фонѣ грубыхъ и жестокихъ обычаевъ и дѣлъ выгодно выступаютъ изображенія душевной вѣжности, которыя выдаются *интимностью* и *задушевностью*. Дано одно изъ самыхъ поэтическихъ изображеній жениха и невѣсты, мужа и жены. Любовь и вѣрность мужу перерождаются въ душѣ Кримхильды въ жажду мести за мужа, которая имъ равносильна. Вся поэма даетъ впечатлѣніе огромнаго запаса духовныхъ задатковъ, душевныхъ и физическихъ силъ молодой, свѣжей расы. Сочетаніе этого первоначальнаго оттѣнка съ чертами позднѣйшей рыцарской культуры представляетъ собою, правда, анахронизмъ, но придаетъ цѣлому своеобразный отпечатокъ, котораго не встрѣчаемъ въ другихъ памятникахъ эпоса.

Приложенія.

1.

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

Въ Бургундіи дѣвица презнатная росла;

Едва ли гдѣ другая красивѣй быть могла;

Ее Кримхильдой звали: нельзя милѣе быть.

Зато пришлось многимъ бойцамъ животъ свой положить.

Любить красу такую за честь любой считалъ

Ужъ не одинъ отважный боецъ по ней вздыхалъ.

Всѣмъ нравилась дѣвица, и станъ же былъ у ней!

Затмить изъ женъ любую могла она красой своей.

Три короля дѣвицу хранили отъ невзгодъ:

Достойный витязь Гунтеръ и удалой Гернотъ,

И самый младшій Гизельхеръ, отборный витязъ тоже;

Князья пеклись всѣ трое объ ихъ сестрѣ родной, пригожей.

Они всѣмъ взяли—родомъ и щедростью своей

И слыли за отважныхъ, отмѣннѣйшихъ мужей;

Бургундами владѣли; у Этцеля потомъ

Не мало натворили они чудесъ своимъ мечемъ.

На Рейнѣ въ Вормсѣ жили съ дружиной короли,

И съ честью имъ служили вассалы ихъ земли

До самой смерти; были бойцы все на отборъ.

Но ихъ потомъ печально сгубилъ двухъ знатныхъ женъ раздоръ.

Не одинъ спощъ появился—
 Самъ веселый Лемикайненъ
 За зубцы съ нимъ зацѣпился
 Безымяннымъ только пальцемъ

И одной ногою лѣвой...
 Но кусковъ недоставало—
 Головы куска съ рукою...

Стиль. Стиль Калевалы представляетъ обычныя черты народно-эпического стиля: эпитеты, повторенія, параллелизмы словъ и строя рѣчи. Характеръ *повтореній* въ Калевалѣ указываетъ на *старый возрастъ* пѣсенъ въ то время, когда онѣ попали въ организаторскія руки Ленрота; именно *формальный* характеръ повтореній: сопоставленіе синонимовъ, перефразировки сказаннаго, приводящія къ длиннотамъ, и т. п.—знакъ такъ наз. *растѣтости* эпоса (стр. 23).

Своеобразность финскихъ повтореній состоитъ въ количественныхъ *наращеніяхъ* описываемаго по пространству или по числу (несмотря на возникающія противорѣчія):

По бедро ушелъ въ болото
 И до пояса въ трясину,
 Онъ до плечъ въ песокъ сыпучій...

Шесть онъ зернышекъ находить,
 Семь сѣмянъ онъ поднимаетъ...

На поздній возрастъ пѣсенъ указываетъ также злоупотребленіе эпическими *ретардаціями*, которое ведетъ къ нагроможденію несущественныхъ подробностей; напр. изображеніе того, какъ Марьятта ѣстъ бруснику:

Пруть съ бугра взяла дѣвица,
 Сбила ягодку со стебля.
 Соскочила тутъ брусника
 На башмакъ ея прекрасный;
 Съ башмака же, что изъ кожи,
 На колѣно дѣвы стройной,
 А съ колѣна дѣвы стройной

На подолъ ея шуршавшій;
 А потомъ на пестрый поясъ,
 Съ пояска на грудь дѣвицы,
 А съ груди на подбородокъ,
 Съ подбородка прямо въ губы;
 А оттуда въ ротъ скользнула,
 На языкъ тамъ покатилась...

Матеріалъ для сравненій берется изъ животнаго и растительнаго міра или же изъ области предметовъ и дѣйствій домашняго обихода:

Женихова дѣва прелесть,
 Лучше всѣхъ въ своей округѣ,
 Точно спѣлая брусничка,
 Точно птичка на рябинѣ...

Ждалъ я словно урожая,
 Словно лѣта ожидалъ я:
 Такъ ждетъ лыжа первоутка,
 Сани ждутъ дороги ровной.

Гиперболизмъ весьма свойственъ Калевалѣ; часто онъ принимаетъ арифметическій характеръ, напоминая наши былины.

Музыкальную особенность стиха составляетъ *алиттерація*:

Мудрый, мощный Вейнемейненъ, Лѣса лысый володѣтель...

Лучше передаетъ ее нѣмецкій переводъ Калевалы (Hermann Paul):

Sprach der weise Weinemeinen,
 Er, der rechte Runensprecher:
 Weine nicht im weissen Gürtel,
 Seufze nicht im Saum der Blätter;

Sollst ein lieblich Loos erlangen,
 Voller Lust und neues Leben,
 Wirst sogleich vor Wonne weinen,
 Klar im Klang der Freude klingen.

Приложеніе.

Старый вѣрный Вейнемейненъ,
 Вѣковѣчный заклинатель,
 Тутъ привелъ въ порядокъ пальцы
 И большихъ два пальца вымылъ.
 На скалу отрады вышелъ,
 Сѣлъ на камень пѣснопѣнья...
 Взялъ онъ кантеле подъ пальцы,
 Ставить выгибъ на колѣни;
 Взялъ онъ кантеле руками,
 Говорить слова такія:
 «Приходи сюда послушать,
 «Кто еще не слышалъ раньше,
 «Эти звуки вѣчныхъ пѣсенъ,
 «Звуки кантеле-отрады...
 Вотъ играетъ Вейнемейненъ.
 Не осталось звѣря въ лѣсѣ,
 Изъ всѣхъ четвероногихъ,
 Звѣря съ длинными ногами,
 Чтобъ не шель туда послушать,
 Чтобъ ликуя подивиться.
 Бѣлка весело цѣплялася,
 Съ вѣтки прыгала на вѣтку;
 Подбѣжали горностаи,
 Возлѣ изгороди сѣли;
 Лось запрыгаль на полянѣ,
 Даже радовались рыси.
 Волкъ проснулся на болотѣ;
 На песчаникѣ поднялся
 Самъ медвѣдъ въ еловыхъ вѣткахъ
 Средь густыхъ, зеленыхъ сосенъ.
 Волкъ бѣжитъ черезъ болото,
 А медвѣдъ черезъ дуброву
 И садится у забора,
 У калитки онъ усѣлся;
 Повалилъ заборъ на камни,
 На песокъ свалилъ калитку.
 На сосну тогда влѣзаетъ,
 Лѣзетъ онъ тогда на елку,
 Чтобы ту игру послушать,
 Чтобы радуясь дивиться.
 Мудрый старецъ Тапиола,
 Самъ хозяинъ на Мегсолѣ;
 Съ нимъ и весь лѣсной народецъ,
 Всѣ, и юноши, и дѣвы
 Влѣзли на гору повыше,
 Чтобы ту игру послушать.

И сама хозяйка лѣса,
 Эта мудрая старуха,
 Вышла въ синенькихъ чулочкахъ,
 Подвязавъ ихъ краснымъ бантомъ.
 На наростъ березы сѣла,
 На изгибъ ольхи зеленой,
 Чтобы кантеле послушать,
 Чтобъ услышать эти звуки.
 Всѣ воздушныя летуньи,
 Всѣ съ двумя крылами птицы,
 Запорхали, прилетѣли,
 Прилетѣли и усѣлись,
 Чтобы услышать эти звуки,
 Чтобы радуясь дивиться.
 Вотъ орелъ услышалъ дома
 Эти звуки по Суоми;
 Онъ птенцовъ въ гнѣздѣ оставилъ,
 Самъ, собравшись, улетаетъ,
 Прямо къ кантеле героя,
 Гдѣ игралъ самъ Вейнемейненъ.
 Съ высоты орелъ спустился,
 Изъ-за тучъ спустился ястребъ,
 Изъ потоковъ вышли утки,
 Вышли лебеди изъ топей,
 Даже зябляки малютки,
 Что такъ весело щебечуть,
 Съ сотней чижиговъ слетѣлись;
 Съ ними жаворонки съ поля,
 Цѣлой тысячей летѣли,
 На плечахъ садились старца.
 Такъ игралъ отецъ почтенный,
 Восхищалъ всѣхъ Вейнемейненъ.
 Даже дочери творенья,
 Дѣвы воздуха явились
 И дивясь восторгались,
 Слыша кантеле звучанье.
 И одна въ воздушномъ сгибѣ
 На небенюмъ сводѣ сѣла,
 А на облакѣ другая,
 На краю сіяла красномъ.
 Дѣва мѣсяца, красотка,
 И красавица дочь солнца,
 Бѣрда въ ручкахъ задержали
 И станки остановили,
 Золотую ткань не ткали,
 Ткань съ серебряною ниткой,

и Августа, основателей древняго и новаго Рима.—Цезаря, Помпея и мн. другихъ. Дидона, убивая себя, клянеть отвергнувшаго ея любовь Энея и предрекаетъ пуническія войны и грозу Карфагена. Предсказанія иногда неясны и двусмысленны. Такъ троянцамъ предсказано страшной гарпіей Целено, что тогда только наступитъ конецъ ихъ испытаніямъ, когда «они съѣдятъ свои столы».—и они мучатся заранѣе предчувствіемъ самыхъ ужасныхъ бѣдствій, пока не разъясняется точный смыслъ этихъ словъ.

Нельзя, конечно, отрицать искусственности и нѣкотораго однообразія вышеуказаннаго приѣма, но Вергилій умѣлъ обставлять каждый изъ такихъ пророческихъ эпизодовъ новыми подробностями; кромѣ того, они давали ему поводъ передавать съ большой поэтической силой то, что было таинственно-священнаго въ такомъ соприкосновеніи человѣка съ божествомъ; они дополняютъ собою *религіозный элементъ* поэмы, который весьма значителенъ, *мистическими* чертами—изображеніемъ *чуда* и чувства *близости божества*; въ этой области Вергилій имѣеть вообще мало соперниковъ (прил-ія IV и V).

Субъективный элементъ поэмы. Во многихъ мѣстахъ Энеиды Вергилію удалось, какъ мы видѣли, говорить отъ лица римской націи, выражать чувства и стремленія римскаго народа; но не можетъ быть отрицаемо присутствіе въ ней личнаго, субъективнаго элемента,—отраженія индивидуальныхъ особенностей творца поэмы. Сюда относятся: черты душевной мягкости и сострадательности, черты романтической мечтательности чувства и наклонности къ грустному, кротко меланхолическому настроенію.

Каждое изображеніе смерти обставлено трогательными подробностями въ Энеидѣ; даже смерть врага возбуждаетъ жалость; Вергилій не знаетъ суроваго *vae victis*; въ самомъ ликованіи триумфа ему слышатся грустныя ноты. Меланхолическій оттѣнокъ поэмы имѣеть своимъ источникомъ мысль о незаконченности земныхъ дѣлъ, даже дѣлъ героевъ. Такова судьба и его героя: ему предстоитъ умереть рано, вскорѣ послѣ его торжества надъ Турномъ (которымъ оканчивается Энеида), не увидѣвъ плодовъ своихъ усилій и жертвъ,—и онъ самъ знаетъ это. Это кладетъ грустный отпечатокъ на его героическую личность, между прочимъ на его рѣчь къ сыну передъ послѣднимъ, рѣшительнымъ боемъ:

Доблести, сынъ, у меня научись и трудамъ настоящимъ,
Счастью же у другихъ... (*fortunam ex aliis*. — Пер. Фета).

Въ этой подробности Энеиды слышится, можетъ быть, предчувствіе ея автора, которому не суждено было дать окончательную отдѣлку его труду; по преданію, Вергилій, умирая, просилъ друзей уничтожить Энеиду; эта легенда гармонируетъ съ душевнымъ обликомъ поэта.

Меланхолическая нота вергилиевской поэзіи чужда однакоже мрач-

вѣрять набожному назначенію деревянной лошади—въ даръ богинѣ Палладѣ. Гибель Лаокоона съ дѣтьми, послѣдовавшая какъ бы въ наказаніе за его непочтеніе къ дару богини, окончательно утверждаетъ всѣхъ въ роковомъ заблужденіи (прил-іе VII.)

Подъ ужаснымъ впечатлѣніемъ совершившагося принято рѣшеніе — везти Палладию даръ торжественно въ городъ; роковое заблужденіе овладѣло всѣми: разбираютъ часть стѣны, для того чтобы открыть путь новой святильнѣ; никто не замѣтилъ зловѣщаго знаменія: «четырежды конь на порогѣ становился, и звонъ издавало оружие въ утробѣ». Съ той же осязательностью подробностей переданы поэтомъ происшествія ужасной ночи: рѣзня на улицахъ, пожаръ домовъ, смерть Пріама и Гекубы. Вергилю особенно удаются сцены, вызывающія *жалость*:

Тщето тутъ вокругъ алтаря съ дочерью Гекуба сидѣла;
Словно слетѣвшая внизъ отъ черной бури голубки,
Жались всѣ вѣстѣ онѣ и лица боговъ обнимали (пер. Фета).

Эней предупрежденъ объ опасности явившимся ему во снѣ Гекторомъ; дается образъ бывшего героя—жалостный и скорбный, характерный для музы Вергилія: герой явился Энею такимъ, каковъ онъ былъ послѣ того, какъ Ахиллесъ трижды протащилъ за колесницей его тѣло вокругъ стѣнъ Трои.

III Въ 3-ей пѣсни содержится рассказъ Энея о 6-ти лѣтнихъ странствованіяхъ его и спутниковъ во Фракіи, Эпирѣ, на островахъ Делосѣ, Критѣ и Сициліи. На Строфадскихъ о-вахъ, гдѣ троянцы истребляютъ огватрательныхъ гарпій, одна изъ нихъ, Целено, произноситъ пророчество:

Но не раньше стѣной обнесете вы данный вамъ городъ,
Чѣмъ васъ голодъ лихой и неправда надъ нами убійства
Челюстями сокрушить и съѣдать столовъ не принудить,

которое наводитъ уныніе на спутниковъ Энея. Въ Дрепанумѣ умираетъ Анхизъ.

IV Рассказъ Энея, его героическая личность (и чары Венеры и Купидона сдѣлали свое дѣло: Дидона охвачена страстью къ троянскому пришельцу. Ея борьба съ собой кончается побѣдой страсти—во время охоты, когда гроза застигаетъ ихъ въ лѣсу). Но Эней не можетъ стать супругомъ Дидоны и царемъ Карфагена; Меркурій, по волѣ Юпитера, напоминаетъ ему объ его историческомъ призваніи—возстановить погибшую Трои: любовь Дидоны должна быть принесена ему въ жертву. Эней на зарѣ отплываетъ отъ береговъ Африки. Слѣдуетъ описаніе душевныхъ мукъ отвергнутой Дидоны: она предрекаетъ Риму будущаго мстителя, который выйдетъ изъ Карфагена (прил-іе VI.)

V Вернувшись въ Сицилію, Эней справляетъ тризну по отцѣ. Дается описаніе состязаній и игръ въ честь умершаго—параллель подобной же картинѣ игръ надъ могилой Патрокла; но Вергилій внесъ римскія подробности и далъ изображеніе игръ римскаго цирка.

Флотъ и товарищей всѣхъ спасла отъ гибели вѣрной.
 А, безуміе мной овладѣло! и Феговъ оракулъ,
 И ликійскій оракулъ теперь, и посланникъ Зевеса—
 Самъ посланникъ Зевеса приносить такіа велѣнья!
 Это ль занятъе боговъ? Такая ль забота о смертныхъ?
 Я не держу тебя, плыви къ берегамъ италійскимъ,
 Я не противлюсь,—иди, ищи за морями престола;
 Но ты погибнешь въ пучинахъ морскихъ, разбитый о скалы,
 Боги накажутъ тебя, если безсмертные боги
 Власть имѣютъ еще. Ты часто имя Дидоны
 Будешь на помощь звать; но я, какъ адское пламя,
 Вслѣдъ за тобою пойду. А когда сырая могила
 Приметь меня и разлучитъ съ душой холодное тѣло,
 Влѣдною тѣнью пойду за тобою и буду тревожить.
 Да, злодѣй, я узнаю о казни твоей, я узнаю:
 Эта молва дойдетъ до меня и въ подземныя страны»...
 Тутъ она прервала рѣчь и, подобно безумной,
 Вдругъ побѣжала быстро и скрылась отъ взоровъ Энея.
 Онъ, пораженный словами, долго стоялъ въ онѣмѣньи,
 Что-то хотѣлъ говорить, но слова на устахъ замирали.
 А царица въ печали безъ чувствъ упала на землю.
 Слуги подняли съ земли ея полумертвые члены
 И уложили въ мраморной спальнѣ на царское ложе.
 А боговѣрный Эней, страдая много отъ горя,
 И разрывая сердце свое любовью и вѣрой,
 Хочетъ утѣшить царицу нѣжною рѣчью и лаской.
 Но, исполняя велѣнья боговъ, отправляется къ флоту.
 Засуетились троянцы вокругъ кораблей и выводятъ
 Въ море свой флотъ, и флотъ закачался на влагѣ зыбучей.
 Рубятъ въ ближнемъ лѣсу и снасти, и весла для флота,
 Къ берегу все тащатъ и готовятся выступить въ море.
 Видно, какъ всѣ бѣгутъ, толпами стремятся на пристань,
 Точно какъ муравьи, обсѣвъ громаду пшеницы,
 Въ норы свои тащатъ, запасаясь на зимнее время,
 По полю черною ратью идутъ и уносятъ добычу,
 Узкой тропинкой въ травѣ пробираясь къ жильямъ подземель-
 нымъ;

Тѣ на плечахъ тащатъ огромныя зерна, другіе
 Гонятъ и вновь собираютъ толпы, понуждая къ работѣ;
 Вся дорожка чернѣетъ, кипятъ муравьи надъ работою.
 Что ощущаешь Дидона, глядя на это движеніе?
 Какъ ты рыдала, когда изъ окна высокихъ чертоговъ
 Видѣла берегъ, покрытый толпами кипящихъ троянцевъ,
 Слышала говоръ пловцовъ, сливавшійся съ говоромъ моря!
 Снова ударилась въ слезы, снова и слезы, и просьбы;

спинѣ Геріона, чудовища, олицетворяющаго ложь: оно имѣетъ «голову и черты честнаго человѣка, волосатое туловище звѣря и отвратительный хвостъ змѣи»; онъ описываетъ круги, подобно «соколу, слетающему на добычу». То, что видитъ Дантъ пролетая, по временамъ такъ ужасно, что онъ «прижимаетъ свое лицо къ шерсти отвратительнаго звѣря».

Въ 10-ти ямахъ 8-го круга мучатся самые разнообразныя грѣшники. Въ Дантѣ, какъ въ *ибеллини* и суровомъ обличителѣ папства, живой интересъ возбуждаютъ *святокупцы*, погрѣшавшіе «симоніей»—тѣ, которые за деньги думали продавать даръ Божіей благодати, священныя званія церкви: «а сколько папы, кардиналы и князья церкви видѣли въ этомъ источникъ дохода!» Ихъ наказаніе ужасно:

«Въ адскія ямы грѣшники были опрокинуты внизъ головою; въ воздухѣ виднѣлись только ноги ихъ, а вся остальная часть туловища скрывалась внутри. Подошвы ихъ были объаты сильнымъ пламенемъ, что возбуждало во всемъ тѣлѣ такія ужасныя содроганія и конвульсіи, что всякаго рода связи и веревки разорвались бы подъ напоромъ этихъ движеній. По пяткамъ ихъ огни перебѣгали точно такъ же, какъ на поверхности облитыхъ масломъ предметовъ» (XIX п.; пер. Заруднаго).

Дантъ замѣтилъ одного, ноги котораго болѣе другихъ корчились отъ боли; это былъ папа Николай III Орсини, «медвѣдь (*orso*), думавшій только о томъ, чтобы обогатить своихъ медвѣжатъ, торгую дарами св. Духа». Дантъ узнаетъ отъ него, что папѣ Бонифацію VIII-му (который былъ на престолѣ въ то время, когда Дантъ писалъ I часть поэмы), уже приготовлено здѣсь же мѣсто. Это даетъ поводъ Данту къ рѣзкой и страстной сатирической тирадѣ: земныя поползновенія папства одна изъ самыхъ жгучихъ его темъ, и онъ бросаетъ здѣсь горькій упрекъ Константину Великому за его погибельный *даръ*, толкнувшій папъ на путь земнаго честолюбія.

Дантъ вѣрилъ легендѣ, будто Константинъ Великій предоставилъ папѣ власть надъ Римомъ.

Чтобы выбраться изъ этой части 8-го круга, Вергилій беретъ Данта на руки и, «прижавъ его къ своей груди», несетъ его, не уставая отъ тяжелой ноши, и бережно опускаетъ его на землю на вершинѣ скалы, «куда съ трудомъ могла бы взобраться и дикая коза».

Жестокая иронія вложена въ наказаніе, которому подвергнуты «обольстители умовъ»—*лжепророки, кудесники и астрологи*: они мнили видѣть будущее и теперь осуждены на то, чтобы видѣть только то, что позади, потому что головы у нихъ были перевернуты лицомъ назадъ, и, подойдя ближе, Дантъ увидѣлъ, какъ слезы текли у нихъ изъ глазъ на ихъ спины. Смотря на такое искаженіе человѣческаго образа, онъ рыдалъ, держась за одинъ изъ выступовъ утеса. Но его слабость не понравилось мудрому

Познавъ на мигъ, онъ забылъ въ слѣдующее мгновеніе «больше, чѣмъ мы забыли изъ всѣхъ сказаній древности».

Но какъ ни отрывочны были его воспоминанія о томъ, что онъ познавалъ въ ту минуту, его *воля* осталась отнынѣ и навсегда, «какъ покорно вращающееся колесо», во власти «той Любви, которая приводитъ въ движеніе солнце и звѣзды»:

Но всѣ желанья, душъ моихъ всѣ бездны,
 Какъ колесо, ужъ духъ Любви кружилъ,—
 Тотъ Духъ, что съ солнцемъ движеть хоры звѣзды.
 (L'Amor che muove il sole e l'altre stelle).

Внутренній составъ произведенія. Божественная Комедія есть произведеніе чрезвычайно сложное по своему внутреннему составу.

I. Прежде всего, это повѣсть о странствованіи автора въ загробный міръ съ подробнымъ *описаніемъ* видѣннаго. Произведенія подобнаго содержанія были чрезвычайно распространены въ средніе вѣка въ Италиі и остальной Европѣ. Но Дантъ: 1) гораздо больше выдвинулъ *личность* странствователя; 2) какъ великій *эпическій* поэтъ, сумѣлъ придать описаніямъ нездѣшняго такую степень картинности, что мы постоянно переносимся въ нихъ, какъ въ живую дѣйствительность,—по крайней мѣрѣ въ Адъ и Чистилищѣ; наконецъ, 3) Дантъ оживилъ свое повѣствованіе личностями Беатриче и Вергилія; взаимныя отношенія ихъ и Данта разработаны въ рядѣ живыхъ и интересныхъ эпизодовъ.

II. Но, начиная со 2-ой части произведенія, повѣствованіе все чаще и чаще уступаетъ мѣсто **богословскому трактату**. Дается изложеніе христіанскаго вѣроученія, именно его богословской доктрины, съ разъясненіемъ догматовъ, богословскихъ доказательствъ, опредѣленій и пр. Дантъ черпаетъ здѣсь главнымъ образомъ изъ знаменитаго сочиненія св. Ѳомы Аквинскаго (1224—74): *Summa Theologiae*, въ которомъ объединилась и завершилась работа цѣлаго ряда богословскихъ авторитетовъ разныхъ вѣковъ; онъ обнаруживаетъ при этомъ самъ обширную богословскую эрудицію. Характеръ *трактата* рѣшительно преобладаетъ въ Раѣ, гдѣ у автора было мало матеріаловъ для наглядныхъ описаній.

Такое сочетаніе *поэзій* съ отвлеченнымъ *трактатомъ* было совершенно согласно съ литературными вкусами и понятіями эпохи Данта.

III. Кромѣ богословскаго трактата, Комедія содержитъ въ себѣ изложеніе многочисленныхъ **научныхъ свѣдѣній**, объясненій и теорій эпохи Данта. Они носятъ на себѣ яркій отпечатокъ средневѣковой *схоластической науки*; ея отличительнымъ признакомъ было стремленіе: при ничтожномъ количествѣ извѣстныхъ *фактовъ* связывать ихъ *разсужденіемъ*, вмѣсто того чтобы пополнять ихъ число *эмпирически*—изъ наблюденія и опыта.

Изображая самыя различныя индивидуальности, Дантъ какъ бы защищаетъ *право человека на индивидуальность*; оттого къ сильной, яркой человеческой личности у него сохраняется доля симпатіи, хотя бы она принадлежала грѣшнику, осужденному на адскія муки. Такъ Фарината (X п.) сохранилъ подъ перомъ Данта черты величія, несмотря на свою нераскаянность и гордыню. Дантъ невольно поддается самъ его обаянію (стр. 114). Наоборотъ, онъ не находитъ словъ достаточно сильныхъ, чтобы выразить свое презрѣніе къ человеческому *безличію*; таковы «равнодушные къ добру и злу, которыми и небо и адъ равно гнушаются»,—въ 1-мъ кругѣ ада (стр. 110); оттого же безпощадно его презрѣніе къ ничтожнымъ папамъ, какъ Бонифацій.

Рядомъ съ сильными индивидуальностями, къ числу которыхъ принадлежалъ и онъ самъ, Дантъ умѣетъ сочувствовать такимъ въ которыхъ больше глубины и нѣжности, умѣетъ понять интимность ихъ страданія.

Такъ Франческа изъ Римини (стр. 112—3) не только скорбитъ о потерянной жизни и счастья любви, но также мучится чувствомъ *обиды* за то, что надругались надъ ея душой, распорядившись ея личностью, какъ вещью. Здѣсь мы находимъ замѣчательное въ XIV в. признаніе *женской* личности, провозглашеніе ея свободы и цѣнности ея чувства.

II—Наконецъ, Дантъ положилъ на свое произведеніе неизгладимый отпечатокъ *своей индивидуальности*. Произведеніе съ столь грандіознымъ сюжетомъ, полное высокихъ истинъ и священныхъ лицъ, онъ сдѣлалъ въ то же время выраженіемъ *своей душевной исторіи* и *своей личности*. Этимъ онъ положилъ начало творчеству, сосредоточенному на личности и въ то же время объективно значительному. Впервые во всемірной литературѣ поднялась на такую высоту, до такой значительной роли *личность автора*, и всего замѣчательнѣе то, что это было сдѣлано въ произведеніи, сюжетъ и міросозерцаніе котораго должны бы, казалось, умалять, подавлять личное, индивидуально-человѣческое.

Вообще согласованіе: правъ человеческой индивидуальности съ возрѣніемъ средневѣковаго католицизма, который выраженъ Дантомъ также съ необыкновенной полнотой и силой, есть самое оригинальное въ Божественной Комедіи.

Стиль Данта. Б. Комедія представляетъ одинъ изъ самыхъ совершенныхъ примѣровъ превосходной гармоніи между содержаніемъ и формой произведенія. Слѣдуетъ замѣтить, что *терцины* Данта (какъ и вообще итальянскіе терцины) имѣютъ однѣ лишь *женскія рифмы* (что обыкновенно не соблюдается переводчиками); это усиливаетъ ихъ плавность, ихъ *эпичность*. Однотонность и связность «цѣпляющихся» другъ за друга терциновъ прекрасно соотвѣтствуетъ внутренней цѣльности обширнаго произведенія, систематичности и послѣдовательности его мысли.

Раздраженный видо́м львиной шкуры Алкида, одинъ изъ быковъ бросается на него. Шутя, одной рукой, герой укрощаетъ его. Пораженные силой чужеземца, царь и его окружающіе просятъ его открыть свое имя; Алкидъ рассказываетъ имъ про свой бой съ немейскимъ львомъ.

Θеокритъ искусно вставилъ здѣсь героическую легенду въ рамки идилліи; оба сюжета выигрываютъ въ силѣ производимаго впечатлѣнія, благодаря контрасту.

Трудную задачу *идиллическаго изображенія труда* Θеокритъ разрѣшилъ также удачно въ идилліи «Рыбаки». Читая описаніе уженья рыбы, читатель чувствуетъ, 1) что оно сдѣлано *съ натуры*,—тѣмъ, кто самъ удилъ рыбу,—2) тѣмъ, кто любитъ это занятіе: описывающій увлекается, хотя передаетъ то, что составляетъ его привычное ремесло изъ-за куска хлѣба:

Снилось мнѣ: я на скалѣ сижу
И взоръ съ поплавка упорно не свожу...
Вдругъ рыба грузная приманку ухватила:
Собака́ снится хлѣбъ, а рыба рыбаку,—
Моя не вдругъ сдалась желѣзному крючку...

Пьеса кончается *нравоученіемъ*, цѣлямъ котораго служить *аллегорія* «золотой рыбки»—богатства, которую разъясняетъ старый рыбакъ молодому. Этотъ *дидактическій* конецъ портитъ поэтическую прелесть идилліи; Гнѣдичъ въ своей идилліи «Рыбаки», видимо, цѣнилъ главнымъ образомъ *эту* сторону произведенія.

Въ пастушескихъ и сельскихъ идилліяхъ Θеокрита отведено не мало мѣста изображенію животныхъ; они обнаруживаютъ въ немъ искуснаго *анималиста*, выказывая его знаніе животныхъ, ихъ нравовъ и ухода за ними: «собакамъ не надо давать много мяса» и пр. Животныя *индивидуализируются*: пастухъ знаетъ нравъ каждаго въ своемъ стадѣ и предупреждаетъ насчетъ злого и хитраго козла—своего товарища, которому довѣряетъ стадо, когда спѣшитъ къ своей Амариллиѣ. Изображенія проникнуты дружелюбіемъ къ животному, привычкой видѣть въ немъ товарища.

Но, можетъ быть, главнымъ украшеніемъ поэзіи Θеокрита служить его живое и непосредственное *чувство природы*: онъ воспринимаетъ ее не только зрѣніемъ и слухомъ; онъ заставляетъ и читателя *переживать*: зной полудня, прохладу тѣнистой рощицы, мягкость и духъ свѣжаго сѣна, на которомъ отдыхаютъ его пастухи; не забываетъ сказать, какъ пахла сывороткой глиняная кружка и т. п.; его реализмъ доходитъ, такимъ образомъ, до *натурализма*. Это здоровое и свѣжее чувство природы спасаетъ Θеокрита отъ декламаций о природѣ; оно научило его *наблюдать* природу внимательно и съ любовью и передавать только то, что наблю-

или продолжительностью, хотя бы это были пріятныя эмоціи. Словесное выраженіе имѣетъ свойство: 1) *умѣрять* ихъ, 2) *завершать* ихъ, приводить ихъ къ извѣстному концу, развязкѣ.

Такой результатъ изліянія является цѣлю и побужденіемъ лирическаго творчества; то же побужденіе заставляетъ насъ браться за произведеніе поэта-лирика: мы находимъ у него слова, которыхъ не хватало намъ для того, чтобы выразить однородное съ нимъ настроеніе и утолить нашу душу.

Поэтическая иллюзія въ лирикѣ. Признакомъ поэзіи вообще считается *поэтическая иллюзія* (Т. С. § 83), «поэтической обманъ», она не можетъ быть совершенно тождественной въ различныхъ родахъ поэзіи.

Художественная иллюзія въ *эпосѣ* есть иллюзія *ощущенія*; она получается тогда, когда вызываемыя въ сознаніи представленія приближаются по полнотѣ и живости къ впечатлѣніямъ внѣшнихъ чувствъ, т. е. когда намъ «кажется, что мы видимъ», слышимъ, сами участвуемъ въ усилии или движеніи, которыя описываются, и пр. (ср. Т. С. §§ 22—24)

Поэтическое дѣйствіе лирики состоитъ въ возбужденіи живыхъ, *настающихъ* эмоціи, *настоящихъ* настроеній. Въ этомъ ея весьма существенное отличіе отъ эпоса, который всегда воспроизводитъ, изображаетъ, т. е. копируетъ передаваемый имъ предметъ. Лирика даетъ не копію чувства, но заставляетъ насъ переживать чувство, настолько же «настоящее», какъ чувства, переживаемыя нами въ жизни.

Когда мы вспоминаемъ о чемъ либо такомъ, что въ свое время возбудило наше чувство, мы можемъ, припоминая образы и факты, припомнить также, какія чувства мы тогда испытали; мы можемъ вызвать при этомъ въ сознаніи лишь *представленія* объ этихъ чувствахъ, подобно тому какъ, читая слова: гнѣвъ, надежда, стыдъ, негодованіе,—мы понимаемъ ихъ значеніе. Но мы можемъ не ограничиваться этимъ и *переноситься* въ наши воспоминанія *чувствомъ*, т. е. снова *переживать* прежнюю эмоцію. Такъ можно пережить прежнее чувство *стыда* (и при этомъ покраснѣть), можно испытать «приливъ» прежней нѣжности или жалости, негодованія и пр. Можно въ старости вызвать въ душѣ, какъ живое «чувство», прежнюю дѣтскую эмоцію радости, страха темноты и пр.

Нѣтъ сомнѣнія, что лирический поэтъ добивается именно *такого дѣйствія* на читателя и такого же дѣйствія на самого себя, для того чтобы его произведеніе его удовлетворило и утолило его душу.

Въ описанномъ дѣйствіи на душу, именно въ возбужденіи *настоящихъ* эмоціи—съ лирикой совершенно сходится музыка, которая приводитъ насъ также въ *настоящія* настроенія, не въ «подобія» настроеній. *Иллюзія* при дѣйствіи музыки состоитъ въ томъ, что *представленія*,

Дѣло въ томъ, что искусная, повышенная рѣчь не находится такъ просто, какъ восклицаніе или жестъ; она требуетъ исканія, выбора, душевнаго усилія, какъ всякое искусство.

Все болѣе укрѣплявшаяся вѣра въ средства языка, въ богатство его ресурсовъ, подстрекала къ этимъ усиліямъ—съ тѣмъ чтобы найти сочетанія словъ еще болѣе выразительныя. Рядомъ съ этимъ испытывалось «сопротивленіе матеріала», какъ при всякомъ искусствѣ; являлась борьба съ языкомъ, отказывавшимся выразить все то, что хотѣлъ авторъ, — «муки слова».

Наконецъ, при языкѣ уже богатомъ, обогатившемся оттѣнками въ значеніяхъ словъ, ассоціаціями, связанными со словами (что можно назвать «внушающей силой словъ») — явилось дѣйствіе *речи* на самого говорящаго, ея способность уводить его вниманіе въ сторону, внушать ему новыя мысли и чувства.

Все только что указанное имѣло важное послѣдствіе: оно вызывало *задержку вниманія* лирическаго автора на *собственномъ настроеніи*; явилось: 1) *созерцаніе* имъ своего *настроенія* и, вслѣдствіе этого, 2) его *объективированіе*: авторъ отдѣлялся отъ своего настроенія, какъ бы отходилъ отъ него на разстояніе и могъ на него смотрѣть «со стороны», видѣть одновременно и настроеніе, и содержаніе выражающихъ его словъ.

Этотъ позднѣе явившійся моментъ (см. стр. 8) *созерцанія настроенія* измѣнилъ природу лирическаго *изліянія* и *утоленія души*: настроеніе умѣрялось и пріобрѣтало стройность и гармоничность, благодаря *созерцанію* его человѣкомъ; благодаря ему же достигалось и успокоеніе, облегченіе души отъ эмоцій.

Выше (стр. 170) было указано, какимъ успѣхомъ культуры былъ переходъ отъ первобытнаго утоленія эмоцій криками къ утоленію ихъ въ ритмическихъ движеніяхъ и звукахъ.

Переходъ къ утоленію переполненной настроеніемъ души посредствомъ созерцанія настроенія былъ еще большимъ дальнѣйшимъ успѣхомъ. *Созерцаніе* давало досугъ и открывало путь для мысли, размышленія, напр., для оцѣнки настроенія со стороны его нравственныхъ качествъ; оно же увеличивало во много разъ ассоціаціонный процессъ, который мы называли — Т. С. § 84 — *поэтическимъ внушеніемъ*; это испытывалъ на себѣ читатель, можетъ быть, болѣе, чѣмъ авторъ.

Наконецъ этотъ новый элементъ въ выраженіи чувствъ—ихъ *созерцаніе* душою—такъ же, какъ раньше ритмъ движеній и звуковъ, смягчалъ и облагораживалъ самыя чувства. Чувства пріобрѣтали стройность, будучи приравниваемы къ равносильнымъ имъ, красивымъ для нашего сознанія словамъ. Это воспитывало привычку искать такихъ же сгармонизированныхъ и стройныхъ чувствъ и въ самой жизни. Въ этомъ слѣдуетъ видѣть культурное призваніе лирической поэзіи.

лирика, и самая идейная, никогда не перестает быть **излияніемъ души**, то конецъ лирической пьесы и наступаетъ не тогда, когда мысль пришла къ логическому выводу, но тогда, когда достигнуто субъективное душевное удовлетвореніе, **утоленіе души**. Бѣдность лиризма въ пьесѣ, его подражательность и неполная искренность тѣмъ и выдають себя, что авторъ «не знаетъ, гдѣ кончить», — прерываетъ пьесу преждевременно, чаще продолжаетъ дальше, чѣмъ нужно.

Оригинальность лирическаго произведенія состоитъ, такимъ образомъ, въ томъ, что его основу, можно сказать, скелетъ, на которомъ держится все остальное, составляетъ какъ разъ самая неустойчивая изъ вещей—настроеніе души. Очевидно, за нимъ, за этой наиболѣе личной, субъективной частью нашего духовнаго существа, признается въ этомъ случаѣ своя устойчивость, своя, ей свойственная законмѣрность и необходимость.

Этотъ взглядъ на эмоцію и жизнь сердца, до котораго люди добираются сравнительно поздно, есть жизненный принципъ всей лирики и вмѣстѣ оправданіе ея существованія, ея *raison d'être*: подъ влияніемъ его и созрѣваетъ мысль, что даже мимолетное движеніе чувства *стоитъ* того, чтобы его закрѣплять въ искусномъ словѣ.

Развитіе лирическаго сюжета. Наконецъ, кромѣ выбора сюжета лирическаго произведенія и опредѣленія его границъ, все изъ того же субъективнаго и эмоціональнаго источника (инстанціи) опредѣляется и его **развитіе**.

Только самая краткая лирическая пьеса передаетъ одно состояніе души, обыкновенно она даетъ развитіе настроенія, «душевный процессъ».

Въ развитіи лирической темы играютъ очень большую роль припоминанія по ассоціаціямъ, такъ наз. «ассоціаціонный процессъ»; отдѣльное припоминаніе можетъ даже дать сюжетъ небольшой пьесѣ (какъ у Фета: «Облакомъ волнистымъ...» Т. С., § XXXII). При этомъ имѣютъ главное значеніе ассоціаціи представленій по эмоціональнымъ, лирическимъ признакамъ: напр., подборъ «грустныхъ» воспоминаній и т. п.

Вмѣстѣ съ тѣмъ и мышленіе поэта-лирика есть всегда такъ наз. «ассоціаціонное мышленіе», которое направляется гораздо больше невольными припоминаніями, чѣмъ требованіями логики.

Развитіе лирической темы можно свести къ **двумъ типамъ**: I-ый представляетъ собою болѣе примитивный видъ лиризма, именно **лиризмъ-изліяніе** (стр. 167). Въ немъ утоленіе души достигается тѣмъ, что настроеніе **исчерпывается** (какъ можно успокоить грустное настроеніе, «наплакавшись»), во II-мъ болѣе видную роль играетъ **созерцаніе настроенія**, и утоленіе души достигается здѣсь **гармонизаціей настроенія**.

Б. Разрѣшеніемъ настроенія въ *элегіи* является «примиреніе съ фактомъ цѣной уступокъ личности въ ея закономъ притязаніи»; состояніе души переживаемое при этомъ, выражается словомъ *resignatio*. Личность смиряется, довольствуется меньшимъ, «долей» желаемого блага, на которое она сознаетъ въ то же время свои права,—какъ Пушкинъ въ *элегіяхъ*: «Я васъ любилъ; любовь еще быть можетъ...», «Нѣтъ, нѣтъ, не долженъ я, не смѣю, не могу...» Та «доля» или «сторона» желаемого блага, которой довольствуется поэтъ, можетъ вызвать приливъ восторженнаго чувства къ ней поэта; такъ у Жуковскаго: о «любви за гробомъ», какъ «вышей», чѣмъ любовь земная. Въ этомъ случаѣ въ самомъ концѣ *элегіи* можетъ зазвучать восторженная нота *оды*. Оттѣнокъ экзальтаціи можетъ принять самый актъ «отреченія», какъ «побѣда надъ собою». До этого доходить и пьеса: «Я васъ любилъ...» послѣдняя нота которой: порывъ любви, свободной отъ эгоизма, и счастье поэта этимъ порывомъ, его умиленіе имъ.

Разрѣшеніе настроенія въ пессимистической *думѣ* противоположно только что описанному: поэтъ замыкается въ еще усиленномъ, повышенномъ чувствѣ личности, испытываетъ иллюзію выросшей въ немъ силы сопротивленія при сознаніи непримиримости переживаемого противорѣчія. Это состояніе души можетъ доходить до экзальтаціи, до экстаза самосознанія личности. Сознаніе собственной силы даетъ удовлетвореніе душѣ и финалъ пьесы. Оттого несправедливо считать пьесы вроде: «И скучно, и грустно», «Душа моя мрачна...», «Не вѣрь себѣ» и др. психологически не завершенными, лишенными заключительнаго аккорда и гармонизаціи настроенія: душа успокаивается, хотя бы на самое короткое время, въ сознаніи «вѣрности себѣ», гордости этимъ сознаніемъ и пр., переживая иллюзію полноты и собранности силъ.

Окончаніе такихъ пьесъ приближается отчасти къ *драмѣ*—именно иллюзіей подъема силъ и готовности къ борьбѣ (хотя бы поэтъ испытывалъ лишь «мужество отчаянія»). Но драматизмъ этихъ финаловъ ослабляется тѣмъ, что ихъ «вызовъ» направленъ или по неопредѣленному, или по слишкомъ высокому адресу—высшихъ силъ, съ которыми борьба для человѣка невозможна (ср. ниже «Драма»).

Въ лиризмѣ этого послѣдняго рода слѣдуетъ видѣть крайнюю ступень лирической эволюціи, наиболее удаленную отъ стариннаго хорового лиризма эпической эпохи (стр. 175).•

киах сюжетахъ, вины и возмездія, трагедія остается вѣрна своей задачѣ: раскрывать возвышенный и значительный смыслъ жизни; но здѣсь она изображаетъ мощь идеальныхъ силъ не въ томъ, какъ онѣ могутъ вдохновлять человѣка на великое, когда онъ въ союзѣ съ ними (какъ Антигона, Ифигенія, Орлеанская дѣва), но въ томъ, какъ онѣ противятся ему и караютъ его, когда онъ съ ними въ разладѣ. Ясно, что сюжеты этого рода даютъ еще больше матеріала для разнообразной борьбы и драматическихъ положеній.

Конфликтъ человѣка съ силами, вышими, чѣмъ онъ, можетъ и не имѣть смысла преступленія: онъ можетъ погибнуть, выбравъ себѣ идеальную задачу, превышающую даже его исключительныя, но все же человѣческія силы; ему можетъ не хватить при этомъ физическихъ силъ, могутъ болѣзнь и смерть застигнуть его на порогѣ совершаемаго дѣла; тогда мы получимъ трагедію конфликта духа и тѣла. Орлеанская дѣва переживаетъ столкновение съ требованіями человѣческой природы, любивъ врага родины; она сама рассматриваетъ свое пониженіе до нормального человѣческаго уровня, какъ паденіе и вину.

Наконецъ, возможна опредѣленная *трагедія слабости*, какъ «Гамлетъ», «Царь Θεодоръ Іоанновичъ». Вообще нѣтъ необходимости въ числѣ качествъ героя трагедіи ставить на первомъ планѣ непременно силу *воли*. При богатой одаренности и возвышенномъ строѣ остальныхъ сторонъ натуры, недостатокъ силъ для удовлетворенія имъ, душевная борьба и страданія, связанныя для лица съ его тщетными попытками дѣятельности, могутъ получить размѣры *трагическаго сюжета*. Въ сознаніи самого лица безсиліе воли можетъ получить мучительный для его совѣсти смыслъ вины и паденія, какъ въ самобичеваніи Гамлета: «какой злодѣй, какой я рабъ презрѣнный...»

Чувство трагизма. Психологическимъ признакомъ трагедіи со временъ Аристотеля считается особенное чувство или настроеніе, которое она внушаетъ зрителю, въ особенности своей неблагоприятной развязкой—гибелью героя; послѣдняя впрочемъ не обязательна для трагедіи. Слѣдуетъ признать существованіе своеобразнаго *трагическаго чувства* рядомъ съ чувствомъ или настроеніемъ—комическимъ, юмористическимъ, сатирическимъ, идиллическимъ, героическимъ и др., «сквозь призму» или «въ свѣтѣ» которыхъ намъ можетъ быть показана жизнь въ различныхъ произведеніяхъ слова.

Уже Аристотель въ «Поэтикѣ» указалъ на его сложный составъ—изъ чувствъ **состраданія и ужаса** (ἔλεος καὶ φόβος). Изъ предыдущаго должно быть ясно, что къ нимъ слѣдуетъ присоединить также то, чувство которое овладѣваетъ нами въ присутствіи героическаго, возвышеннаго, грандіознаго; необходимо признать, что герои трагедіи и тамъ, гдѣ они

мальнымъ» (они протестуютъ только противъ излишествъ). Это было то самое зло, противъ котораго (напр., въ формѣ «кормленія») боролись всѣми мѣрами государи еще московской Руси.

Въ западной литературѣ «соціально-историческій» смыслъ имѣли комедіи Бомарше (1732—99): «Севильскій цирюльникъ» и «Женитьба Фигаро», которыя выразили: 1) упадокъ престижа высшаго сословія и вѣры въ справедливость его привилегій, 2) сознаніе собственного достоинства, проснувшееся въ лицахъ низшихъ сословій (Фигаро). То и другое было подготовительной ступеню къ будущей французской революціи 1789 г.

XIX. Происхожденіе греческой драмы.

Греческая драма и культъ. Исторія драматической поэзіи знаетъ 3 эпохи особаго процвѣтанія драмы и театра, на которыхъ и должна остановиться теорія словесности, рассматривающая роды и виды поэзіи въ ихъ постепенномъ развитіи: 1) эпоху Эсхила, Софокла и Эврипида въ Греціи, 2) Шекспира въ Англии, 3) Корнеля, Расина и Мольера во Франціи.

Греческая литература V в. до Р. X. представила необычайно богатый расцвѣтъ драматургіи, результаты котораго, насколько они для насъ сохранились, составляютъ съ тѣхъ поръ достояніе всего образованнаго міра. Этотъ успѣхъ слѣдуетъ приписать въ значительной мѣрѣ тѣмъ благоприятнымъ условіямъ, въ которыхъ развивалась драма въ Греціи.

I. Развитію драмы и театра предшествовало у грековъ богатое развитіе мифологіи и эпоса, затѣмъ лирикѣ. Благодаря этому, съ одной стороны, накопился богатый матеріалъ сюжетовъ; въ этомъ смыслѣ Платонъ и Аристотель называли «первымъ драматургомъ» Гомера (ср. сказанное объ Ахиллесѣ — стр. 45), съ другой — благодаря лирикѣ — былъ подготовленъ интересъ къ душевной жизни личности и вмѣстѣ языкъ, способный передавать душевныя состоянія.

II. Другимъ благоприятнымъ условіемъ было то, что духовное развитіе греческаго народа совершилось однимъ непрерывнымъ органическимъ процессомъ, изъ однѣхъ и тѣхъ же національныхъ основъ религіознаго и историко-героническаго преданія. Такимъ образомъ, и начало драматической формы въ аграрной народной игрѣ всгрѣтилось здѣсь, въ свое время, съ обрядами культа дружественнымъ, а не враждебнымъ образомъ (ср. стр. 7). Народныя игры и обряды культа могли поэтому соединиться и взаимно обогатить другъ друга. Только благодаря этому взаимодѣйствію народнаго обычая и церковнаго культа греки и

могли создать театр и драму, имѣвшія дѣйствительно національное и всенародное значеніе и питавшія духовно всѣ слои населенія. Подобной сцены театра не было ни въ какой другой странѣ.

Вышеуказанное явленіе, шведшее къ возникновенію театра сперва въ Аѳинахъ, потомъ въ остальной Греціи, произошло именно въ культѣ Діониса-Вакха, бога весны, весенняго возрожденія природы, въ частности—бога-покровителя винограда, который, по преданію, посадилъ въ Икаріи близъ Аѳинъ первую виноградную лозу.

Діонисъ былъ божествомъ сравнительно новаго происхожденія; его нѣтъ на гомеровскомъ Олимпѣ; культъ его возникъ позже IX в.; Геродотъ уже упоминаетъ о немъ и называетъ авторомъ первыхъ пѣсень въ честь его (диѳирамбовъ) Аріона (во второй половинѣ VII в.). Связь драматической поэзіи именно съ культомъ Діониса имѣла свои причины. Въ культѣ олимпійскихъ боговъ поэтическое развитіе получилъ всего болѣе культъ Аполлона, который рано сосредоточился въ рукахъ жреческихъ коллегій при главныхъ святилищахъ. Онъ рано замкнулся въ неприкосновенныя формы, притомъ въ формы *хоровой лирики*, неблагоприятной для *драматизма* (стр. 201). Болѣе благодарнымъ драматически былъ культъ подземныхъ боговъ въ сочетаніи съ культомъ Деметры, средоточіемъ котораго былъ Элевзинъ (родина Эсхила); но имъ воспользовалось особое религиозное теченіе, орфиковъ, не коснувшееся широкихъ слоевъ народа; мифъ о похищенной въ преисподнюю Персефонѣ, дочери Деметры, и о погружаемомъ въ землю и возрождающемся *зернѣ* (сюжеть «Жалобы Цереры» Шиллера) давалъ имъ прекрасный символъ возрожденія природы и человѣка; это соотвѣтствовало и главному предмету ихъ религиозныхъ исканій—вопросу о безсмертіи души.

Культъ Діониса представлялъ, напротивъ, много удобствъ для того чтобы соединиться съ новымъ поэтическимъ теченіемъ, именно *драматическимъ*.

Благопріятствовала новымъ начинаніямъ, сравнительная молодость культа: Діонисъ изображался ходившимъ по землѣ, учреждавшимъ лично свой культъ, лично завоевывавшимъ себѣ вѣрующихъ поклонниковъ: за нимъ не стояло церковнаго авторитета въ вѣкахъ; религія Діониса являлась, такимъ образомъ, дѣломъ личнаго вѣрованія, личнаго религиознаго влеченія, что лучше соотвѣтствовало и духу новой эпохи, и духу драмы. Притомъ Діонисъ былъ сыномъ Зевса и *смертной* (Семелы); онъ стоялъ, такимъ образомъ, ближе къ человѣку, его слабостямъ и страданіямъ и вмѣстѣ къ его труду и веселью, какъ богъ винодѣлія; отсюда и его изображенія, какъ посѣтителя страждущихъ, и его эпитетъ Вакха—«шумливаго».

До недавняго времени при объясненіи происхожденія трагедіи придалось значеніе легендамъ о страданіяхъ Діониса: о преждевремен-

будить спящих эриний, которыя храпятъ и издають дикіе крики во снѣ («лови, держи»...); онѣ въ ярости, что ускользнула ихъ жертва; Аполлонъ изгоняетъ ихъ изъ своего храма.

Второй эпизодъ пьесы происходитъ въ Афинахъ. Виденъ храмъ Афины и Орестъ, обнимающій ея изваяніе. На сценѣ появляются Эриніи; въ длинномъ *пародѣ* онѣ поютъ про плачевную участь того, кто запятналъ кровью свои руки, про неумолимость ихъ приговора и древность ихъ владычества. На поднятый ими шумъ является Афина. Она выслушиваетъ жалобу Эриній: у нихъ хотятъ отнять—и кого же?—преступника-матереубійцу! Но богинѣ мудрости надо узнать прежде: «не побудила ли его на это гроза болѣе ужасная?» Вслѣдъ затѣмъ по приказу Афины глашатай сзываетъ на площадь гражданъ (здѣсь мѣсто дѣйствія, повидимому, мѣнялось еще разъ); изъ нихъ выбраны судьи Ореста; Эриніи и Аполлонъ произносятъ обвинительную и оправдательную рѣчи (см. ниже объясненіе); слѣдуетъ подача голосовъ; бѣлый камешекъ Афины положенъ за *оправданіе*; Орестъ, свободный и очищенный отъ вины, восторженно благодаритъ богиню. Афина объявляетъ созданный ею судъ постояннымъ учрежденіемъ (ареопагомъ); ему вручается отнынѣ судьба преступника; карательная роль Эриній должна окончиться. Но Афина проситъ ихъ почитать ея городъ своимъ постояннымъ пребываніемъ—въ особомъ храмѣ, рядомъ съ храмами Зевса и Арея. Отнынѣ онѣ перестанутъ ненавидѣть живущее, жадать гибели согрѣшившаго человѣка: онѣ будутъ благосклонными людямъ Эвменидами, олицетвореніемъ очищающихъ мукъ совѣсти, которыя не губятъ, а *цѣлятъ* души; городъ Афины будетъ счастливъ ихъ пребываніемъ—онъ будетъ охраненъ лучше всѣхъ другихъ городовъ отъ преступленія.

Прежнія суровыя страшилища переживаютъ теперь сами радостное перерожденіе. Онѣ готовы остаться навсегда тамъ, гдѣ указываетъ имъ «краса безсмертныхъ», дочь Зевса,—въ *ея городѣ*, которому онѣ будутъ теперь хранительницами. Слѣдуетъ сцена общаго ликованія. Новыхъ, теперь *свѣтлыхъ* богинь ведутъ въ пышной процессіи въ ихъ новое жилище; трилогія кончается гимномъ въ честь ихъ:

О войдите жъ въ покои свои, о великія,
Свято чтимыя дочери Ночи бездѣтныя;
Вамъ почетъ воздаютъ непритворно,
Провожая съ торжественной пышностью.

Изображеніе человѣка. Разсматривая трилогію Эсхила, мы въ правѣ искать въ ней изображенія **человѣка**, какъ существа, обладающаго свободной инициативой, способностью принимать рѣшенія и направлять цѣлесообразно свои силы. Такія черты мы и находимъ здѣсь

выразилась также только въ сопротивленіи: всякая инициатива для него невозможна; въ концѣ сцены на его сторонѣ остается побѣда, которая сопровождается новыми страданіями «побѣдителя», что составляетъ также своеобразность сюжета.

Смыслъ образа. Образъ Прометея, какъ онъ данъ Эсхиломъ въ сохранившейся трагедіи, не представляется особенно богатымъ; его прямое содержаніе можетъ быть легко исчерпано; притомъ, какъ мы видѣли, правильное его освѣщеніе является отчасти спорнымъ. Но этотъ образъ, причисляя сюда личность, судьбу, положеніе лица,—обладаетъ рѣдкой *символичностью*, т. е. рѣдкой *обобщаемостью*, рѣдкой способностью служить нагляднымъ выраженіемъ, иллюстраціей многообразныхъ общихъ идей. Въ этомъ отношеніи онъ едва ли не превосходить всѣ извѣстные образы, оставленные намъ искусствомъ. Мы не имѣемъ, конечно, права приписывать всѣ эти толкованія образа самому Эсхилу.

Образъ великодушнаго гордаго и несчастнаго титана неоднократно воспроизводился подъ его собственнымъ (у Гете и Шелли) или подъ другими именами на пространствѣ всемірной литературы и успѣлъ давно войти въ жизнь. Различныя значенія, которыя въ него вкладываются, могутъ быть сведены къ слѣдующимъ:

I. Прометей олицетворяетъ **гуманную идею**—любовь къ человѣчеству; его несчастія—послѣдствія любви къ людямъ, въ которой онъ не раскаивается даже среди своихъ мученій; напротивъ, въ бесѣдѣ съ Океанидами (такъ способными понять его), онъ, самъ корчась отъ боли, которая была платой за его человѣколюбіе, съ невыразимой жалостью говоритъ о томъ несчастномъ состояніи, въ которомъ онъ засталъ родъ людской: люди жили, какъ звѣри, въ норахъ, дрогли отъ холода, не зная огня; не умѣли цѣлесообразно направлять свою волю и т. д. (прил-іе 4). Онъ былъ болѣе высокаго понятія о человѣческомъ достоинствѣ и назначеніи, онъ не могъ видѣть равнодушно, какъ былъ униженъ человѣкъ. Это первое міровое значеніе *прометеевскаго начала* можетъ быть прилагаемо къ тѣмъ, кто самоотверженно трудился на благо человѣчества, ратовалъ за его права и т. п. Въ такомъ смыслѣ надо понимать и извѣстное признаніе Байрона, что «все, что имъ написано, было внушено ему Прометеемъ Эсхила».

II. Прометей есть вмѣстѣ съ тѣмъ воплощеніе идеи **цивилизаціи**. Желая помочь людямъ онъ далъ имъ *огонь*, которому можетъ быть придано значеніе и физическаго огня, необходимаго для успѣховъ матеріальной культуры, и свѣта знанія вообще. Прометей (прил-іе 4) подробно перечисляетъ знанія и искусства, которыми онъ надѣлилъ людей, убѣжденный въ томъ, что именно *знаніе* должно сдѣлать людей болѣе достойными ихъ имени; это убѣжденіе дѣлаетъ его «апостоломъ цивилизаціи».

И вотъ зачѣмъ я на судьбу мою
Не жалуюсь; но, если бѣ тѣло брата,
Исполнивъ долгъ, землѣ не предала,
Тогда скорбѣть должна бы я,—не нынѣ.
А ты смотри, чтобы, назвавъ меня
Безумною, ты не былъ самъ безумцемъ!

4.

Антигона.

Ничего желаннаго, повѣрь,
Изъ устъ моихъ услышать ты не можешь —
Исполненъ долгъ: мой братъ похороненъ.
Я не могу достигнуть большей славы.
Когда бѣ не страхъ, сковавшій имъ уста,—
Оправдана была бы я народомъ;
Но, кромѣ всѣхъ неисчислимыхъ благъ,
Принадлежитъ земнымъ владыкамъ право—
Все говорить и дѣлать, что хотятъ.

Креонтъ.

Ты мыслишь такъ одна во всемъ народѣ.

Антигона.

Такъ мыслять всѣ, но предъ тобой молчать.

Креонтъ.

Не стыдно ли, что ты одна не хочешь
Молчать?

Антигона.

О нѣтъ, не стыдно мертвыхъ чтить!

Креонтъ.

Но не былъ ли противникъ Полиника
Твой братъ родной?

Антигона.

Отъ одного отца

И матери.

Креонтъ.

Зачѣмъ же оскорбила
Ты почестью, оказанной врагу,
Другого брата?

Антигона.

Тѣнь его, я знаю,
Не обвинить меня.

Креонтъ.

Почетъ одинъ
Ты воздаешь и доброду, и злуду?

Антигона.

Но развѣ былъ сраженный Полиникъ
Невольникомъ, не братомъ Этеокла?

Характерно для его драматической техники постоянное нарушение *трехъ единствъ*. Оно явилось, какъ наслѣдіе средневѣковаго театра, но совпало съ его пониманіемъ драмы. Элементарность постановки на тогданней сценѣ (отсутствіе декораций и пр.) облегчала частую смѣну, мѣстъ; послѣдняя устраняла *разказы вѣстниковъ*, очевидцевъ событія совершившагося въ другомъ мѣстѣ, какъ у грековъ и французовъ; такимъ образомъ, *все* содержаніе драмы *разыгрывалось*, передавалось сценически. Благодаря свободѣ драматурга въ отношеніи мѣста и времени и было возможно то прослѣживаніе «многихъ драматическихъ нитей» которое любилъ Шекспиръ. (стр. 314).

Когда, въ XVIII в., установилось вліяніе Шекспира на драму,—главнымъ образомъ въ Германіи, благодаря Лессингу, Гете и романтикамъ (бр. Шлегели и Тикъ)—явились примѣры чисто вишняго подражанія указанной свободѣ сценарія, и тамъ, гдѣ она не оправдывалась задачей сложной характеристики лицъ и пр. Такое увлеченіе замѣчается въ юношеской драмѣ Гете: «Гёцъ фонъ Вёрлихингенъ», гдѣ (при небольшомъ объемѣ) сцена мѣняется 56 разъ.

Положительныя стороны драматическихъ единствъ разъяснены въ статьѣ о французской драмѣ. Теперь, когда настало время критическаго отношенія къ Лессингу, слѣдуетъ признать, что столь свободное нарушеніе единствъ—часто и единства «дѣйствія», т. е. сюжета (какъ въ «Лирѣ») — могло проходить безъ вреда для сосредоточенія и наростанія драматическаго интереса въ зрителѣ лишь при наличности дарованій Шекспира.

Къ особенностямъ драматургіи Шекспира слѣдуетъ прибавить то, что можно назвать его «сценической жестокостью». Извѣстно «ослѣпленіе Глостера» на сценѣ («Король Лиръ»), которое было бы недопустимо на театрѣ грековъ (ср. стр. 240).

Сцены такого рода явились у Шекспира, какъ наслѣдіе средневѣковаго театра; но и тамъ онѣ не были простымъ проявленіемъ грубости нравовъ: онѣ служили наивной замѣной внутренняго драматизма сюжета, передать который было не по силамъ тогданней сценѣ. Такъ же произошло чрезмѣрно наглядное и подробное изображеніе побоевъ и оскорбленій, наносимыхъ Христу, мученій за вѣру и т. п., которыя теперь оскорбляютъ наши чувства на старинныхъ произведеніяхъ живописи.

Слѣдуетъ прибавить, что несовершенство постановки должно было значительно смягчать реализмъ такихъ изображеній.

Идеи драмъ Шекспира. Чрезвычайная объективность творчества Шекспира въ его драмахъ выразилась въ томъ, что онъ: 1) не

наго пониманія мы удивляемся нисколько не меньше, чѣмъ его уму и знанію жизни.

Такъ въ предсмертномъ монологѣ Отелло представленъ такой могучій актъ совѣсти, суда челоуѣка надъ собою, при которомъ происходитъ самое полное раздѣленіе его на подсудимаго и судью-палача; Отелло караетъ себя не только безъ колебанія, но, можно сказать, въ восторгѣ, въ экстазѣ самоосужденія, торжествуя заодно съ совершающейся справедливостью.

Точно также Шекспиру знакома моральная цѣна страданія, но не въ мистическомъ смыслѣ «погашенія вины страданіемъ» и удовлетворенія имъ Высшаго Судіи (ср. разборъ «Эдипа царя»), а въ реальномъ смыслѣ—воспитанія или перевоспитанія души; послѣднее переживаетъ Лиръ, и въ уста Кента—тамъ же—вложены знаменитыя слова: «лишь среди горя намъ чудеса являються» (II 2).

Наконецъ, въ тѣхъ пьесахъ со счастливой, радостной развязкой, которыми завершилась поэтическая дѣятельность Шекспира (стр. 313), и уже раньше ихъ, напр., въ комедіи: «Какъ вамъ будетъ угодно», написанной одновременно съ «Гамлетомъ»,— намъ внушаются идеи: примиренія, прощенія, забвенія обидъ, сорадованія, умѣнья быть счастливымъ счастьемъ другого и пр., передающіяся уму и чувству читателя съ такой силой, какъ у самыхъ немногихъ писателей. *Этимъ* мотивамъ и суждено было слиться въ заключительный аккордъ шекспировской поэзіи.

XXVIII. Макбетъ.

Личность Макбета. Содержаніе трагедіи взято Шекспиромъ изъ исторіи Шотландіи въ XI в. Драматургъ сблизилъ событія, ввелъ личность жены Макбета, идеализировалъ лица короля Дункана и Банко, создавая этимъ контрастъ герою и его преступленію. Но главное, что онъ внесъ отъ себя съ цѣлью драматизаціи сюжета, былъ его замыселъ (концепція) характера самого Макбета, который въ самыхъ существенныхъ своихъ чертахъ былъ имъ *созданъ*.

Макбетъ, представитель примитивной, полуварварской эпохи: онъ раздѣляетъ съ «эпическимъ героемъ» доблесть воина, физическую мощь и пр., но драматургъ усложнилъ его личность, придавъ черты, составляющія контрастъ съ суровой закаленностью воина-бойца: 1) то, что лэди Макбетъ называетъ (I 5) «молокомъ любви» въ его душѣ: добродушіе, мягкость въ его натурѣ, которая сама нуждается въ нѣжной заботѣ о ней; таково именно *ея* отношеніе къ нему, ставшее привычнымъ для Макбета. Въ предсмертномъ монологѣ его мы видимъ, какимъ представлялся ему желанный жизненный закатъ (V 3). Такой замыселъ

себѣ: «исчезла истина (ясно видимая граница между добромъ и зломъ)— и міръ видѣній меня объялъ» (I 3). Пока, онъ даетъ себѣ слово «не помогать судьбѣ»; но этимъ онъ уже на половину сдается ей.

Слѣдуетъ пріемъ у короля, больше чѣмъ милостивый; одновременно съ этимъ Макбетъ узнаетъ новость: король объявилъ наслѣдникомъ престола сына (Малькольма). Неожиданное *препятствіе* подзадориваетъ энергичнаго Макбета, и противъ его воли, пугая его самого, въ сознаниіи рисуется *способъ*, которымъ можно устранить препятствіе (I 4). Письмо Макбета къ женѣ (I 5) написано челоуѣкомъ, который какъ бы прячется отъ самого себя.

Леди Макбетъ прекрасно знаетъ мужа; ихъ бездѣтное супружество особенно тѣсно ихъ сблизило. При встрѣчѣ (I 5) она окуриваетъ его еиміамомъ похвалъ, возбуждающихъ честолюбіе; объ убійствѣ короля она говоритъ, какъ о дѣлѣ рѣшеномъ; и она также ссылается на *судьбу*, мало того, она указываетъ на благоприятный *случай* (тоже дѣло судьбы), который можетъ никогда не повториться: пріѣздъ на ночь короля. Макбетъ отмалчивается. Авторъ подчеркиваетъ ласки и милости пріѣхавшаго короля къ хозяйкамъ: это должно усилить трагизмъ: *жалость* къ нему зрителя и *ужасъ* передъ дѣломъ Макбета.

Слѣдуетъ знаменитая сцена (I 7) послѣдняго соблазна. Улучивъ минуту во время ужина, Макбетъ уединяется въ сосѣдней комнатѣ: ему необходимо въ послѣдній моментъ пересмотрѣть рѣшеніе—и вотъ, въ отчаянной борьбѣ добра со зломъ въ душѣ его, *добро* беретъ верхъ.

Ударъ! одинъ ударъ! Будь въ немъ все дѣло,
Я не замедлилъ бы. Умчи съ собою
Онъ всѣ слѣды, подай залогъ успѣха,
Будь онъ одинъ начало и конецъ—
Хотя только здѣсь, на отмели время—
За вѣчность мнѣ перелетѣть нетрудно.
Но судъ свершается надъ нами здѣсь:
Едва урокъ кровавый данъ, обратно
Онъ на главу учителя падетъ.
Есть судъ и здѣсь: рукою безпристрастной
Подносить намъ онъ чашу съ нашимъ ядомъ.
Король Дунканъ вдвойнѣ здѣсь безопасенъ:
Родной и подданный—я не могу
Поднять руки на короля; хозяинъ—
Убійца долженъ затворить я дверь,
Не самъ своимъ ножомъ зарѣзать гостя!
Дунканъ царилъ такъ доблестно и кротко,
Высокій санъ такъ чисто сохранялъ!
Его убить?!.. О страшенъ будетъ вопль
Прекрасныхъ доблестей его души!..

ченію отъ власти, страннымъ «доказательствамъ любви», проклятію любимой дочери и изгнанію вѣрнѣйшаго изъ слугъ.

Все указанное и то удивительное ослѣпленіе, въ которомъ находится Лиръ, есть окончательный результатъ длиннаго процесса измельчанія крупнаго характера; драматургъ даетъ зрителю намеки на то, какъ онъ долженъ былъ совершиться, какъ сила воли крупной личности переродилась въ годы старческаго упадка въ самоуправство, нетерпимость, самодурство, послѣднимъ проявленіемъ котораго явилась и самая мысль о раздѣлѣ,— какъ ложъ стала милѣе правды, льстецы пріятнѣе честныхъ людей и пр.

Съ *прежнимъ* Лиромъ мы знакомимся изъ словъ Кента и изъ самыхъ личностей его и Корделіа: совсѣмъ не таковъ долженъ былъ быть тотъ Лиръ, который сумѣлъ отличить своей любовью Корделію, оцѣнить и приблизить къ себѣ Кента! Ясно, что то, что теперь приводитъ его въ бѣшенство, когда-то именно привлекло къ нимъ его сердце: прямота одного, искренность и безыскусственность другой. Въ нихъ, какъ въ зеркалѣ, мы видимъ прежняго Лира. Тотъ и другой выборъ дѣлаютъ честь Лиру; но они же уличаютъ его настоящее его прошлымъ: такъ не похожи на нихъ тѣ люди, которымъ принадлежать теперь его симпатіи!

Когда Кентъ выступаетъ въ защиту Корделіа, онъ защищаетъ прошлаго Лира отъ настоящаго; оригинальное драматическое положеніе передается съ большой силой:

Кентъ.

Великій Лиръ,

Тебя всегда любилъ я, какъ отца,
Чтилъ, какъ царя, какъ властелина, слушалъ,
Въ молитвахъ имя Лира поминая...

Лиръ.

Натянуть лукъ—не стой передъ стрѣлою!

Кентъ.

Спускай же тетиву: пускай стрѣла
Пробьетъ мнѣ сердце. Кентъ льстецомъ не будетъ,
Когда король безумствуетъ. Старикъ,
Ты думаешь, что честный рабъ смолчать,
Тамъ, гдѣ подлець гнетъ шею? Если Лиръ
Себя унижилъ,—Кентъ молчать не станетъ!
Опомнись: отмѣни свое рѣшеніе!

Духовный упадокъ Лира, безъ сомнѣнія, имѣлъ свои причины и въ подкравшейся незамѣтно физической дряхлости; это понимаетъ Кентъ, обращаясь къ нему со словами: «old man». Оттого исполнитель роли можетъ много помочь пониманію трудной сцены, подчеркнувъ игрой и гримомъ симптомы дряхлости и вмѣстѣ стараніе скрыть ихъ—скрыть даже отъ самого себя. Росси и игралъ все время «старика, который бодрится».

сферу и обстановку: патриархальной власти короля, феодальной вѣрности и службы мечемъ, «божьяго суда», какъ юридическаго обычая, повышеннаго чувства родовой чести, боевой доблести, разсматриваемой, какъ высшее проявленіе человѣка, не только мужчиной, но и не менѣ героически настроенной женщиной.

Корнель внесъ въ эти рамки психологію и языкъ своей эпохи: любовь къ точной формулировкѣ идей и самыхъ чувствъ, къ аргументаціи, къ сентенціямъ, вродѣ словъ Сида:

Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années.

Дѣйствіе—при дворѣ короля Фернандо въ Севильѣ. Родриго (будущій Сидъ)—отпрыскъ доблестнаго рода, сынъ славнаго, теперь уже дряхлаго отца, любитъ Химену, героически настроенную дочь графа Гомесь, главнаго полководца короля, и любимъ ею; нѣтъ никакихъ препятствій къ ихъ скорому браку. Графъ, обиженный тѣмъ, что не онъ, а старикъ-отецъ Родриго назначенъ воспитателемъ инфанта, наноситъ ему оскорбленіе (попечинной). Родриго, заклинаемый отцомъ («Rodrigue, as-tu du coeur?..»), заставляетъ себя забыть въ обидчикѣ «отца Химены»; его рѣшимость выражается въ лирическихъ *стансахъ*, передающихъ *экзальтацію воли*. Отецъ Химены убитъ имъ на поединкѣ.

Создается **конфликтъ**—*внѣшній* для Родриго (ср. стр. 213), *внѣшній* и *внутренній* для Химены: трудность, на первый взглядъ невозможность для нея примирить чувство ненависти къ «убійцѣ отца» съ чувствомъ любви къ Родриго. Послѣднее чувство все еще сохраняетъ надъ ней свою власть; мало того—оно еще усилено этимъ новымъ проявленіемъ его доблести и высокихъ чувствъ (*générosité*); ея чувство къ нему вообще не безсознательно и инстинктивно: оно родилось изъ удивленія ему.

При героически идеальномъ складѣ натуры Химены чувство долга къ отцу быстро одерживаетъ внѣшнюю побѣду надъ вторымъ чувствомъ: она умоляетъ короля о казни убійцѣ («Sire, sire! justice!»). Но для себя самой, послѣ того какъ совершится кара, она знаетъ только одинъ исходъ—смерть:

Преслѣдовать его, добиться казни,
Похоронить—и умереть самой.

Въ этотъ моментъ, слыша ея слова, появляется Родриго; слѣдуетъ знаменитая сцена объясненія. Драматическое значеніе ея для Родриго: побѣдить *первую* изъ двухъ силъ, борющихся въ душѣ Химены,—*чувство дома*; но средствомъ для этого всего менѣ можетъ быть его сожалѣніе о сдѣланномъ, раскаяніе въ немъ, что было бы самымъ естественнымъ въ отношеніяхъ «обыкновенныхъ душъ». Наоборотъ, Родриго настаиваетъ

Въ то время какъ эпопея, поэма и ода даютъ намъ образы рѣдкаго, исключительнаго, не знакомаго намъ изъ опыта, произведенія реального художника обращаются именно къ опыту читателя, т. е. къ привычнымъ, хорошо знакомымъ впечатлѣнїямъ разнообразныхъ вѣдшихъ чувствъ, для того чтобы перенести его въ изображаемое до степени самообмана, такъ наз. иллюзіи дѣйствительности. Изображая «средне-человѣческое», авторъ пользуется хорошо знакомыми подробностями, добиваясь того, чтобы произвести впечатлѣніе правдоподобія.

Извѣстно, что впечатлѣнія низшихъ чувствъ, какъ запахи и вкусы, также всѣхъ органическихъ ощущеній, вспоминаются съ особенной остротой, а потому и *переносятъ* насъ въ прошлое, какъ въ настоящее, съ особенной живостью. Такъ при одномъ воспоминаніи о вкусномъ блюдѣ является отдѣленіе слюны, человѣкъ испытываетъ дрожь, вспоминая, какъ онъ страдалъ отъ холода, и пр.

Неудивительно, что художественный реализмъ развивался втеченіе XIX в. въ эту именно сторону,—въ сторону такъ наз. **натурализма**. Развиваясь въ этомъ направленіи, онъ все дальше уходилъ отъ идеалистическихъ видовъ искусства (поэмы, оды, французской классической драмы и др.), въ которыхъ задачей является передача «душевнаго» въ человѣкѣ почти внѣ зависимости его отъ «тѣлеснаго».

Типическое и характерное. Сравнивая изображение Петра Великаго въ «Полтавѣ» и въ «Арапѣ Петра В.» Пушкина, легко замѣтить, насколько образъ Петра болѣе *индивидуализированъ* въ послѣднемъ произведеніи, насколько онъ ближе къ *портрету* Петра. Подробности, посредствомъ которыхъ это достигнуто, и слѣдуетъ назвать *характерными* подробностями.

Не трудно убѣдиться: 1) что онѣ имѣютъ конкретный, *материальный* характеръ, напр., подробности наружности, привычекъ—какъ и что ѣлъ Петръ, «ножикъ и вилка съ зелеными черенками» и пр.; 2) что именно онѣ вносятъ въ изображаемое ту полноту *иллюзіи дѣйствительности*, которой добивается романъ.

Дѣло въ томъ, что задача реального художника на самомъ дѣлѣ *двоюка*: I, передача **типическаго** и II, рядомъ съ нимъ, **характернаго**.

I. Выводимое романистомъ *лицо* не есть просто портретъ, но именно **типъ**, представитель группы лицъ, имѣющихъ однородную сущность (ср. Т. С. § 77); ради ея мы имъ и интересуемся; въ ней видимъ его смыслъ въ романѣ.

II. Но черты только типическія, т. е. *родовыя* для данной группы лицъ, еще не могутъ дать *нагляднаго образа*; для того чтобы онъ получился, необходимо дополнить ихъ цѣлымъ рядомъ признаковъ, характеризующихъ *это* лицо, выведенное авторомъ. Такъ *скупой* долженъ же имѣть

ному критику (Оскар Уайльд) сказать, что «въ рукахъ поэта лишь смычекъ: наша душа—скрипка, издающая звуки».

Дѣйствіе поэтическаго слова на душу состоитъ въ **поэтической иллюзіи** и **поэтическомъ внушеніи** (подробнѣе Т. С. §§ 83,84).

Къ *первому* относится выраженіе: «поэзія *переноситъ* насъ въ изображаемое поэтомъ»; при этомъ подразумѣвается дѣйствіе воображенія, производящее «иллюзію дѣйствительности», иллюзію нашего реального присутствія, нахождения въ описанныхъ поэтомъ условіяхъ, вопреки разрушающимъ этотъ обманъ показаніямъ нашихъ внѣшнихъ чувствъ.

Поэтическимъ внушеніемъ должно быть названо дальнѣйшее дѣйствіе поэтической рѣчи, основанное не столько на прямомъ значеніи словъ, сколько на ихъ разнообразныхъ *отголоскахъ въ душѣ*,—на первомъ планѣ: внушеніе чувствъ (эмоцій), мыслей и также образовъ, являющихся сознанію по законамъ ассоціацій. Эти образы уже не даютъ намъ обыкновенно иллюзіи дѣйствительности, т. е. не достигаютъ яркости образовъ, прямо данныхъ поэтомъ; они группируются около нихъ, также какъ ихъ отголоски; ихъ связываетъ съ первыми обыкновенно связь настроенія.

Поэтическія состоянія. Слѣдуетъ установить понятіе поэтическаго состоянія, которое необходимо распространить и на другія искусства, именно: состоянія особаго подъема дѣятельности воображенія и чувства, сила котораго и измѣряется: 1) полнотой *иллюзіи* и 2) силой и богатствомъ *внушенія*.

Такую *поэзію безъ словъ* мы имѣемъ право приписать и живописи, и скульптурѣ, и музыкѣ. *Иллюзія*, напр., въ живописи, заключается уже въ превращеніи плоскихъ фигуръ въ рельефныя, далѣе—въ иллюзіи жизни фигуръ, душевной и физической.

Поэтическое внушеніе картины заключается также въ «душевныхъ отзвукахъ», вызываемыхъ ею: настроеніи, воспоминаніяхъ, идеяхъ, напр. подъемъ альтруистическихъ чувствъ и побужденій передъ изображеніями страданія на картинѣ.

Мы можемъ наконецъ испытывать «поэтическія состоянія» и подъ влияніемъ дѣйствительности: чувствуя «поэзію вещей», «поэзію минуты», «поэзію природы» и т. п. Тогда *иллюзія* будетъ заключаться въ нашемъ отторженіи отъ нѣкоторыхъ реальныхъ условій момента, напр., когда мы «забываемъ время»; тогда же получается *созерцаніе* нами переживаемаго момента, его обстановки и самаго настроенія (ср. «Лирика»—стр. 171).

Поэтическое внушеніе состоитъ тогда въ нахлынувшихъ въ нашу душу чувствахъ, мысляхъ, воспоминаніяхъ, уводящихъ насъ далеко отъ даннаго момента и мѣста.

Мы уже познакомились съ различіями 3-хъ видовъ поэтическихъ состояній: **эпическаго, лирическаго и драматическаго**. Они могутъ вызы-

II. Второе поэтическое состояніе («поэтического реализма») не заключаетъ въ себѣ душевнаго подъема. Переносъ насъ съ очень большой степенью «иллюзіи», въ жизнь средняго человѣка, оно даетъ лишь повышенное чувство жизни, позволяя намъ переживать многочисленныя жизни (ср. 363; Т. С., стр. 124—5) разнообразныхъ натуръ въ разнообразныхъ условіяхъ, въ общемъ, не подымая насъ надъ среднимъ уровнемъ «душевно-тѣлесной» жизни, какъ она намъ дана.

Ради полноты иллюзіи, какъ мы видѣли,* въ составъ *этого* поэтического состоянія вводится иногда и переживаніе совершенно ничтожныхъ ощущеній, ради того, что они благодарны для иллюзіи.

Поэтическое состояніе II-го рода, не производя подъема, экзальтаціи души, удовлетворяетъ нашей жадѣ жизни, нашему любопытству къ жизни во всевозможныхъ (хорошихъ и дурныхъ) ея проявленіяхъ, которыя намъ хочется, хотя бы иллюзорно, пережить.

Для удовлетворенія нашей потребности въ томъ, и другомъ поэтическомъ состояніи и создаются двоякаго рода **образы**: I—*идеальные*—изъ признаковъ положительныхъ, составляющихъ достоинства лицъ и предметовъ, доведенныя до высокой, исключительной степени, и II—такъ наз. *реальные, типическіе* образы, выведенные изъ *опыта*, изъ наблюденія надъ жизнью и людьми.

«Вѣрить» *первымъ*, т. е. отдаваться душевно подъ ихъ власть, мы можемъ только въ приподнятомъ, экзальтированномъ состояніи души; *вторымъ* мы вѣримъ и поддаемся, охваченные впечатлѣніемъ правдоподобія. Но и въ томъ, и другомъ случаѣ отъ **языка**, орудія поэта, требуется повышенная, потенцированная сила выраженія, только понятая въ обоихъ случаяхъ не одинаково. Такъ образъ Шибанова (у гр. А. Толстого) былъ бы «блѣдень» для реального разсказа; его слова: «а я передамъ и за муки...» (и самый оборотъ мысли)—показались бы тамъ «фальшью»; между тѣмъ они совершенно удовлетворяютъ цѣлямъ поэмы-баллады и совершенно гармонируютъ съ возвышеннымъ тономъ и настроеніемъ произведенія. Въ отношеніи *правдоподобія* такая пьеса стремится сказать идеальную правду о человѣкѣ и ею довольствуется.

Степени оживленія. Изъ предыдущаго должно быть ясно, что поэтическій образъ лица, предмета и пр.: 1) никогда не бываетъ *фотографиченъ*,—онъ бываетъ всегда основанъ на подборѣ признаковъ, въ направленіи идеальномъ или типическомъ; 2) онъ никогда не содержитъ *всѣхъ* признаковъ *реального* лица или предмета.

Въ наше время, подъ влияніемъ господства реализма въ поэзіи, содалось заблужденіе, будто художникъ можетъ исчерпывать дѣйствительность, давать полное ея воспроизведеніе. На этомъ основаны попытки, напр., «изучать душевныя болѣзни по Достоевскому» и т. п.

гражданиномъ вселенной. Молодость любить въ славѣ только шумъ, а душа зрѣлая справедливое, основательное признаніе ея полезной для свѣта дѣятельности. Истинное славолібіе не волнуеъ, не терзаеъ, но сладостно покоить душу, среди монументовъ тлѣнія и смерти, открывая ей путь безсмертія талантовъ и разума; мысль утѣшительная для существа, которое столько любить жить и дѣйствовать, но столь не долговѣчно своимъ бытіемъ физическимъ!

Дни цвѣтущей юности и пылкихъ желаній! не могу жалѣть о васъ. Помню восторги, но помню и тоску свою; помню восторги, но не помню счастья: его не было въ сей бурной стремительности чувствъ къ безпре-
станнымъ наслажденіямъ, которая бываетъ мукою; его нѣтъ и теперь для меня въ свѣтѣ—но не въ лѣтахъ кипѣнія страстей, а въ полномъ дѣйствіи ума, въ мирныхъ трудахъ его, въ тихихъ удовольствіяхъ жизни единообразной, успокоенной, хотѣлъ бы я сказать солнцу: *остановися!* если бы въ то же время могъ сказать и мертвымъ *возстаньте изъ гроба!*

Карамзинъ.

Исторія. Изъ всѣхъ видовъ прозаическихъ сочиненій только исторія имѣетъ свои корни въ первоначальномъ періодѣ словесности. Ея источникомъ явилось то же сказаніе (стр. 15), которое, вмѣстѣ съ мѣомъ, дало содержаніе героическому эпосу. На этой ранней ступени начатки исторіи явились слитно съ эпосомъ: или въ самомъ эпосѣ, или въ томъ *сказъ*, которымъ могло дополняться *тнѣе* кантиленъ или старинъ. Ихъ содержаніе и духъ были совершенно однородны.

И на послѣдующей ступени, когда явилась потребность закрѣплять на письмѣ сказаніе въ неритмической формѣ, оно продолжало сохранять ту же однородность съ эпосомъ—въ различныхъ отношеніяхъ: 1) матеріалы сказанія передавались съ той же героической идеализаціей; такъ въ лѣтописи Нестора—стр. 25; 2) явно стремились удовлетворить эпической потребности *видѣть* передаваемое, наглядно представлять его; 3) событія и дѣла героевъ объяснялись божественнымъ участіемъ и волей. Въ нашихъ лѣтописяхъ можно найти примѣры еще большей близости къ мѣологіи—къ «небесному мѣоу», какъ (послѣ разсказа о злодѣяніи): «того не потерпя, солнце лучи скры».

Такимъ образомъ, есть полное основаніе, говорить о первоначальномъ *синкретизмѣ исторіи и эпоса*. Такъ и Аристотель называетъ логографовъ, непосредственныхъ предшественниковъ Геродота, — «продолжателями Гомера».

Геродотъ (484—25) явился характернымъ представителемъ исторіи, еще не отдѣлившей себя совершенно опредѣленной чертой отъ эпоса. Мы видимъ у него: 1) еще усиленную заботу объ эпической наглядно-

шателей; тѣмъ легче слушатель находилъ въ его доводахъ «свою мысль» или казавшуюся ему своею.

При такомъ избыткѣ аргументаціи Демосеенъ нисколько не заботился о внѣшней стройности частей, не боялся повтореній и кажущихся отступленій; они и не были такими, потому что каждое слово его рѣчей имѣло въ виду одну цѣль—убѣжденіе. Это дало поводъ Квинтиліану (35—120 г.), автору «*Institutio oratoria*», назвать ихъ *мускулистыми*.

II. Этой преобладающей дѣловитостью рѣчей Демосеена опредѣлялось и ихъ моральное вліяніе, ихъ дѣйствіе и вообще на *душу* слушателей. Можно сказать, что оно было *драматическимъ*: свой страстный интересъ къ дѣлу, которое онъ защищалъ, энергію и настойчивость въ защитѣ его, онъ переливалъ въ слушателей; его усиленная, сосредоточенная на одномъ аргументація получала оттѣнокъ драматической борьбы, въ которую вовлекались и они. Притомъ, прямой цѣлью каждой его рѣчи было обыкновенно осуществленіе опредѣленнаго конкретнаго дѣйствія: построеніе флота, снаряженіе войскъ и пр.

Великому оратору пришлось защищать возвышенно-патріотическое, но безнадежное дѣло, которое онъ не хотѣлъ признать такимъ: возвращеніе Аѳинамъ прежней гегемоніи, утраченной въ пелопонесской войнѣ и теперь встрѣтившей новаго, сильнѣйшаго противника въ Филиппѣ Македонскомъ. Возвышенность цѣлей Демосеена создавала для его рѣчей, конечно, лишнее средство нравственнаго воздѣйствія.

Патетическая задача рѣчей Демосеена была очень трудна: ему приходилось ободрять, подымать духъ, возбуждать волю людей, обезкураженныхъ неудачами, и эту задачу онъ разрѣшалъ также болѣе аргументами, чѣмъ патетическими средствами.

Въ I филиппикѣ, обращаясь къ аѳинянамъ, которые упали духомъ послѣ пораженія, онъ съ необыкновеннымъ искусствомъ извлекаетъ ободряющіе мотивы изъ самаго несчастія (ср. выше о Теофанѣ): «пораженіе обнаружило упадокъ военнаго дѣла—тѣмъ лучше: имъ есть, въ чемъ мѣняться къ лучшему; плохо дѣло того, кто уже далъ *все!*» «у нихъ исключительно сильный и искусный противникъ—тѣмъ лучше: имъ есть, кому подражать, у кого учиться!»

По складу своей природы, всего менѣе сентиментальной,—Демосеенъ не избѣгалъ насмѣшки и охотно прибѣгалъ къ чрезвычайно мѣткимъ, пристыжающимъ сравненіямъ: «аѳиняне растерялись послѣ пораженія—совершенно такъ, какъ борется *варваръ*: получивъ ударъ, онъ хватается за ушиленное мѣсто (вмѣсто того чтобы нанести свой)!»

Всѣ такіе приемы оратора клонились къ одному: возбужденію въ аѳинянахъ энергіи, охоты къ дѣйствію, вѣры въ свои силы.

- Отелло *Шекспира* 313, 316, 322.
 Панъ Тадеушь *Мишкевича* 150—152.
 Парциваль *Вольфрама ф.-Эшенбаха* 353—355, 357.
 Полтава *Пушкина* 16, 27, 143, 145, 146, 147, 363.
 Поэмы *Байрона* 152, 153, 362.
 Прикованный Прометей *Эсхила* 258—267.
 Пѣснь о Нибелунгахъ 20, 26, 36, 67—82, 145, 146, 156, 223, 353.
 Пѣсня про купца *Калашникова Лермонтова* 146.
 Пѣснь о Роландѣ 8.
 Рамайна 13, 20, 26.
 Ревизоръ *Гоголя* 206, 216, 229, 231, 232, 343.
 Ричардъ III *Шекспира* 210, 218, 222, 240.
 Романсы о Сидѣ 21, 22, 344.
 Ромео и Джульета *Шекспира* 204, 213, 317, 321.
 Сидъ *Корнеля* 213, 219, 291, 340, 341, 342, 343, 344—351.
 Слово о полку Игоревѣ 18, 175, 176.
 Смерть Иоанна Грознаго *гр. А. Толстого* 219, 225.
 Старосвѣтскіе помѣщики *Гоголя* 157—159.
 Тарасъ Бульба *Гоголя* 143, 146, 147, 223.
 Федра *Расина* 343.
 Царь Ѳеодоръ Иоанновичъ *гр. А. Толстого* 221.
 Шахъ-Намэ 24, 25, 30.
 Шутники *Островскаго* 217.
 Эдипъ въ Колонѣ *Софокла* 268, 269, 279, 280, 328.
 Эдипъ-царь *Софокла* 206, 240, 268, 269, 270, 271—286, 322, 328, 339.
 Энеида *Вергилия* 30, 57, 92—107, 131, 137, 146, 147.