

83.3(0)

Ш49

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ  
ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ  
ЛИТЕРАТУРЫ

И. ШЕРРЪ

О ПЕРЕВОДЪЮ  
О ПОДЪ РЕД. Ю  
О П. ВЕЙНБЕРГА



ИЗДАНИЕ

С СКИРМУНТА

МОСКВА

809

83.310

регистр

III-49

ШеррМоганч

Иллюстриров. всеобщая

теория литературы

9 2916

у 3р

н 3р

м/р

Р.Ф.

92916

ЮГАННЪ ШЕРРЪ

83.3(0)  
Ш 49

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ

# ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.

Переводъ съ десятаго (юбилейнаго), вновь просмотрѣннаго и дополненнаго профессоромъ цюрихскаго университета О. Надгеншачер'омъ нѣмецкаго изданія

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

П. ВЕЙНБЕРГА.

92916  
ПЕРВЫЙ ТОМЪ.

175 рисунковъ въ текстѣ и 14 рисунковъ на отдѣльныхъ листахъ.

1950



Изданіе  
С. Скирмунта.  
Москва.

ИЗДАНИЕ  
ИРРЕД.

N

1908/1909

Томъ I-ый.

Дозволено цензурою. Москва, 23 августа 1904 года.



Типо-литографія Т-ва И. Н. Кушнеревъ и №<sup>0</sup>, Пименовская ул., соб. д.  
МОСКВА—1905.

## Содержаніе перваго тома:

### КНИГА ПЕРВАЯ.

	<i>Стр.</i>
Введеніе . . . . .	3
Отдѣлъ первый. <b>Востокъ.</b> Китай . . . . .	13
Японія . . . . .	28
Индія . . . . .	34
Египеть . . . . .	62
Вавилонія и Ассирія . . . . .	67
Іудея . . . . .	71
Аравія . . . . .	81
Персія . . . . .	99
Турція . . . . .	114
Отдѣлъ второй. <b>Античный міръ</b>	
Эллада . . . . .	121
Римъ . . . . .	171

### КНИГА ВТОРАЯ.

Отдѣлъ первый. <b>Христіанство, церковная поэзія и новолатинское стихотворство</b> . . . . .	199
Романтизмъ, романтика и рыцарство . . . . .	205
Средневѣковый театръ . . . . .	210
Отдѣлъ второй. <b>Романскія земли:</b>	
Франція . . . . .	219
Италія . . . . .	375
Испанія . . . . .	471
Португалія . . . . .	545
Румынія . . . . .	563



# КНИГА ПЕРВАЯ.

---

## ВВЕДЕНІЕ.

### Отдѣль первый. **Востокъ.**

Китай. — Японія. — Индія. — Египеть. — Вавилоңія и  
Ассирія. — Іудея. — Аравія. — Персія. — Турція.

### Отдѣль второй. **Античный міръ.**

Эллада. — Римъ.



## ВВЕДЕНИЕ.

О словѣ и понятіи „литература“. — Исторія литературы въ самомъ широкомъ смыслѣ. — Литература специальная и литература національная. — Цѣль предлагаемой книги. — Пѣсколько словъ о литературномъ наслѣдіи инкасовъ и ацтековъ. — набросокъ картины идеальной исторіи человѣчества.



Слово „литература“ греко-римскаго происхожденія (λίω, lineo, litera). Первоначально оно обозначало употребленіе письменныхъ знаковъ для записыванья мыслей и фактовъ. Напрасно было бы искать у древнихъ употребленія этого слова въ его современномъ значеніи. Римляне переводили словомъ *literatura* греческое слово *γραμματική*, и поэтому названіе „литераторъ“ обозначало у нихъ грамматика, кругъ дѣятельности котораго не ограничивался однако изученіемъ языка, а обнималъ также объясненіе поэтическихъ произведеній. Болѣе узкое значеніе придавали этому слову въ средніе вѣка, разумѣя подъ именемъ *ars literatoria* грамматику, при чемъ изученіе литературы входило въ составъ науки риторики. *Наше* понятіе о литературѣ прочно установилось только въ болѣе новое время; вмѣстѣ съ этимъ опредѣлилось и значеніе исторіи литературы.

По этому современному понятію, *литература* въ самомъ общемъ смыслѣ есть совокупность получившихъ осязаемое выраженіе, черезъ посредство языка, письма или печати, произведеній духовной дѣятельности человѣка, совершенно независимо отъ ихъ реальныхъ и формальныхъ отличій. *Всеобщая исторія литературы* въ обширнѣйшемъ смыслѣ слова имѣетъ, такимъ образомъ, цѣлью внести критическую оцѣнку и порядокъ въ огромную массу произведеній человѣческаго духа, которыя подходятъ подъ данное опредѣленіе. Ясно, что для составленія *такой* всеобщей исторіи литературы и притомъ такъ, чтобы она дѣйствительно заслуживала названіе исторіи, не хватило бы не только одной, но десяти и болѣе человѣческихъ жизней, тѣмъ болѣе, что эта идеальная исторія литературы должна была бы быть вмѣстѣ съ тѣмъ и исторіей культуры, т.-е. ввести въ кругъ своего разсмотрѣнія все то, что способствовало выходу человѣчества изъ естественнаго состоянія и пріобрѣтенію имъ матеріальнаго и интеллектуальнаго, нравственнаго и соціальнаго развитія.

Общее понятіе литературы развѣтвляется на два частныхъ: 1) понятіе *спеціальной литературы*, которое обусловливаетъ возможность и дѣйствительность существованія исторій литературъ отдѣльныхъ наукъ и искусствъ, а также различныхъ отраслей экономической дѣятельности, и 2) понятіе *національной литературы*. Подъ этимъ названіемъ разумѣютъ всѣ тѣ устные, писанныя и печатныя произведенія, которыя, благодаря ихъ содержанию и формѣ, хорошо извѣстны или, по крайней мѣрѣ, доступны всѣмъ образованнымъ людямъ. Сюда относится, слѣдовательно, главнымъ образомъ *художественная* словесность, произведенія въ стихахъ и изящной прозѣ, отличающіяся у cadaго народа отъ соотвѣтствующихъ литературныхъ произведеній другихъ націй, независимо отъ различія по языку, особымъ національнымъ духомъ и тономъ. Само собой разумѣется, это понятіе о національной литературѣ не всегда можно строго провести и удержать, такъ какъ въ новѣйшей искусственной поэзіи „особые національные“ тоны многократно затирались и затемнялись или также вступали другъ съ другомъ въ очень разнообразныя сочетанія.

Исторія литературы, какъ наука, создалась не вчера и не сегодня. Ея едва замѣтные зачатки можно прослѣдить уже въ древнемъ мірѣ: болѣе или менѣе ясныя слѣды историко-литературной дѣятельности видны въ сочиненіяхъ грековъ Страбона, Павзанія, Атенeya, Филострата, Діогена Лаэртскаго, Діонисія Галикарнаскаго и римлянъ Варрона, Цицерона, Горація, Плинія, Квинтиліана, Геллія, Светонія. По важность значенія исторіи литературы получила полное признаніе только въ новѣйшее время, съ тѣхъ поръ, какъ на знаніе литературы стали смотрѣть, какъ на ключъ ко всякому историческому знанію. Болѣе того: исторія литературы есть даже *идеальная исторія человечества*, такъ какъ литературы различныхъ народовъ представляютъ собой высшее проявленіе ихъ духа, лучшее и прекраснѣйшее пріобрѣтеніе ихъ культурной работы.

Предлагаемая книга представляетъ попытку дать всеобщую исторію литературы \*1), разумѣя однако подъ понятіемъ литературы то, что выше мы назвали національной литературой. Ея заглавіе справедливо лишь постольку, поскольку она пытается представить *національно-литературное* развитіе всѣхъ тѣхъ народовъ земного шара, которые имѣютъ или имѣли дѣйствительную литературную исторію, а не обладаютъ, подобно дикимъ и полудикимъ народамъ или, напримѣръ, подобно смѣшанному племени *свагели* въ восточной Африкѣ, кочевымъ тюркскимъ племенамъ Алтая или странствующему племени *цыганъ* <sup>2)</sup>, только пѣснями, преданіями и сказками, передаваемыми изустно и записанными уже культурными народами, или, подобно *ацтекамъ* въ Мексико и *инкасамъ* въ Перу, оста-

\*) Цифры въ текстѣ указываютъ на примѣчанія и литературныя ссылки, помѣщенные въ приложеніи.

вили послѣ себя только литературные отрывки. Но такъ какъ въ новое и новѣйшее время были получены и изданы кой-какія достовѣрныя свѣдѣнія относительно литературнаго (поэтическаго) творчества только что упомянутыхъ заатлантически-индѣйскихъ культурныхъ народовъ, то здѣсь уместно будетъ въ краткихъ словахъ изложить главнѣйшія изъ этихъ свѣдѣній. Помѣстить обитателей Анагуака и Тавантинсую, какъ называли свои земли древніе мексиканцы и перуанцы, въ другомъ мѣстѣ этой книги было бы неудобно, хотя авторитеты по этнографіи (особенно I. I. Чуди) и считаютъ ихъ принадлежащими къ монгольской расѣ<sup>3)</sup>.

Два главныхъ источника для знакомства съ мексиканской и перуанскою жизнью до покоренія Анагуака Кортесомъ и Перу Пизарро — индѣйскіе писатели: Фернандо де Альва *Икстмилльксочитль*, потомокъ царей Тецкуко, писавшій въ началѣ 16-го столѣтія, и *Гарсилассо де ла Вега*, происходившій со стороны матери отъ перуанскихъ инкасовъ, писательская дѣятельность котораго также относится къ названному столѣтію. Первый въ своихъ, написанныхъ по-испански, *Relaciones*, второй въ своихъ *Commentarios reales* передаетъ о прошломъ Анагуака и Тавантинсую то, что сохранилось въ преданіи или жило въ памяти ихъ самихъ и ихъ соотечественниковъ и современниковъ.

Изъ этихъ произведеній мы узнаемъ, что говорить о мексиканской и перуанской *культуре* есть полное основаніе, хотя нельзя умолчать, что въ ней съ значительною утонченностью общественныхъ нравовъ соединилось самое отталкивающее варварство (ужасный обычай человѣческихъ жертвоприношеній, особенно у ацтековъ). Рядомъ съ „разсвѣтомъ научнаго знанія“, какъ выражается Прескоттъ, и рядомъ съ очень значительными техническими познаніями мы находимъ у этихъ народовъ оживленную дѣятельность въ области пластическихъ и словесныхъ искусствъ. Въ качествѣ письменныхъ знаковъ ацтеки пользовались картиннымъ, перуанцы узловымъ (квиппусъ) письмомъ. Поэтическія представленія ацтековъ въ Мексико, выразившіяся въ формѣ героическихъ сказаній, религиозныхъ гимновъ и общественныхъ пѣсенъ, намъ неизвѣстны. Зато



Рис. 1. Картинное письмо ацтековъ. Рукопись въ Парижской національной библіотекѣ.

Икстлильсохитль передаетъ нѣсколько стихотвореній адтеко-тецкукскаго царя *Нецагуалькойотля*, жившаго въ 15-мъ столѣтїи. Мы узнаемъ изъ нихъ, что индѣйскій царь-поэтъ имѣлъ такія же воззрѣнія на мїръ и людей, какъ и еврейскій царь-поэтъ Соломонъ, если только послѣднему можно приписать Когелеть, т.-е. какъ мудрецъ и пессимистъ. Среди великолѣпія своихъ замковъ и садовъ на берегу тецкукскаго озера, Нецагуалькойотль, въ полныхъ грусти звукахъ, касается старой и вѣчно новой темы—бренности всего земного:

„Всему земному уготованъ конецъ. На веселомъ пути, среди блеска и суетности, сила оставляетъ человѣка, и онъ становится прахомъ. Весь кругъ земли

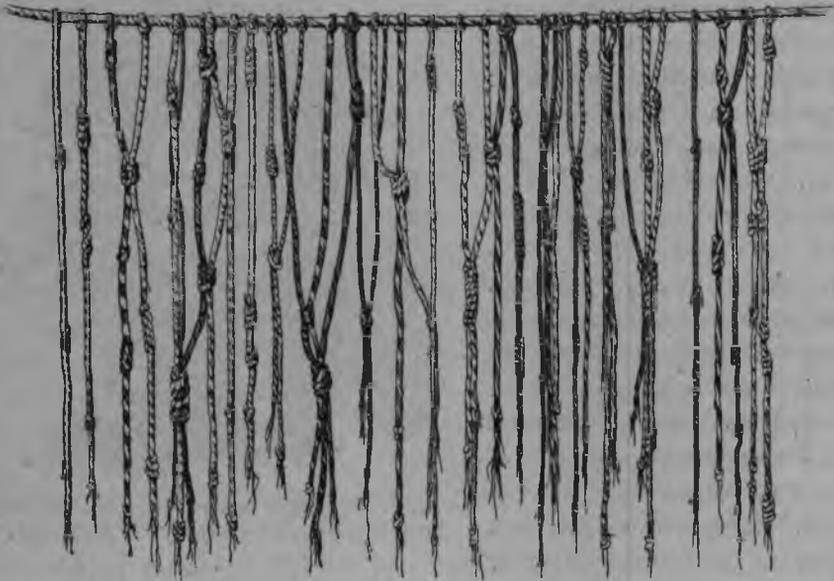


Рис. 2. Квипусъ Перуанцевъ (письмо посредствомъ узелковъ).  
Музей этнографїи въ Берлинѣ.

есть только могила и все, что живетъ на немъ, рано или поздно будетъ погребено подъ нимъ. То, что существовало вчера, не существуетъ уже сегодня и то, что существуетъ сегодня, можетъ быть, не будетъ уже существовать завтра. Сидѣвшіе нѣкогда на тронѣ, управлявшіе собранїями, повелѣвавшіе войсками, покорявшіе земли, требовавшіе божескихъ почестей, гнавшіеся за силой, властью, славой,—гдѣ всѣ они теперь? Исчезли со всѣмъ своимъ величіемъ, подобно дыму, который поднимается изъ кратера Попокатецетля и исчезаетъ безслѣдно“.

Перуанцы также обладали пѣснями и поэтическими сказанїями о боггахъ и герояхъ. Отъ пѣсенъ сохранились только отдѣльныя, очень скудныя фразы, а отъ сказанїй—только нѣсколько короткихъ отрывковъ, какъ, наприм., извѣстная молитвенная пѣснь *къ боинѣ дождя*. Гораздо болѣе драгоцѣнную часть поэтическаго наслѣдія древняго Перу, даже

прямо самую драгоценную, представляет одна драма; надо замѣтить, что мы имѣемъ положительныя указанія на то, что театральныя зрѣлища были однимъ изъ главныхъ развлеченій двора инкасовъ въ Куцко. Драма, о которой идетъ рѣчь, называется по имени своего главнаго героя *Олланта* и въ первый разъ стала извѣстна въ отрывкахъ въ 1837 г. Обнародованіемъ полнаго первобытнаго текста драмы, написанной на языкѣ кехуа, мы обязаны I. I. Чуди<sup>4)</sup>, который присоединилъ къ этому тексту его буквальный переводъ на нѣмецкій языкъ. Содержаніемъ драмы служить любовная исторія. Олланта, великій воитель, не принадлежавшій по рожденію къ знати—инкасамъ, приобрѣлъ преданную любовь принцессы Кузи Койллуръ, дочери инкаса Пахакутека. Инкасъ отказывается, хотя и слишкомъ уже поздно, герою въ рукѣ своей дочери и заключаетъ послѣднюю въ темницу. Олланта поднимаетъ возстаніе, запирается въ одной крѣпости и только спустя десять лѣтъ, когда инкасомъ сдѣлался Тупакъ Юпанки, сынъ Пахакутека и братъ Кузи Койллуръ, побѣждается посредствомъ хитрости и приводится въ качествѣ плѣнника предъ лицо своего шурина. Между тѣмъ дѣвочка Има Сумакъ, рожденная Кузи Койллуръ, отыскала свою заключенную мать и добилась ея освобожденія. Передъ трономъ брата и шурина герой и героиня снова сходятся. и пьеса оканчивается прощеніемъ и примиреніемъ. Знатоки испанской драматической литературы обратили, конечно, вниманіе на то обстоятельство, что „Олланта“ всѣмъ своимъ построеніемъ, обрисовкой характеровъ, развитіемъ дѣйствія, всѣмъ своимъ стилемъ очень напоминаетъ произведенія испанскихъ драматурговъ, и это сходство дало поводъ утверждать, что авторомъ этой драмы былъ умершій въ 1816 г. сикунскій священникъ Вальдець, племянникъ и наслѣдникъ котораго Нарцизо Куэнтасъ первый имѣлъ въ своихъ рукахъ рукописный оригиналъ. Но Чуди, въ остроумномъ и вполне научномъ введеніи къ своему изданію „Олланты“, положительно настаиваетъ на древности и подлинности этой пьесы, которая, по его мнѣнію, первоначально передавалась изустно, а вскорѣ послѣ завоеванія Перу была записана, вѣроятно, какимъ-нибудь монахомъ-доминиканцемъ. Предположивъ древнеперуанское происхожденіе „Олланты“, надо намъ признать въ этой драмѣ, даже независимо отъ дѣйствительно поэтически-прекрасныхъ мѣстъ, въ ней заключающихся, самый значительный памятникъ, оставленный интеллектуальною культурою до-европейской Америки...

Обращаясь затѣмъ опять къ нашему введенію, надо замѣтить, что слово „всеобщая“, поставленное въ заглавіи нашей работы, надо понимать, какъ было указано раньше, только въ географическомъ смыслѣ, а не относительно содержанія; планъ и цѣль этой работы заранѣе исключаютъ обзоръ философской, филологической, теологической, юридической, медицинкой, географической, этнографической, археологической, педаго-

гической, политической, математической, технической и естественно-исторической литературы. Но зато я счелъ вполне умѣстнымъ присоединить къ поэтической литературѣ обзоръ, хотя бы и поверхностный, литературы *исторической*, такъ какъ исторіографія, какъ историческое искусство, имѣетъ въ виду не одинъ научный, но и эстетическій интересъ и въ настоящее время все болѣе и болѣе приобретаетъ значеніе составной части національной литературы.

Великая картина представляется нашимъ глазамъ, и далекій путь лежитъ передъ нами. Онъ начинается съ самой сѣдой древности и доходить до нашего времени. Прежде всего наше вниманіе обращено на востокъ, древнюю родину людей. Въ *Китаѣ* мы становимся свидѣтелями литературныхъ проявленій культуры, преимущественно направленной на развитіе всего разумнаго, пракческаго, при этомъ нѣсколько приправленной сантиментальностью и застывшей въ смѣшной на наши глаза по своей чопорности формалистикѣ. Въ сосѣдней съ Китаемъ и родственной съ нимъ по происхожденію *Японіи* мы видимъ, напротивъ, литературу, указывающую, насколько позволяютъ намъ судить наши, до сихъ поръ очень ограниченныя свѣдѣнія объ ней, какъ на болѣе богатую жизнь чувства, такъ и на болѣе производительную силу фантазіи. Когда мы вступаемъ отсюда въ древнюю *Индію*, насъ окружаетъ магическій полумракъ, душная атмосфера міра волшебствъ. „Нѣжная маленькая душа“, фантазія, облеклась здѣсь въ тѣло великана, мозгъ котораго порождаетъ самыя чудовищныя образы, изъ устъ котораго льются самыя невѣроятныя сказки рядомъ съ нѣжнѣйшими пѣснями и глубокомысленнѣйшими изреченіями мудрости и въ глубоко таинственныхъ глазахъ котораго нашла себѣ пріютъ страшная, фанатическая мистика, бросающаяся изъ одной крайности въ другую, изъ оргій сладострастія въ оргіи покаяннаго самоистязанія, и обратно. А въ противоположность индійской фантазіи, которая разбивается на тысячи образовъ, расплывается въ безконечное и необъятное, *египетская* фантазія окаменѣла въ образахъ обдуманно теологическаго выраженія религіозной идеи, въ памятникахъ строго іерархическаго пониманія и проведенія жизни. *Еврейскій* идеаль съ упорною послѣдовательностью стремится къ *одной* цѣли, къ созданію идеи единаго Бога, и къ почитанію Его,—Бога, который, какъ чисто духовное существо, какъ свободная личность, противопоставляется природѣ. Иначе обстоитъ дѣло въ *Аравіи*, первобытная поэзія которой чиста отъ всякой теологической примѣси и величаво-просто отражаетъ первобытную жизнь надѣленнаго большимъ умомъ народа-воина; между тѣмъ явившееся внослѣдствіи магометанство, хотя и ослабляетъ силу этой поэзіи, но зато дѣлаетъ ее въ высокой степени многосторонней и подвижной. Въ *персидской* литературѣ отдѣльные лучи восточной фантазіи и образованности какъ бы сошлись въ одномъ фокусѣ. Персидскій эпосъ, въ своихъ существен-

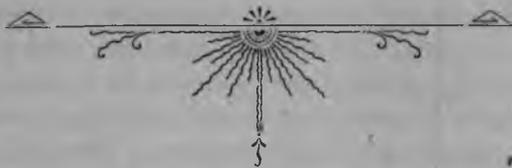
ныхъ чертахъ, основывается на дуализмѣ религіи, которая составляетъ такую своеобразную противоположность съ монотеистической еврейской; персидская дидактика выражаетъ идеи восточной мудрости въ ясныхъ предписаніяхъ философіи практической жизни; въ персидской лирикѣ чело-вѣческая мысль углубляется въ лабиринты мистическаго умозрѣнія или же начинаетъ веселую борьбу съ теологической отвлеченностью. Про *ту-режскую* литературу достаточно сказать только, что она повторяетъ отзвуки литературъ арабской и персидской съ лишеннымъ всякой самостоятельности эклектизмомъ. На мѣсто необузданной фантазіи, этого основного признака восточной литературы во всемъ ея объемѣ, *Эллада* ставитъ красоту, законъ и мѣра которой постоянно и неуклонно обусловливаютъ ея литературную и художественную дѣятельность. Благородный и полный достоинства гуманизмъ есть отличительная черта эллинскаго идеала, которая проявляется сознательно свободно во всѣхъ родахъ поэзіи. Отъ дѣтски наивнаго эпоса Греція переходитъ къ юношески-свѣжей лирикѣ и къ прекрасно созрѣвшей драмѣ, въ которой какъ бы дають себя знать всѣ соединенныя силы зрѣлаго возраста, при чемъ также художественно выработываются въ свѣтлыя и законченныя формы и греческая философія, ораторское искусство и исторія, религія и вся греческая жизнь. Характерной чертой *римской* литературы является подражательность, такъ какъ натура и назначеніе римлянъ были направлены въ совершенно другую сторону: ихъ призваніемъ была дѣятельность государственная, военная и въ области права, впрочемъ и безправія. На развалинахъ античнаго міра, который, въ пору своей старческой дряхлости, потерпѣлъ духовное поражение со стороны христіанства, а матеріально былъ разрушенъ переселеніемъ народовъ, поднялись, какъ основаніе *новой* литературы въ обширнѣйшемъ смыслѣ слова, ученіе христіанской вѣры и христіанская мисіологія. Ихъ порожденіе, *романтизмъ*, сдѣлался музой средневѣковой поэзіи и основалъ свое мѣстопробываніе сначала во *Франціи*. Отсюда его власть и вліяніе распространились на литературу всѣхъ народовъ западной и южной Европы. Всего менѣе безусловно подчинилась романтизму *итальянская* литература, такъ какъ въ Италіи романтическій духъ съ самаго начала встрѣтилъ себѣ противобѣсъ въ распространившемся тамъ уже раньше знакомствѣ съ античною литературой; но это обстоятельство не принесло никакой пользы для развитія итальянской поэзіи, потому что классическія воспоминанія уже на первыхъ порахъ сдѣлали ее ненародно-ученой. Самою чистою, самою богатою и самою народною представляется въ своемъ развитіи романтическая поэзія на пиренейскомъ полуостровѣ. *Испанская* литература, переходя послѣдовательно изъ народнаго эпоса романсовъ въ искусственную лирику, а изъ этой послѣдней въ покоящуюся на религіозномъ основаніи драму, можетъ съ полнымъ правомъ похвалиться, что она самая національная изъ

новыхъ литературъ. Съ испанскою можетъ соперничать въ органическомъ развитіи *англійская*, которая также на фундаментѣ народной поэзіи воздвигла триумфъ искусственной поэзіи — богатую и національную драму. Средневѣковая романтическая поэзія *Германіи* отличается отъ романтической поэзіи другихъ народовъ глубиною задушевности, и эту черту она сумѣла внести не только въ заимствованный извнѣ романтической матеріалъ, но и въ собственныя древне-національныя, романтически переработанныя, героическія сказанія, благодаря чему ихъ первобытный характеръ, во всякомъ случаѣ, долженъ былъ сильно измѣниться. Германіи, какъ Франціи и Италіи, недостаетъ національнаго театра, который въ первой естественно долженъ былъ возникнуть изъ средневѣковыхъ религіозныхъ элементовъ въ то время, когда смуты реформаціи и ужасы тридцатилѣтней войны грозили уничтожить нѣмецкую національность въ самомъ ея корнѣ. Въ поэзіи древняго *Сѣвера* развертывается нетронутая вліяніемъ романтизма, исполинская фантазія, напоминающая древнеиндійскую; только тамъ все мягко и неопредѣленно, а здѣсь все грубо и угловато. Подобно скандинавской, независимо отъ романтизма развилась и древняя *славянская* народная поэзія, отличительной чертой которой является преимущественно историческая окраска; новѣйшая славянская литература, напротивъ, какъ и вообще новѣйшая славянская культура, есть вполне продуктъ подражательности западноевропейскимъ образцамъ.

Уже въ средніе вѣка зародилась мечта о взаимной связи европейскихъ племенъ, о европейской семьѣ народовъ. Идея папства, какъ и мысль о всемірномъ владычествѣ „Священной Римской Имперіи нѣмецкаго народа“, поддерживала эту мечту, которая на нѣкоторое время даже осуществилась въ дѣйствительности, благодаря крестовымъ походамъ. Всякій знаетъ, что крестовые походы имѣли также большое литературное значеніе, существенно способствовавъ распространенію духа южнаго романтизма на востокъ и сѣверъ нашей части свѣта. Болѣе прочная связь взаимодѣйствія между европейскими литературами, чѣмъ та, которая образовалась, благодаря указаннымъ средневѣковымъ мотивамъ, установилась однако только съ 16-го столѣтія, именно подъ вліяніемъ пробудившагося стремленія къ изученію классическихъ писателей и начавшихъ тогда свою великую реформаторскую дѣятельность *скептицизма* и *критицизма*. Преданія античнаго міра, греческія и римскія литературныя сокровища все болѣе и болѣе дѣлались общимъ достояніемъ всѣхъ образованныхъ людей. Кто умѣлъ пользоваться этимъ достояніемъ съ наибольшимъ искусствомъ и усердіемъ, въ руки того и переходило управленіе литературнымъ движеніемъ Европы. Такъ въ 16-мъ столѣтіи это предводительство было въ рукахъ нѣмецкихъ гуманистовъ и реформаторовъ, тогда какъ въ 17-мъ тонъ давали литературы итальянская и испанская, въ 18-мъ французская, наконецъ, въ 19-мъ англійская и опять нѣмецкая.

Опираясь на итальянскіе и испанскіе прообразы, Франція дала на рубежѣ 17-го и 18-го столѣтій „классическіе“ образцы ученой *придворной поэзіи*, точно такъ же, какъ поэзіе своей *скептической* и *революціонной* литературой она приготовила освобожденіе умовъ отъ церковнаго и политическаго догматизма. Затѣмъ настала очередь Англіи—здоровыми элементами своей старой и новой поэзіи, особенно шекспировской, оплодотворить *нѣмецкую классическую литературу*, отъ которой, какъ и отъ послѣдовавшаго непосредственно за ней *нѣмецкаго ново-романтизма*, немедленно распространились во всѣ страны освѣщающіе и воспламеняющіе лучи. Псевдоклассицизмъ рухнулъ во Франціи, Италіи и Испаніи, и эти націи, а также скандинавы и славяне, мадьяры и новогреки, впереди же всѣхъ и съ наиболѣе блестящимъ успѣхомъ англичане, воспользовались *новоромантическими національными* воззрѣніями, какъ средствомъ для обновленія своей литературы. Но ко вновь пробудившимся романтическимъ мотивамъ присоединились, особенно во Франціи, мотивы вполнѣ современныя, которымъ, такъ какъ они имѣютъ своимъ предметомъ общественныя недостатки, столкновенія и проблемы, даютъ обыкновенно названіе *соціальныхъ*. Слѣды этого, перенесеннаго изъ Франціи, соціальнаго направленія можно встрѣтить повсюду въ европейскихъ литературныхъ произведеніяхъ новѣйшаго времени. Однако бурный періодъ этого, возникшаго первоначально изъ смѣси вертеризма и чайльдъ-гарольдизма, направленія прошелъ. Для нѣмецкой литературы, съ появленіемъ такихъ произведеній, какъ „Германъ и Доротея“ Гете, „Валленштейнъ“ и „Телль“ Шиллера, „Битва Германа“ Генриха Клейста и военная лирика Кернера, наступилъ поворотъ отъ космополитизма къ націонализму. И вообще въ европейской литературѣ 19-го столѣтія племенное чувство и національное сознаніе сдѣлались повсюду господствующими и опредѣляющими мотивами. Насколько могущественными были они, показываетъ историческое развитіе времени, которое оставило въ сторонѣ слишкомъ туманный космополитизмъ 18-го столѣтія и рѣшительно стремится къ созданію національныхъ государствъ. Правда, существуетъ и обратное этому теченіе: вѣдь *соціалистическая* и *коммунистическая* доктрины — первая служитъ только фиговымъ листомъ для второй—проповѣдуютъ уничтоженіе всѣхъ національныхъ границъ и мечтаютъ о сліяніи воедино всѣхъ племенъ и народовъ. Но несомнѣнно, что атеистическо-коммунистическо-революціонное ученіе оказало сильное вліяніе на литературу второй половины 19-го столѣтія. Еще болѣе повліяли на нее естественныя науки, которыхъ все болѣе и болѣе одностороннее матеріалистическое направленіе очень много способствовало превращенію вполнѣ законнаго, въ извѣстныхъ границахъ, *реализма* новѣйшей и современной литературы въ полный *материализмъ* и *натурализмъ*. Вслѣдствіе этого въ наше время не только высшая и низшая читающая чернь, но и люди, которые счи-

таютъ себя за образованныхъ и даже играютъ роль ученыхъ, хотятъ видѣть въ поэзіи только копирующій аппаратъ, назначенный для того, чтобы посредствомъ словъ фотографировать пошлую и пошлѣйшую дѣйствительность. Возможно, что подобная проза мало-по-малу доведетъ на время національную литературу до полного разложенія и безсилія. Но несомнѣнно, придетъ время, когда люди узнаютъ, что изъ золотого тельца материализма, вокругъ котораго они кружатся теперь въ безумной пляскѣ, не можетъ выйти ничего, кромѣ свинцоваго быка. Среди безотраднaго отрезвленія, которое непремѣнно послѣдуетъ за материалистическими оргіями, поэзія снова приметъ и станетъ исполнять свою священную обязанность—одухотворять природу и быть учительницей и мстительницей, вдохновительницей и утѣшительницей человѣчества. Въ предвѣстникахъ этого въ концѣ 19-го вѣка нѣтъ недостатка. Стремленіе къ возрожденію поэзіи въ болѣе совершенномъ видѣ постоянно проявляется въ западно-европейскомъ обществѣ. Однако и тѣ, кто вѣрять въ дальнѣйшую великую будущность поэзіи, не могутъ еще теперь указать, какой именно характеръ при этомъ жизненномъ ея обновленіи получатъ ея творенія послѣ броженій психологизма, мечтательно погружающагося въ глубины душевной жизни, символизма и подражающей романтизму новѣйшей мистики, которые снова устремляются въ міръ идей и духовъ, скрытыхъ за явленіями нашего видимаго міра.



## ОТДѢЛЪ ПЕРВЫИ.

# Востокъ.



Насколько до сихъ поръ филологическому, этнографическому, миѳологическому и историческому изслѣдованію удалось мало-малу освѣтить мракъ, покрывающій начало исторіи человѣчества—можно считать за твердо установленное, что массы земли, лежація на восточномъ полушаріи между бассейнами рѣкъ Нила и Гоанго, были мѣстопробываніемъ древнѣйшей культуры. Долго еще придется ждать окончательнаго рѣшенія не перестающаго быть спорнымъ вопроса, гдѣ именно прежде всего началась культурная работа человѣка—на низменностяхъ ли Желтой рѣки, или на черноземной почвѣ страны Пта, или на берегахъ Евфрата, или у истоковъ Инда и Окса. Можетъ быть, этотъ вопросъ и не можетъ никогда получить безспорнаго отвѣта, какъ тождественный съ вопросомъ о происхожденіи человѣческаго рода отъ одной пары, или отъ нѣсколькихъ паръ прародителей. Во всякомъ случаѣ, наиболѣе вѣроятно, что культуры китайцевъ и египтянъ, арійцевъ (индійцевъ и иранцевъ) и семитовъ начали развиваться, если не одновременно, то безъ слишкомъ большихъ промежутковъ времени и независимо другъ отъ друга; и несомнѣнно, что культуры этихъ народовъ самыя древнія.

Такимъ образомъ, взоръ того, кто хочетъ рассказать исторію духовной дѣятельности человѣческаго рода, долженъ прежде всего обратиться на востокъ. Тамъ надо искать источники, изъ которыхъ потоки народовъ разлились по землѣ. Тамъ человѣкъ, опираясь на посохъ религіозной идеи, прежде всего вышелъ изъ животнаго состоянія, устремляя глаза къ небу и ожидая отъ блестящихъ созвѣздіи отвѣта на загадочный вопросъ о своемъ бытіи. Тамъ прежде всего обратился онъ изъ кочующаго охотника и номада въ осѣдлаго земледѣльца и на фундаментъ этого образа жизни сталъ строить социальную и государственную цивилизацію, культъ, искусство и науку. Тамъ поэтому, гдѣ было положено начало всѣмъ матеріальнымъ, идеальнымъ и нравственнымъ стремленіямъ человѣчества,

раκτήръ китайства. Мы не находимъ здѣсь ничего подобнаго бурно-восторженному самоотреченію и самоистязанію индуса, ничего подобнаго отважной и воинственной ненависти ко злу религии Зороастра; здѣсь все гладко, скромно, проникнуто трезвостью, филистерствомъ, посредственностью, такъ какъ „добродѣтель заключается въ серединѣ“ — говоритъ Менгъ-Тзе.. Міръ поддерживается въ равновѣсіи сохраненіемъ мѣры, а поэтому умѣренность во всемъ есть самое благоразумное и лучшее качество. При такомъ возрѣніи, китайскій добродѣтельный филистеръ представляетъ изъ себя въ нѣкоторомъ родѣ такую же красивенькую бездѣлушку, какія



Рис. 3. Древнѣйшія китайскія письмена изъ надписей, приписываемой императору Тяо около 2350 года до Р. Х.

поставляютъ китайскія фабрики лакированныхъ вещей и издѣлій изъ точеной кости. Китайца съ его ограниченностью, доморощеннымъ добродушіемъ, церемонною вѣжливостью, можно было бы назвать типомъ фанатика порядка, если бы только онъ вообще былъ способенъ быть фанатикомъ. Однако китайское евангеліе посредственности, какъ въ прежнія времена, такъ и теперь оказывается далеко не способнымъ заставлятъ всѣхъ своихъ послѣдователей свято исполнять его предписанія. И Китай показалъ довольно примѣровъ крайней степени зла и преступности. У насъ есть извѣстія о китайскихъ императорахъ, которые для забавы приказывали распарывать животь у беременныхъ женщинъ, варить живьемъ своихъ любовницъ и жарить своихъ придворныхъ. Высшіе классы уже издавна заражены страстью къ азартнымъ играмъ. Женское тщеславіе и чиновничья страсть къ внѣшнимъ отличіямъ, пресмыкающееся низкопоклонство передъ высшими и грубая надменность съ низшими, лживость и лицемеріе, продажность и трусость, жадность и утонченный развратъ — вотъ плоды, выросшіе ужъ черезчуръ обильно изъ китайской морали въ придворномъ и чиновничьемъ мірѣ.

Въ народѣ сохранилось больше простоты и правдивости; съ почти безпримѣрнымъ трудолюбіемъ соединяются въ низшихъ классахъ умѣренность и какое-то легкое жизнерадостное чувство, которое, впрочемъ, также легко переходитъ въ противоположное настроеніе; самоубійства очень часты во всѣхъ сословіяхъ. Всего выше китаецъ цѣнитъ семейное счастье. Бракъ для него важный, обставленный тщательно опредѣленными обрядностями и правилами, актъ. Жена пользуется въ Китаѣ такимъ общественнымъ положеніемъ и такимъ уваженіемъ, какъ ни въ какой другой странѣ востока. Женская нравственность и вѣрность тамъ цѣнятся очень высоко, и щекотливая деликатность истинной женственности рисуется въ нѣжныхъ образахъ. Отношенія между родителями и дѣтьми отличаются сердечностью, и какъ для родителей считается священною

обязанностью воспитать дѣтей, такъ и для дѣтей священный долгъ—заботиться о престарѣлыхъ родителяхъ. Семейное начало и родственное чувство, двѣ свѣтлыя черты китайской жизни, служатъ вмѣстѣ съ тѣмъ опредѣляющими элементами политическаго и литературнаго развитія китайцевъ. Китайское общество въ его существенныхъ чертахъ все мыслящее и безпристрастные наблюдатели описываютъ какъ мелочное, искусственное, странное, вычурное; этихъ людей, движущихся или, вѣрнѣе, застывшихъ въ своей жеманной неповоротливости, можно бы назвать рококо человечества. Такъ какъ по китайскому мировоззрѣнiю земное назначенiе человѣка есть его истинное и единственное назначенiе, а земная жизнь дана ему для исполненiя этого назначенiя, то китаецъ видитъ осуществленiе своего идеала въ государствѣ, и именно въ китайскомъ, которое, какъ истинное воплощенiе разума, не признаетъ никакого другого равноправнаго себѣ. Только китаецъ одаренъ разумомъ и образованiемъ, такъ какъ онъ подданный китайскаго государства; все прочiе народы были и останутся варварами. Государство есть отраженiе вѣчной двоицы, которую составляютъ Янгъ (небо) и Инъ (земля). Императоръ представляетъ собою небо, народъ—землю. Между небомъ и землею, т.-е. между трономъ и народомъ, посредствующую ступень образуетъ строго расчлененная чиновничья iерархiя (мандаринатъ). Государство и церковь, мандаринатъ и жречество—единое цѣлое, гражданскiй законъ есть нравственнiй законъ, повиновенiе государственнмъ законамъ есть благочестiе.

По преданiю, около 2950 года до Р. Х., Фо-хи, установивъ у народа, сошедшаго съ горъ центральной Азiи въ Китай, бракъ и другiе обряды и законы, положилъ начало китайскому государству. Затѣмъ, около 2350 г. до Р. Х., Яо преобразовалъ это государство на патрiархально-бюрократическихъ основанiяхъ. Сыномъ Ина начинается около 2200 года до Р. Х. династiя Хiа и вмѣстѣ съ тѣмъ—строгое осуществленiе китайской идеи государства, требующей неограниченной опеки надъ народомъ. Такъ какъ только съ этого времени мы стоимъ на исторической почвѣ, то видимъ, что китайскiй народъ уже съ самаго начала своей исторiи былъ подведенъ подъ бюрократическiй шаблонъ. Этимъ объясняется, почему уже въ древнихъ и даже древнѣйшихъ преданiяхъ китайцевъ преобладаетъ не чудесное и героическое, какъ въ преданiяхъ другихъ народовъ, а практически разсудочнiй, чтобы не сказать сухо-филистерскiй, тонъ. Характеристично, что Китай не имѣетъ собственно никакихъ героическихъ сказанiй. Даже замыслы и дѣянiя его доисторическихъ государей носятъ гораздо болѣе прозаически-учительскiй, чѣмъ героическiй отпечатокъ, и хотя, правда, имѣютъ характеръ цивилизаторскiй, но въ то же время проникнуты крайнимъ педантизмомъ и бюрократизмомъ. Герои Китая—полицейскiе комиссары, его героологiя—собранiе административныхъ распоряженiй.

Какова ни была прославленная патриархальность китайской системы въ первоначальныя времена, достовѣрно только, что эта система въ 6-мъ столѣтіи до Р. Х. обнаружила признаки такого полного разложенія, что коренная реформа сдѣлалась настоятельною необходимостью. Реформаторъ нашелся въ лицѣ *Конг-фу-тзе* или *Конг-тзе*, въ латинизированной формѣ *Конфуціусъ* (отъ 551 до 478 г. до Р. Х.). Состоя въ государственной должности, этотъ выдающійся человекъ много занимался древними

преданіями, собиралъ, очищалъ, приводилъ въ порядокъ и дополнялъ древніе письменные памятники китайской культуры и затѣмъ выступилъ, во всеоружіи этихъ документовъ, проповѣдникомъ религій и нравственности среди своихъ одичалыхъ современниковъ, заявляя въ совершенно китайско-консервативномъ духѣ, что онъ является въ качествѣ не новатора, а только обновителя старины: „Я только, подобно земледѣльцу, бросаю собранное зерно въ землю неизмѣненнымъ“.



Рис. 4. Могила Конг-тзе (Конфуція) въ Чуфутин.

Характеръ философіи и ученія Конг-тзе проявляется уже въ первыхъ положеніяхъ знаменитой, редактированной однимъ изъ его учениковъ, книги «Та-Хію» (Возвышенная мудрость):— «Основанія высокаго знанія суть: 1) восстановление въ себѣ небесной добродѣтели въ ея первоначальныхъ чистотѣхъ и совершенствѣхъ; 2) самая широкая любовь къ людямъ; 3) упорная настойчивость въ стремленіи къ высочайшему добру. Кто умѣетъ настойчиво стремиться къ высочайшему добру, тотъ

приобрѣлъ твердость характера. Кто приобрѣлъ твердость характера, тотъ обладаетъ ясностью духа и чистотою сердца. Кто приобрѣлъ ясность духа и чистоту сердца, тотъ обладаетъ спокойствіемъ духа и миромъ души. Кто приобрѣлъ спокойствіе духа и миръ души, тотъ способенъ ясно мыслить. Кто способенъ ясно мыслить, тотъ въ состояніи также достичь своей конечной цѣли—приобрѣтенія умственного результата посредствомъ своей умственной работы»<sup>6)</sup>.

Жребій всѣхъ замѣчательныхъ людей—непризнаніе, неблагодарность, бѣдность и преслѣдованіе—былъ удѣломъ и Конг-тзе; но его дѣло пережило его, и благодарное потомство почтило его названіемъ „князя му-

дрости“. Среди истолкователей и дополнителей государственной философии Конг-тзе стоятъ на первомъ мѣстѣ *Мен-тзе* (около 360 года до Р. Х.) и Чу-тзе (около 1150 г. по Р. Х.). Въ противоположность національно китайскому, всецѣло приуроченному для земной жизни и дѣятельности, религиозному и государственному ученію Конг-тзе, его нѣсколько старшій современникъ, *Лао-тзе* (родился въ концѣ 7-го столѣтія до Р. Х.) основалъ секту, главныя положенія которой изложены въ *Тао-те-Кингъ* (Путь къ добродѣтели) 7). Эта религія Тао (Религія разума), по видимому, возникла изъ брамизма. Именно Лао-тзе училъ: Въ основѣ конкретнаго многообразія вещей лежитъ отвлеченное единство, разумъ (тао, воплотившееся въ индѣйскимъ тадъ, аумъ, брама). Оно есть корень всего сущаго, оно развѣтвляется на отдѣльныя вещи. Но это развѣтвленіе тао только видимое, призрачное, т.-е. міръ явленій ничтоженъ, и черезъ отреченіе отъ этого міра, черезъ полное углубленіе въ самого себя, человѣкъ долженъ сбросить съ себя это ничтожество, эту призрачность, и созрѣть для загробнаго воссоединенія съ Тао.

Первоисточники духовной работы древняго Китая, какъ ихъ собрали и редактировали Конг-тзе, образуютъ священныя *кингъ* (книги) срединной имперіи.

«Кингъ» значитъ прежде всего длинная нить, основа ткани, отвѣсъ, и мы вполне удобно и точно могли бы перевести это слово «руководящая нить», разумѣя подъ этимъ названіемъ какъ дѣйствительную нить, указывающую намъ направленіе, такъ и книгу, которую мы должны взять себѣ въ руководство. Наконецъ, кингъ стало обозначать норму, правило, книгу, имѣющую каноническое значеніе, классическую книгу (Пленкнеръ). «Изъ кингъ пользуются у китайцевъ самымъ высокимъ авторитетомъ пять *кингъ* и четыре *шу*. Слово *кингъ* обозначаетъ поперечныя нити основы, и его приложеніе къ литературнымъ произведеніямъ соответствуетъ такой же метафорѣ, какая заключается въ латинскомъ словѣ *textus*. *Шу* просто значитъ письменное произведеніе» (М. Мюллеръ). Здѣсь уместно замѣтить, что среди языковъ съ односложными словами китайскій самый распространенный; взаимное отношеніе отдѣльныхъ словъ выражается въ немъ не флексіями, а главнымъ образомъ—ихъ положеніемъ и постановкой ударенія; китайскіе письменные знаки (ихъ около 10000) передаютъ не звуки, а слова, что, съ одной стороны, дѣлаетъ возможнымъ немногими знаками передать болѣе длинные ряды понятій, но съ другой стороны приводитъ къ монотонной формальности; книгопечатаніе извѣстно и употреблялось въ Китаѣ, когда въ Европѣ еще не имѣли о немъ никакого понятія. Уже въ 175 г. до Р. Х. текстъ китайскихъ авторовъ, считавшихся классиками, былъ вырѣзанъ на деревянныхъ доскахъ, съ которыхъ дѣлались отisky. Въ концѣ 6-го столѣтія по Р. Х. деревянные стереотипы вошли въ употребленіе, а къ концу 10-го столѣтія печатныя книги появились повсемѣстно. Печатаніе разбирающимися литератами началось въ Китаѣ, вѣроятно, уже въ 11 столѣтіи. Около 1200 года и японцы уже печатали свои книги.

Существенное содержаніе кингъ, вѣроятно, вѣковъ на пятнадцать древнѣе китайскаго реформатора. Особеннымъ авторитетомъ пользуются три: 1) *Ии-кингъ* (И—кингъ), заключающій туманныя, впоследствии по-

лучившія моральное истолкованіе, указанія на происхождение и сущность природы; 2) *Шу-кинъ*, передающій древнюю, начатую съ Яо, исторію имперіи, пересыпанную политическими размышленіями и моральными правилами; 3) *Ши-кинъ*, книга національныхъ пѣсень, получившая окончательную редакцію подъ перомъ Конг-фу-тзе около 483 г. до Р. Х.<sup>8)</sup> Ши-кинъ есть собраніе 311 пѣсень, изъ которыхъ 306 относятся ко времени отъ 12-го до 7-го столѣтія до Р. Х., а остальные пять имѣютъ еще болѣе древнее, хотя съ точностью неопредѣляемое, происхождение. Ши-кинъ заключаетъ въ себѣ много прекраснаго и есть вполне оригинальное, чисто національное, лирическое отраженіе китайской жизни. Содержаніе этой книги указываетъ преимущественно на то время, когда Китай состоялъ еще изъ значительнаго числа почти самостоятельныхъ вассальныхъ государствъ, которыя признавали одного общаго верховнаго леннаго владѣтеля. Во время Конг-тзе сокровищница національныхъ пѣсень заключала въ себѣ до 3000 пьесъ; изъ этого числа мудрецъ выбралъ и привелъ въ порядокъ упомянутые выше 311. Безспорно, эта книга пѣсень, лучшій продуктъ духовной культуры китайцевъ, открываетъ передъ нами картины, полныя движенія, яркихъ красокъ, чувства. Въ яркихъ пѣняхъ и образахъ, часто торжественно возвышенныхъ, затѣмъ опять элегически-печальныхъ, иногда шутливо веселыхъ, изображаетъ она полную достоинства, граціи и простоты древнекитайскую народную жизнь. Въ возвышенныхъ строфахъ рисуется могущество верховной небесной силы, въ прелестныхъ выраженіяхъ передается болтовня любви, или воспѣвается высокое достоинство женской чистоты и добродѣтели. Чувство скорби бѣдныхъ и утѣсенныхъ слышится рядомъ съ жалобами обманутаго и разбитаго сердца. Древняя исторія имперіи оживаетъ въ романахъ, патриотическій пылъ возстаетъ въ страстныхъ увѣщаніяхъ противъ государственнаго и нравственнаго упадка, сатира бичуетъ льстецовъ и тунеядцевъ, проклинаетъ сибаритовъ и развратниковъ, ученія древней мудрости принимаютъ форму сжатыхъ и мѣткихъ изреченій, время отъ времени расправляютъ также свои крылья шутка и юморъ.

Въ первый разъ началъ переводить Ши-кинъ съ подлинника В. Штраусъ; первые опыты этихъ переводовъ напечатаны въ „*Neue Monatshefte über das Dichtkunst und Kritik*“ (1875, I, 253 и слѣд.). Превосходная передача китайской большой книги пѣсень Рюккертомъ сдѣлана по латинскому переводу іезуита Лахарме. „Пѣснь печали объ отсутствующемъ супругѣ“ показываетъ, что у китайскаго народа общечеловѣческія чувства находили трогательно простое выраженіе:

Мой витязь всѣхъ прекраснѣй,—о!  
 Онъ въ битвѣ всѣхъ ужаснѣй—о!  
 Съ копьемъ своимъ, въ величьи бранномъ,  
 Онъ въ бой летитъ предъ богдыханомъ!  
 Онъ далеко—и нѣтъ отрады;  
 Увяла я, какъ цвѣтъ полей...

Зачѣмъ мнѣ пышныя наряды?  
 Для чьихъ мнѣ цвѣсты теперь очей?  
 Пусть дождикъ льетъ! Пусть дождикъ льетъ!  
 Пройдетъ онъ—солнце засіяетъ;  
 Пусть голову печаль мнѣ жжетъ—  
 Боль эта сердце утоляетъ.  
 Будь у меня трава забвенья,  
 Ее въ саду бъ я развела,  
 Но о героѣ сожалѣнья  
 Я позабыть бы не могла.

Позднѣйшая искусственная поэзія китайцевъ не выдерживаетъ никакого сравненія съ народной поэзіей Ши-Кинга. Идеаль „посредственности“ произвелъ свое дѣйствіе, т.-е. онъ нашелъ свое осуществленіе въ неподвижности застоя. Какъ все образованіе, какъ вся литературная дѣятельность, такъ и поэзія стала дѣломъ простой условности, подчинилась мертвящему формализму, сухому и тягостному церемоніалу. Ни частыя политическія потрясенія китайскаго государства, производимыя чуждымъ завоеваніемъ, междоусобными войнами, распаденіемъ имперіи и смѣною династій, ни массовое вторженіе буддійской письменности, не могли измѣнить и обновить основного характера китайской мысли и литературы. Сущность ихъ и по содержанію и по формѣ остается донинѣ все та же самая. Литература скопила громадное количество писаной и печатной бумаги, но собственно произвела очень мало. Китай, эта осуществленная идея полицейскаго государства, настолько подпалъ гнету бюрократической деспотіи, что вся китайская государственная жизнь, во время мира и войны, похожа на одну печальную комедію. Эта страна служить яснымъ указаніемъ, куда ведетъ въ концѣ концовъ такъ называемая патріархальная, основанная на отеческой власти, государственная система. Дѣти выросли, но такъ какъ, несмотря на это, въ теченіе 2000 лѣтъ съ ними продолжали обращаться все-таки какъ съ дѣтьми, то они оказались почти уже впавшими въ старческое дѣтство, когда все болѣе и болѣе увеличивавшееся соприкосновеніе съ европейской культурой стало пробуждать ихъ отъ оцѣпенѣнія. Это пробужденіе, какъ насильственное, начатое прежде всего англичанами безсовѣстнѣйшимъ образомъ ради выгоды, которыя они надѣялись получить отъ своей отвратительной торговли опиѣмъ, было сначала для китайцевъ въ высшей степени непріятнымъ и ненавистнымъ. Но они были достаточно умны, чтобы увидѣть, что могутъ защищаться противъ европейцевъ только средствами и орудіями, выработанными европейскою же цивилизаціей. Это соображеніе вывело китайцевъ изъ ихъ тысячелѣтней замкнутости, и они стали вступать съ году на годъ все въ болѣе и болѣе разнообразныя сношенія съ Европой. Вліяніе этой связи на культурную жизнь Китая должно было скоро обнаружиться.

Если бы потребовалось раздѣлить исторію китайской литературы на

періоды, то первый ея расцвѣтъ, древнеклассическій періодъ, придется на время династіи Тшу (1122—255 до Р. Х.). Это время пѣсенъ Шикингъ. Во второмъ періодѣ, при династіи Ганъ, отъ 200 до 600 г. по Р. Х. въ поэзіи господствовало поучительное направленіе. Третій ново-классическій періодъ, при династіи Тангъ, до 900 г. по Р. Х., былъ временемъ процвѣтанія искусственной поэзіи, образцы которой даютъ тонъ и четвертому, новому періоду.

Законодателями китайской искусственной поэзіи, которая, при недостаткѣ героическихъ сказаній, не могла произвести и эпоса, считаются два поэта—*Ту-фу* и *Ли-таи-пе*, жившіе въ 8-мъ столѣтіи по Р. Х. <sup>9)</sup>. Особенно знаменитъ первый, многочисленныя произведенія котораго, преимущественно описательнаго характера, были напечатаны въ первый разъ въ 1059 и 1065 годахъ и еще теперь пользуются самой широкой популярностью. Установленныя Ту-фу и Ли-таи-пе правила метрики и поэтики сохраняютъ свою силу и въ настоящее время; требованія сводятся главнымъ образомъ къ тому, чтобы каждый китайскій стихъ имѣлъ полный, законченный смыслъ, чтобы одна мысль никогда не распредѣлялась на нѣсколько стиховъ, и чтобы на ряду съ размѣромъ соблюдалась и рифма. Преобладающій стихъ пятистопный трохей. Доведенный до крайней степени формализмъ правилъ, который сталъ господствовать въ литературѣ, нисколько не уменьшалъ однако литературную производительность, и трудности, казалось, увеличивали только охоту сочинять стихи и писать книги, побужденіемъ къ чему служило еще то обстоятельство, что литературная дѣятельность и заслуги издавна пользовались въ Китаѣ величайшимъ уваженіемъ, давали и еще теперь даютъ доступъ къ высшимъ должностямъ. Потому-то въ безчисленныхъ китайскихъ *романахъ* и *новеллахъ*,—родъ поэтическаго творчества, наиболѣе распространенный въ современномъ Китаѣ,—героюмъ является, по большей части, литераторъ, который стремится главнымъ образомъ къ тому, чтобы съ честью выдержать государственные экзамены и добиться докторской шляпы; затѣмъ онъ спѣшитъ соединиться со своей крошечною возлюбленною, которая впрочемъ не простираетъ своихъ притязаній слишкомъ далеко, позволяя обыкновенно своему милому вмѣстѣ съ ней, которой посвящено пламя его сердца, взять въ жены еще какую-нибудь другую дѣвушку, назначенную ему его отцомъ или императоромъ. Хотя любовь въ Китаѣ очень сентиментальна, но она вмѣстѣ съ тѣмъ въ высшей степени практична и прекрасно умѣетъ требованія сердца ставить въ согласіе съ условіями служебной карьеры. Поразительно впрочемъ, какъ сильно китайская новеллика напоминаетъ наши собственныя соціальныя и общественныя отношенія. Приглашеніе на чашку чая, пиры, академическая жизнь съ ея выпивками, докторскія шляпы и государственныя испытанія, почтовые учрежденія, придворныя газеты, визиты и вечеринки, пронырливая,

не особенно заботящаяся о чистотѣ средствъ для достиженія цѣли, мораль, подслуживаніе и протекція, тщательное охраненіе всего, освященнаго рутиной, лицемеріе и лесть, ложь и обманъ, низкопоклонство передъ высшими и надменность съ низшими, общественная гниль и условная полировка, нравственная испорченность и добросовѣстное соблюденіе приличій, погоня за наслажденіями и эффе́ктомъ, ничтожество мужчинъ и пустота женщинъ, отчаяніе бѣдности и спѣсъ богатства — tout comme chez nous. Въ стилѣ и формѣ китайскіе романы имѣютъ также много сходства съ нашими; на примѣръ, мы и въ нихъ находимъ вставленные въ текстъ стихи, раздѣленіе на главы, эпиграфы. Но вымыселъ въ этихъ произведеніяхъ, по большей части, бѣденъ, развитіе дѣйствія искусственно, развязка прозаическая; недостаетъ имъ духовнаго проникновенія реалистическимъ матеріаломъ и углубленія въ него. Стихами написаны только немногіе, болѣе старые, романы, какъ *Хоатзианъ* (Лестестокъ).

Самые старинные романы, и въ томъ числѣ пользующійся большимъ почетомъ, изложенный лѣтописнымъ слогомъ романъ Санъ-кво-тши (Исторія трехъ царствъ) должны быть отнесены скорѣе къ историческому роду литературы. Живѣе движется фантазія въ очень любимомъ, богатомъ комическими эпизодами романѣ Шуи-ху-чуанъ (Исторія рѣчныхъ береговъ). Въ семидесяти книгахъ этого романа выведено болѣе сотни главныхъ дѣйствующихъ лицъ и еще больше запутанныхъ приключеній; все вмѣстѣ представляетъ весьма поучительную картину нравовъ двѣнадцатаго вѣка. Изъ романовъ, изображающихъ общественные и семейные нравы, выдающееся мѣсто занимаетъ Хао-кию-чуанъ (Жена—совершенство) въ которомъ разсказывается о разныхъ неудачахъ и козняхъ, претерпѣваемыхъ однимъ благороднымъ студентомъ и его возлюбленной, пока они наконецъ счастливо соединяются <sup>10</sup>). Въ ходу также романъ съ разсказами о мошенникахъ и проходимцахъ. Судя по тому, что говоритъ Габеленцъ о нравоучительномъ романѣ *Кингъ-фингъ-мей*, въ этихъ произведеніяхъ искусство вѣрнаго изображенія нравовъ соединяется съ дико-натуралистическимъ странствіемъ по области грязи. Наибольшею извѣстностью пользуется въ Европѣ романъ *Ю-киао-Ли*, переведенный на французскій языкъ Ремюза подъ заглавіемъ *Les deux cousines* (на нѣмецкій переведенъ подъ заглавіемъ *Die beiden Basen* 1827); онъ написанъ въ серединѣ пятнадцатаго столѣтія и разсказываетъ судьбу поэта и ученаго Сзе-Юпъ и дѣвушки Хунгъ-Ю <sup>11</sup>). Разсыпанныя въ немъ жанровыя картины китайской жизни гораздо интереснѣе главнаго дѣйствія. Большою популярностью пользуются относящіеся къ различнымъ временамъ и имѣющіе неодинаковое достоинство разсказы сборника *Лунгъ-вей-ни-шу*, какъ на примѣръ, *Ли-ва*, сочиненный почтеннымъ *Пай-Хзингъ-Тзианъ* <sup>12</sup>) (переведенъ на нѣмецкій языкъ въ *Magasin für Litteratur*

1894, № 3 и 4). Чего напрасно было бы искать въ китайскихъ романахъ, это — богатой творческой фантазіи; китайскій романистъ рассказываетъ слишкомъ сухо, можно бы сказать — слишкомъ исторически, онъ никогда не переходитъ границъ условнаго, почему и его герои такіе обыкновенные господа, а героини — такія деревянные, исполненные приличія, дамы.

Свободнѣе развивается воображеніе китайцевъ въ ихъ *драмъ*, но, къ сожалѣнію, по большей части только для внѣшняго эффекта или шутовства. Въ ихъ литературѣ насчитывается громадное количество театральныхъ произведеній, но, несмотря на это, ихъ драматическое искусство все еще находится въ младенчествѣ. Ихъ театры представляютъ изъ себя построенные на столбахъ бараки, лица актеровъ густо намазываются разнаго рода красками, оркестръ играетъ въ унисонъ, сценической обстановки никакой. Если нужно представить, что отворяется дверь, то актеръ дѣлаетъ движеніе, какъ будто онъ открываетъ ея половины; изъ движенія ноги героя зритель долженъ догадываться, что тотъ сѣлъ на лошадь; появленіе демоновъ и привидѣній, представленіе историческихъ происшествій, битвъ и т. д. сопровождается ужаснымъ шумомъ. Въ послѣднее время, однако, китайское драматическое искусство, повидимому, поднялось, по крайней мѣрѣ по свидѣтельствамъ Лея, который особенно хвалитъ великолѣпіе костюмовъ и правильность мимики актеровъ <sup>13)</sup>.

Драматическія произведенія, имѣвшія большею частью характеръ пьесъ съ пѣніемъ, встрѣчаются уже очень рано, около 1800 лѣтъ до Р. Х. Особенно богато развита была драматическая поэзія, повидимому, при династіи Юэнь (1280—1368 г. по Р. Х.) Старинный сборникъ, носящій названіе „Сто театральныхъ пьесъ Юэнь“, послужилъ образцомъ для драматическихъ произведеній позднѣйшаго времени. Содержаніе этихъ пьесъ взято изъ всѣхъ сферъ общественной жизни и не лишено истиннаго драматизма; въ нихъ встрѣчаются взятые изъ дѣйствительности серьезныя и веселыя сцены и прекрасно обрисованные характеры. Таково, напр., произведеніе драматическаго писателя *Ки-киунгъ-тіангъ*, подъ заглавіемъ *Чшао-ши-ку-ель* (Молодая сирота изъ семьи Чшао), содержаніемъ котораго воспользовался для своей драмы *L'orphelin de Chine* Вольтеръ, познакомившійся съ нимъ въ переводѣ іезуита Премаре. Такова же драма „Небесная пагода“, слегка напоминающая Гамлета. По большей части однако этимъ драмамъ недостаетъ художественнаго построения и болѣе строгой мотивировки. Вообще очень прозаическій языкъ лишь въ самыхъ патетическихкихъ мѣстахъ достигаетъ высшей силы и широты, переходя въ стихотворную форму.

Строго раздѣлить разные роды драматическихъ произведеній трудно. Часто, подобно роману, они служатъ средствомъ осмѣянія буддизма, ко-



Рис. 5. Представленіе въ китайскомъ театрѣ (съ фотографіи).

торый распространился въ Китаѣ преимущественно въ своихъ испорченныхъ формахъ. Едва ли не самая любимая театральная пьеса есть Пипа-ки (Исторія звуковъ).

Знаменитая драма *Хэй-тангъ-ки* (исторія мѣлового круга), которая появилась около 1350 года, можетъ служить для характеристики китайскаго драматическаго творчества. Ее можно назвать сенсационной пьесой, передѣланнымъ въ драму уголовнымъ романомъ. Героиня, по имени Хай-тангъ, вслѣдствіе бѣдности и по настоянію своей матери, дѣлается сначала пѣвицей и танцовщицей въ одномъ увеселительномъ заведеніи, а затѣмъ второю женою знатнаго господина Ма, которому она родитъ сына. Первая жена Ма отравляетъ мужа съ помощью своего любовника, писца Тзао, но хочетъ уничтожить также Хай-тангъ и овладѣть ея ребенкомъ, чтобы присвоить себѣ наслѣдство отравленнаго. Она обвиняетъ Хай-тангъ въ убійствѣ Ма, но та, осужденная въ первой судебной инстанціи, оправдана во второй. Дэвисъ говоритъ, что китайская литература обладаетъ двумястами томовъ драмъ, принадлежащихъ 187 поэтамъ, а Базенъ сообщаетъ, что только за время отъ 1260 до

1333 года по Р. Х. въ Китаѣ процвѣтали 81 драматическій писатель, которые вмѣстѣ сочинили 564 пьесы. Въ наши дни образованный китаецъ, генераль Ченгъ-Ки-Тонгъ, прожившій долгое время въ Европѣ, далъ намъ въ своей, написанной по-французски книгѣ *Le théâtre chinois* (1886 г.), цѣнныя указанія относительно китайскаго театра, который онъ сравниваетъ съ французскимъ. Онъ говоритъ между прочимъ: „Французскій театръ, безъ сомнѣнія, стоитъ на болѣе высокой степени развитія, чѣмъ нашъ, но нашъ древнѣе. У насъ въ Китаѣ драматическое искусство уже процвѣтало, когда во Франціи оно еще не существовало. Наше сценическое устройство носить еще печать прошлыхъ временъ и не подчиняется новѣйшей модѣ, наши актеры не учатся декламации въ консерваторіяхъ, актрисъ же у насъ совсѣмъ нѣтъ“ (женскія роли исполняются на китайской сценѣ мальчиками и юношами). Далѣе онъ сообщаетъ, что въ Китаѣ драма имѣетъ своею главною цѣлью „призывъ къ добродѣтели“, и что соблазнъ и неблагопристойность строго изгоняются тамъ со сцены; при этомъ онъ бросаетъ насмѣшливый взглядъ на французскій театръ и приходитъ къ слѣдующему заключенію: „Нашей сценѣ, чтобы сравниться съ западными, недостаетъ только — обманутаго супруга“.

Ученая литература Китая достигла громаднѣйшихъ размѣровъ. Въ безчисленныхъ бібліотекахъ нагромождены естественноисторическія, математическія, астрономическія и медицинскія книги; энциклопедическое рвеніе китайскихъ ученыхъ неумоимо, и въ прошломъ столѣтіи было начато печатаніе произведенія, которое должно образовать сборникъ сочиненій по всѣмъ отраслямъ литературы и заключать въ себѣ до 180.000 томовъ (?). Очень славятся точность и добросовѣстность хроникъ и лѣтописей, которыми обладаютъ китайцы, а среди ихъ историковъ — наибольшимъ почетомъ пользуются *Сзе-ма-тзианъ* (около 100 г. до Р. Х.) и *Сзе-ма-чинъ* (около 1050 г. по Р. Х.). Исторіей литературы занимаются въ срединной имперіи съ большою любовью, и самымъ популярнымъ руководствомъ и пособіемъ по литературѣ является книга ученаго *Матванъ-лина* (около 1300 г. по Р. Х.), которою пользуются и европейцы. Ремюза хвалитъ начитанность составителя, осторожность и остроуміе, съ которыми онъ очистилъ и привелъ въ порядокъ огромный матеріалъ, а также его ясное и сжатое изложеніе.

Здѣсь кстати будетъ сдѣлать краткій очеркъ литературы Аннама и Тонкина; потому что Аннамъ только въ 1814 году освободился навсегда изъ-подъ власти Китая, и то лишь политической, а не по отношенію къ духовной жизни и культурѣ. Тѣмъ не менѣе нельзя не признать за аннамитской литературой нѣкоторой самостоятельности. Аннамитскій языкъ, въ сферу распространенія котораго входятъ и Тонкинъ, родственникъ китайскому, обособился потомъ и развивался довольно самостоятельно, произведя свою лирическую, эпическую и драматическую поэзію. Короткія пѣсни и изреченія носятъ на немъ названіе Тхо, а болѣе обширныя эпи-

ческія и драматическія произведенія—Вань. Изъ повѣствовательныхъ поэтическихъ сочиненій, даже принимая въ расчетъ искусственность ихъ изложенія, наиболее замѣчательными считаются: стихотворный романъ Люкь-ванъ-тіень, въ которомъ излагается исторія приключеній студента этого имени: рисуемые въ немъ образы мѣстами достигаютъ чрезвычайной яркости, и онъ сдѣлался, такъ сказать, національнымъ достояніемъ, такъ какъ въ Аннамѣ онъ извѣстенъ всякому. Нхи-Да-Май (вновь зацвѣтшее сливовое дерево), содержаніемъ котораго служитъ исторія печальной судьбы и счастливаго возрожденія одной семьи, пользуется особенной популярностью въ сѣверномъ Тонкинѣ. Новая исторія Кимъ-Ванъ-Кію по содержанію своему очевидно старше и съ замѣтнымъ оттѣнкомъ «полусвѣта». Въ числѣ аннамитскихъ сказокъ есть одна, представляющая вариацию на тему нашей Золушки, что указываетъ на общую родственную связь сказочнаго эпоса самыхъ различныхъ народовъ <sup>14</sup>).

То, что до сихъ поръ сдѣлалось извѣстнымъ въ Европѣ о произведеніяхъ новой китайской поэзіи, показываетъ, что китайскіе поэты все еще создаютъ самое лучшее тогда, когда пишутъ въ стилѣ и тонѣ Ши-кинга. Въ концѣ девятнадцатаго вѣка Китай находится наканунѣ рѣшительнаго поворота въ своей судьбѣ. Иностранныя державы все сильнѣе стучатся въ двери китайскаго государства, требуя свободнаго входа, въ которомъ имъ уже нельзя долго отказывать. Время покажетъ, конечно, будетъ ли имѣть и западная литература серьезное вліяніе на китайскую. Во всякомъ случаѣ это сдѣлается не скоро, такъ какъ китаецъ держится гораздо замкнутѣе японца.



Рис. 6. Китайскій театръ.



Рис. 7. Японскій театр. Подмости. Японскій политипажъ.

Въ высшей степени многозначительную противоположность Китаю, который и до нашихъ дней высокомѣрно старается замкнуться и даже, въ буквальномъ смыслѣ этого слова, оградить себя стѣною отъ всего чужеземнаго, представляетъ лежащая на крайнемъ востокѣ Азіи островная имперія Японія: въ теченіе 19-го столѣтія она все рѣшительнѣе выходила изъ своей прежней замкнутости и дѣлала и дѣлаетъ энергичныя усилія, опершись на услужливо, хотя и ни въ какомъ случаѣ не безкорыстно, протянутую ей руку европейской цивилизаціи, ввести себя въ кругъ наиболѣе передовыхъ членовъ человѣческой семьи. Вслѣдствіе этого, взаимныя сношенія между подданными микадо и европейцами изъ года въ годъ дѣлались оживленнѣе, и не безъ удивленія и уваженія узнали европейцы, что островное восточное государство издавна было мѣсто-пробываніемъ цивилизаціи, которая въ матеріальномъ и идеальномъ отношеніи достигла очень почтенныхъ результатовъ. Высшимъ цвѣтомъ японской культуры надо признать въ сильной степени развитое чувство чести, которое часто ведетъ къ поединкамъ и создало также вполне оригинальный обычай самоубійства, такъ называемое „харакіри“. При необычно-

序



柳北成島先生。以天縱之才。用力於古錢。有年于茲矣。嚮集錄古錢品目。曰明治新撰泉譜。今又輯第二集。夫周夏邈矣。半兩五銖。去古不遠。銜蓄純古淳厚之氣。是以其質剛堅。而字格適。

之。彙。是。其。韻。也。各。以。若。適。  
 五。集。古。比。於。龍。書。集。古。家。集。  
 又。體。第。二。集。大。周。夏。龍。笑。半。兩。  
 古。幾。品。曰。曰。曰。曰。龍。集。泉。譜。今。  
 力。於。古。幾。首。年。于。龍。笑。龍。集。集。  
 於。北。於。龍。於。於。於。天。於。於。於。於。

於



венной даровитости японцевъ и при разнаго рода рѣзкихъ различіяхъ, которыя отдѣляютъ ихъ отъ принадлежащихъ къ той же монгольской расѣ китайцевъ, должно показаться вдвойнѣ страннымъ, что они именно у этихъ послѣднихъ заимствовали какъ письменные знаки, такъ и научные методы и литературныя формы. Мало того, они удержали идеографическое письмо китайцевъ, даже послѣ того какъ изобрѣли собственный, и притомъ фонетическій алфавитъ, который состоитъ изъ 48 буквъ и можетъ писаться и выговариваться двоякимъ образомъ („катакана“ и „фирагана“). И такъ какъ японцы при письмѣ пользуются въ одно и то же время китайскими идеографическими и японскими двойными фонетическими письменными знаками, то уже отсюда видно, какъ трудно научиться читать и писать по-японски. Какъ и китайцы, японцы пишутъ не перомъ и чернилами, а кисточкой и тушью, справа налѣво, вертикальными сверху внизъ направленными строчками,—потому, какъ они говорятъ, что „письмо наглядно представляетъ мысли человѣка, а человѣкъ стоитъ прямо“.

Въ своей тысячелѣтней замкнутости Японія создала богатую литературу, сокровища которой однако до сихъ поръ остаются очень мало извѣстными въ Европѣ. Языкъ, на которомъ они написаны, съ теченіемъ времени значительно измѣнялся. Самыя древнія литературныя произведенія написаны еще на чисто-японскомъ языкѣ, хотя уже отчасти китайскими буквами. Они составляютъ предметъ изученія для всякаго, кто желаетъ считаться образованнымъ человѣкомъ, и служили, да и до сихъ поръ служатъ, образцами для новѣйшей литературной школы. Начиная съ шестнадцатаго столѣтія, все болѣе и болѣе приобрѣтаетъ господство ново-японскій языкъ, который вълѣдствіе своего переполненія китайскими словами, которымъ впрочемъ придана японская форма, часто называется китайско-японскимъ. Начало и развитіе поэтическаго стиля, повидимому, относятся къ глубокой древности. Японцы передаютъ, что въ 7-мъ столѣтіи до Р. Х. нѣкто *Созано Оно-Микото* изобрѣлъ или, по крайней мѣрѣ, установилъ національный стихотворный размѣръ, т.-е. двойной стихъ („ута“), состоящій изъ 31 (или 32?) слога. Первый стихъ японскаго двустишія, который постоянно долженъ заключать въ себѣ полный смыслъ, имѣетъ задачей приготовить слушателя или читателя къ дальнѣйшему развитію мысли, заключающемуся во второмъ стихѣ. Такъ, напримѣръ, въ жалобѣ матери при смерти ея ребенка:

Зачѣмъ суровый вихрь съ деревь *цвѣты* уносить,  
Щадя *листы*?

Достоверно, что уже въ нервныя столѣтія христіанской эры въ Японіи процвѣтала богатая лирика въ ея различныхъ подраздѣленіяхъ, и для

характеристики положенія женщины въ японскомъ обществѣ надо упомянуть, что въ многочисленномъ хорѣ старыхъ и новыхъ японскихъ поэтовъ находится нѣсколько поэтессъ. Уже въ началѣ 3-го столѣтія прославилась въ качествѣ сочинительницы одъ супруга императора Инкіо, *Сото-Ори-Име*. Самымъ національнымъ поэтическимъ выраженіемъ у японцевъ была и осталась написанная въ формѣ двустишія пѣсня, во всѣхъ ея видахъ—серьезная и шутливая, эротическая, дидактическая и сатирическая. Въ этой лирикѣ много чувства и ума, а пѣсни любви полны нѣжности и изящныхъ оборотовъ, какъ показываетъ слѣдующая милая „Ута“, дословно переведенная Г. Мельтцлемъ изъ *Anthologie japonaise de-Rосни*:

„Ахъ, много тебя постояннѣй  
Тотъ вѣтеръ, что вѣя чрезъ степи  
Изъ Ины летить и Аримы;  
Въ немъ вѣрности больше, чѣмъ видѣлъ  
Въ тебѣ я,—и все жъ постоянно  
Забить о тебѣ забывалъ я“.

Въ 8-мъ столѣтіи жили знаменитые лирики *Хитомаро* и *Акахито*.

Японцы обладаютъ различными сборниками произведеній ихъ національной лирики. Къ древнѣйшимъ сборникамъ относятся *Ман-ю-шу*, (Десять тысячъ листовъ), составленный, говорятъ, принцемъ *Мороя* († 757 г.), и *Кокинвакашю* (Сборникъ стараго и новаго) приписываемый знаменитому поэту *Тсураюки* (905 г.); самая же популярная антологія носить названіе *Хяк-нин-шу* (Сто поэтовъ), и ее можно найти какъ въ княжескомъ дворцѣ, такъ и въ крестьянской хижинѣ, какъ въ роскошно иллюстрированныхъ, такъ и самыхъ дешевыхъ изданіяхъ. Эти пѣсни и изреченія постоянно на устахъ у стараго и у малаго. Но расцвѣтъ древней національной лирики продолжался недолго. Скоро сочиненіе стиховъ сдѣлалось какъ бы прерогативой придворныхъ круговъ и стало считаться въ числѣ салонныхъ увеселительныхъ искусствъ.

Передъ китайской поэзіей японская имѣетъ то преимущество, что пыталась также дать образцы эпоса, въ болѣе строгомъ смыслѣ этого слова. Именно такую попытку представляетъ героическая поэма, сочиненная *Икинагой* около 1183 года, одно заглавіе которой, *Фейке-моногатари* (Исторія династіи Фейке), уже показываетъ, что это произведеніе болѣе соответствуетъ нашимъ средневѣковымъ рифмованнымъ хроникамъ, чѣмъ созданіямъ чисто-эпической поэзіи, каковы пѣсни Гомера. Повѣствовательное сочиненіе Икинаги занимаетъ цѣлыхъ 12 томовъ. Говорятъ, что ея содержаніе распространялось среди народа слѣпыми рапсодами, которые назывались сеобутами. Моногатари—нѣчто въ родѣ героическихъ романовъ. Они сочинены на древнемъ языкѣ. Кромѣ вышеупомянутыхъ, большимъ значеніемъ пользуется также Такетори-моногатари

(Исторія дровосѣка), содержаніе котораго въ сильной мѣрѣ сказочное. Такія много-томныя сочиненія, какъ Итсубо-моногатари и др., требующія отъ читателя большого терпѣнія, читаются однако въ Японіи охотно. Сюжетъ ихъ обыкновенно взятъ изъ преданій о борьбѣ, которую въ старинныя времена вели изъ-за верховной власти могущественные дворянскіе роды. Любовныя приключенія играютъ тоже большую роль, какъ, напр., въ *Гендши-Моногатари*, авторъ котораго писательница *Муразаки Шикибу*, жившая около 1000 г. по Р. Х.

Въ числѣ романовъ, написанныхъ на болѣе гибкомъ ново-японскомъ языкѣ, имѣются историческіе, какъ, напр., знаменитый романъ *Вассальная вѣрность*, сочиненный въ восемнадцатомъ столѣтіи *Хикоматсу Монцаемонъ*<sup>16</sup>), эротическіе (Любовныя приключенія *Отаба Танситси*); моральные (Семь счастливыхъ и семь несчастныхъ вещей); аллегорическіе (Шесть ширмъ съ изображеніями переходящаго міра<sup>17</sup>) и высоко уважаемая Исторія восьми собакъ (*Гаккендэнъ*), написанная самымъ прославленнымъ японскимъ романистомъ новаго времени *Баккиномъ* (1767 —

1848) который написалъ около трехсотъ сочиненій и по собственному признанію оттого такъ много, что иначе ему часто пришлось бы голодать. Изъ наиболее любимыхъ народныхъ романовъ, слѣдуетъ упомянуть *Музуме Сетсуйо*, — исторію влюбленной пары, сочиненіе *Киокузандшинъ* и комическій и вполне реалистическій романъ *Гица-Ку-риче* (Пѣшеходное путешествіе) сочиненіе *Дшитенша Икка*.

Японская литература тоже необыкновенно богата сказками и но-



Рис. 8. Японская принцесса.

Иллюстрація художника Гозанъ въ одномъ японскомъ журналѣ.  
(Gonse, Art Japonais, Paris, Maison Quantin).

веллами, возбуждающими и удовлетворяющими какъ поэтическій, такъ и культурно-историческій интересъ. Пасколько граціозны могутъ быть японскіе рассказы, видно изъ примѣра пересыпанной пѣсенными вставками новеллы: *музыкальныя мученія Акойи* <sup>18)</sup>.

Родъ Хей-си былъ почти совершенно уничтоженъ его врагами. Одинъ изъ послѣднихъ отпрысковъ этого рода, Каге Кяго, неустанно преслѣдуемый побѣдоноснымъ врагомъ, скрывался въ пещерахъ. Мѣнявшееся имъ убѣжище было извѣстно только его возлюбленной Акойѣ. «Ее схватили, чтобы вырвать у ней тайну. Мягкій, челоѡколюбивый судья, вмѣсто того, чтобы пытать ее, предложилъ ей играть на разныхъ музыкальныхъ инструментахъ и допрашивалъ ее во время игры. Однако вѣрная дѣвушка съ геройскимъ самообладаніемъ выдержала опасное испытаніе; никакое колебаніе въ тактѣ и тонѣ, никакой фальшивый звукъ не выдали ея мучительнаго душевнаго состоянія. Двусмысленные отвѣты, которые она давала въ пѣсняхъ, сохраняли тайну, не извращая истину. Судья, который умѣлъ читать въ ея сердцѣ, постановилъ рѣшеніе, что она не знаетъ, гдѣ убѣжище ея возлюбленнаго, и освободилъ ее изъ заключенія». Каге Кяго умеръ нѣсколько лѣтъ спустя отъ голода въ одной пещерѣ, которая еще и теперъ называется «ямоу Каге Кяго».

Драматическія представленія въ Японіи развились какъ придатокъ къ древнимъ пѣвческимъ представленіямъ, которыя въ свою очередь произошли изъ религіозныхъ хороводовъ, и которыя напоминаютъ подобныя же китайскія. Едва ли можно говорить о японской драматической литературѣ, хотя намъ извѣстны заглавія различныхъ драматическихъ представленій. Общественные театры еще до сихъ поръ носятъ названіе „покрытыхъ травю мѣсть“ („шиба-и“), такъ какъ въ прежнее время представленія давались на лугахъ и въ садахъ, пока наконецъ не было открыто первое театральное зданіе, по одному извѣстію — въ Иедо, въ 1624 году, нѣкимъ Сарувака Канцабуро, а по другому — въ Кіото, въ 1467 г., женщиной — Окней Кабуки. Посѣщать общественные театры считается въ Японіи признакомъ дурного тона; поэтому знатные люди приглашаютъ комедіантовъ для представленій къ себѣ на домъ. Для народа же посѣщеніе театра служитъ главнѣйшимъ удовольствіемъ, хотя оно и требуетъ большого запаса терпѣнія, такъ какъ представленія длятся „отъ часа зайца до часа обезьяны“, т.-е. отъ шестого часа утра до шестого часа вечера. Самыя пьесы суть не что иное, какъ слабо связанные между собой послѣдовательные ряды драматическихъ картинъ; на сценическую обстановку стали обращать болѣе серьезное вниманіе только съ 16-го столѣтія. Такъ какъ эти драматическія картины и діалоги сопровождаются музыкой, пѣніемъ и танцами, то японскія театральныя произведенія съ полнымъ правомъ можно назвать мелодрамами или даже операми. Японцы даютъ имъ названіе Ню, и ихъ исторія литературы сообщаетъ, что японская опера на тысячу лѣтъ старѣе европейской, такъ какъ уже около 586 года (по Р. Х.) японскій поэтъ и му-



Рис. 9. Партеръ въ японскомъ театрѣ. Японская гравюра.

зыкантъ *Хада Кавакатсу* написалъ не менѣе 33 музыкальныхъ драмъ. Впрочемъ, Но отличаются отъ другихъ драматическихъ произведеній тѣмъ, что состоятъ преимущественно изъ короткихъ мѣлологическихъ сценъ. Среди древнихъ лирико-драматическихъ произведеній самую большую славою пользуется *Таказаго-но Утаи* (Сосна супруговъ въ Таказаго). Любовныя приключенія героя Юши-Тузне описаны въ 16-мъ столѣтїи поэтессой *Оно-но-Отсу*. Восхваленію готоваго принести себя въ жертву гостепрїимства посвящена пьеса *Хиши-но Ки* (Малорослая деревья; нѣмецкій переводъ Лангегга), относящаяся къ 17-му столѣтію, въ которой хоръ служитъ для передачи событій, связующихъ отдѣльныя сцены.

Часто характеры очень отчетливо обрисованы; нѣкоторыя сцены отличаются вѣрностью дѣйствительности и увлекательною силою; иногда въ комедіяхъ выступаетъ здоровый, естественный юморъ; но все это по большей части бываетъ только при безъискусственной обработкѣ сюжетовъ. Тамъ, гдѣ является страсть, она имѣетъ характеръ искусственности, дѣланности. Драматическія черты истинной страстности отсутствуютъ. Часто на сценѣ даются передѣланные въ драматическія картины отрывки изъ наиболѣе извѣстныхъ романовъ, переполненные, подобно послѣднимъ, обманами, грабежами, убійствами и самоубійствами. Въ Японіи, какъ и въ Китаѣ, сцена служитъ мѣстомъ изображенія, наряду съ благороднымъ и возвышеннымъ, также ужаснаго и грязнаго. Въ 1868 году, послѣ жестокой междоусобной войны, побѣдила партія, которая широко открыла доступъ въ страну западной культурѣ. Какое вліяніе на японскую литературу будетъ имѣть воспрїятіе ею западныхъ элементовъ, — сказать съ достовѣрностью еще нельзя. Послѣ побѣды надъ Китаемъ въ 1896 г. господствовавшее до той поры вліяніе китайской литературы значительно отступило на задній планъ, сравнительно съ вліяніемъ европейской. Многочисленные переводы европейскихъ сочиненій расширили духовный круго-

зорь и выборъ содержанія. Правда, новѣйшіе разсказчики *Баккинъ*, *Тсубуки* (*Созейкатаи*, студенческія характеристики), *Таменага*, *Рійо*, особенно же *Оцаки*, подражающій старинному Сойкаку, и многіе другіе крѣпко держатся за излюбленный стиль семнадцатаго столѣтія, но другіе перемѣшиваютъ его съ народнымъ языкомъ, какъ это въ особенности дѣлаетъ *Ямада Такетаро* въ своемъ романѣ „*Бабочки*“, содержаніе котораго взято изъ тринадцатаго столѣтія, и въ разсказахъ изъ современной жизни. Рядомъ съ поэтическими произведеніями, написанными въ старинной классической стихотворной формѣ, продолжаетъ жить народная поэзія, хотя и не пользующаяся сочувствіемъ въ высшихъ кругахъ, но берущая свои сюжеты изъ современной жизни. Историческая литература въ послѣднее время старалась дать своимъ работамъ критическое основаніе. Чего нибудь дѣйствительно замѣчательнаго и имѣющаго національный отпечатокъ новое направленіе еще не выработало, хотя въ новой Японіи издается много сочиненій и сборниковъ. Въ одномъ 1896 г. вышло 27.000 новыхъ книгъ, въ числѣ ихъ 982 посвященныя поэзіи, 462 романа и разсказа; остальные посвящены литературѣ, критикѣ, наукамъ и искусствамъ <sup>19)</sup>.

## И н д і я.

Если источникъ китайской поэзіи, имѣющей свое начало гораздо болѣе въ разумѣ, чѣмъ въ воображеніи, не получая ни откуда свѣжихъ притоковъ, скоро застылъ въ неподвижномъ механизмѣ, слишкомъ безсильный, чтобы прорвать стѣнительныя плотины филистерской неподвижности, которыми онъ былъ скованъ, и слишкомъ самодовольный, чтобы даже только почувствовать эти оковы,—то въ древней Индіи насъ ожидаетъ, напротивъ, необыкновенная мощь и роскошь фантазіи, которая овладѣваетъ всѣми формами поэзіи, творчески проявляется въ героическомъ эпосѣ, въ драмѣ, лирикѣ и дидактикѣ, но при этомъ съ безграничнымъ произволомъ соединяетъ небо и землю, божеское и человѣческое въ ошеломляющемъ круговоротѣ, гдѣ люди дѣлаются богами, боги людьми, растенія одушевленными существами, слоны и обезьяны мыслящими и сознательно дѣйствующими лицами. Самодовольный покой Китая уступаетъ въ Индіи мѣсто безграничной подвижности, и если тамъ разсудительная трезвость, составляющая основную черту характера страны и народа, скоро перешла въ однообразіе и мелочность, то здѣсь неустанное движеніе увлекаетъ насъ въ состояніе какого-то опьянѣнія, въ міръ захватывающей духъ фантастичности, которая колеблется между прекраснымъ и безобразнымъ, возвышеннымъ и пошлымъ, изящнымъ и чу-

довищнымъ, и только изрѣдка даетъ покой воображенію, чтобы обратиться къ сердцу и вынести на свѣтъ изъ его бездонной глубины отдѣльные перлы. Но именно это обстоятельство — что древнеиндійскій духъ, среди опялѣнія самой разнузданной работой фантазіи, часто способенъ, не теряя при этомъ ни на одну минуту своей творческой силы, внезапно сдержать себя, втѣснить въ границы изящныхъ формъ, глубокихъ мыслей,—именно это служить яснымъ доказательствомъ его богатства, его достоинства. Конечно, онъ никогда не могъ достигъ той законѣрной красоты, той пластической опредѣленности и закругленности, съ которыми мы встрѣтимся въ произведеніяхъ грековъ, и потому постоянно долженъ



Рис. 10. Часть рукописи на берестѣ, находящейся въ парижской національной библиотекѣ и признаваемой за древнѣйшую изъ существующихъ индійскихъ рукописей.

былъ отъ самаго возвышеннаго полета возвращаться къ безформенной расплывчатости, къ туманной безмыслицѣ, подобно тому какъ и всякая свобода, которая не умѣетъ ограничить себя самою, превращается въ анархію. Величіе и возвышенность, даже глубокую жизнь сердца, можетъ породить и анархія, но чистая красота невозможна безъ мѣры и закона. Свобода индійской фантазіи—свобода анархіи, свобода греческой фантазіи подчиняется закону.

Языкъ, на которомъ написаны произведенія духовной дѣятельности древней Индіи, есть *санскритъ*, т.-е. священный, совершенный языкъ, который съ тѣхъ поръ какъ Индія была покорена магометанами въ ихъ побѣдоносномъ шествіи на востокъ, сталъ мертвымъ, т.-е. непонятнымъ

и неупотребительнымъ въ обиходѣ языкомъ, и изучается только браминами для пониманія священныхъ писаній. Будучи одною изъ главныхъ отраслей великаго индогерманскаго древа языковъ, онъ находится въ родствѣ съ древнеперсидскимъ, готскимъ, греческимъ, латинскимъ и литовскимъ языками и породилъ массу народныхъ нарѣчій, которыя употребляются теперь въ Индіи, но часто такъ отличаются отъ письменнаго языка, что въ нѣкоторыхъ индійскихъ областяхъ считаютъ прямо невозможнымъ разобрать санскритскія письма. По богатству, гибкости, разнообразію и правильному строю этого языка, съ полнымъ правомъ, даже независимо отъ сочиненныхъ на немъ письменныхъ произведеній, заключали о высокой культурѣ, которой достигла древняя Индія, прежде чѣмъ эта страна, вслѣдствіе магометанскаго вторженія и пораженія, была не только остановлена въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи, но даже приведена въ одичаніе<sup>20</sup>). О древнеиндійской культурѣ свидѣтельствуютъ сверхъ того безчисленныя развалины восточной Индіи и ея острововъ, а также извѣстія, которыя находятся у Геродота, Арріана и другихъ греческихъ писателей, у древнѣйшихъ арабскихъ поэтовъ и въ разсказахъ мореплавателей и путешественниковъ — Васко де Гама, Марко Поло и другихъ. Вполнѣ же несомнѣннымъ дѣлается существованіе высокой цивилизаціи въ древней Индіи, благодаря огромному литературному богатству, съ обширностью котораго Европа познакомилась въ первый разъ черезъ богатое собраніе сочиненій на санскритскомъ языкѣ, привезенное въ 1816 году въ Англію *Кольбрукомъ*; съ тѣхъ поръ это сокровище изъ года въ годъ все болѣе и болѣе дѣлалось достояніемъ европейцевъ.

Это расширеніе знакомства съ древнеиндійскою культурою подтвердило высказанный уже раньше взглядъ, что надъ всею духовною дѣятельностью древней Индіи поистинѣ безграничную власть имѣла фантазія. Отсюда и произошло въ индійской литературѣ совершенно несоразмѣрное господство поэтическихъ формъ надъ прозою, господство, идущее такъ далеко, что не только священныя писанія индусовъ, ихъ законы, ихъ сказанія, но и ихъ учебники грамматики, исторіи, математики, медицины и географіи, почти исключительно написаны въ стихахъ, при чемъ ихъ философія представляетъ собою просто дидактическую поэзію. Вся ихъ культурная работа обратилась въ поэзію, вслѣдствіе чего поэтическія формы получили здѣсь безпримѣрное развитіе. Никакой другой языкъ не можетъ сравниться съ санскритскимъ въ многочисленности и художественномъ разнообразіи стихотворныхъ размѣровъ. Въ результатѣ этого необузданнаго пристрастія къ поэтическимъ воззрѣніямъ и формамъ должно было получиться однако, что въ Индіи сила фантазіи достигла болѣзненной чрезмѣрности, вслѣдствіе чего индійская литература—говоря вообще, разумѣется — идетъ въ разрѣзъ со всеми требованіями

разума. Уже колоссальный произволъ, съ которымъ индійская фантазія обращается съ хронологіей, можетъ служить примѣромъ этого. Средняя продолжительность жизни благочестивыхъ и святыхъ людей обнимаетъ здѣсь 80—100 тысячелѣтій. Первый царь, первый отшельникъ и первый святой индійской миоической исторіи прожилъ даже цѣлыхъ 8.400.000 лѣтъ (Asiatic researches, IX, 305). Естественно, что, при такой страсти къ преувеличенію, соединенной съ совершенно бессмысленнымъ почитаніемъ старины, индусы любятъ все выдающееся относить къ незапамятнымъ временамъ. По ихъ вычисленіямъ, напримѣръ, книга законовъ Ману составлена около двухъ миллиардовъ лѣтъ тому назадъ, тогда какъ трезвая европейская критика даетъ ей не болѣе 2000 лѣтъ. Какъ эта игра съ числами, такъ и игра съ понятіями доходитъ у индусовъ до чудовищнаго, безобразнаго. Сказочное настроеніе господствуетъ надо всѣмъ. Это настроеніе является результатомъ индійскаго религіознаго принципа, того пантеизма, который уничтожаетъ различіе между одушевленнымъ и неодушевленнымъ, между человѣкомъ, звѣремъ и растеніемъ и въ конечномъ выводѣ смотритъ на міръ вообще, какъ на призракъ, въ многообразіи котораго первобытная божественная сила (Маханъ-Атма, Тадъ, Аумъ, Брама) могла проявиться только благодаря ослѣпленію, когда въ ней появилось чувственное стремленіе, воплощаемое въ миологии въ образѣ міровой матери Майи. Ослѣпленный оболещеніями Майи, Брама проявился въ многообразіи видимаго міра; но этимъ божественная первобытная сущность погрѣшила противъ себя самой, слѣдовательно міръ существуетъ незаконно, слѣдовательно онъ собственно совсѣмъ не существуетъ: онъ только сновидѣніе, призракъ. Послѣ того какъ индійское міровоззрѣніе дошло до этой отвлеченности, оно превратилось въ міровую скорбь въ собственномъ смыслѣ этого слова, на что прямо указывается въ одномъ эпизодѣ изъ „Магабараты“:

Срамъ этой жизни, непрочной и горестной жизни!  
 Корень страданія въ ней, мукъ средоточье она!  
 Бѣдствіе связано съ жизнью, *жизнь лишь страданье одно.*

Постепенно уничтожить этотъ міровой призракъ, эту міровую скорбь составляетъ задачу аскетизма. Но съ этимъ требованіемъ разрушенія въ себѣ всего мірскаго, всего человѣческаго вступаетъ въ борьбу влеченіе любви, чувственность; и вотъ почему индійское сознаніе и его отраженіе въ литературѣ постоянно колеблется между опьянѣніемъ земной страсти и мученіями покаянія.

Всякому извѣстно, что индусы составляли вѣтвь великой индогерманской семьи народовъ, къ которой принадлежатъ эллины и италійцы, а также германцы, кельты и славяне. Въ то время, когда индогерманцы

еще жили на своихъ первоначальныхъ мѣстахъ, которыя находились какъ предполагають, къ сѣверу отъ Кабула и Пенджаба, въ горной странѣ Гиндукуша (Паропамизъ), послѣдующіе индусы, народъ, говорившій на санскритскомъ языкѣ, составляли еще, вѣроятно, *одно* племя съ послѣдующими бактрійцами, мидійцами и персами, говорившими на языкѣ зендскомъ. При великомъ расселеніи индогерманцевъ это племя раздѣлилось. Народы зендскаго языка направились на юго-западъ, а санскриты—на юго-востокъ въ область Пятирѣчья (Пенджабъ) и долины Инда, откуда впослѣдствіи разошлись по области Ганга. Вѣроятно, завоеватели-пришельцы приняли названіе арійцевъ (аріи, досточтимые, господа, повелители) сначала въ противоположность покореннымъ ими кореннымъ обителямъ Индіи. Зародыши своей цивилизаціи, своихъ религіозныхъ и социальныхъ представленій и учреждений они принесли съ собой изъ своей первоначальной родины, но здѣсь эти зародыши должны были развиваться въ зависимости отъ новыхъ условій, въ которыя былъ поставленъ народъ. Первоначальныя религіозныя воззрѣнія восточныхъ арійцевъ, основанныя на простомъ культѣ природы, перешли позднѣе въ теологическую и социальную-политическую систему браманизма въ его различныхъ фазахъ развитія, и по этому пути шла и вся культурная жизнь, а также, слѣдовательно, и литература. Изъ ея богатой сокровищницы мы имѣемъ до сихъ поръ около десяти тысячъ рукописей, изъ коихъ нѣкоторыя были изучены, объяснены и переведены преимущественно англійскими и нѣмецкими учеными. Во главѣ древнеиндійской литературы стоятъ *веды* или, вѣрнѣе, веда, которую мы поэтому и рассмотримъ прежде всего, чтобы перейти потомъ къ эпосу, лирикѣ, драмѣ и дидактикѣ.

### Ведійская поэзія.

Слово *веда* первоначально означало знаніе.

«Это названіе браманы даютъ не *одному* какому-нибудь произведенію, а всей совокупности ихъ древнѣйшей священной литературы. Веда то же самое слово, которое въ греческомъ языкѣ *oída*—я знаю, въ англійскомъ—*wise, wisdom, to wit*, въ нѣмецкомъ—*weise, wissen, Witz*» (Мюллеръ)\*). «Веда значитъ почти то же, что «зананіе» и у индусовъ обозначаетъ специально знаніе *какъ ἐξουή*, священное знаніе, священное писаніе» (Кэги).

Позднѣе это слово получило значеніе откровенія, такъ какъ индусы смотрятъ на четыре сборника ведійскихъ произведеній какъ на откровеніемъ сообщенное знаніе, знаніе божественнаго, слѣдовательно какъ на каноническіе главные первоисточники своей религіи. Эти четыре сбор-

\*) А въ русскомъ—вѣдать. *Пр. Ред.*

ника суть: 1) *Ригведа* (знаніе пѣсенъ), 2) *Самаведа* (знаніе пѣснопѣній), 3) *Ягурведа* (произн. Яджурведа, знаніе жертвенныхъ изреченій), 4) *Атхарваведа* (знаніе волшебныхъ изреченій).

«Ригведа есть веда *par excellence*. Ригведа обозначаетъ веда хвалебныхъ пѣсенъ, такъ какъ *rig*, которое передъ звучной начальной буквой слова веда обращается въ *rig*, происходитъ отъ корня, который въ санскритѣ обозначаетъ хвалить. Ригведа есть единственно настоящая, подлинная веда. Прочія такъ называемыя веда, которыя заслуживаютъ это названіе, не болѣе чѣмъ талмудъ—названіе библии, содержатъ главнымъ образомъ выдержки изъ Ригведы, перемѣшанныя съ жертвенными формулами, волшебными изреченіями и заклинаніями. Ягурведу и Самаведу можно разсматривать какъ молитвенники, составленные въ порядкѣ извѣстныхъ жертвоприношеній и назначенные для употребленія извѣстныхъ классовъ жрецовъ» (Мюллеръ, *Essays*, I, 7—8). Какъ историческое собраніе пѣсенъ, Атхарваведа имѣетъ нѣкоторое сходство съ Ригведою, хотя въ этихъ двухъ сборникахъ проявляется совершенно различный духъ. «Въ Ригведѣ вѣетъ живымъ чувствомъ природы, теплою любовью къ природѣ, въ Атхарваведѣ господствуетъ, напротивъ, трепетная боязнь передъ ея злыми духами и ихъ волшебными силами; въ первой виденъ народъ, еще нисколько не утратившій своей самостоятельности и духовной свободы, въ послѣдней онъ уже заключенъ въ тиски іерархіи и суевѣрія» (*Веберъ*, Лекціи по исторіи индійской литературы, 11).

Ригведа—самый древній и самый почитаемый изъ этихъ сборниковъ. Въ глазахъ браминистовъ до сихъ поръ она стоитъ также высоко, какъ Старый Заветъ—у іудеевъ и коранъ—у приверженцевъ ислама. Древнѣйшую часть веда составляютъ *мантры* (хвалебныя пѣсни, гимны), всѣ написанныя въ стихахъ и носящія общее названіе *Сангита* (сборникъ). Эта сангита мантръ заключаетъ въ 10 книгахъ 1028 гимновъ, которые „всѣ вмѣстѣ почти равны по объему Иліадъ и Одиссея“<sup>21)</sup>. И въ поэтическомъ отношеніи Ригведа далеко превосходитъ остальные веда. Ея гимны, призывающіе и прославляющіе древнеарійскихъ стихійныхъ боговъ, въ возвышенной простотѣ выказываютъ глубокое чувство природы, которымъ индогерманская раса была уже богато одарена въ своей юности и которое еще не оставило ея и въ старости. Конечно, чтобы наслаждаться этою первобытною поэзіей, надо настроить свой умъ и чувство на первобытный ладъ, такъ какъ древнѣйшія ведійскія пѣсни отражаютъ въ себѣ именно первобытныя воззрѣнія и чувства, а также простые нравы пастушескаго народа. Въ ихъ уподобленіяхъ большею частью фигурируютъ быки, коровы и кони. Боги восхваляются въ нихъ, но поющій хвалебную пѣснь не забываетъ наивно испрашивать и себѣ вознагражденіе въ видѣ богатства и другой благостыни. Такъ, въ короткомъ гимнѣ къ утренней зарѣ говорится:

Съ сіяющихъ небесъ на сей святой порогъ,  
Сойди, о блескъ денницы!

Пусть къ намъ скорѣе, въ жертвенный чертогъ,  
 Везуть тебя багряныя телицы!  
 Склонись, о дочь небесъ, къ тому,  
 Кто шлетъ тебѣ теперь священный гимнъ привѣта,  
 Спустися къ нему  
 На колесницѣ полной свѣта!  
 Вся тварь пернатая, всѣ люди, всякій звѣрь—  
 Привѣтствуя тебя, ликуеть все теперь,  
 Ты гонишь всюду прочь, ненастье и туманы  
 И всюду свѣтъ приносишь ты желанный!  
 Объ изобиліи мольбой къ тебѣ горя,  
 Всѣ дѣти Канвы шлють тебѣ привѣтъ, заря!

О напитокѣ Сома, которымъ питаются боги и который готовится изъ растенія того же названія, говоритъ вся девятая книга Ригведы.

Древность ведійскихъ пѣсенъ можетъ быть указана съ нѣкоторою опредѣленностью. Именно, въ нихъ даже въ болѣе позднихъ, никогда не упоминается о рѣкѣ Гангѣ (Ганга). Онѣ говорятъ только о Пенджабѣ, а также объ Индѣ и Сарасвати. Слѣдовательно, въ то время, когда были сочинены ведійскіе гимны, аріи еще не были въ бассейнѣ Ганга. Далѣе, достовѣрно извѣстно, что около 1300 г. до Р. Х. аріи образовали уже въ странѣ Ганга прочно-организованное государство, а ихъ дальнѣйшее движеніе въ эту страну, ея покореніе и заселеніе заняли, навѣрно, не менѣе двухъ столѣтій. Слѣдовательно, ведійскія пѣсни, которыя знаютъ только страну Пенджаба и Инда, должны были создаться еще до 1500 года до Р. Х., а древнѣйшія изъ нихъ — восходить до 1800 года. Нѣсколько иначе рѣшаетъ этотъ вопросъ *М. Мюллеръ*; онъ говоритъ: „Древнѣйшіе гимны сочинены между 1200 и 1500 годами до христіанской эры. Собраніе ведійскихъ земель въ одно цѣлое окончилось, вѣроятно, около 1100 или 1200 г. до Р. Х.“. Одною изъ самыхъ достопримѣчательныхъ, хотя, какъ показываетъ ея содержаніе, и не изъ самыхъ древнихъ между этими пѣснями является та, которой дали заглавіе *Начало вещей*. Въ этой величественной космогонической пѣснѣ религіозное сознаніе древнихъ индусовъ пытается уже изъ области воплощенія явленій природы въ образы боговъ, о которомъ свидѣтельствуетъ большинство гимновъ Ригведы, подняться въ область философскаго мышленія, смѣлый порывъ котораго разрѣшается скептическимъ вопросомъ.

Изъ пяти различныхъ редакцій Яджурведы четыре первыя, болѣе сходныя между собою, называются черною Яджусъ; пятая—бѣлая Яджусъ — несмотря на свои различія отъ другихъ, получила наибольшее распространеніе.

Въ Яджурведѣ чудовищный полетъ фантазіи особенно проявляется въ изображеніи дѣйствія жертвъ и жертвенныхъ изреченій, а также въ легендахъ этой части ведъ. Изъ немногихъ осмысленныхъ между ними слѣдующая можетъ служить примѣромъ всей фантастичности индійскихъ воззрѣній на природу: «Горы обладали

сначала крыльями; онъ летали въ разныхъ направленихъ и садились, гдѣ только хотѣли. Но земля качалась отъ этого въ разные стороны. Индра отрѣзалъ у горъ крылья и этимъ сдѣлалъ землю неподвижной. Крылья превратились въ грозовыя тучи. Потому-то тучи постоянно стремятся къ горамъ» (Л. Шрёдеръ).

Большая часть Самаведы представляетъ собою извлеченіе изъ Ригведы почти безъ всякихъ измѣненій. Атарваведа съ ея волшебными заговорами и заклинаніями противъ враждебныхъ демоническихъ силъ, служитъ вмѣстѣлицемъ глубокаго суевѣрія.

Браманы причисляютъ къ „ведійской“ литературѣ своей страны также относящаяся къ гораздо болѣе позднему времени и написанную прозою, такъ называемую *Браману*, или произведенія, которыя трактуютъ о браманѣ, т.-е. о молитвѣ и жертвоприношеніи, и которыя можно назвать поэтому обрядовыми книгами, хотя онѣ, наряду съ древними обрядовыми предписаніями и ихъ объясненіемъ, содержатъ страшную путаницу рѣчей и разсужденій *de rebus omnibus et quibusdam aliis*. Еще болѣе новое прибавленіе къ ведамъ представляетъ *Веданга*, называемая также *Сутра* (буквально нить, затѣмъ руководящая нить), которая есть руководство къ правильному употребленію древнихъ богослужебныхъ пѣсенъ, изложенное въ формѣ сжатыхъ правилъ и математическихъ формулъ.



Рис. 11. Миниатюра изъ персидскаго перевода Магабараты, изданнаго Кайя Акбаромъ. Находится въ к. библиотекѣ въ Джейпурѣ

Одна изъ самыхъ драгоценныхъ на свѣтѣ рукописей, изготовленіе которой (въ концѣ XVI-го столѣтія) лучшими индійскими художниками стоило около 1 милліона марокъ.

## Эпическая поэзія.

По мѣрѣ того, какъ индійскій народъ все болѣе и болѣе завладѣвалъ областью Ганга, къ сказаніямъ о богахъ, сохранившимся въ ведахъ, присоединялись героическія сказанія, а изъ нихъ развился затѣмъ индійскій эпосъ. Его форма—оригинальный стихотворный размѣръ, *слокъсъ*, преимущественно съ ямбическимъ ритмомъ, представляющій одно двустишіе (дистихонъ), гдѣ каждый стихъ имѣетъ шестнадцать слоговъ, изъ которыхъ каждый раздѣленъ посрединѣ пересѣченіемъ (цезурой). Ходъ развитія индійскаго эпоса, надо думать, былъ такой же, какъ и во всемъ древнемъ эпосѣ. Къ первоначальному ядру героическихъ сказаній, передававшихся изустно, постепенно присоединялись позднѣйшія. Отдѣльныя сказанія были затѣмъ обрабатываемы рапсодами и собираемы въ эпическіе циклы. Позднѣйшіе пѣвцы во все стороны разносили эти циклы сказаній и пѣсенъ, и въ такой же мѣрѣ какъ прекращалась прежняя чисто-эпическая передача, въ позднѣйшее время собиратели и передѣлыватели вносили въ древнія произведенія все новыя и новыя добавленія и эпизоды, часто совершенно чуждые, даже противорѣчившіе первоначальному содержанію. Благодаря этому, и двѣ знаменитѣйшія индійскія поэмы, *Магабарата* и *Рамайяна*, выросли до огромныхъ размѣровъ,—послѣдняя до 24.000, первая до 100.000 слокъ. Кто были ихъ первоначальные составители и кто впослѣдствіи внесъ порядокъ или, вѣрнѣе, беспорядокъ въ эти героическія поэмы—неизвѣстно; преданіе, приписывающее первую изъ нихъ нѣкоему *Вьясъ*, а вторую—нѣкоему *Вальмики*, не имѣетъ никакого значенія, такъ какъ совершенно лишено историческаго основанія. Достоверно только, что индійскій эпосъ не подвергся завершающей и окончательной обработкѣ рукою художника-поэта, какого нашелъ себѣ эпосъ греческій (*Иліада* и *Одиссея*), а отчасти и нѣмецкій (*Нибелунги* и *Кудрунъ*). Что касается времени происхожденія двухъ великихъ поэмъ, существенное содержаніе которыхъ одинъ свѣдущій нѣмецъ (*Гольцманъ: Rama die Kuruinge*), взялся отдѣлать отъ позднѣйшихъ эпизодическихъ наростовъ, то ихъ начало, безъ сомнѣнія, относится къ самой ранней героической порѣ санскритскаго племени; женскіе образы этого эпоса, какъ *Сита*, *Дамаянти* и *Савитри*, болѣе, чѣмъ все другое, указываютъ на время, когда уваженіе къ чистой женственности еще не было уничтожено распущенностью многожества. Ядро *Магабараты*, безъ сомнѣнія, древнѣе ядра *Рамайяны*, такъ какъ въ первой преобладаетъ первобытно-героическій элементъ, а во второй—догматико-іерархическій. Но мы имѣемъ объ эти поэмы только въ той формѣ, которая не древнѣе послѣднихъ столѣтій до Р. Х., что проявляется въ несказанно длинныхъ теолого-іерархическихъ вставкахъ въ основной эпическій сюжетъ.

*Магабарата* (великая барата, т.-е. великая война или великая

пѣсь?). Въ своей позднѣйшей редакціи она въ сорокъ разъ больше Иліады и была въ послѣдствіи возведена на степень равную съ Ведами. Названіе ея объясняется въ одномъ мѣстѣ, находящемся въ ней самой, такимъ образомъ: „Прежде всѣхъ временъ собрались боги и положили на одну чашку вѣсовъ четыре веды, а на другую,—барату. Оказалось, что барата вѣситъ тяжелѣе, чѣмъ четыре веды, вмѣстѣ съ ихъ таинственными книгами. Съ этого времени она носитъ на этомъ свѣтѣ названіе Магабарата, потому что она превзошла всѣ другія книги по вѣсу и величинѣ. Въ своихъ самыхъ подлинныхъ и древнѣйшихъ частяхъ она рассказываетъ преданіе объ уничтоженіи героическаго рода куравовъ родомъ ихъ противниковъ падавовъ. Вокругъ этого ядра образовалась огромная скорлупа эпизодовъ. Пѣкоторые изъ нихъ, безъ сомнѣнія, имѣютъ большое значеніе, частью благодаря ихъ поэтическимъ красотамъ, частью какъ образцы оригинальной философіи. Въ первой категоріи выдаются болѣе всѣхъ проникнутое необыкновенною нѣжностью и сердечностью, названное по имени своей героини *Савитри* <sup>22)</sup> стихотвореніе, и небольшой эпосъ *Наль и Дамаянти* <sup>23)</sup>, о которомъ А. В. Шлегель безъ преувеличенія сказалъ, что едва ли онъ можетъ быть превзойденъ въ паосѣ и эпической глубинѣ, въ увлекательной мощи страстей и въ возвышенности и нѣжности мыслей <sup>24)</sup>. Самый выдающийся изъ философскихъ эпизодовъ Магабараты есть *Багавадгита*, заслуживающій самъ по себѣ всякаго вниманія, хотя до того странно и безвкусно вставленный въ поэму, что его восемнадцать большихъ отдѣловъ рассказываются въ виду двухъ армій, построенныхъ въ боевой порядокъ и готовыхъ къ нападенію <sup>25)</sup>. Багавадгита, почитаемая въ Индіи почти наравнѣ съ ведами, въ простомъ выдержанномъ и строгомъ стилѣ передаетъ ученіе о неизмѣняемости Единаго и Вѣчнаго и о ничтожествѣ временныхъ явленій. Она представляетъ поэтому полный обзоръ высшихъ индійскихъ религіозныхъ воззрѣній и можетъ считаться главнымъ источникомъ этой первобытной метафизики, вслѣдствіе чего ей и въ Европѣ было оказано большое вниманіе.

Небольшимъ образчикомъ можетъ служить слѣдующее изображеніе истинно мудраго и благочестиваго человѣка:

Словно какъ въ мѣстѣ безвѣтряномъ неколеблемый пламенникъ,  
 Праведникъ свѣтитъ, борясь съ собой, внутреннимъ я совершенствуясь.  
 Въ немъ работаетъ бодро мысль, благочестьемъ направлена;  
 Духомъ онъ видитъ духовный міръ,—и этимъ счастливъ безбрежно онъ.  
 Всякъ, кто причастенъ блаженству былъ, коего сверхъ разумѣнія  
 Духомъ достигъ онъ,—предъ истиной тотъ ничѣмъ не постыдится.  
 Блага, верховнѣ истины, онъ отнынѣ не вѣдаетъ  
 И предъ великими муками, стойкій, онъ не поколеблется.  
 Кто такъ мыслить въ спокойствіи, счастья достигнетъ верховнаго—  
 Бытія въ божествѣ вкусить чистымъ, свободнымъ отъ всякой лжи.

Кто созерцаетъ Меня вездѣ, кто чрезъ Меня лишь на все глядитъ,  
Тѣхъ никогда не покину Я, съ тѣми никогда не разстанусь Я!  
Кто, умъ вперяя въ Единое, чтитъ Меня, всюду присушаго,—  
Пусть тотъ блуждаетъ,—въ блужданіи все же во Мнѣ только ходитъ онъ.

На Рамайяну (т.-е. земную жизнь Рамы), <sup>26)</sup> о которой въ самой поэмѣ написано:

Пока подь солнцемъ ручьи текутъ, и на землѣ горы высятся,—  
Не позабудетъ людской языкъ дивныя пѣсни Рамайяны.

индусы смотрятъ какъ на святыню, чтеніе которой есть актъ благочестія, очищающій и освобождающій отъ грѣховъ, такъ какъ:

Тотъ, кто всю жизнь съ новой жаждою, свѣтлыя струи Рамайяны  
Пилъ, въ нихъ не вѣдая сытости, мудрый, привѣтъ мой пусть приметъ онъ.

Это произведеніе, отличающееся отъ Магабараты, кромѣ меньшей величины, болѣе искуснымъ распредѣленіемъ частей и планомѣрностью, признается индусами за высшее проявленіе ихъ поэтическаго искусства.

Идея поэмы, побѣдоносно просвѣчивающая, несмотря на опутывающій ее богословскій мракъ, поистинѣ грандіозна: ничтожество грубыхъ физическихъ силъ передъ духовною мощью. Герой ея—Рама:

Племенемъ Ишвана вскормленный, Рамою смертными прозванный,  
Самъ собой мощно владѣющій, силой и славой блистающій,  
Мудрый и вѣрный, удачею и одолѣніемъ избранный,  
Мышцами крѣпкій, воинственный, нѣжно цвѣтущій ланитами,  
Грудью могучею, стойкою, вражды полки устрашающій,  
Вплоть до колѣнъ руки крѣпкія, ясность чела вдохновенная,—  
Мужественъ былъ онъ и доблести полонъ въ душевномъ спокойствіи;  
Членами строенъ и свѣжъ лицомъ, полонъ въ походкѣ достоинства.  
Крѣпокъ сложенъ и взоромъ остръ, счастья избранникъ балованный.  
Право онъ помнилъ и къ истинѣ всюю душою стремился онъ.  
Гнѣву властитель и разуму вождь, обладатель премудростію  
Чистъ, богатырскимъ могуществомъ превознесенъ; мірозданія  
Стражъ и спаситель и зодчій онъ, правду держащій въ рукѣ своей;  
Сильный во всякомъ писаніи, въ книгахъ, въ сказаніяхъ свѣдущій;  
Внутренній смыслъ всѣхъ писаній онъ понялъ, блестя добродѣтелью.  
Вѣчно ко всякому ласковый, ясенъ былъ духомъ и весель онъ.  
Точно какъ море ручьи влечетъ, добрыхъ къ себѣ привлекалъ онъ всѣхъ,  
Ровенъ, правдивъ и спокоенъ былъ, свѣтелъ и ликомъ и образомъ  
Рама, вѣнецъ добродѣтели, гордость и слава Кавзали;  
Щедростію морю онъ равенъ былъ, горному *Имаванъ* \*) стойкостью,  
Пламени жарче во гнѣвѣ, все жъ самой земли терпѣливѣе:  
Щедръ онъ былъ, будто богатства богъ, всеправедный и истинный.  
Вишну равенъ геройскою доблестію, мощью властителю горному \*\*).

\*) Гималаи.

\*\*) Шивѣ.

Рама считается седьмым воплощеніемъ (инкарнаціей) бога Вишну (составляющаго, какъ извѣстно, второе лицо индійскаго тріединства — Брамъ, Вишну и Шивы), и его явленіе во временной жизни было вызвано дошедшими до Брамъ жалобами на свирѣлость великана Равана, царя Ланки (Цейлона) и его товарищей, дерзость которыхъ дошла до того, что они осмѣлились начать войну съ самимъ Индрою, богомъ воздуха и царемъ добрыхъ геніевъ. Чтобы положить конецъ этимъ беззаконіямъ, Вишну принялъ неоднократно исполнявшееся имъ и раньше рѣшеніе облечься въ человѣчскій образъ. На этотъ разъ онъ явился въ видѣ сына Дасгараты, который былъ царемъ въ Айодгіи (Аудѣ) и у котораго, отъ его супруги Каузальи, родился Рама; три же другія его супруги родили ему трехъ другихъ сыновей, среди которыхъ былъ и Барата. Рама, какъ первенецъ, долженъ былъ наследовать отцовскій престолъ, но мать Бараты, Кейкейя, своими кознями сумѣла добиться того, что Барата былъ объявленъ наследникомъ престола, а Рама изгнанъ. Рама удаляется въ пустыню, куда слѣдуютъ за нимъ его вѣрный братъ Лакшмана и супруга Сита. Дасгарата умираетъ отъ печали объ ушедшемъ первенцѣ своемъ, и Баратъ настало время занять престолъ. Но онъ отказывается сдѣлать это, идетъ къ Рамѣ въ пустыню и привѣтствуетъ своего брата, какъ царя. Однако Рама не принимаетъ короны, передаетъ ее Баратъ, а самъ готовится идти войною на злыхъ великановъ, для чего Индра снабжаетъ его оружіемъ. Онъ умерщвляетъ много враговъ, чѣмъ повергаетъ въ страшную ярость царя великановъ Равана. Онъ замышляетъ отомстить, вводитъ хитростью супругу Рамы Ситу и умерщвляетъ чудеснаго коршуна Ятайя, который охранялъ жилище Рамы. Рама сожигаетъ убитую птицу, а изъ костра раздается голосъ, указывающій ему, что онъ долженъ сдѣлать, чтобы управиться со своими врагами. Слѣдуя этому пророческому голосу, Рама заключаетъ союзъ съ двумя волшебными царями обезьянъ, Гануманомъ и Сугривою, и съ помощью послѣдняго, умерщвляетъ самаго страшнаго изъ своихъ враговъ—великана Бали. Въ то же время Гануманъ переплываетъ черезъ море въ Ланку, сожигаетъ городъ, убиваетъ многихъ великановъ и освобождаетъ Ситу. Вслѣдъ затѣмъ морской богъ Самудра даетъ Рамѣ планъ моста, который строится также обезьянами. По этому мосту Рама переводитъ свое войско въ Ланку, убиваетъ Равана и снова находитъ свою Ситу, которая черезъ испытаніе огнемъ доказываетъ ему сохраненіе своей супружеской вѣрности. Затѣмъ Рама посѣшилъ въ Нандиграму, гдѣ сталъ царствовать вмѣстѣ со своимъ братомъ Баратою, и его царствованіе, исполненное блеска и величія, было золотымъ вѣкомъ для его страны и народа.

Къ этому главному сюжету Рамайяны примыкаютъ многіе эпизоды, изъ которыхъ два особенно выдаются по своему значенію и красотѣ. Содержаніе перваго изъ нихъ составляетъ *Сошествіе Ганги* <sup>27)</sup>, въ образѣ которой олицетворяется рѣка Гангъ, на землю, совершенное ею по повелѣнію отъ Брамъ,—спуститься черезъ вершины ледниковъ и лѣсовъ Гималаи на землю, а оттуда въ преисподнюю, чтобы тамъ своею волною очистить отъ грѣха кости 60.000 убитыхъ героевъ. Этотъ эпизодъ даетъ намъ, между прочимъ, и интересныя указанія на характеръ древнеиндійскаго покаянія, которое, хотя во многомъ сходно съ христіанскимъ аскетизмомъ, но представляетъ въ то же время вполне оригинальныя черты. Кающіеся индусы при своихъ сказочно-невыроятныхъ покаянныхъ упражненіяхъ всегда имѣли въ виду опредѣленные, часто очень мірскія цѣли и подвергали себя покаянію вовсе не ради самаго

покаянія. Какъ въ эпизодѣ о сошествіи богини Ганги, оно было вызвано покаянными дѣйствіями царскаго дома, продолжавшимися въ теченіе нѣсколькихъ поколѣній, такъ во второмъ эпизодѣ, озаглавленномъ *Покаянія Висвамитры* <sup>28</sup>), царь Висвамитра своими покаянными упражненіями добивается того, что его принимаютъ въ высшую касту—брамановъ, силою своего покаянія повергаетъ въ ужасъ и печаль небо и землю и заставляетъ поколебаться весь міровой порядокъ. Въ этомъ произведеніи, болѣе чѣмъ во всякомъ другомъ, проявляются вся смѣлость и громадность индійской фантазіи, почему мы и сдѣлаемъ краткій обзоръ ея содержанія.

Послѣ того какъ царь Висвамитра нѣсколько тысячелѣтій пропарствовалъ въ блескѣ и славѣ и побѣдоносно обошелъ землю, онъ отправился наконецъ къ отшельникамъ въ пустыню, гдѣ проживалъ также въ покаяніи святой Васишта со своими учениками. Этотъ святой предложилъ царю и всему сопровождавшему его войску великолѣпное угощеніе, устроенное чудесной коровою Сабалою, которая въ одно мгновеніе доставляла всѣ требуемыя кушанья. Царемъ овладѣло страстное желаніе овладѣть этимъ чудеснымъ животнымъ, и онъ предлагаетъ за него Васиштѣ золотыя цѣпи и плети, четырнадцать тысячъ слоновъ, восемьсотъ повозокъ золота, одиннадцать тысячъ лошадей и миллионъ коровъ. Напрасно. Тогда царь овладѣваетъ Сабалою съ помощію силы. Но Сабала умерщвляетъ у него тысячу воиновъ, возвращается къ Васиштѣ, вызываетъ своимъ мычаніемъ стаи различныхъ чудовищъ, которыя совершенно уничтожаютъ войско Висвамитры, въ то время какъ Васишта жаромъ своей молитвы сожигаетъ сто царскихъ военачальниковъ. Одинокій и покинутый Висвамитра принужденъ удалиться со стыдомъ и позоромъ; но онъ не пришелъ въ отчаяніе, а рѣшился покаянными упражненіями пріобрѣсть силу побѣдить нечестиваго обладателя коровы и отомстить ему. Онъ удаляется въ ущелье Гимавана и начинаетъ свое покаяніе. Богъ Индра являлся ему и, по его просьбѣ, научаетъ его искусству божественной стрѣльбы, которое Висвамитра немедленно примѣняетъ для исполненія задуманной мести, пуская горящія небесныя стрѣлы въ жилище Васишты. Но пустынный отражаетъ всѣ эти выстрѣлы своимъ простымъ браманскимъ жезломъ, и когда Висвамитра пустилъ наконецъ даже стрѣлу Брамы, которая заставляетъ затрепетать всѣ три міра, Васишта отразилъ и ее. Страшно раздосадованный и униженный царь принимаетъ рѣшеніе добиться покаяніемъ браманскаго достоинства, чтобы въ качествѣ брамана имѣть возможность привести въ исполненіе свою мечь. Послѣ первыхъ тысячи лѣтъ покаянія, Брама даруетъ ему достоинство княжеской мудрости; послѣ второй тысячи всѣ боги посѣщаютъ его съ выраженіемъ почтенія, и Брама даетъ ему названіе «лучшаго изъ мудрецовъ». Висвамитра кается еще тысячу лѣтъ, и послѣ того, какъ отъ нимфы Менаки, которую боги послали къ нему для искушенія, у него родится дочь Сакунтала, онъ уходитъ на востокъ и проводитъ тамъ тысячу лѣтъ въ совершенномъ молчаніи. Тутъ онъ становится недвижимъ, какъ древесный пенъ, и теряетъ всякій гнѣвъ. Послѣ тысячелѣтняго поста онъ въ первый разъ захотѣлъ съѣсть блюдо риса, но отдалъ его нищему браману, который попросилъ его объ этомъ. Слѣдующее тысячелѣтіе онъ воздерживается отъ дыханія. Изъ его головы вырвался дымъ. Ужасъ охватилъ три міра, низшія божества стали опасаться за свое существованіе; пораженные дѣйствіемъ такого покаянія, святые и геніи взмолились къ отцу міра, Брамѣ, говоря: «Потрясены до основанія всѣ пространства, и ничто не осмѣливается болѣе показаться на свѣтъ; волны моря дико бушуютъ, горы колеблются, кругъ земли дро-

жить, вѣяніе вѣтра прекратилось, люди перестаютъ признавать боговъ, блескъ, исходящій отъ кающагося, затемняетъ свѣтъ солнца; спаси царство боговъ, о Брама, прежде чѣмъ онъ пожретъ огнемъ погибели три міра!» Тогда Брама исполнилъ желаніе кающагося и даровалъ ему браманское достоинство; но теперь Висвамитра, вмѣсто того, чтобы мстить Васиштѣ, помирился съ нимъ, ибо при его теперешнемъ духовномъ совершенствѣ, чувство мести было ему уже недоступно.—Отсюда выходитъ собственно слѣдующая мораль: церковь стоитъ выше государства, жрецъ выше царя, браманъ выше кшатріи.

Послѣ Магабараты и Рамаѣны эпическая производительность индусовъ еще долго не изсякала. Мифическіе циклы, заключающіеся въ этихъ двухъ колоссальныхъ поэмахъ, особенно въ первой изъ нихъ, до безконечности подвергались эпико-дидактической обработкѣ въ духѣ браманской іерархіи; отсюда и возникли восемнадцать сборниковъ легендъ, которые извѣстны подъ именемъ *Пураны* и всѣ вмѣстѣ заключаютъ, какъ говорятъ, 800.000 двустижій. Въ этой кучѣ мусора можно найти и жемчужины, какъ наприм., въ Брамапуранѣ, увлекательный, въ высшей степени красивый эпизодъ о мудромъ Канду<sup>29</sup>). Въ противоположность теологической эпикѣ *Пураны*, въ произведеніяхъ позднѣйшаго эпическаго творчества присутствуетъ уже болѣе свободный художественный духъ. Сюжеты, въ общемъ, остаются тѣ же, но обработка ихъ преслѣдуетъ гораздо болѣе поэтическія, чѣмъ іерархическія цѣли. Этотъ искусственный эпосъ ведетъ, повидимому, свое начало съ 6-го столѣтія до Р. Х., когда буддійское движеніе обновило остановившуюся было культурную жизнь Индіи. Хотя ортодоксально-браманской церкви и удалось вытѣснить буддизмъ какъ ересь, по крайней мѣрѣ изъ передней Индіи, однако и здѣсь возбужденная продолжительною борьбой умственная дѣятельность создала новую эпоху цивилизациі, для обозначенія блеска которой достаточно назвать имя *Калидасы*.

Этотъ великій поэтъ стоитъ во главѣ той искусственной индійской



Рис. 12. Древне-индійское изображеніе бога Индры на трехголовомъ слонѣ.

поэзии, которая выработалась при дворахъ могущественныхъ, склонныхъ къ утонченному наслажденію жизнью, государей, послѣ того какъ пронесся вихрь буддійской бури. Къ сожалѣнію, мы до сихъ поръ не имѣемъ еще вполне вѣрныхъ свѣдѣній относительно времени жизни Калидасы; предположеніе, что онъ съ восемью другими знаменитыми поэтами жилъ около 56 года до Р. Х. при дворѣ царя Викрама, по точнѣйшемъ изслѣдованіи оказалось неподтверждаемымъ фактами. Судя по надписямъ, онъ жилъ около 472 г. по Р. Х. Бюлеръ <sup>30)</sup> находитъ, что искусственныя формы индійской поэзіи вполне выработались уже въ первые вѣка до Р. Х. и приводитъ вѣскія доказательства въ пользу того, что произведенія Калидасы не древнѣе 5-го столѣтія. Достоверно только, что Калидаса съ блестящимъ успѣхомъ проявилъ свой поэтический геній во всѣхъ главныхъ формахъ поэзіи. Извѣстный санскритологъ, Лассенъ (Inh. Altertumskunde II, 1171—72), называлъ его „самымъ блестящимъ свѣтиломъ на небѣ индійской искусственной поэзіи“ и прибавилъ, что Калидаса „достоенъ этой похвалы за мастерство, съ какимъ онъ владѣетъ языкомъ, и за тонкое пониманіе, съ какимъ онъ, сообразно съ частностями сюжета, даетъ выраженію болѣе простую или болѣе искусственную форму, не впадая въ позднѣйшую вычурность и не переходя границъ хорошаго вкуса; далѣе, — за разнообразіе своихъ твореній, за остроумный замыселъ и счастливый выборъ сюжетовъ, а также — за полное достиженіе своихъ поэтическихъ цѣлей; наконецъ, — за красоту своихъ описаній, нѣжность чувства и богатство фантазіи“. Калидасѣ принадлежитъ, между прочимъ, и знаменитое четверостишіе относительно индійскаго тріединства (тримурти):

Въ трехъ лицахъ намъ единый Богъ открыть,  
 Всѣ съ вѣчностью одной и той же самой;  
 Кѣмъ ни были бы—Шивой, Вишну, Брамой,  
 Самъ, каждый по себѣ, съ другими въ тройцѣ слить.

Отъ него остались три большія эпическія произведенія, *Рамаванса*, *Кумарасамбава* и *Налодийя*, которыя конечно не совсѣмъ свободны отъ вычурности — недостатка, присущаго всей индійской искусственной поэзіи. Первая изъ этихъ трехъ героическихъ поэмъ рассказываетъ въ девятнадцати пѣсняхъ исторію Рагу (т.-е Рамы) и его предковъ и потомковъ; вторая описываетъ рожденіе Кумары; третья, въ четырехъ пѣсняхъ, представляетъ изъ себя въ высшей степени восхитительный вариантъ исторіи царя Наля и вѣрной Дамаянти <sup>31)</sup>. Наряду съ Калидасой въ этомъ эпосѣ, который, въ противоположность болѣе раннему народно-героическому и слѣдующему за нимъ теолого-іерархическому, можно назвать романтическимъ, отличались *Барави*, *Магха*, *Бхатти* и другіе. Эпопея Барави *Киратаръюнійя* содержитъ отличающееся богатствомъ фантазіи изображеніе войны, которую герой Ардшуна велъ

съ богомъ Шивою. Подобный же мифологическій сюжетъ—борьбу между Кришною и Сисупалою—разработалъ Магха въ своей *Сисупала-баджа*. Бхатти опять изложилъ исторію Рамы въ своей *Бхаттикави*, содержащей 22 иѣсни. Эта поэма имѣетъ особую цѣну, какъ богатый источникъ для исторіи нравовъ.

Эта искусственная эпическая поэзія такъ называемаго классическаго періода превратилась вскорѣ у позднѣйшихъ бездарныхъ подражателей въ дикое фантазерство, изысканную игру словами и безвкусное стихоплетство; тоже случилось и съ лирикой.

### Лирика.

Религіозное одушевленіе, которымъ проникнуты гимны веды, уже не существуетъ въ позднѣйшей лирикѣ. Но, взамѣнъ этого, она развертываетъ передъ нашими взорами полная великолѣпнѣйшихъ красокъ картины природы и полна тропически-жаркаго пламени любви, къ которому, конечно, нельзя прилагать масштабъ нашихъ нравственныхъ понятій. Для европейскаго вкуса въ индійской эротикѣ слишкомъ много исключительно чувственнаго, и вѣчные восторги передъ физическою—и только физическою—красотою женщины для насъ утомительны. Но независимо отъ этого, индійская лирика создала очень много привлекательнаго. Ея главнѣйшее достоинство заключается въ тонкомъ умѣннѣ, съ какимъ пѣсни о наслажденіяхъ и страданіяхъ любви украшаетъ она великолѣпными картинами изъ жизни природы, и это достоинство наиболѣе ярко проявляется опять-таки у *Калидасы*. Къ лирикѣ этого поэта сильно примѣшаны описательные элементы, но онъ умѣетъ сливать чувство и описаніе въ восхитительной гармоніи. Примѣрами могутъ служить лирической циклъ *Ритусангара* (Собраніе временъ года <sup>32</sup>) и его знаменитая элегія *Мегахдута* (Вѣстникъ облаковъ <sup>33</sup>) самое задушевное изъ всѣхъ индійскихъ поэтическихъ произведеній. Наравнѣ съ ними можетъ быть поставлена элегія *Разбитый кувшинъ*, принадлежащая *Гатакарнарь* <sup>34</sup>), между тѣмъ какъ въ произведеніи *Чауръ*—прощальной пѣснѣ *Къ возлюбленной* <sup>35</sup>) проявляется все пламя индійской эротики. Изящною граціею проникнуты эротическія эпиграммы *Амару*, изъ которыхъ Рюккертъ составилъ прелестную антологию <sup>36</sup>). Съ лирикой была тѣсно связана идиллія. Главнымъ произведеніемъ идиллической поэзіи является *Гитаговинда*, принадлежащая *Джаядеву* и приводившая въ восхищеніе индійскихъ эстетиковъ <sup>37</sup>). Эта идиллія, рассказывающая романъ, разыгравшійся между богомъ Кришною въ образѣ пастуха Говинды и пастушкою Радгою, есть индійская пѣснь пѣсней, которая имѣла одинаковую участь съ еврейской, т. е. хитроумные теологи перетолковали ее какъ мистическую аллегорію. На самомъ же дѣлѣ въ этомъ произведеніи, проходящемъ предъ слухомъ читателя въ самыхъ нѣжныхъ ритмахъ,

роскошь индійской фантазіи достигаетъ высшихъ предѣловъ и рисуетъ всѣ стадіи любовной страсти въ положеніяхъ, полныхъ жгучаго упоенія, не впадая однако при этомъ въ пошлость <sup>38</sup>). Съ духомъ и характеромъ народной индійской пѣсни знакомить насъ составленный *Гала* сборникъ *Сантасатакамъ* <sup>39</sup>).

### Д р а м а <sup>40</sup>).

Если индійскій эпосъ переходитъ въ теологическія отвлеченности, передъ которыми мы, съ нашимъ образомъ мыслей, отступаемъ съ нѣкоторымъ головокруженіемъ, если въ индійской лирикѣ неблагопристойности слишкомъ часто оскорбляютъ наше чувство, то, напротивъ, индійская драма открываетъ передъ нами цвѣтушій садъ, кусты и цвѣты котораго, правда, блещутъ и благоухаютъ также экзотически, но гдѣ ходятъ люди, въ чьихъ сердцахъ живутъ тѣ же чувства и страсти, что и въ нашихъ, люди, съ которыми мы сродняемся, въ страданіяхъ и радостяхъ которыхъ можемъ принимать участіе. Главнымъ фундаментомъ индійскихъ драмъ является любовь, которая то изображается въ самыхъ пламенныхъ краскахъ, то говоритъ намъ самыми теплыми, самыми задушевными звуками сердца и съ самой страстной чувственностью соединяетъ столь нѣжное чувство, что одинаково трогаетъ и волнуетъ какъ самую подвижную фантазію, такъ и самое чистое сердце. Индійская драма, говоря нашимъ языкомъ, до извѣстной степени эманципировалась отъ метафизической односторонности, отъ жреческой опеки и изъ области колоссальной сверхъ-естественности спустилась въ кругъ человѣческихъ чувствъ, человѣческой красоты. Индійскіе драматурги, не будучи перелигіозными и неправовѣрными—ихъ герои дѣйствуютъ, по большей части, только по порученію боговъ — уже однимъ тѣмъ, что въ ихъ пьесахъ браманы являются часто въ видѣ трусливыхъ, всегда обжорливыхъ или паясничавшихъ блюдолизовъ, доказываютъ свой болѣе передовой, болѣе либеральный образъ мыслей въ сравненіи съ древними героическими поэмами, гдѣ, въ сущности, браманской кастѣ воздается едва ли еще не большее почтеніе, чѣмъ самимъ богамъ. Комическій элементъ, достаточно обильный въ индійской драмѣ, заключается большею частью въ осмѣяніи жрецовъ, ихъ высокомерія и жадности; и какъ въ концѣ среднихъ вѣковъ почти всѣ стрѣлы сатиры были направляемы на монаховъ, такъ и индійскіе драматическіе писатели преимущественно брамановъ ставили мишенью своей, всегда впрочемъ добродушной, насмѣшки. Отсюда въ индійскихъ драмахъ частыя забавныя выходки, какъ, наприм. фыркающій буйволъ сравнивается съ оскорбленнымъ браманомъ знатнаго происхожденія; наѣвшійся сверхъ мѣры попугай кричитъ подобно браманскому законоучителю, который монотонно гнуситъ гимнъ изъ веды; въ одномъ смѣшномъ разказѣ <sup>41</sup>) четверо брамановъ даже спорятъ

передъ судомъ за пальму первенства въ глупости. Это даетъ намъ возможность замѣтить, что въ индійскихъ драмахъ уже проявляется та общечеловѣческая склонность примѣшивать комическое къ серьезному, къ патетическому, какую мы позднѣе встрѣчаемъ также у Шекспира и Кальдерона.

Индусы, обладающіе обширными сочиненіями по теоріи драматическаго искусства, относятъ начало драмы къ баспословнымъ временамъ и приписываютъ изобрѣтеніе сценическихъ представленій мионическому царю и мудрецу, *Бхаратъ*, который будто бы для увеселенія Индры заставлялъ исполнять свои драмы гандгарвовъ и апарасовъ (геніевъ, составляющихъ придворный штатъ Индры). Очень вѣроятно, что изъ любви древнихъ индусовъ къ музыкѣ и танцамъ, о которой сообщаютъ намъ греческіе писатели, у нихъ уже рано возникло искусство пантомимъ и драматическихъ пѣсней, сначала служившее для обогащенія религіознаго культа, а позднѣе развившееся въ настоящую драму.

О характерѣ и формѣ болѣе древней и древнѣйшей индійской драмы могутъ дать понятія еще и теперь исполняемая въ Бенгаліи и пользующіяся большой популярностью народныя сценическія зрѣлища, такъ называемыя ятры (собственно шествія, процессіи). Они берутъ свои сюжеты преимущественно изъ мифологіи или изъ древнихъ героическихъ сказаній... Ихъ излюбленные образы—богъ Кришна и герои Магабараты и Рамаяны. Въ построеніи, сценической обработкѣ и исполненіи они имѣютъ много общаго съ нашими средневѣковыми мистеріями и мираклями <sup>42)</sup>.

Драма, скоро послѣ того, какъ ею занялись крупныя индійскіе писатели, перестала находить свою основу въ религіозномъ церемоніалѣ и, взявъ своимъ предметомъ соціальную жизнь, выступила въ обществѣ самостоятельнымъ искусствомъ и достигла необыкновеннаго процвѣтанія, но, какъ вообще вся индійская культура, кончила тѣмъ, что пала во



Рис. 13. Браминъ изъ Бенгала.

прахъ подъ мечомъ магометанскихъ завоевателей. Въ этомъ прахѣ драматическія произведенія Индіи покоились цѣлые вѣка, и только въ концѣ прошлаго столѣтія случайно стали доступны европейцамъ. Вполнѣ очевидно, насколько важно должно быть изученіе этого отдѣла индійской литературы для ознакомленія со внутренней жизнью Индостана. Однако мы не должны ожидать, что характеры индійской драмы соотвѣтствуютъ *нашимъ* драматическимъ понятіямъ, именно представляютъ свободныя существа, изъ самихъ себя развивающіеся, сами себя опредѣляющіе, борющіеся съ обстоятельствами характеры. Природа индуса вообще склонна къ подчиненію чему нибудь высшему, будь то богъ, мудрецъ или царь, къ терпѣливой покорности, и путемъ къ достиженію высшей силы и могущества служить, по его понятіямъ, только именно терпѣливость, покаяніе. Но если въ индійской драмѣ мы не находимъ собственно драматическаго нерва—борьбы съ судьбою, то насъ вознаграждаютъ за это, насколько возможно, роскошная прелесть изображеній природы, возвышенность и нѣжность настроенія, пестрота сценической обстановки, искренность чувства. Трагическій исходъ здѣсь не допускается, такъ какъ индусы не могли возвыситься до того понятія о торжествующемъ въ самой гибели человѣческомъ достоинствѣ, которое мы находимъ въ греческой трагедіи; и поэтому индійскія піесы послѣ семи, восьми, девяти и болѣе актовъ любви, страданій, козней, смѣха и плача, оканчиваются полнымъ благополучіемъ. Наши названія—трагедія, комедія, драма собственно не годятся для произведеній индійской сцены. Ихъ сущность всего лучше обозначается словомъ мелодрама. Обыкновенная форма діалога—проза, которая однако въ каждомъ болѣе возвышенномъ мѣстѣ переходитъ въ стихи, говорящіеся речитативомъ или поющіеся. Это обстоятельство, а также вставки балетной пантомимы, придаютъ индійскимъ драматическимъ произведеніямъ нѣкоторое сходство съ оперой.

Въ Индіи, какъ и въ другихъ странахъ, шаблонная ученость скоро установила правила для драматическихъ произведеній, которыя, если бы они всегда исполнялись, совершенно убили бы всякую драматическую поэзію. Въ большинствѣ случаевъ авторы строго держатся того требованія, чтобы языкъ дѣйствующихъ лицъ сообразовался съ ихъ рангомъ и положеніемъ: герои, правители, браманы, вообще высокопоставленные люди, говорятъ на санскритскомъ языкѣ, тогда какъ прочіе употребляютъ пракритъ или народное нарѣчіе. До сихъ поръ известно 370 драматическихъ произведеній, принадлежащихъ 180 писателямъ.

Хронологія индійской культурной и литературной исторіи такъ запутана, что возстановить ее можно только постепенно, благодаря трудамъ европейскихъ ученыхъ и изслѣдователей. Перѣдко, при установленіи этой хронологіи, вслѣдствіе недостатка достовѣрнаго матеріала, приходится дѣлать научныя гипотезы, вслѣдъ за которыми являются другія, противоположныя и не менѣе научныя. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго,

что для исторіи развитія индійской драмы мы не имѣемъ почти никакихъ достовѣрныхъ хронологическихъ данныхъ. Вполнѣ несомнѣнно только, что древняя индійская драма должна была имѣть за собой уже длинный періодъ роста, прежде чѣмъ она могла принести такіе плоды, какъ драма *Мриттшакатика*, т.-е. глиняная повозочка, дѣтская повозочка, игрушечная телѣжка <sup>43)</sup>. Прологъ этой пьесы, которая можетъ считаться древнѣйшею изъ сохранившихся, или по крайней мѣрѣ, изъ извѣстныхъ до сего времени санскритскихъ драмъ, указываетъ, какъ на ея сочинителя, на царя *Судраку*, который жилъ около 57 года до Р. Х. или, что вѣроятнѣе, во второй половинѣ шестого столѣтія по Р. Х. Къ буддизму и буддистамъ это произведеніе относится съ большимъ уваженіемъ, даже съ благоговѣйнымъ пристрастіемъ, что указываетъ на появленіе пьесы въ такое время, когда буддизмъ процвѣталъ въ своемъ отечествѣ, Индіи. Много потрудившійся для ознакомленія европейцевъ съ санскритской литературой Вильсонъ, въ своемъ *Theatre of the Hindoos*, даетъ англійскій переводъ *Мриттшакатики* (Лассенъ пишетъ *Мрихакатика*) и говоритъ объ этой пьесѣ: „Дѣтская повозочка обладаетъ замѣчательными драматическими достоинствами. Дѣйствіе отличается единствомъ захватывающаго интереса. Этотъ интересъ рѣдко ослабѣваетъ, и кажущіеся перерывы служатъ только для того, чтобы доказать большую изобрѣтательность автора, съ которою онъ постоянно находитъ средства для достиженія главной цѣли пьесы“.

Герой этой драмы — обдѣннвшій, благородный душою браманъ, Харудатта, героиня — падшая женщина Васантасена, которая подарила маленькому сыну любимаго ею Харудатты хорошенькую дѣтскую повозку, откуда и происходитъ названіе драмы. Ея глубокая, переносящая всѣ испытанія, любовь послужила для нея чистилищемъ, такъ просвѣтившимъ и облагородившимъ ея душу, что она дѣлается достойною стать второй женой уже женатаго на другой женщинѣ брамана. Мы здѣсь повсюду встречаемся съ восточными возрѣніями и вѣрованіями, но въ то же время здѣсь виденъ истинный поэтъ, который возбуждаетъ въ насъ истинное участіе къ своему герою и героинѣ. Мораль пьесы заключается въ послѣднихъ словахъ Харудатты, который говоритъ: что человѣческое существованіе есть игрушечная повозочка судьбы:

Судьба играетъ жизнью человѣка

И точно колесо, кружась, объемлетъ міръ.

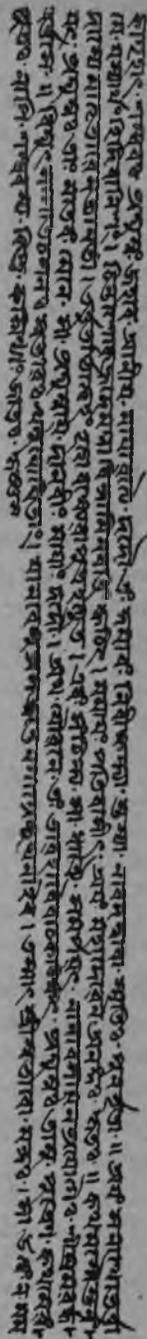


Рис. 14. Страница изъ одной рукописи Магабараты. (Въ королевской публичной библиотекѣ въ Штутгартѣ).

Вторая, пользующаяся громкой и заслуженной славой драма — *Малати и Мадхава*, принадлежащая *Бхавабутти*, жившему, вѣроятно, около 720 г. по Р. X.

Замѣчательнъ уже прологъ этой драмы, потому что въ немъ, такъ сказать, предвосхищено то, что у Шекспира говоритъ Гамлетъ (акт. 3, сц. 2) относительно сущности драмы. Именно, директоръ театра спрашиваетъ своего перваго актера: «Скажи мнѣ, какихъ качествъ требуетъ отъ драмы добродѣтельный, мудрый, достойный почтенія челоуѣкъ, ученый и браманъ?» Спрошенный отвѣчаетъ: «Основательнаго развитія различныхъ страстей, возвышенности характера, благороднаго выраженія желаній, полной интереса фабулы и изящнаго языка». Малати и Мадхава — индійскіе Юлія и Ромео. Поэтому пьеса изобилуетъ страстью, хотя кончается не трагически, а, напротивъ, студентъ Мадхава въ концѣ концовъ женится на дочери министра Малати.

Бхавабутти приписывается также драма *Уттара Рама Чаритра*, которая во всякомъ случаѣ носить отпечатокъ его генія; тутъ передѣлана въ драматическую форму исторія героя Рамайяны. Клейнъ (въ своей исторіи драматической литературы) очень удачно указалъ на многознаменательныя размышленія, которыя герой Рама высказываетъ въ эпилогѣ; обратившись къ зрителямъ, онъ не только дополняетъ указанные выше драматургическіе намеки, но прямо излагаетъ самую внутреннюю сущность и отличительнѣйшія особенности всякой истинной и дѣйствительной драмы:

Пусть вдохновенное святое дѣйство это  
 Навѣянное свыше, сердце наше  
 Возрадуетъ, очистивши его,  
 Пусть всякое страданье утешаетъ,  
 Какъ материнская любовь: пускай  
 Какъ Ганга валъ, отъ всѣхъ пороковъ нашихъ  
 Омоетъ насъ! Пускай искусство драмы  
 Исторію намъ въ образахъ представитъ,  
 Понявши глубоко сокрытый смыслъ  
 Явленій, и пусть объяснитъ его  
 Оно для насъ въ стихахъ прекрасноречивныхъ.

Обыкновенно, хотя по отношенію къ Судракѣ и Бхавабутти и не совсѣмъ справедливо, высшими произведеніями драматической литературы Индіи считаютъ двѣ драмы *Калидасы*—Сакунталу и Викрамурваси. *Сакунтала*, или Кольцо напоминанія, переведенная въ первый разъ на англійскій языкъ Джонсомъ въ 1789 г., а съ англійскаго на нѣмецкій Форстеромъ въ 1791 г., возбудила восторгъ Гете, который выразилъ это въ слѣдующей, слишкомъ хвалебной эниграммѣ:

Чтобъ и весеннихъ цвѣтовъ, и осеннихъ плодовъ изобиліе,  
 Все, что намъ нѣгу, восторгъ, сытость и пищу даетъ,  
 Чтобы и небо, и землю, весь міръ чтобъ объять однимъ словомъ—  
 Стоить тебя лишь назвать, дивная Сакунтала \*). \*\*)

\*) Переводъ П. Холодковскаго.

Пьеса начинается, по правиламъ индійской драматургіи прологомъ-разговоромъ директора театра съ примадонною, исполнительницею заглавной роли. Содержаніе пьесы вкратцѣ таково:

Сакунтала, дочь нимфы Менаки и царя Висвамитры, воспитывается святымъ отшельникомъ Канвою въ его священной рошѣ. Во время отсутствія Канвы царь Дushmanта, охотясь, заходитъ въ окрестности жилища пустытника, гдѣ животныя, конечно, считаются неприкосновенными. Царя, снявшаго, изъ почтенія къ священному мѣсту, свои царскія украшенія, Сакунтала принимаетъ, какъ простаго путешественника, и получаетъ отъ него въ даръ за дружескій пріемъ его перстень съ печатью. Красота дѣвушки привязываетъ царя къ священному мѣсту, онъ подслушиваетъ разговоры Сакунталы съ двумя ея подругами, и эти разговоры, полные самой милой невинности и наивности, еще болѣе плѣняютъ его сердце. Отозванный матерью назадъ въ городъ для празднованія какого-то торжества, онъ отправляетъ туда вмѣстѣ себя своего друга и спутника Мадгавью, который играетъ роль шута и представляетъ въ пьесѣ комической элементъ, во многихъ отношеніяхъ напоминая благороднаго сэра Джона Фальстафа, а самъ остается бродить въ тоскѣ à la Вертеръ по пустынѣ. Наконецъ, между царемъ и его возлюбленной дѣло доходитъ до объясненія, и бракъ совершается безъ всякихъ церемоній, чему, по индійскому обычаю, нисколько не служитъ препятствіемъ то обстоятельство, что у царя во дворцѣ было уже нѣсколько другихъ женъ. Царь оставляетъ свою жену съ обѣщаніемъ заѣхать за ней не далѣе, какъ черезъ три дня, но за это время какой-то изувѣрь-паломникъ, котораго она, погруженная въ свое любовное горе, не приняла съ должнымъ почтеніемъ, налагаетъ на нее заклятіе, что она будетъ забыта своимъ супругомъ, пока онъ не увидитъ своего кольца на ея рукѣ. Заклятіе немедленно исполняется, царь позабываетъ свою возлюбленную и новый брачный союзъ и впадаетъ въ мрачное настроеніе духа. Послѣ долгаго и напраснаго ожиданія, Сакунтала оставляетъ пустыню, и ея прощаніе съ мѣстомъ, гдѣ она провела свое дѣтство, прощаніе, нѣжнѣе и изящнѣе котораго нельзя себѣ ничего представить, есть по моему мнѣнію, самое блестящее мѣсто пьесы. Прибывъ ко двору своего царственного супруга, она не была узнана имъ; съ ней обращаются, какъ съ чужой, и тутъ она съ ужасомъ замѣчаетъ, что обручальное кольцо соскочило у нея съ пальца во время купанья въ священной рѣкѣ. Полная отчаянія, она бѣжитъ отъ двора; одинъ благочестивый пустытникъ принимаетъ ее, но скоро она уводится нимфами на небо Индры. Между тѣмъ рыбаки нашли потерянное кольцо во внутренностяхъ пойманной рыбы и со своею находкой привели полиціей—(отсюда можно видѣть, что это весьма необходимое зло и въ Индіи имѣетъ почтенный возрастъ) — предъ лицо царя, которому видъ кольца мгновенно напоминаетъ объ отвергнутой супругѣ. Его страстному желанію увидѣть ее приходитъ на помощь богъ Индра, который посылаетъ ему свою крылатую колесницу; на ней онъ подымается на небо, гдѣ сначала находилъ своего сына, рожденнаго ему за это время Сакунталою, а затѣмъ и ее самое, и вмѣстѣ съ ними возвращается въ свое царство.

Сюжетомъ второй драмы, *Викрамурваси* <sup>45)</sup> служить любовь аспары, т. е. морской нимфы Урваси, къ царю Пуруравѣ. Эта пьеса, которую, особенно за ея прелестный, полный музыкальной звучности четвертый актъ, можно назвать оперой, отличается болѣе романистическимъ характеромъ, чѣмъ „Сакунтала“, которую можно назвать драматической идилліей, и содержитъ массу великолѣпныхъ картинъ и милыхъ сценъ, попеременно

рисующихъ намъ то блескъ придворной жизни, то роскошное великолѣпіе индійскихъ первобытныхъ лѣсовъ. Конецъ и здѣсь примирительный и радостный, такъ какъ и здѣсь возлюбленные, послѣ разнаго рода испытаній, счастливо соединяются.

Калидаса считается также сочинителемъ драмы *Малавика и Агнimitра* <sup>46)</sup>, въ которой излагается въ драматической формѣ одна очень запутанная семейная исторія; но какъ ея форма, такъ и содержаніе, которое изображаетъ гораздо болѣе поздніе нравы, дѣлаютъ принадлежность этой драмы Калидасѣ очень сомнительной. Въ *Ратनावали* (жемчужное ожерелье) передъ нашими глазами происходитъ придворная интрига, также какъ и въ любовныхъ исторіяхъ *Нагананда* и *Приадарсика*, приписываемыхъ царю Сригаршѣ, жившему въ первой половинѣ седьмого вѣка. Эти произведенія не могутъ уже быть поставлены на одной высотѣ съ твореніями классическаго періода; то же можно сказать и о Мудраракшасѣ (зеркало министра Ракшаса), пьесѣ безъ любовной интриги <sup>47)</sup>. Въ заключеніе надо указать на одно изъ самыхъ оригинальныхъ произведеній индійской драматической поэзіи, которое имѣетъ большое сходство съ моралитетами средневѣковаго европейскаго театра, а также съ аутосами Лопе и Кальдерона. Мы говоримъ о теолого-философской драмѣ *Прабодха-Хандродайя*, т.-е. Восходъ мѣсяца познанія или Восходъ мѣсяца разума <sup>48)</sup>, принадлежащей *Кришнъ-Мисръ*, о которомъ можно сказать опредѣленно только то, что онъ жилъ не раиѣ 12 столѣтія по Р. Х. Это — драматизированная аллегорія, какъ показываютъ уже имена дѣйствующихъ въ ней лицъ (Чувственность, Заблужденіе, Высокомѣріе, Ересь, Соблазнъ, Откровеніе, Религія, Гнѣвъ, Скупость, Умъ, Состраданіе, Наука, Размышленіе, Понятіе и т. д.); оканчивается она свадьбой Ума и Откровенія. Вторженіемъ ислама драматическому искусству Индіи былъ нанесенъ смертельный ударъ. Театры подверглись преслѣдованію, и такимъ образомъ подрѣзанъ былъ жизненный нервъ высокаго драматическаго искусства. Впрочемъ драматическія произведенія для чтенія пишутся и въ настоящее время и находятъ читателей. Изъ театралныхъ же представленій сохранились только народныя игры и представленія на простонародномъ языкѣ, входящія въ составъ религіозныхъ процессій. (Ятры, стр. 51). Содержаніе ихъ берется или изъ мифовъ и героическихъ сказаній, или изъ волшебныхъ сказокъ. Въ нихъ постоянно участвуетъ комическая фигура придворнаго шута съ его обыкновенными правами и обязанностями.

### Дидактическая поэзія.

Уже въ древнихъ индійскихъ поэмахъ, въ томъ видѣ, въ какомъ онѣ дошли до насъ, дидактическому элементу отведено очень большое мѣсто, и естественно, что при сильно развитомъ созерцательномъ направленіи въ

индiйскомъ характерѣ дидактическая поэзія рано должна была получить и самостоятельное развитіе. Въ самомъ дѣлѣ, наряду съ прочими родами поэзіи она приобрѣла себѣ очень значительное мѣсто и авторитетъ, проявляясь въ формѣ то лирической гюмики, то животнаго эпоса и басни. Въ высшей степени граціозное, съ одушевленнымъ остроуміемъ написанное, сознательно сатирическое произведеніе индiйской гюмики представляютъ *Притчи Бхартригари* <sup>49)</sup>, — тогда какъ въ произведеніи *Санкары Ахары* подѣ заглавіемъ *Молотъ Глупости* <sup>50)</sup> со всею энергіей индiйскаго презрѣнія къ міру раздается аскетическая проповѣдь. Индусы обладаютъ различными сборниками притчъ. Нѣсколько ближе мы познакомимся съ знаменитыми индiйскими баснями, въ которыхъ съ вѣроятностью можно видѣть первоначальный источникъ всего животнаго эпоса и всего баснеписанія древняго и новаго времени. Само собою очевидно, что ни одинъ народъ не былъ такъ способенъ создать животный эпосъ, какъ индусы, для которыхъ вѣдь, благодаря ихъ пантеистической вѣрѣ, весь животный міръ являлся дѣйствующимъ разумно. Вслѣдствіе этого, въ индiйскихъ басняхъ животныя всегда одарены вполне человѣческими свойствами, чѣмъ эти басни значительно и отличаются отъ такъ называемыхъ эзоповыхъ, гдѣ, какъ извѣстно, каждое животное изображено сообразно со своимъ животнымъ характеромъ. Можетъ быть, однако, намъ надо признать, что индiйская животная басня съ самаго начала умышленно имѣла своею цѣлью иронию и сатиру — предположеніе, становящееся очень вѣроятнымъ, когда мы видимъ, наприм., передъ собою тигра, который на старости лѣтъ начинаетъ разыгрывать ханжу и монаха, или кошку, изучающую вѣды, или вороватаго прихлебателя воробья въ образѣ брамана. Надо также отмѣтить, что діалогическая форма индiйскихъ басенъ имѣла, весьма вѣроятно, сильное вліяніе на возникновеніе драмы. Драмѣ басни сродны также своимъ полемическимъ, ироническимъ тономъ по отношенію къ ханжамъ, льстецамъ и жрецамъ. Самымъ древнимъ между извѣст-



Рис. 15. Исписанный и разукрашенный пальмовый листъ.

ными намъ до сихъ поръ индійскими басенниками считается *Панчатантра*, т.-е. Пять сборниковъ или книгъ <sup>51)</sup>. Онъ былъ составленъ въ пятомъ столѣтіи по Р. Х., и его составителемъ былъ, говорятъ, *Вишнусарма*. Этому произведенію обязанъ своимъ происхожденіемъ гораздо болѣе извѣстный сборникъ *Гитопадеса*, т.-е. Дружеское наставленіе <sup>52)</sup>, подлинный текстъ котораго былъ изданъ Шлегелемъ и Лассеномъ. Содержание этого басенника перешло впоследствии во все языки. Въ его персидской переработкѣ авторомъ названъ *Бидпай*, имя, составляющее, какъ предполагаютъ, переводъ индійскаго слова *Видьяприйя*, т.-е. Другъ мудрости. Вѣроятно, этотъ *Бидпай* такое же сказочное лицо, какъ Локманъ и Эзопъ.

Въ Европѣ эти восточныя басни, которыя во всякомъ случаѣ представляютъ сокровищницу мудрости и отнюдь не лишены комическаго элемента и даже юмора, стали извѣстны въ первый разъ въ латинскомъ переводѣ, сдѣланномъ *Иоанномъ Капуанскимъ* въ 1262 г. на основаніи еврейскаго перевода раввина Иоиля. Первый нѣмецкій переводъ былъ сдѣланъ съ только что упомянутаго латинскаго по приказанію вюртембергскаго герцога Эбергарда Бородатаго, который въ 1480 г. издалъ его на свои средства подъ заглавіемъ: „Buch der Byspel der alten Weisen“. Эта книга имѣла необыкновенный успѣхъ, выдержала въ теченіе пяти лѣтъ четыре изданія и долгое время оставалась любимымъ чтеніемъ народа.

Индійская поэзія басенъ въ концѣ концовъ обратилась однако въ безконечное баснословіе, которое, все болѣе и болѣе теряя всякое возвышенное содержаніе, стало имѣть въ виду исключительно одно пріятное препровожденіе времени. Эта поэзія сказокъ, главнымъ произведеніемъ которой является *Вригаты-Катха* (т.-е. великій разсказъ), принадлежащій *Сомадеви* <sup>53)</sup>, цѣнится индусами очень высоко; названный сборникъ сказокъ пользуется у нихъ даже не меньшимъ уваженіемъ, чѣмъ обѣ древнія національныя поэмы. Мы же въ немъ можемъ видѣть только полное одряхлѣніе и паденіе санскритской литературы, которая, съ постепеннымъ вымираніемъ санскритскаго языка въ 10 и 11 столѣтіяхъ нашей эры, все болѣе впадала въ напыщенность и безвкусную компилятивность и наконецъ совсѣмъ заглохла въ дѣтскомъ лепетѣ сказокъ.

### Послѣклассическій періодъ.

Два крупныхъ историческихъ событія сильно повліяли на позднѣйшее развитіе индійской литературы. Это были буддизмъ и магометанское завоеваніе. Исламъ пытался отгнать и совсѣмъ подавить національный языкъ и старинную литературу всюду, гдѣ онъ могъ это выполнить; и хотя онъ не достигъ своей цѣли, тѣмъ не менѣе внесъ, особенно на сѣверѣ страны, въ индійскую литературу арабско-персидскіе элементы. Что касается до буддизма, то съ одной стороны его мрачное міросозерцаніе не могло способствовать жизнерадостному художественному творчеству, съ другой

стороны, онъ не могъ и очистить литературу отъ чрезмѣрно фантастическаго, такъ какъ самъ скоро открылъ у себя двери безграничному суевѣрью и безчисленнымъ баснямъ. Онъ не внесъ въ индійскую поэзію никакого новаго творческаго начала. Заимствованія изъ стараго матеріала и продолженіе, но не улучшеніе прежнихъ писаній составляютъ характерную черту буддійской литературы. Достоинство вниманія вліяніе ея на улучшеніе народнаго языка, въ различныхъ формахъ котораго, образовавшихся въ разныхъ частяхъ страны, находила свое выраженіе духовная жизнь народной массы, тогда какъ санскритъ все болѣе становился мертвымъ языкомъ ученыхъ людей. Вообще можно съ полнымъ правомъ утверждать, что индійская литература, находящаяся внѣ санскрита, по своему достоинству и значенію не достигла высоты санскритской литературы. Въ собраніи каноническихъ книгъ южныхъ буддистовъ—*Трипитака* (Тройная корзина) религіозно-поучительный отдѣлъ *Дхаммапада* <sup>54)</sup> отличается производящею глубокою впечатлѣніе силой, съ которою доказывается ничтожность всего творенія:

„Человѣкъ собираетъ цвѣты; къ наслажденію стремится его чувство. Какъ наводненіе ночью сноситъ деревню, такъ приходитъ къ человѣку смерть и похищаетъ его.

„Человѣкъ собираетъ цвѣты: къ наслажденію стремится его чувство. Ненасытно желающаго истребитель беретъ въ свою власть.

„Изъ радости рождается страданіе; изъ радости рождается страхъ. Кто избавленъ отъ радости, для того нѣтъ страданія; откуда придетъ къ нему страхъ?

„Изъ любви рождается страданіе; изъ любви рождается страхъ. Кто избавленъ отъ любви, для того нѣтъ страданія; откуда придетъ къ нему страхъ?

„Кто смотритъ на міръ, какъ на пузырь изъ пѣны, какъ на воздушный призракъ, того не замѣчаетъ владыка смерть“.

По количеству, но не по содержательности южныя буддійскія каноническія писанія превосходятъ сѣверныя. Содержаніе ихъ состоитъ частью изъ спекулятивныхъ размышленій, частью же изъ чистаго суевѣрія. Подъ однообразною шелухой *Аваданъ* (Великія дѣла) и *Ятакъ* (Исторіи рожденій), которыя считаются откровеніями самого Будды, съ трудомъ можно найти сколько-нибудь содержательное ядро.

Рядомъ съ санскритомъ уже въ болѣе древнія времена существовали народныя нарѣчія (пракритъ), изъ которыхъ скорѣе чѣмъ изъ санскрита образовались въ иныхъ мѣстахъ съ прибавленіемъ чужеземныхъ примѣсей народныя языки и нарѣчія, распространенныя теперь въ Индіи и имѣющіе богатую литературу. Фр. Ратцель <sup>55)</sup> говоритъ по этому поводу слѣдующее: „По мѣрѣ того какъ санскритъ становился мертвымъ языкомъ, естественно, что старинная прекрасная литература все болѣе отдалялась

отъ народа и дѣлалась достояніемъ небольшого „классически“ образованнаго меньшинства. Изъ древняго индійскаго языка произошло много развѣтвленій, сдѣлавшихся настоящими письменными языками; таковы въ Бенгаліи бенгали, далѣе къ западу уриджа, на востокъ ассамези, въ сѣверозападныхъ провинціяхъ гинди и проникнутый персидскими и арабскими элементами языкъ урду или гиндустани, затѣмъ панджаби, синдги, гудшератги. Всѣ они впрочемъ не произвели въ литературѣ ничего, чтò по достоинству своему равнялось бы произведеніямъ, написаннымъ на санскритскомъ языкѣ. Дравидскіе языки, какъ канарези, тамиль, телугу, малайламъ, тода, гонда тоже участвуютъ въ этого рода литературѣ. Однако нельзя считать ее совершенно лишенною всякой цѣны. Указавъ на важнѣйшія ея произведенія, мы перейдемъ къ новому и новѣйшему времени.

На языкѣ гинди, почти безъ измѣненія развившемся изъ санскрита, *Хандъ Бардаи* (1190) воспѣлъ въ риѣмованной хроникѣ, состоящей изъ ста тысячъ строфъ, разнообразныя приключенія своей военной жизни, окончившейся въ битвѣ съ магометанами въ 1193 году. Въ такомъ же родѣ *Саранъ-Даръ* прославлялъ около 1450 г. подвиги народнаго героя Гаммира, жившаго около 1300 года. Факиръ *Маликъ Мухаммедъ* въ своемъ, романтическаго характера, романѣ *Падмаватъ* разсказалъ о тяжкой судьбѣ царя Ратанъ-Сена. Необыкновеннымъ уваженіемъ между всѣми индусами пользуются реформаторы культа Вишну *Суръ-Дасъ* (ок. 1500) и *Тульфи-Дасъ* († 1680), изъ которыхъ послѣдній былъ творцомъ поэмы *Рамкаритмана*, пѣчто въ родѣ новой Рамаіяны, съ черзечуръ богатыми, но полными вдохновенія лирическими и дидактическими дополненіями. Это поэтическое произведеніе и теперь пользуется въ народѣ сѣверозападной Индіи репутаціей священной книги. Въ слѣдующемъ столѣтіи *Даль Хаубе* и *Сатъ Саи* приобрѣли славу самыхъ граціозныхъ и тонкихъ поэтовъ. *Даллу Йи Даль* вложилъ новую жизнь въ старинный матеріалъ искусной обработкой и отдѣлкой его, съ блестящими картинами природы (*Премъ Сагаръ*, море любви), а въ романѣ *Мадхоналъ* вывелъ въ лицѣ придворнаго опернаго пѣвца нѣчто въ родѣ Донъ-Жуана, въ концѣ концовъ достигающаго брака съ принцессой. Въ новое и новѣйшее время на языкѣ гинди постоянно появляются живыя попытки въ драматическомъ родѣ, въ которыхъ преимущественное участіе принимали: *Гиридасъ-Дасъ*, *Лакманъ-Ситъ*, *Гарисхандръ* и *Прасадъ Тивари*.

Языкъ индустани образовался подъ сильнымъ вліяніемъ персидскаго, бывшаго придворнымъ языкомъ магометанскихъ побѣдителей. На этомъ смѣшанномъ нарѣччіи писали настроенныя на персидскій ладъ пѣсни шахъ *Махаммедъ Валлулахъ Вали* „отецъ индустанской поэзіи“, жившій въ семнадцатомъ столѣтіи; затѣмъ *Миръ Гулами Гассанъ*, са-

тирикъ *Мохаммедъ Рафи Санда*, „гиндустанскій Ювеналь и др. Въ девятнадцатомъ столѣтіи получили извѣстность *Миръ Мохаммедъ Таки* съ его произведеніемъ Пламень любви, *Миръ Амманъ* изъ Дели, написавшій *Бао Бахаръ* (Весенній садъ) и *Саидъ Ага Гассанъ Аманатъ*, котораго оперетка *Индри Сабха* пользуется большою популярностію.

Лучшими представителями литературы бенгали были въ шестнадцатомъ столѣтіи „жемчужины пѣвцовъ“ *Макунда Рамъ Хакраварти* и *Киртибасъ Ояхъ*, который перевелъ Рамайяну на языкъ бенгали; въ семнадцатомъ столѣтіи *Казі Рамъ Дасъ* предпринялъ попытку такимъ же образомъ перевести Магабарату. Въ слѣдующемъ столѣтіи *Рамъ Празадъ* въ стихотвореніи *Ки Куртанъ* прославлялъ башню Шанди и въ такомъ же направленіи писалъ *Хандра Рай. Мадху Суданъ Датто* (1828—75) въ своей поэмѣ *Менадъ* использовалъ содержаніе Рамайяны, но не сравнялся съ Вальмики, хотя индусы ставятъ его на ряду съ этимъ послѣднимъ. Драматическій писатель *Дина Бандху Митра* (1829—73) изобразилъ въ своей пьесѣ *Ниль Дарпанъ* (Зеркало Индиго) дѣйствія плантаторовъ индиго; переведшій ее англичанинъ поплатился за это заключеніемъ. Изъ романистовъ можно назвать *Банкимъ Хандра Хаттарджи* и *Банкимъ Хандра Хаттопадія*. Послѣдній въ своемъ романѣ *Копаль Кундала* даетъ отрывокъ изъ исторіи культуры времени императора Акбара, около 1600 года, въ которомъ разсказывается о молодости бѣдной Мигируниссы, которая потомъ сдѣлалась женой императора Джегангира.

Языкъ синди, на Индѣ, несправедливо пренебрегаемый больше другихъ, прославленъ поэтомъ *Шахъ Латифомъ* (1688—1751), въ твореніяхъ котораго элементы мѣстной народной поэзіи смѣшаны съ персидскимъ суфизмомъ. Въ его черезчуръ обширной „книгѣ Шаха“, представляющей собою собраніе пьесъ лирическаго и повѣствовательнаго содержанія, расположенныхъ безъ опредѣленнаго плана, отличаются своею народностію разсказъ *Сассуи* и *Пунгу* и исторія *Соратхи*.

Въ сѣверо-западной Индіи городъ Барода былъ центромъ литературной дѣятельности, несмотря на многія помѣхи и вмѣшательства со стороны магометанъ. Главными представителями тамошней поэзіи были въ пятнадцатомъ столѣтіи *Наразинха Мета*, принцесса *Мира* и *Бхаланъ*, сочинявшіе мечтательныя пѣсни, въ семнадцатомъ—золотыхъ дѣлъ мастеръ *Ажхо*, преслѣдовавшій сатирами жреческій фанатизмъ, и упражнявшійся во всѣхъ родахъ поэзіи *Преманандъ*. Браманъ *Даярамъ* († 1852) изъ Дабхои изображалъ въ красивыхъ пѣсняхъ любовную страсть, воспѣвая Кришну и гокульскихъ дѣвицъ.

Важнѣйшее произведеніе на тамильскомъ языкѣ, на восточномъ берегу, есть *Кураль*, сборникъ изреченій, приписываемый *Тируваллувару*.

Это произведение, примыкающее къ однороднымъ сочиненіямъ на санскритскомъ языкѣ, выгодно отличается отъ индійскихъ фантастическихъ писаній своею простотою и ясностью.

На томъ же языкѣ написана романтическая поэма *Хинтамани* (Волшебный драгоцѣнный камень) съ богатымъ поэтическимъ содержаніемъ и написанная прекраснымъ слогомъ, и *Тембавани*, сочиненіе іезуитскаго миссіонера Конст. *Беотхи* (1680—1764); послѣднее представляетъ удачную попытку дать въ поэтически прекрасномъ изложеніи исторіи свят. Іосифа Назаретскаго христіанское противопоставленіе языческой народной поэзіи. Авторъ, вполне владѣвшій тамильскимъ языкомъ, пытался также въ „исторіи *Гуру Парамартанъ*“ осмѣивать въ сатирѣ брамановъ и буддійскихъ монаховъ и ихъ обряды. На сходномъ съ тамильскимъ языкѣ телугу *Вемана* (род. 1712) писалъ сатиры. Браманы имѣли полное основаніе ненавидѣть его не только какъ парію, но и потому, что онъ отвергалъ и касты и веды съ ихъ богами и сдѣлалъ самихъ брамановъ мишенью своей сатиры<sup>56</sup>).

Литературныя произведенія острова Цейлона, вполне подпавшаго подъ власть буддизма, не отличаются ни достоинствомъ содержанія, ни оригинальностью. Длиныя хроники написаны на религіозномъ языкѣ пали. На сингалезскомъ же народномъ языкѣ имѣются: *Янакигарана*, сокращенное воспроизведеніе Рамаяны; *Даладаванса* (около 1300) исторія почитаемаго въ Канди зуба Будды; въ пятнадцатомъ столѣтіи стихотворенія *Тоттагамува* (Вирайо), котораго описательная пьеса *Селалишши* послужила образомъ для послѣдующихъ поэтовъ; Посольство кукушки, принадлежащее *Паривенадипати*, многочисленныя народныя пѣсни. За послѣднее столѣтіе цейлонская литература пришла въ упадокъ.

Литературы Бирмы, Сіама, Тибета съ эстетической точки зрѣнія не имѣютъ большого значенія. Многочисленныя заимствованія изъ сокровищницы санскритской литературы въ своемъ примѣненіи и обработкѣ не имѣютъ ничего, что заслуживало бы большого вниманія.

## Египетъ.

Какъ извѣстно, до 19 столѣтія описаніе древняго Египта, сдѣланное Геродотомъ, было главнымъ источникомъ знакомства съ этой страной. Дополненіемъ къ нему послужили затѣмъ извѣстія, которыя находятся у Діодора, Страбона и Плутарха, а также во *Всякой всячинѣ* (этропата) отца церкви Климента Александрійскаго. Римскіе авторы, тамъ, гдѣ у нихъ рѣчь объ Египтѣ, черпали свои свѣдѣнія уже изъ вторыхъ и третьихъ рукъ. У хронографа Юлія Африканскаго, жившаго въ 3-мъ вѣкѣ

нашей эры, находятся также немногіе отрывки, уцѣлѣвшіе отъ знаменитаго историческаго сочиненія египтянина *Манеона* (Ма-н-Тотъ). Манеонъ, какъ извѣстно, былъ около 250 года до Р. Х. жрецомъ въ Себеннитѣ и предпринялъ написать на греческомъ языкѣ исторію своей страны по бумагамъ храмоваго архива.

Новѣйшее изслѣдованіе дополнило, подтвердило или исправило, прочнѣе обосновало и расширило тѣ недостаточныя и отрывочныя свѣдѣнія о Египтѣ, которыя сохранила намъ древность<sup>57)</sup>. Много вѣковъ сряду



Рис. 16. Битва съ Хетейнами. Рельефъ по стихотворенію Пентаура въ храмѣ въ Карнакѣ.

каменная поэзія несокрушимыхъ египетскихъ памятниковъ говорила послѣдующимъ поколѣніямъ на нѣмомъ, непонятномъ для нихъ языкѣ; только въ 1798 году морской походъ Бонапарта открылъ знанію новый путь въ страну фараоновъ. Ученая экспедиція, сопровождавшая военную, сдѣлала въ странѣ Нила болѣе прочныя завоеванія, чѣмъ военная. Съ помощью *коптскаго* языка, который, сохранившись въ переводѣ библіи и въ нѣкоторыхъ богослужебныхъ книгахъ, относится къ древнеегипетскому почти также, какъ французскій, итальянскій или испанскій къ языку Цицерона—французу Шамполіону, какъ каждый знаетъ, удалось первому приступить къ разбору гіероглифовъ, образнаго письма

древнихъ египтянь. Съ тѣхъ поръ, благодаря усиліямъ цѣлаго ряда египтологовъ, стало возможнымъ читать нетлѣнные надписи, высѣченные много тысячелѣтій тому назадъ на памятникахъ черной земли (египтяне называли свою родину хими, т.-е. черной), и свитки папируса, которые благочестивыя руки клали вмѣстѣ съ муміями въ могилы, а также объяснять рисунки, которыми были покрыты стѣны храмовъ и погребальныхъ катакомбъ.

Такимъ образомъ мы обладаемъ въ настоящее время первыми источниками, дѣлающими возможнымъ, въ связи съ вторичными, которые мы находимъ въ сочиненіяхъ грековъ и римлянъ, дѣйствительное освѣщеніе тайнъ Египта, о которыхъ такъ много говорилось и глѣлось. Многое уже сдѣлано для этого освѣщенія, и собранныя данныя очень важны для политической исторіи, а также для исторіи культуры и нравовъ древняго Египта. Мы имѣемъ теперь понятіе о древнѣйшей порѣ египетской цивилизаціи. Можетъ быть даже, она была самая древняя на землѣ, и культурная работа человѣка отпраздновала какъ разъ на Нилѣ свои первыя великія пріобрѣтенія. Во всякомъ случаѣ, Египетъ далъ самыя значительныя цивилизаторскіе толчки сосѣднимъ землямъ, а также Элладѣ. Мы можемъ уже нарисовать себѣ ясную картину политической и соціальной, религіозной и общественной, научной и художественной жизни древнихъ египтянь, и намъ извѣстно именно, что подъ сводами нильскихъ храмовъ человѣческая мысль за тысячелѣтія тому назадъ съ необычайною смѣлостью и энергіей пыталась дать отвѣтъ на великій загадочный вопросъ о смыслѣ и цѣли человѣческой жизни. Въ западномъ мыслящемъ мірѣ до нынѣшняго дня повсюду слышны взмахи крыльевъ теологическаго демона древняго Египта и философскаго гения древней Индіи.

Разобранныя до сихъ поръ гіероглифическія надписи и свитки папируса даютъ довольно прочное основаніе для мнѣнія и утвержденія, что египтяне обладали многочисленными литературными произведеніями теологическаго, богослужебнаго, астрономическаго, историческаго и естественно-историческаго содержанія. Самый важный изъ папирусныхъ свитковъ есть такъ называемая „Книга мертвыхъ“ <sup>88</sup>).

Ея полный текстъ, содержащій 165 главъ, сохраняется въ Туринѣ. Швейцарскій египтологъ Навилль посвятилъ всю свою жизнь точному изданію этого текста. Въ другихъ спискахъ есть дальнѣйшія главы, такъ что общее число ихъ достигаетъ 186. Въ своемъ настоящемъ изложеніи онѣ относятся къ различнымъ, отчасти очень древнимъ періодамъ египетской исторіи. Въ составъ этого пестраго сборника входятъ литаніи, молитвы, обрядовыя формулы, употреблявшіяся при похоронахъ, воззванія къ богамъ, рѣчи мертвыхъ и боговъ и описанія загробнаго міра. Впрочемъ въ немъ можно найти и нѣкоторую связь, если пройти вмѣстѣ съ умершимъ путь жизни, начиная съ ея начала, потомъ перейти черезъ врата смерти, на судъ въ преисподней и оттуда, наконецъ, въ мѣста мученій или блаженства.

Но все-таки сдѣланное до сихъ поръ *поэтическое* приобрѣтеніе остается очень незначительнымъ, качественно и количественно. Во всякомъ случаѣ однако есть полное основаніе предполагать, что народъ, достигшій такой степени культуры, имѣлъ также поэтовъ и поэтическія произведенія, и можно съ вѣроятностью принять, особенно имѣя въ виду изображенія въ рисункахъ, что въ древнемъ Египтѣ существовали не только *лирика*, но и воспѣвавшій дѣянія боговъ и великихъ фараоновъ *эпосъ* и, можетъ быть, также богослужебная *драма*, подобная нашимъ средневѣковымъ мистеріямъ. Но это только предположенія и догадки; все, что донынѣ сохранилось или стало намъ извѣстно до сихъ поръ изъ древне-египетской поэтической литературной сокровищницы, состоитъ изъ болѣе или менѣе полныхъ *пѣсенъ* и *пѣсенокъ* (застольныхъ и любовныхъ), дидактическихъ *сентенцій* и *сказокъ*, очень любимыхъ египтянами; нѣкоторыя сказки Масперо перевелъ на французскій языкъ (1889). Значительное число дошедшихъ до насъ гимновъ заставляетъ думать, что на Нилѣ усердно разрабатывалась религіозная, главнымъ образомъ служившая цѣлямъ культа, лирика. Ея эстетическое достоинство, насколько можно судить о немъ по имѣющимся образцамъ, правда очень незначительно: эти пѣсни почти исключительно составлены изъ воззваній и возгласовъ, имѣютъ форму молитвъ, не одушевлены возвышеннымъ чувствомъ и лишены блеска образовъ; таковъ, напримѣръ, отрывокъ слѣдующаго гимна, обращеннаго къ Нилу:

Тебѣ поклоненіе, о Ниль!  
 Открывшійся этому краю,  
 Приходящій въ мирѣ, чтобы оживить Египеть!  
 Тайственный, ты на все темное проливаешь свѣтъ,  
 Какъ то всегда бываетъ угодно твоей волѣ.  
 Ты поля, созданныя богомъ солнца,  
 Покрываешь влагою,  
 Чтобы питать весь животный міръ.  
 Ты—поящій весь край,  
 Небесная стезя, ты приходишь къ намъ  
 Богомъ Зебомъ, подателемъ хлѣба,  
 Богомъ Неперою, раздавателемъ плодовъ,  
 Богомъ Пта, освѣщающимъ каждое жилище.

Самая задушевная изъ этихъ пѣсенъ — *Скорбь Изиды по умершемъ Озирисѣ*<sup>39)</sup>. Въ ней проявляется элегическое настроеніе, которое, впрочемъ, все-таки не достигаетъ полнаго выраженія. Что касается стихотворной формы, то часто замѣчается параллелизмъ членовъ, а также иногда аллитерація.

Что касается драмы, то, какъ на доказательство существованія ея у древнихъ египтянъ, Бругшъ указываетъ главнымъ образомъ на рисунки и текстъ «Книги мертвыхъ». Другіе видятъ въ этой книгѣ «нѣчто вродѣ философско-дидактической поэ-

мы».—Слѣды древнеегипетскаго эпоса усматривали въ слѣдующей надписи въ честь царя Рамсеса III:

Царь былъ точно левъ;  
Его рыканіе въ горахъ потрясало долины.  
Какъ козы дрожать предъ быкомъ,  
Враги бѣжали предъ героемъ!  
Его стрѣлки пронзали непріятелей,  
И кони его были подобны коршунамъ.  
Онъ носить весь край силою своихъ плечъ и чреслъ,  
И духъ солнца проявился въ его тѣлѣ.  
Чистый народъ процвѣтетъ въ сіяніи его лучей  
И множится мужчинами и женщинами:  
Господь силы, онъ сѣетъ жизньъ какъ солнце,  
Онъ сияетъ подобно солнцу надъ краемъ.

Болѣе значительный отрывокъ изъ одной древнеегипетской военной хроники былъ разобранъ и переведенъ на нѣмецкій I. Лаугомъ<sup>60</sup>). Стилъ его возвышается по временамъ до эпической картинности. Онъ записанъ «писцомъ» *Пентауромъ* (Пентенвер) подъ диктовку какого-то неизвѣстнаго поэта и изображаетъ великія воинскія дѣянія, совершенныя въ Сиріи и Месопотаміи фараономъ Рамсесомъ Міамуномъ (Сезострисъ грековъ). Мы приведемъ два мѣста изъ этого «египетскаго эпоса». Въ первомъ «писецъ» рассказываетъ слѣдующее: «Негодный, презрѣнный начальникъ страны Хетовъ держался среди своихъ солдатъ; онъ не осмѣливался самъ выступить въ битву, такъ какъ боялся его величества; но онъ приказалъ выдвинуть впередъ стрѣлковъ и боевыя повозки, болѣе многочисленныя, чѣмъ песокъ. По три человѣка стояли на одной повозкѣ вмѣстѣ съ воинами, испытанными во всѣхъ родахъ оружія. И вотъ они сдѣлали изъ Кадеша, гдѣ находились въ засадѣ, вылазку на южную сторону и оттѣснили къ центру отрядъ Ра, застигнутый ими еще на пути и неготовый къ бою, такъ какъ онъ не зналъ о засадѣ. Поэтому стрѣлки и боевыя повозки царя должны были отступить передъ ними. Въ это время его величество какъ разъ остановился на сѣверъ отъ города Кадеша, именно на западномъ берегу Арунты. Когда до него дошло извѣстіе о происшедшемъ, его величество поднялся, какъ его божественный отецъ Ментху; онъ схватилъ свое оружіе и надѣлъ панцирь, видомъ своимъ напоминая Баала въ его страшные часы. Изъ царской конюшни были приведены главные кони, на которыхъ ѣздилъ его величество, «Тріумфъ Өиявъ» и «Удовлетворенная богиня побѣды». Царь поспѣшилъ впередъ и прорвался въ середину рядовъ этихъ презрѣнныхъ хетовъ».—Въ другомъ мѣстѣ его египетское величество говоритъ уже отъ своего лица: «Подобно богу войны, я правой рукой пускаю свои стрѣлы, а лѣвой рублю враговъ: я являюсь передъ ними какъ Баалъ въ свои страшные часы. 2.500 боевыхъ повозокъ, которыя окружаютъ меня, будутъ разбиты въ щепки передъ моею колесницей; ни одинъ изъ нихъ не найдетъ своей руки, чтобы сражаться противъ меня: въ ихъ груди нѣтъ мужества, и страхъ расслабляетъ ихъ члены; они не умѣютъ болѣе пускать свои стрѣлы и не находятъ болѣе достаточно силы, чтобы держать свои копья. Я бросаю ихъ въ воду, какъ бросается туда крокодилъ; они лежатъ ничкомъ, одинъ на другомъ, а я свирѣпствую среди нихъ. Я не хочу, чтобы хотя одинъ изъ нихъ могъ взглянуть назадъ, или другой обернуться; тотъ, кто падаетъ, болѣе не встанетъ».—Г. Эберсъ сдѣлалъ поэта Пентаура героемъ своего антикварнаго романа *Уарда*.

По всей вѣроятности сказки и поучительныя исторіи принадлежать къ средне-

Handwritten text in the left margin, likely a reference or identification number.

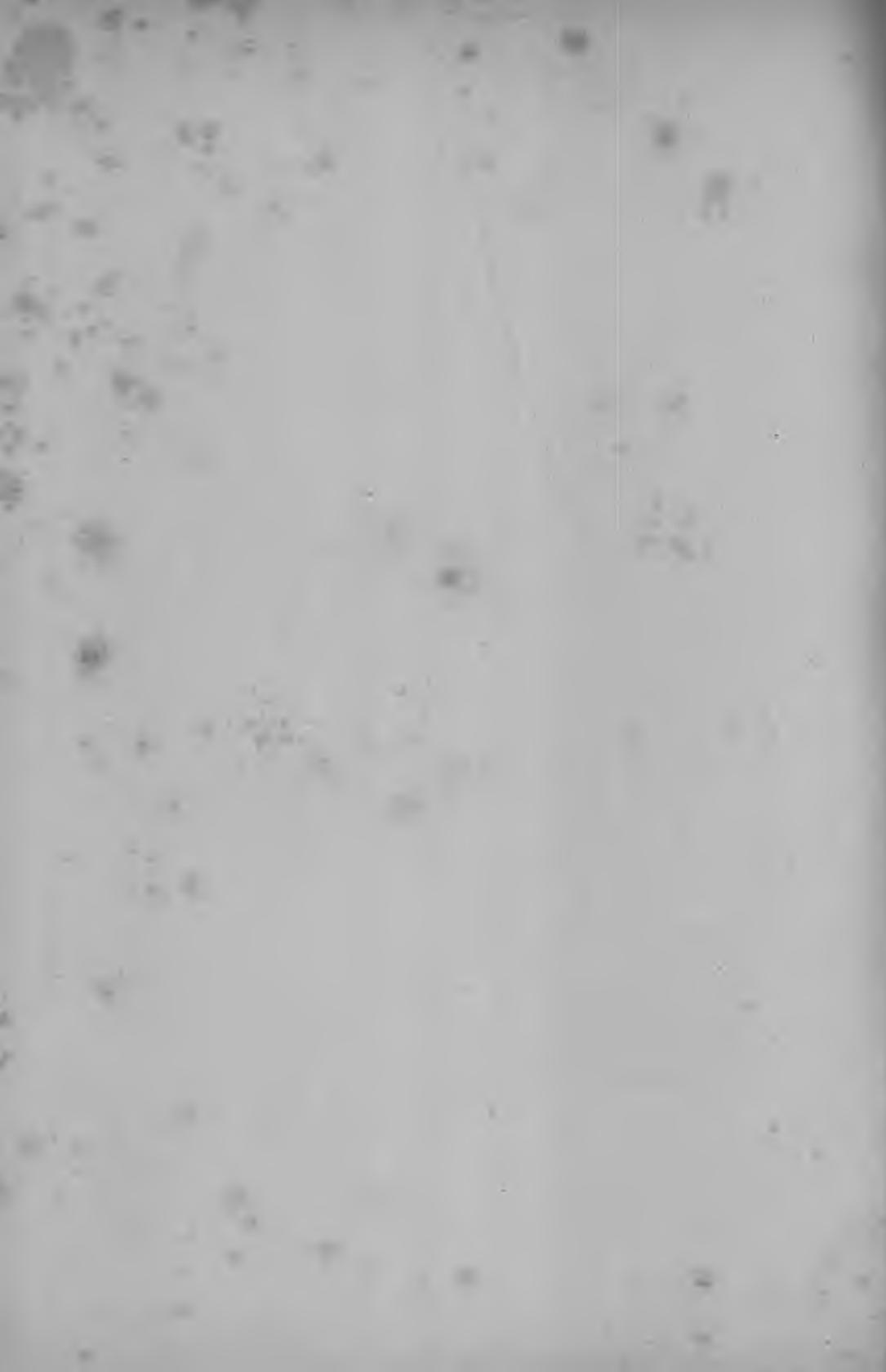


Main body of handwritten text in the upper section of the fragment, written in a cursive script.

Main body of handwritten text in the lower section of the fragment, continuing the script from the upper section.

Отрывок папируса с египетскими письменами.  
Из частной коллекции в Лондонь.





му и позднѣйшему времени. Онѣ указываютъ на то, что охота сочинять сказки процвѣтала и въ странѣ фараоновъ. Въ этомъ родѣ можно упомянуть о «*Приключеніяхъ Синита*, потерпѣвшаго кораблекрушеніе», трогательной (особенно въ первой части) *Исторіи двухъ братьевъ* и объ интересной *Исторіи Сатки*. Герой послѣдняго разсказа, преисполненный, подобно Фаусту, жадной знанія, приобретаетъ отъ мертвеца цѣною потери своего спокойнаго счастья, жены и ребенка, волшебную книгу, написанную самимъ богомъ Тотомъ, которая должна передать своему обладателю божескую мудрость и волшебную силу. Но получивъ ее, онъ сбивается съ пути, увлекшись безнравственной женщиной, впадаетъ въ позорное униженіе и, наконецъ, раскаявшись, возвращаетъ книгу мертвецу <sup>61</sup>).

Даже при самомъ участливомъ погруженіи въ разобранные до сихъ поръ религіозные и свѣтскіе письменные памятники древняго Египта, нельзя отрѣшиться отъ впечатлѣнія, какъ будто отъ нихъ вѣетъ какимъ-то сухимъ духомъ, напоминающимъ сухой воздухъ самаго Египта.

### Вавилонія и Ассирія <sup>62</sup>).

Племенное названіе семитовъ дано имъ, какъ извѣстно, на основаніи библейскаго преданія о Ноѣ и его сынѣ Симѣ. Пять сыновей Сима считаются родоначальниками семитическихъ племенъ. Въ древности такими племенами назывались и признавались вавилоняне, ассирійцы, халдеи, сирійцы, армяне, каппадокійцы, ликійцы, ханааниты, евреи, арабы, финикійцы и ихъ отрасль, пунійцы или карагеняне. Если принять во вниманіе мѣста жительства этой семьи народовъ, то окажется, что семиты, за исключеніемъ финикійскихъ колоній, занимали пространство отъ южнаго конца Аравіи до Каспійскаго моря. По среди обитателей этой широкой полосы земель существовало большое разнообразіе въ отношеніи культуры, религіи, занятій, государственнаго устройства и нравовъ. Поэтому въ новое время приводились сильные доводы противъ признанія общаго происхожденія этихъ народовъ. Эти доводы, однако, не настолько неоспоримы, чтобы вѣра въ родство семитическихъ народовъ могла считаться уничтоженной, хотя и нельзя отрицать того, что эти народности, заключенные между иранско-арійской и египетско-эіопской семьями народовъ, не могли избѣгнуть постоянныхъ сношеній, а слѣдовательно, и постояннаго вліянія съ той и другой стороны. Вѣдь воздѣйствія различныхъ расъ и племенъ другъ на друга во всѣ вообще времена и вездѣ, ко благу культурной работы человѣка, были многочисленнѣе и сильнѣе, чѣмъ допускаютъ это расовая надменность и національное тщеславіе, хотя и не всегда можно прослѣдить ихъ съ достаточною опредѣленностью.

Только меньшее число семитическихъ племенъ принимало участіе во всемірно-литературной дѣятельности, или по крайней мѣрѣ только мень-

шее число ихъ имѣло письменность, содержаніе и объемъ которой давали и даютъ сѣ историко-литературное значеніе. Въ этомъ отношеніи евреи и арабы стояли далеко впереди всѣхъ другихъ народовъ того же племени. Между тѣмъ неутомимый духъ изслѣдованія 19-го столѣтія нашель указанія, что и другія семитическія племена въ свое время принимали участіе во всемірно-литературномъ концертѣ. Отзвукъ ихъ голосовъ былъ услышанъ въ тѣхъ странахъ Евфрата и Тигра, гдѣ съ именами городовъ Ниневіи и Вавилона связаны нѣкоторыя изъ древнѣйшихъ воспоминаній человѣческаго рода. Что равнины и долины, лежа-

щія по берегамъ обрѣ-  
ихъ месопотамскихъ  
рѣкъ, принадлежать  
къ древнѣйшимъ мѣ-  
стамъ поселенія чело-  
вѣка, въ этомъ нѣтъ  
никакого сомнѣнія.  
Ф. Гоммель <sup>63)</sup> даже  
прямо утверждаетъ:  
„Всемірная исторія,  
поскольку мы вообще  
можемъ прослѣдить  
ее съ древнѣйшей  
поры, начинается въ  
Вавилоніи“. Много-  
численное населеніе  
пользовалось произ-  
водительной силой  
обильной черноземной

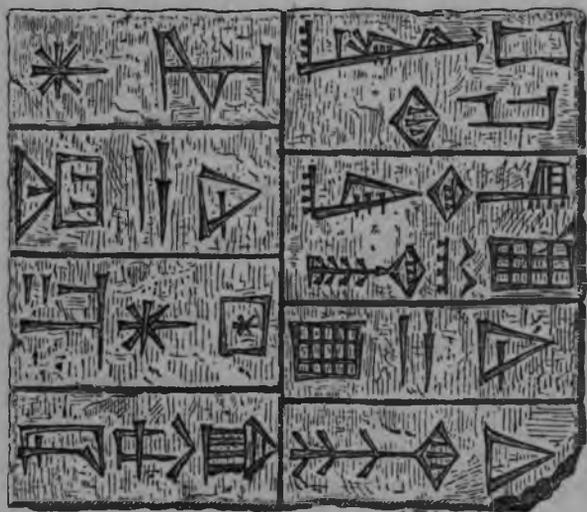


Рис. 17. Клиновидное письмо на кирпичѣ изъ Эреха.

почвы, и уже въ первыя столѣтія второго тысячелѣтія до Р. Х. обитатели Синеара, какъ называли евреи эту страну, достигли такой степени цивилизаціи, что могли соперничать въ этомъ отношеніи съ Египтомъ. На Евфратѣ и Тигрѣ дѣйствовали тѣ же самые факторы культуры, что и на Нилѣ: здѣсь и тамъ систематическое пользованіе богатыми водными силами служило основаніемъ земледѣльческаго, соціального, техническаго и художественнаго прогресса. Вавилоняне и ассирійцы однако развили какъ вообще свою культуру, такъ и въ особенности литературу, не самостоятельно, но переняли ее въ значительной долѣ отъ древняго культурнаго народа аккадо-сумерійцевъ, жившаго на юго-востокѣ и сѣверо-западѣ ихъ области и уступившаго съ теченіемъ времени свое господство семитическимъ племенамъ вавилонянъ и ассирійцевъ.

Судьба Ниневіи и Вавилона величественно показываетъ тщету человѣческаго величія. 2400 лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ великолѣп-

ная Ниневія погибла, скрылась, исчезла, исчезла такъ безслѣдно, что окрестнымъ обитателямъ стало даже неизвѣстнымъ мѣсто, гдѣ стоялъ этотъ городъ. Мѣсто, гдѣ находился Вавилонъ, который по своему великолѣпію принадлежалъ къ чудесамъ древняго міра, осталось, правда, извѣстнымъ, но оно превратилось въ необитаемую пустыню, въ которой только исполинскія массы кирпичей и обломковъ, усѣявшія на цѣлыя мили почву обоихъ береговъ Евфрата, свидѣтельствовали о быломъ существованіи древняго города чудесъ. Но вотъ начатыя въ этой пустынѣ съ 1843 года Боттою и Лайяромъ раскопки и сдѣланныя тамъ находки дали новый матеріалъ филологическому и историческому изслѣдованію. Поиски и раскопки начались на разстояніи около пяти часовъ пути отъ Мосула, вблизи впаденія Заба въ Тигръ, на изобиловавшей за нѣсколько тысячелѣтій тому назадъ своимъ плодородіемъ, но теперь уже цѣлыя столѣтія запустѣлой, лишенной деревьевъ равнинѣ, однообразіе которой прерывается только тамъ и сямъ поднимающимися курганами; вблизи бѣдныхъ бедуинскихъ селеній Нимруда, Корсабада и Куюндшика раскопки дали поразительные результаты. Многочисленные остатки далеко-тянущихся дворцовъ и художественныхъ произведеній въ высшей степени своеобразнаго стиля были освобождены отъ мусора, скоплавшагося надъ ними въ теченіе нѣсколькихъ тысячелѣтій, и подвергнуты археологическому, филологическому и историческому изслѣдованію. Самымъ древнимъ изъ до сихъ поръ открытыхъ и откопанныхъ памятниковъ считается большой, такъ называемый сѣверо-западный дворецъ Нимруда, строителемъ котораго надписи называютъ царя Ассаракбала (между 900 и 800 годами до Р. Х.). Найденныя возлѣ Куюндшика и Корсабада постройки не только покрыты безчисленными надписями, но заключали даже въ собственно для этого назначенныхъ помѣщеніяхъ цѣлыя библіотеки, т.-е. алебастровыя пластинки и глиняныя доски различной величины, на которыхъ картиннымъ и клинообразнымъ письмомъ записаны достопримѣчательности древне и ново-ассирійскаго царства. Англійскіе, французскіе и нѣмецкіе филологи и историки (Роулинсонъ, Смитъ, Тальботъ, Ленорманъ, Бюрнуфъ, Сейсъ, Оппертъ, Гротендъ, Лассенъ, Бенфей, Брандесъ, Нибуръ, Шрадеръ, Гоммель, Гауптъ и др.) наперерывъ и съ большимъ успѣхомъ принялись за разборъ и объясненіе этихъ своеобразныхъ письменныхъ памятниковъ.

Въ литературномъ отношеніи, среди всѣхъ этихъ открытыхъ и разобранныхъ памятниковъ имѣетъ особую цѣну тотъ, который служитъ доказательствомъ того, что до сихъ поръ оспаривалось,—именно, что и семиты, кромѣ легендъ и басенъ, имѣли эпосъ; это доказательство дается намъ главнымъ образомъ глиняными плитками, покрытыми мелкимъ клинообразнымъ письмомъ, изъ библіотеки ассирійскаго царя Асурбанигабала (Сарданапалъ, 667—625 до Р. Х.), найденными при раскоп-

какъ развалинѣ дворца въ Ниневіи (текстъ этой рукописи, съ прибавленіемъ нѣмецкаго перевода, былъ изданъ Шрадеромъ въ 1874 г. (*Die Hoellenfahrt der Istar, ein altbabylonisches epos, nebst Proben assirischer Lyrik*). Въ нихъ мы находимъ три цѣнныхъ произведенія: первое — *Битва бога Мардука съ богиней Тьмы Тіаматъ*, въ которомъ заключено и вавилонское сказаніе о сотвореніи міра; второе — эпопея *Гильгамоса*, содержащая въ себѣ разсказъ о подвигахъ Гильгамоса, въ которомъ предполагаютъ библейскаго Нимрода; въ ней замѣчательно сказаніе о потопахъ; третье — *Нисхождение въ адъ богами Истаръ* <sup>64</sup>). Форма этого эпическаго отрывка, который, безъ сомнѣнія, существовалъ уже гораздо ранѣе времени названнаго царя, представляетъ то ритмическое расчлененіе отдѣльныхъ предложений, которое, какъ „параллелизмъ“ членовъ предложенія и членовъ стиха, было свойственно древнимъ семитамъ, а въ томъ числѣ и евреямъ. Содержаніе, судя по всему, есть только отрывокъ болѣе обширнаго цѣлага, эпизодъ изъ эпическаго цикла, содержащаго многочисленныя мифы о солнечномъ героѣ Гильгамосѣ-Издубарѣ. Эпизодъ о сошествіи въ адъ разсказываетъ, какъ богиня-луна (богиня любви) Истаръ (Астарты) отъ скорби и гнѣва, что ея страстная любовь къ Издубару имъ отвергнута, сходитъ въ преисподнюю.

«Нѣтъ никакого сомнѣнія, что въ этомъ эпическомъ отрывкѣ мы имѣемъ литературное произведеніе, которое принадлежитъ къ древнѣйшимъ остаткамъ всей семитической письменности и было записано, во всякомъ случаѣ, не позже самыхъ древнихъ мѣстъ Ветхаго Заветъа. Кто привелъ сказанія въ теперешнюю ихъ форму, былъ ли это одинъ человѣкъ, или нѣсколько, объ этомъ мы знаемъ также мало, какъ и объ авторахъ древнеисторическихъ хроникъ израильтянъ» (Шрадеръ въ вышеупом. соч.).

Духъ и тонъ этого первобытнаго эпоса проявляется уже во вступительныхъ предложеніяхъ поэмы:

«Въ страну, изъ которой нѣтъ возврата, въ далекую, въ область тлѣнія,  
Истаръ, дочь Сина свой умъ (крѣпко)  
Направила, и дочь Сина (направила свой) умъ  
Къ жилищу тлѣнія, къ жилищу Иркаллы,  
Къ жилищу, входъ въ которое не имѣетъ выхода,  
Къ дорогѣ, путь по которой не имѣетъ возврата,  
Къ жилищу, входъ въ которое лишень свѣта,  
Къ мѣсту, гдѣ обильная пыль—ихъ пища, ихъ кушанье—глина,  
Гдѣ никогда не видать свѣта, гдѣ во мракѣ они живутъ,  
Духи (?), подобно птицамъ, кружатся по сводамъ,  
На двери и ея порогѣ густая пыль».

Изъ полученныхъ при раскопкахъ клинообразныхъ текстовъ выяснилось также, что у семитовъ, жившихъ на Евфратѣ и Тигрѣ, за эпической поэзіей слѣдовала, или наряду съ ней шла поэзія лирическая. Все,

что до сихъ поръ извѣстно объ этой ассирійской лирикѣ, ясно доказываетъ племенное родство месопотамскихъ народовъ съ израильянами. Какъ у этихъ послѣднихъ, такъ и у вавилонянъ и ассиріянъ лирическія изліянія человѣческой души носили преимущественно религіозный характеръ, и очевидное сходство ассирійскихъ молитвъ, гимновъ и притчъ съ еврейскими служитъ неопровержимымъ доказательствомъ того религіозно-историческаго факта, что первоначальное понятіе о богѣ и первоначальный культъ были одни и тѣ же у всей семьи семитовъ. Всякій признаетъ тонъ псалмовъ въ слѣдующихъ трехъ краткихъ образчикахъ ассирійской лирики—молитвѣ, гимнѣ и поученіи:

Господь, о мой Творецъ,  
Возьми мои Ты руки,  
Направь дыханье устъ моихъ,  
И руки мнѣ направь.  
О, Ты, владыка свѣта!

Великъ и грозенъ Твой завѣтъ:  
«Кто станеть поучать (Меня)?  
«Кто станеть на равнѣ (со Мною)?»  
Между богами, братьями Твоими,  
Нѣтъ равнаго Тебѣ!

Кто не страшится Бога своего,  
Тотъ, тростнику подобно, будетъ срѣзанъ;  
Истару кто не чтить,  
Тѣлесныхъ силъ лишается въ болѣзняхъ;  
Звѣздѣ небесъ подобно гаснетъ онъ,  
Ночнымъ водамъ подобно исчезаетъ.

## І у д е я <sup>65)</sup>.

Если бы мы отъ береговъ Ганга и Нила непосредственно обратились къ берегамъ Іордана, отъ индусовъ и египтянъ къ евреямъ, то это было бы переходомъ въ рѣзкую противоположность. Между тѣмъ, какъ въ египетской и индійской религіи, въ поэзіи индусовъ, проявляется чрезмѣрная фантастичность, порождаемая политеизмомъ, въ религіозныхъ воззрѣніяхъ и вѣрованіяхъ евреевъ, а также, въ меньшей степени, и въ ихъ литературномъ творествѣ, какъ оно представляется въ Библии, мы находимъ напротивъ самое сильное и послѣдовательное развитіе монотеизма, какое только могъ дать древній востокъ. Этотъ монотеизмъ, это

поклоненіе единому Богу есть нервъ еврейства вообще и животворящее, движущее начало еврейской литературы въ особенности. „Слушай, Израиль, Іегова нашъ Богъ, Іегова одинъ!“ (Второзаконіе 6, 4). „Іегова, Онъ — Богъ на небесахъ вверху и на землѣ внизу, и никто болѣе!“ (Второз. 4, 39) „Такъ говоритъ Господь: Я есмь первый и послѣдній, и кромѣ Меня нѣтъ Бога!“ (Исаія 44, 6). Вся Библия, которую мы разсматриваемъ здѣсь, конечно, не съ теологической, а лишь съ общечеловѣческой и литературной точки зрѣнія, представляетъ, собственно, простую перифразу этого положенія, перифразу, безпрестанно повторяющуюся въ тысячахъ оборотовъ. Ибо такъ какъ здѣсь все исходитъ отъ Іеговы и все возвращается къ Іеговѣ, такъ и потокъ поэтическаго выраженія имѣетъ своимъ источникомъ почти исключительно вѣру въ Единого Бога, чѣмъ объясняется, конечно, и то своеобразное явленіе, что еврейскій языкъ не знаетъ спеціальнаго различія между прозаической и поэтической формой; вѣдь знакомая намъ „соразмѣрность членовъ“ (Parallelismus membrorum) образуетъ не столько почти матеріальный, сколько идеальный ритмъ, который вполне правильно былъ названъ „ритмомъ мысли“; къ тому же этотъ параллелизмъ свойственъ не только поэтическому стилю, но и прозаическому.



Рис. 18. Камень царя Мезы Моавитскаго. Древнѣйшее семитическое письмо. Лувръ, Парижъ.

Э. Мейеръ, которому мы обязаны первой, вполне свободной отъ теологическихъ тенденцій, исторіей еврейской національной литературы (1856 г.), держится на этотъ счетъ иного мнѣнія. Хотя онъ и признаетъ, что въ еврейскомъ языкѣ нельзя

доказать существованія основанной на количествѣ слоговъ метрики, однако допускаетъ, что еврейская поэзія, именно лирика, обладаетъ отличною отъ прозы, на ритмическихъ условіяхъ построенною формой. Этотъ ритмическій размѣръ, этотъ музыкальный тактъ опредѣляется, по его мнѣнію, въ еврейскомъ языкѣ, какъ и въ нѣмецкомъ, удареніемъ; каждая строчка стиха содержитъ два слога съ удареніемъ, которымъ всегда могутъ предшествовать или за которыми могутъ слѣдовать два или болѣе слога безъ ударенія; тактъ и качественный размѣръ подобной строчки соотвѣтствуетъ, въ общемъ, двойному ямбу и его измѣненіямъ.— Съ другой стороны, Бикелль <sup>66)</sup> говоритъ, будто онъ сдѣлалъ открытіе, что «формой еврейской поэзіи являются строфы, состоящія изъ двустипій, строчки которыхъ построены на основаніи счета слоговъ и правильнаго чередованія слоговъ съ удареніемъ и безъ ударенія». Слоги съ удареніемъ и слоги безъ ударенія правильно чередуются, такъ что прозаическій способъ выраженія можетъ быть обращенъ въ поэтическій однимъ повышеніемъ дикціи.—Едва ли мнѣ нужно упоминать здѣсь, что Гердеръ, своею появившеюся въ концѣ XVIII столѣтія книгой Die

älteste Urkunde des Menschengeschlechts (1774) и своимъ классическимъ произведеніемъ Vom Geist der ebraeischen Poesie (1783) первый проложилъ дорогу и указалъ путь къ правильной оцѣнкѣ библейскихъ произведеній и формъ. въ какихъ проявлялся еврейскій идеалъ красоты.

Самый характеръ еврейской религіи сдѣлалъ заранѣе невозможнымъ существованіе еврейскаго эпоса, такъ какъ для героическаго эпоса древняго міра во всякомъ случаѣ необходимы видимые, осязаемые, дѣйствующіе, опредѣляющіе судьбы людей и ими опредѣляемые боги. Далѣе, чувство полнѣйшей зависимости отъ Яеговы помѣшало евреямъ создать драму, такъ какъ драма предполагаетъ свободную волю самостоятельной личности, въ сознаніи же евреевъ существовала только *одна* самостоятельная личность—личность Бога, который одинъ былъ способенъ на свободное дѣйствованіе и одинъ имѣлъ на него право. Поэтому творческая сила еврейства все болѣе и болѣе оттѣснялась внутрь, все болѣе сосредоточивалась на чувствѣ, чтобы затѣмъ, съ одной стороны, пробиться потокомъ жгучей *лирики* изъ сердца псалмопѣвца, а съ другой—вложить въ уста мыслителя глубокомысленную *дидактику*, побудить лѣтописца къ его удивительно-наивному, объясняющему историческій фактъ съ помощью религіознаго преданія, повѣствованію и, наконецъ, воодушевить пророка къ его религіознымъ видѣніямъ, его патріотическимъ, грозющимъ и бичующимъ, рѣчамъ. При всей своей односторонности, еврейская литература все-таки проявляетъ удивительную силу и мощь; ибо она вырывается, подобно потоку горячей крови, изъ сердца многострадальнаго, прошедшаго школу несчастій, народа, который только изрѣдка обращался къ свѣтлой сторонѣ жизни, постоянно останавливаясь, съ боязливымъ вопросомъ, передъ темною занавѣсью, закрывающею загадки человѣческаго бытія. Стремящійся къ наслажденіямъ сенсуализмъ востока всегда встрѣчалъ неумолимое противодѣйствіе со стороны отвращавшагося отъ земли, постоянно вздыхавшаго о соединеніи съ Богомъ, неустанно стремившагося къ неземному, спиритуализма евреевъ. Именно это воинствующее направленіе придаетъ еврейской литературѣ ту, до самой глубины души проникающую, силу рѣчи, тотъ гремящій гнѣвъ, тотъ страстный пылъ и, наконецъ, ту смѣлую роскошь образовъ, краски которыхъ, какъ удачно замѣтилъ Фортлаге, „встраиваются въ фантазію и долго продолжаютъ сверкать тамъ, подобно яркимъ краскамъ оконной живописи нашихъ готическихъ соборовъ“.

Еврейская литература, въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова, обнимаетъ всѣ письменныя произведенія, написанныя на еврейскомъ нарѣчьи, вѣтви семитическаго древа языковъ. Въ болѣе тѣсномъ смыслѣ, національная литература евреевъ обнимаетъ сборникъ литературныхъ произведеній, который мы привыкли называть *Ветхимъ Завѣтомъ* и который, въ соединеніи съ Новымъ Завѣтомъ, существуетъ подъ греческимъ



Рис. 19. Древнѣйшая рукопись Пятикнижія въ Іерусалимѣ.

названіемъ Библии (βιβλίον, книга или вѣриѣ, *извѣстная книга*, именно τὸ βιβλίον θεῶν, священная книга). Сами евреи даютъ этому сборнику заглавіе: „Законъ, Пророки и Писанія“. Въ отношеніи религіознаго авторитета, совокупность древней израильской литературы распадается, (въ глазахъ іудейской и (древней) христіанской церкви, на книги *каноническія* и *девтороканоническія* или *апокрифическія*. Первые заключаютъ въ себѣ всѣ произведенія древне-еврейской литературы, въ слѣдующемъ разѣ навсегда установленномъ порядкѣ: 1) такъ называемыя пять книгъ Моисея (пятикнижіе); 2) книга Іисуса Навина; 3) книга Судей; 4) книга Руѣ; 5) двѣ книги Самуила; 6) двѣ книги Царствъ; 7) двѣ книги хроникъ (Паралипоменонъ); 8) первая книга Эздры; 9) книга Шееми; 10) книга Эсеиръ; 11) книга Іова; 12) книга Псалмовъ; 13) книга Притчей (Соломона); 14) Проповѣдникъ (Соломона); 15) Пѣсь пѣсней; 16) книги че-

тырехъ великихъ пророковъ: Исаи (распадается на болѣе древнюю книгу Исаи и на менѣе древнюю, которая относится къ концу вавилонскаго плѣна и къ которой принадлежатъ, главнымъ образомъ, главы 40—66), Иереміи, Іезекіиля и Даніила; 17) Плачъ Іереміи; 18) книги двѣнадцати малыхъ пророковъ: Осіи, Іоила, Амоса, Авдія, Іоны, Михея, Наума, Аввакума, Софонія, Аггея, Захаріи и Малахіи. Періодъ времени, въ который появились эти произведенія, простирается отъ такъ называемой Моисеевой эпохи до эпохи Маккавеевъ; можетъ считаться вполне установленнымъ наукою фактомъ, что ветхозавѣтный канонъ получилъ тотъ видъ, въ которомъ мы его имѣемъ, только около 150 года до Р. Х. Дѣло специальной исторіи еврейской литературы выяснитъ, какъ и при какихъ условіяхъ возникло это литературное сокровище въ три великихъ періода исторіи народа израильскаго: 1) отъ Моисея до начала царей, 2) отъ введенія царской власти до конца плѣна, 3) отъ возвращенія изъ плѣна до эпохи Маккавеевъ, какъ оно было собрано и какимъ обработкамъ подверглось до своей окончательной редакціи. Что касается такъ называемыхъ ветхозавѣтныхъ апокрифовъ (отъ греческаго слова *ἀποκρύπτειν*, скрывать), то это продукты позднѣйшей іудейской литературы, дидактическаго или легендарно-историческаго содержанія, частью переведенные съ еврейскаго языка на греческій, частью и первоначально написанные по-гречески. Къ нимъ относятъ: 1) вторую и третью книгу Эздры, 2) книги Маккавеевъ, 3) книгу Юдиѣвъ, 4) книгу Товіи, 5) книгу премудрости, 6) книгу Іисуса, сына Сирахова, 7) книгу Баруха,—не упоминаемая уже о вставкахъ въ каноническую книгу Эсфиръ и различныхъ подложныхъ и компилятивныхъ произведеніяхъ, которыя составлялись въ первые столѣтія по Р. Х. учеными іудеями на основаніи древнееврейскихъ преданій.

Въ литературномъ отношеніи ветхозавѣтная каноническая письменность распадается на два большихъ отдѣла: 1) прозаическія и 2) поэтическія книги.

Конечно, поэтическій элементъ, который игралъ такую большую роль во всѣхъ первоначальныхъ произведеніяхъ духовной дѣятельности всякаго народа, сильно выступаетъ и въ прозаическихъ книгахъ Ветхаго Завета, и притомъ не только въ отдѣльныхъ гимнахъ, притчахъ, басняхъ и загадкахъ, въ изобиліи вставленныхъ въ текстъ, но и во всемъ изложеніи этихъ повѣствовательныхъ и законодательныхъ книгъ. Ядро прозаическихъ книгъ — моисеевъ законъ, долженъ и будетъ во все время считаться сокровищницей мудрости, изъ которой можно черпать начала всякаго соціального и нравственнаго порядка. Моисею можно приписать главное участіе въ древнемъ законодательствѣ: онъ былъ мудрецомъ, страдавшимъ, боровшимся и мыслившимъ для блага и свободы своего народа.

Основнымъ тономъ еврейской поэзіи, какъ уже было замѣчено, является вѣра въ Иегову. По своей сущности и формѣ, это по большей части, лирика и дидактика. Правда, существовали зачатки и эпоса, и драмы—перваго въ видѣ древнихъ героическихъ пѣсень, второй—въ видѣ диалоговъ книги Иова и чередующихся пѣсень Пѣсни Пѣсней; но, по указаннымъ ранѣе причинамъ, ни эпосъ, ни драма не имѣли дальнѣйшаго развитія.

Какъ у всѣхъ народовъ, такъ и у древнихъ евреевъ источникомъ истинной поэзіи является народное сердце; и поэтому въ періодъ отъ Моисея до Давида мы встрѣчаемъ у нихъ религіозныя и свѣтскія *народныя пѣсни*, въ которыхъ уже обозначились позднѣйшія основныя формы еврейской національной поэзіи: эта древняя народная лирика, разбросанные остатки которой указала филологическая и эстетическая критика, имѣетъ дидактическую окраску. Кромѣ умной *Басни объ Иовамъ* (кн. Судей, 9, 8—15), мы упомянемъ *Пѣснь мести Ламеха* (1 кн. Моис. 4, 23 24), *Пѣснь у колодца* (4 кн. Моис. 21, 27 и 28), *Пѣснь о паденіи Гесбона* (4 кн. Моис. 21, 27—30), *Побѣдныя пѣсни Мирямъ, Деборы и Барака* (2 кн. Моис. 15, 20—21; Судей, 5). Цвѣтомъ религіозной лирики надо признать *Псалмы* (отъ греческаго ψάλλειν, psallere, играть на лютнѣ или цитрѣ [киннорѣ]). Отсюда ψάλλα и ψαλλόςъ, сыгранная на цитрѣ или свѣтлая съ акомпаниментомъ цитры пѣсня). Псалтырь (по-еврейски tehillim) заключаетъ 150 пѣсень, сочиненныхъ въ очень различное время и собиравшихся отъ шестого до конца четвертаго столѣтія до Р. Х. По однимъ извѣстіямъ, главнымъ авторомъ псалмовъ былъ царь *Давидъ*, искусный игрокъ на киннорѣ—инструментѣ, болѣе похожемъ на лютню, чѣмъ на арфу, звуки котораго сопровождали лирическую декламацію; какъ у всѣхъ древнихъ народовъ, такъ и у евреевъ лирика неизмѣнно была связана съ музыкой. Наряду съ Давидомъ, составителями псалмовъ названы также Моисей, Соломонъ, Асафъ, Эманъ, Эталь и дѣти Корея. По другимъ, въ сочиненіи псалмовъ принимали участіе и пророки, какъ наприм., Иеремія; наконецъ, третьи относятъ псалмы уже ко времени послѣ плѣна. Но во всякомъ случаѣ, въ псалмахъ мы имѣемъ самое истинное поэтическое выраженіе еврейскаго духа. Въ нихъ звучитъ полный страсти тонъ, выливаясь, какъ „пылающіе угли изъ мрака ночи“, изъ омраченнаго горемъ, лишь изрѣдка освѣщаемаго лучомъ счастья, духа и неодолимо увлекая за собою сердце слушателя; эта лирика, то элегически скорбная, то прорывающаяся въ выраженіяхъ самой возвышенной страсти, въ послѣдствіи была пересажена изъ иудейства въ христіанство и сдѣлалась и осталась прообразомъ всякой церковной поэзіи. Псалмомъ всѣхъ псалмовъ является и всегда будетъ такимъ великолѣпный 103-й псаломъ, неподражаемый въ его возвышенной простотѣ. Это могутъ подтвердить слѣдующія его строфы:

«Благослови, душа моя, Господа! Господи Боже мой! Ты дивно великъ, Ты облеченъ славою и величіемъ; Ты одѣваешься свѣтомъ, какъ ризою, простираешь небеса, какъ шатерь; устрояешь надъ водами горніи чертоги Твои, дѣлаешь облака Твоею колесницею, шествуешь на крыльяхъ вѣтра. Ты творишь ангелами Твоими духовъ, служителями Твоими—огонь пылающій. Ты поставилъ землю на твердыхъ основахъ: не поколеблется она во вѣки и вѣки. Бездною, какъ одѣянъ, покрылъ Ты ее, на горахъ стоятъ воды. Отъ прещенія Твоего бѣгутъ онѣ, отъ гласа грома Твоего быстро уходятъ: восходятъ на горы, нисходятъ въ долины, на мѣсто, которое Ты назначилъ для нихъ. Ты положилъ предѣль, котораго не перейдутъ, и не



Рис. 20. Изъ еврейской библіи 10-го столѣтія.

Эта великолѣпная рукопись находится въ библиотекѣ монастыря St. Sauveur въ Булоннѣ.

возвратятся покрыть землю. Ты послалъ источники въ долины: между горами текутъ (воды), поятъ всѣхъ полевыхъ звѣрей; дикіе ослы утоляютъ жажду свою. При нихъ обитаютъ птицы небесныя, изъ среды вѣтвей издаютъ голосъ. Ты напояешь горы съ высотъ Твоихъ, плодами дѣль Твоихъ насыщается земля. Ты произращаешь траву для скота, и зелень на пользу человѣка, чтобы произвестъ изъ земли пищу и вино, которое веселитъ сердце человѣка, и елей, отъ котораго блистаетъ лице его и хлѣбъ, который укрѣпляетъ сердце человѣка. Насыщаются древа Господа, кедры Ливанскіе, которые Онъ насадилъ; на нихъ гнѣздятся птицы: ели — жилище аясту, высокія горы—сернамъ; каменные утесы—убѣжище зайцамъ. Онъ сотворилъ дуну для указанія время, солнце знаетъ свой западъ. Ты простираешь тьму и бываетъ ночь: во время нея бродятъ всѣ лѣсные звѣри; львы рыкаютъ о добычѣ и просятъ



Рис. 21. Месхила (рукописный свиток). Въ музеѣ Клуни въ Парижѣ.

у Бога пишу себѣ. Восходитъ солнце, (и) они собираются и ложатся въ свои логовища; выходитъ человѣкъ на дѣло свое и на работу свою до вечера. Какъ многочисленны дѣла Твои, Господи! Все содѣлалъ Ты премудро; земля полна произведеній Твоихъ. Это — море великое и странное: тамъ пресмыкающіяся, которымъ нѣтъ числа, животныя малыя съ большими; тамъ плаваютъ корабли, тамъ этотъ левиафанъ, котораго Ты сотворилъ играть въ немъ. Всѣ они отъ Тебя ожидаютъ, чтобы Ты далъ имъ пищу ихъ въ свое время. Дашь имъ—принимаютъ, отвергаешь руку Твою—насыщаются благомъ; сокроешь лице Твое—мнутся, отнимаешь духъ ихъ — умираютъ и въ персть свою возвращаются; пошлешь духъ Твой — созидаются, и Ты обновляешь лицо земли.

Да будетъ Господу слава вѣки; да веселится Господь о дѣлахъ Своихъ! Призираетъ на землю, и она трясется; прикасается къ горамъ, и дыматся. Буду пѣть Господу во всю жизнь мою, буду пѣть Богу моему, доколѣ есмь. Да будетъ благоприятна ему пѣснь моя; буду веселиться о Господѣ».

Въ такъ называемыхъ *Плачахъ* Иереміи, вызванныхъ разрушеніемъ Иерусалима въ 588 году до Р. Х., страстное настроеніе псалмовъ нашло себѣ продолженіе въ направленіи элегическомъ.

Самымъ совершеннымъ произведеніемъ чисто свѣтской лирики является богатая идилическими мотивами *Пѣснь Пѣсней* (Schir haschirim). Она была составлена, вѣроятно, въ концѣ 9-го столѣтія до Р. Х., и уже самое заглавіе, ей данное, указываетъ на то высокое уваженіе, какимъ она по праву пользовалась.

Содержаніе лирико-дидактической книги *Иова* основано, вѣроятно, на древнемъ сказаніи; въ томъ же видѣ, въ какомъ мы ее имѣемъ, она несомнѣнно должна быть отнесена къ эпохѣ послѣ плѣна. Прочно слитившееся единство жизни распалось, и въ то время, какъ одни пытались утѣшиться въ обманахъ и разочарованіяхъ земной жизни, принявъ ученіе о безсмертіи, другіе нашли въ стоической покорности судьбѣ силу переносить раздвоенность и разо-

рванность своего времени. Но къ подобной покорности ведутъ борьбы сомнѣнія, и въ книгѣ Іова мы встрѣчаемъ всѣ вышеуказанныя противоположности, воспроизведенныя въ поэтической формѣ. Мораль этого произведенія такова: терпи безъ ропота на Бога, такъ какъ Его рѣшенія неисповѣдимы. Однако въ книгѣ Іова евреизмъ въ самой высокохудожественной формѣ прославилъ религію Іеговы. Я имѣю въ виду, какъ всякій пойметъ, 38—41 главы, гдѣ Іегова среди грозы обращается къ Іову. Поэзія древняго и новаго времени имѣетъ очень немногое, что она могла бы поставить, по силѣ и величію, наряду съ этимъ мѣстомъ.

«Препоаяшъ нынѣ чресла твои, какъ мужъ: Я буду спрашивать тебя, и ты объясняй Мнѣ: гдѣ былъ ты, когда Я полагалъ основаніе земли? скажи, если знаешь. Кто положилъ мѣру ей, если знаешь? или кто протягивалъ по ней вервь? На чемъ утверждены основанія ея, или кто положилъ красугольный камень ея при общемъ ликованіи утреннихъ звѣздъ, когда всѣ сыны Божіи восклицали отъ радости? Кто затворилъ море воротами, когда оно исторглось, вышло какъ бы изъ чрева, когда Я облака сдѣлалъ одеждою его и мглу пеленами его, и утвердилъ ему Мое опредѣленіе, и поставилъ запоры и ворота, и сказалъ: доселѣ дойдешь и не перейдешь, и здѣсь предѣлъ надменнымъ волнамъ твоимъ?»

Къ частямъ Библии, поэтическимъ по преимуществу, можно отнести также безъ сомнѣнія прелестивѣйшую идиллію *Руевъ* и книгу *Эсфиръ*.

Съ теченіемъ времени, вмѣстѣ съ другими элементами еврейской національности, все неудержимѣе стала падать и религія. Возникло громадное количество теологическихъ сектъ, и изъ различныхъ ихъ догматовъ, изъ азіатскаго мистицизма, греческой философіи и древнихъ національныхъ сказаній образовалось постепенно іудейское тайное ученіе *Каббала* (т.-е. переданное откровеніемъ ученіе), приверженцы котораго утверждаютъ, что оно въ видѣ устнаго преданія идетъ отъ Адама, получившаго его отъ ангела Разила. Главными собирателями и распространителями этихъ преданій были раввинъ *Акиба* (казненный въ 120 г. до Р. Х.), сочинитель книги *Езира*, и его ученикъ *Симеонъ Бенъ-Иохан*, авторъ книги *Зогаръ*, объясняющей о физикѣ, метафизикѣ, о мірѣ духовъ и магіи. Но Каббала пріобрѣла большое значеніе только къ двѣнадцатому столѣтію христіанской эры, когда она выработалась въ мистическую философію религіи; впослѣдствіи, какъ извѣстно, она играла важную роль въ бредняхъ средневѣковыхъ теософовъ, заклинателей и ясновидящихъ. Къ той же эпохѣ, когда явилась Каббала, относится *Талмудъ* (т.-е. наставленіе). Основу этого, очень многими іудеями наравнѣ съ Библией почитаемаго, сборника экзегетическихъ, мистическихъ, литургическихъ, моральныхъ и легендарныхъ сочиненій образуютъ, будто бы также данныя Богомъ Моисею на Синаѣ, разъясненія закона Моисеева, которыя, передаваясь изустно, многократно пополнялись и украшивались, пока одинъ святой раввинъ *Іегуда* (умеръ въ 220 г. по Р. Х.) не привелъ ихъ въ систему подъ названіемъ *Мишнайтъ* (т.-е. вто-

рой законъ). Къ этому сборнику немедленно присоединилось безчисленное количество комментаріевъ, такъ что раввинъ *Иоханамъ Бенъ-Эліезеръ* (умеръ въ 279 г. по Р. Х.) счелъ нужнымъ, чтобы внести свѣтъ и порядокъ въ этотъ хаосъ, составить изъ комментаріевъ извлеченіе. Это извлеченіе, названное *Гемара* (т.-е. объясненіе), составляетъ вмѣстѣ съ *Мишной* Талмудъ, который около 360 г. по Р. Х. получилъ значеніе закона наряду съ древнимъ религіознымъ кодексомъ и позднѣе подвергся еще многочисленнымъ дополненіямъ и переработкамъ. Изъ позднѣйшихъ толкователей Талмуда самый знаменитый — раввинъ *Моисей Бенъ Маймонъ* (Маймонидъ), родившійся въ 1139 г. въ Кордовѣ въ Испаніи и умершій въ Каирѣ или Палестинѣ; этого замѣчательнаго человѣка іудеи считаютъ вторымъ величайшимъ гениемъ послѣ Моисея и называютъ его славою востока и свѣтомъ запада. Огромный матеріалъ, который накопили различныя редакціи, дополненія и объясненія Талмудовъ (такъ называемаго *палестинскаго* и такъ называемаго *вавилонскаго*), давалъ содержаніе по-

בראשית ברא  
 אמר ר' יצחק לא חיה צריך לחתחיל  
 את התורה אלא מחחדש הוח לכם  
 שחיא מצוח ראשונח שנצטמו ישראל  
 ומח טעם פתח כבראשית משום כח

Рис. 22. Образецъ письма изъ первой печатной еврейской книги. Соломонъ Бенъ Сидхакъ. Комментаріи къ Пятикнижію. Реджіо, 1475.

зднѣйшей, пользовавшейся народно-арамейскимъ нарѣчіемъ поэзіи, создавшей огромное количество очень разнообразныхъ по своему поэтическому достоинству сказаній, легендъ, рассказовъ, басенъ и изреченій, которыя всѣ собраны подъ общинъ заглавіемъ *Ханада* (т.-е. сказанное).

Еще болѣе замѣчательное процвѣтаніе пережила еврейская литература въ средніе вѣка въ Испаніи, гдѣ при вѣротерпимомъ господствѣ мусульманъ-арабовъ и іудеи имѣли возможность принять участіе въ высокой духовной культурѣ, какою отличался кордовскій калифатъ въ то время, когда большая часть христіанской Европы еще была погружена въ глубокое варварство. Среди испанскихъ іудеевъ получила развитіе новоеврейская поэзія, которая заимствовала у своихъ арабскихъ образцовъ метрику, строеніе строфъ и риему, а по содержанію, своими высокими полетами для постиженія природы божества и своей часто скорбной преданностью божественному провидѣнію, напоминала соотвѣтствующую поэзію Ветхаго Завѣта. Первымъ поэтомъ въ этомъ родѣ былъ Соломонъ Бенъ *Габироль* (умеръ около 1070 г.), котораго въ отдѣлкѣ стиха далеко превзошелъ Абу-Гарунъ Моисей Бенъ *Эзра* (около 1164 г.). Но самымъ многостороннимъ, самымъ глубокимъ и самымъ блестящимъ изъ

этихъ новоеврейскихъ поэтовъ былъ Абуль Гассанъ Іуда *Га-Леви* (около 1140 г.), одинаково замѣчательный, одинаково полный теплоты, иѣжности, благородства какъ въ своихъ религіозныхъ, такъ и въ свѣтскихъ пѣсняхъ. Менѣе оригинальнымъ въ своихъ воззрѣніяхъ, но еще болѣе искуснымъ мастеромъ еврейскаго языка, въ это время соперничавшаго съ необыкновенно богатымъ и гибкимъ арабскимъ, былъ Іуда Бенъ Соломонъ *Харизи* (умеръ около 1250 г.), который перевелъ на еврейскій языкъ знаменитыя макамы Харири (см. ниже), а затѣмъ написалъ самостоятельныя макамы, въ которыхъ успѣшно соперничалъ со своимъ образцомъ. Нѣкоторыя изъ его макамъ, которыя онъ влагаетъ въ уста зрахиу Геману, положительно граціозны; лучшая изъ нихъ всѣхъ сатирическая макама о блохѣ <sup>67)</sup>.

### Аравія.

Къ югу отъ Палестины, ограниченный арабскимъ и персидскимъ заливами, вдается въ арабско-персидское море большой полуостровъ Аравія, съ незапамятныхъ временъ питавшій и укрывавшій въ своихъ палящихъ пустыняхъ, ущельяхъ и тамъ и сямъ разбросанныхъ среди песка оазисахъ сильный, великодушный, любящій приключенія, воинственный пастушескій народъ. Не уступая родственному ему по происхожденію еврею въ самобытности и глубинѣ ума, арабъ превосходитъ его мужествомъ и рыцарственностью. Рыцарственность именно была основной чертой въ характерѣ этихъ героевъ пустыни, которые впоследствии, опоясавшись мечомъ, покорили міръ и, насытивши свой фанатизмъ и жажду завоеваній, стали праздновать триумфы цивилизаціи и образованія. Результаты этого образованія принадлежатъ къ самымъ своеобразнымъ и самымъ плодороднымъ во всемірной исторіи, и культурная работа арабовъ съ трехъ сторонъ заслуживаетъ самаго живого интереса. Во-первыхъ, своимъ всемірно-историческимъ созданіемъ—исламомъ; во-вторыхъ—въ высшей степени значительнымъ вліяніемъ, которое, какъ вслѣдствію, она оказала на научное, поэтическое и общественное образованіе средневѣковаго христіанства; въ-третьихъ—богатствомъ созданной ею литературы, сокровища которой, послѣ первыхъ трудовъ француза Сильвестра-де-Саси, постепенно открывали намъ преимущественно нѣмецкіе изслѣдователи <sup>68)</sup>.

Исторія арабской литературы, какъ и исторія арабскаго народа, распадается на два большихъ періода: до Магомета и послѣ Магомета. На характеръ перваго періода оказало рѣшающее вліяніе искони существовавшее различіе между осѣдлыми и кочевыми обитателями аравійскаго полуострова. Дѣло въ томъ, что арабы съ древнѣйшихъ временъ дѣлятся, какъ замѣтилъ одинъ знатокъ арабскаго быта, на два класса:

кочующихъ пастуховъ, или бедуиновъ, т.-е. жителей пустыни, и осѣдлыхъ — жителей городовъ и селъ. Эти послѣдніе, благодаря лучшему устройству своего гражданскаго быта и сношеніямъ съ сосѣдними, имѣвшими такое же устройство, народностями, уже раньше другихъ достигли довольно значительной степени культуры; но это обстоятельство уничтожило всю оригинальность въ ихъ характерѣ, и ихъ нравы измѣнились, тогда какъ обитатели болѣе отдаленныхъ пустынь, нестѣсняемые никакою постороннею силою, отдѣленные отъ остального міра огромными, безводными песчаными пространствами еще больше, чѣмъ широкими морями, до сего дня сохранили нравы своихъ отцовъ въ первоначальной чистотѣ и свой національный характеръ во всей его оригинальности и силѣ. Цѣня свою свободу выше, чѣмъ богатство и комфортъ, они съ незапамятныхъ временъ кочуютъ отдѣльными, независимыми племенами по неизмѣримымъ пустынямъ между Евфратомъ и Ниломъ, заходя въ самую глубь аравійскаго полуострова. Ихъ имущество и ихъ богатство составляютъ стада верблюдовъ и овецъ, довольствующіяся скуднымъ кормомъ, который они находятъ на сухихъ равнинахъ. Жилищами этимъномадамъ служатъ палатки, съ которыми они, въ сопровожденіи женъ и дѣтей, перекочевываютъ изъ степи въ степь всякій разъ, какъ ихъ многочисленныя стада начинаютъ нуждаться въ свѣжемъ пастбищѣ.



Кааба въ Меккѣ.

Рис. 23. Миниатюра 15-го столѣтія по Gayet, Art arabe, Paris, Maisson Quantin.

По своему гражданскому устройству они мало чѣмъ отличаются отъ самыхъ древнихъ патріархальныхъ народовъ. Каждое племя представляетъ собою союзъ родственныхъ семействъ; главы этихъ семействъ выбираютъ самаго способнаго изъ своей среды предводителемъ, который раздѣляетъ вмѣстѣ съ прочими всѣ опасности и труды. Храбрость и гостепріимство — прирожденные добродѣтели арабовъ. Среди этихъ пастушескихъ племенъ

многими песчаными пространствами еще больше, чѣмъ широкими морями, до сего дня сохранили нравы своихъ отцовъ въ первоначальной чистотѣ и свой національный характеръ во всей его оригинальности и силѣ. Цѣня свою свободу выше, чѣмъ богатство и комфортъ, они съ незапамятныхъ временъ кочуютъ отдѣльными, независимыми племенами по неизмѣримымъ пустынямъ между Евфратомъ и Ниломъ, заходя въ самую глубь аравійскаго полуострова. Ихъ имущество и ихъ богатство составляютъ стада верблюдовъ и овецъ, довольствующіяся скуднымъ кормомъ, который они находятъ на сухихъ равнинахъ. Жилищами этимъномадамъ служатъ палатки, съ которыми они, въ сопрово-

пустыни, поэзія процвѣтала уже въ очень отдаленныя времена. Гордость своимъ древнимъ происхожденіемъ, которое они производятъ отъ ближайшихъ потомковъ Ноя, своимъ богатымъ несмѣшаннымъ языкомъ и своею, никогда не прекращавшеюся, независимостью; природа страны, богатая если не привлекательными, то величественными и дикими картинами; дальѣ, одинокія и опасныя поѣздки по дикимъ пустынямъ; непрерывныя войны племень между собой; мстительность, съ которой каждый отдѣльный человѣкъ стремится отомстить за обиду, причиненную его племени, и возникающее отсюда уваженіе къ мужеству и храбрости—все эти обстоятельства вмѣстѣ должны были очень рано пробудить поэтическій духъ и дать ему вполне своеобразное направленіе въ народѣ, фантазія котораго въ высшей степени жива и пламенна, уже благодаря одной природѣ, среди которой онъ живетъ; а великое уваженіе, которымъ пользовался у всего племени тотъ, кто воспѣвалъ въ пѣсняхъ и сохранялъ такимъ образомъ для отдаленныхъ потомковъ подвиги храбрыхъ и добродѣтели благородныхъ, еще болѣе усиливало природную склонность къ поэзіи. Характеренъ слѣдующій анекдотъ: одинъ бѣдный бедуинъ Могаллакъ гостепріимно угостилъ поэта Аашу; желая отблагодарить Могаллака, Ааша сочинилъ въ честь его одно двустишіе, и этого было достаточно, чтобы восемь дочерей бедуина въ одинъ день нашли себѣ мужей.

До Магомета арабскій поэтъ былъ въ одно и тоже время бедуинъ и воинъ. Битвы своего племени, въ которыхъ онъ самъ принималъ участіе, онъ воспѣвалъ потомъ въ пламенныхъ пѣсняхъ. Но этого мало: онъ былъ также судьей во внутреннихъ распряхъ, ибо уваженіе, съ которымъ относились къ поэтическому дарованію и поэтической дѣятельности, было такъ велико, что враждующія стороны выбирали поэтовъ защитниками своихъ правъ и ихъ доводамъ придавали рѣшающее значеніе. Храбрость, духъ независимости, гостепріимство, постоянство въ дружбѣ и ненависти, справедливость и честь одушевляють произведенія этихъ древнихъ поэтовъ. Сюда присоединяется еще одинъ важный элементъ — любовь, любовь пламенная, то утопающая въ чувственныхъ наслажденіяхъ, то говорящая голосомъ самой задушевной искренности, какою она могла быть только въ тѣ времена, когда женщина еще не была удалена изъ общественной жизни въ темницу гарема, не сдѣлалась еще безответною рабой прихотей неограниченнаго властелина, какъ это совершилось благодаря исламу. Только при древне-арабской свободѣ, достоинствѣ и простотѣ жизни могли существовать у женщинъ и по отношенію къ нимъ истинная любовь и вѣрность; только тогда могъ поэтъ Антара сказать своей возлюбленной: „Я думаю о тебѣ, когда вражескія копья утоляютъ на мнѣ свою жажду и острые клинки купаются въ моей крови. Мнѣ весело, когда мечи ударяются другъ о друга: они блестятъ тогда, какъ твои сверкающіе зубы, когда ты улыбаешься!“ и только тогда могъ поэтъ

Дшемиль, увѣряя свою милую въ рыцарской вѣрности, говорить, что его любовь выше всякихъ обстоятельствъ и случайностей.

Древнѣйшія произведенія арабской поэзіи—*народныя пѣсни*, и такимъ образомъ въ нихъ преобладаетъ лирика. Но эта лирика, съ одной стороны, сильно перемѣшана съ эпическими элементами, а съ другой—пройдя всю скалу лирическихъ тоновъ, часто переходитъ въ дидактику, изреченія, эпиграмму и пословицу. Слогъ стремительный, побочныя обстоятельства вполне предоставлены фантазіи слушателя, образы смѣлы и блестящи, изложеніе очень сжатое. Форма этихъ произведеній имѣетъ свою существенную принадлежностью не только мѣру слоговъ, но и риму, и обыкновенно одна и та же рима проходитъ черезъ все стихотвореніе. Это обстоятельство было неблагопріятно для развитія того разнообразія строфическихъ формъ, какое мы находимъ въ западной поэзіи. Число стиховъ обусловило главнымъ образомъ дѣленіе на газели и кассиды—стихотворныя формы, свѣдѣнія о которыхъ будутъ даны въ обзорѣ персидской литературы.

Первымъ арабомъ, сочинившимъ стихотвореніе въ 30 стиховъ и вообще давшимъ опредѣленныя правила для поэтическаго выраженія, считается *Мугамиль*, который, естественно, былъ въ одно и то же время воиномъ и поэтомъ, какъ всѣ эти древніе пѣвцы. Къ древнѣйшимъ изъ нихъ принадлежитъ и *Тааббата Шарранъ*, одинъ изъ тѣхъ суровыхъ богатырей арабской древности, которыхъ изображаютъ намъ сказанія о миическомъ героѣ и поэтѣ *Фарисъ*. Именно разсказывается, что этотъ Фарисъ, возмущенный обманами и предательствомъ своихъ друзей и исполненный ненависти къ людямъ, бѣжалъ въ самыя отдаленныя пустыни, жилъ тамъ вмѣстѣ съ дикими звѣрями и побѣдоносно выдерживалъ страшныя битвы не только съ людьми и животными, но и съ ураганами, вихрями и песочными бурями.

Написанный Тааббатомъ Шарраномъ плачъ по его убитомъ дядѣ съ материнской стороны, мстителемъ за котораго онъ выступилъ, начинается стихами:

«Въ ущелія долины, подъ скалой  
Лежить мертвецъ, и льется кровь рѣкой»—

и очень-ясно представляетъ сущность и отдѣльныя черты характера древнеарабской поэзіи. Высоко-поэтическая легенда о Фарисѣ послужила темою одного изъ самыхъ геніальныхъ произведеній величайшаго польскаго поэта Мицкевича.

Менѣе легендарно существованіе прославившагося воинскими подвигами, быстротою ногъ и стрѣльбою изъ лука *Шанфары*, который велъ жизнь, полную разнообразныхъ кровавыхъ приключеній и отъ котораго до насъ сохранилось одно стихотвореніе, признаваемое знатоками равнымъ самымъ выдающимся произведеніямъ арабской поэзіи, если не лучшимъ изъ нихъ <sup>69</sup>). Подобныя пѣсни распространялись изъ устъ въ уста и побуждали къ соревнованію. Такимъ образомъ, съ теченіемъ времени нако-

пилаась большая сокровищница пѣсенъ, которыя были собраны въ одну книгу *Абу Теммамомъ* (805—846 г. по Р. Х.), записавшимъ отдѣльные пѣсни на основаніи устнаго преданія. Эта книга пѣсенъ по заглавію своего перваго отдѣла получила названіе *Гамаза*, т.-е. храбрость (превосходно переведена на нѣмецкій яз. Ф. Рюккертомъ <sup>70</sup>). Она распадается на десять книгъ: 1) героическія пѣсни, 2) надгробныя пѣсни, 3) нравоучительныя притчи, 4) любовныя пѣсни, 5) сатирическія пѣсни, 6) пѣсни въ честь гостей и почетныя пѣсни, 7) описанія, 8) путешествіе и отдыхъ, 9) шутки, 10) насмѣшки надъ женщинами,—содержитъ болѣе или менѣе объемистыя произведенія 521 поэта и 56 поэтесъ (среди послѣднихъ особенной славой пользовалась *Томадиръ*, прозванная Эль-Ханза, т.-е. Курносая) и представляетъ огромный матеріалъ для ознакомленія съ этой могучей, чисто народной лирикой <sup>71</sup>).

Къ этому древнему сборнику примкнуло впоследствии еще нѣсколько другихъ, изъ которыхъ самыя важныя—составленный *Абу Вотори* († 898 по Р. Х.) и редактированный *Абулфаради Иффагани* († 966) подъ заглавіемъ *Китабъ аль Анани* (книга пѣсенъ); этотъ послѣдній снабженъ біографіями 395 поэтовъ.

Если надо назвать еще нѣсколько знаменитѣйшихъ арабскихъ поэтовъ до-магометанской эпохи, то мы должны упомянуть авторовъ пѣсенъ, знаменитыхъ подъ именемъ *Моаллакатъ*, т.-е. вывѣшенныя (стихотворенія). Эти пѣсни, въ числѣ семи, были, какъ говорятъ, результатомъ поэтическихъ состязаній, которыя—настолько было велико участіе, принимавшееся всею арабской націею въ поэтическомъ творествѣ—ежегодно происходили на кипѣвшей народомъ ярмаркѣ въ Окацѣ. Стихотвореніе, удостоивавшееся преміи, писалось золотыми буквами на персидскомъ шелку и на вѣчную славу вывѣшивалось при входѣ въ древнее національное святилище Каабу въ Меккѣ,—откуда и произошло названіе Моаллакатъ. Очень вѣроятно, что эта легенда имѣетъ историческое основаніе. Моаллакатъ—историческія стихотворенія, поскольку они изображаютъ дѣянія и судьбу поэта, который, какъ указано выше, принималъ самое живое, самое дѣятельное участіе въ жизни своего племени; но они въ то же время и элегическо-дидактическія стихотворенія, поскольку поэтъ къ описанію своихъ приключеній примѣшиваетъ ощущенія своего сердца, стремленія своего духа, а также, какъ результаты своего опыта, нравственныя притчи и уроки мудрости. Авторами Моаллакаты были *Тарафа* (убитъ между 560—570 г. по Р. Х.), *Сухейръ* или *Цохейръ*, *Антара* (названный за свою храбрость Абу Эль Фаварисъ, т.-е. отецъ рыцарей или героев <sup>72</sup>), *Амру* († 570), *Гаретъ* (около 560—579 г.), *Лебидъ* († 662, сначала ожесточенный противникъ, затѣмъ ревностный приверженецъ Магомета) и *Амрилкаисъ* или (какъ рекомендуетъ писать это имя Гаммеръ) *Имрилкаисъ* <sup>73</sup>).

Одинъ изслѣдователь исторіи арабской литературы Гаммера въ слѣдующихъ словахъ сводитъ то, что этотъ ориенталистъ высказалъ относительно Амрилкаиса или Имрилкаиса <sup>74</sup>). «Этотъ поэтъ, котораго Магометъ назвалъ знаменосцемъ въ адъ, своими пѣснями, своей судьбой и любовными приключеніями съ Онейсой, которую онъ подстерегъ купающеюся съ подругами, достигъ среди своего народа всеобщей громкой извѣстности. Изгнанный своимъ отцомъ за скандальныя приключенія, онъ долгое время жилъ среди чужого племени. Когда ему было сообщено, что его отецъ убитъ при возстаніи собственнымъ племенемъ, онъ занятъ былъ игрою. Онъ просилъ своего товарища спокойно окончить игру, такъ какъ не хотѣлъ, чтобы тотъ потерпѣлъ какой-либо ущербъ. Затѣмъ онъ приказалъ рассказать всѣ малѣйшія подробности убійства и напился ночью до пьяна, слѣдую правилу: «Сегодня вино, а завтра дѣло». Протрезвившись, онъ покаялся не вкушать ни мяса, ни вина, не стричь волосы и бороды и не подходить къ женщинѣ, пока не исполнитъ долга кровавой мести. Съ гордостью отвергъ онъ всѣ предложенія о денежномъ возмездіи, такъ какъ всѣ арабы должны были знать, что Годшръ не имѣлъ себѣ равнаго и что сынъ обез-



Рис. 24. Миниатюра изъ арабской рукописи 14-го столѣтія. Магометъ осаждаетъ крѣпость Банъ-эль-Надиръ. Надъ нимъ ангелъ Гавриэль съ чашей въ одной рукѣ и бутылкой въ другой. Одно изъ чрезвычайно рѣдкихъ арабскихъ изображеній пророка.

честить бы себя, если бы взялъ верблюдовъ за кровь своего отца. Спрашивая у одного идола, при помощи жребія, предсказанія относительно своего похода, онъ трижды вынималъ стрѣлу защиты; но раздосадованный, что оракулъ не говоритъ о необходимости нападенія, сломалъ стрѣлу и бросилъ ее въ лицо идолу со словами благороднаго гнѣва: «Если бы твой отецъ былъ убитъ, ты не ограничился бы одною защитою». Имрилкаисъ прибылъ наконецъ въ Константинополь, но принужденъ былъ бѣжать отсюда вслѣдствіе любовной связи съ одной принцессой. Чтобы наказать его, Юстиніанъ далъ ему въ подарокъ отравленную рубашку, надѣвъ которую поэтъ скоро покрылся нарывами и умеръ возлѣ Ангоры. Его эротическія пѣсни—драгоценныя камни арабской поэзіи и содержатъ массу тонкихъ и вѣрныхъ наблюдений надъ природою, вмѣстѣ съ выраженіемъ южной пылкости и сладострастія».

Съ *Магометомъ*, или Мугаммадомъ или Могаммадомъ (род. въ 570 или 571 г. по Р. Х. въ Меккѣ, умеръ 7 или 8 іюня 632 г. въ Мединѣ), основателемъ ислама, объединившимъ безчисленныя племена своей родины въ одну націю, арабы изъ своихъ отдаленныхъ пустынь, изъ своихъ уединенныхъ оазисовъ выступили на сцену всемірной исторіи <sup>75</sup>). Понятно, что при такомъ поворотѣ народной судьбы, и поэзія, духовная производительность Аравіи, должна была вступить въ новый фазисъ. Ли-

татура сдѣлалась разнообразнѣе, обширнѣе и подобно мощнымъ потокамъ распространилась по землѣ; но эти потоки уже не вытекали изъ свѣтлаго источника всецѣло замкнутой въ себѣ, своеобразной и уже самой по себѣ высокопоэтической народной жизни. Арабская литература купила свой блескъ, свое далеко распространившееся значеніе только цѣною своей первоначальной свѣжести и силы. Религіозный элементъ, введенный пророкомъ, нисколько не споспѣшествовалъ ея развитію, такъ какъ, благодаря этому элементу, на поэтическую производительность были наложены неподвижныя оковы догмата, и поэты были принуждены каждую мысль, каждое созданіе фантазіи свѣситъ на вѣсахъ правовѣрія, прежде чѣмъ выступить съ ними въ свѣтъ. Затѣмъ, возвышенности и искренности чувства былъ нанесенъ непоправимый ударъ тѣмъ положеніемъ, въ которое исламъ поставилъ женщину. Заключенныя въ гаремъ и вслѣдствіе этого отупѣвшія и загнанныя, женщины не могли уже приносить мужчинѣ ничего, что внушало бы ему возвышенную любовь; а такъ какъ съ тѣхъ поръ женщина разсматривалась только съ точки зрѣнія ея тѣлесныхъ прелестей, то естественно, что эротическія стихотворенія арабовъ приняли тотъ преимущественно чувственный характеръ, который такъ претитъ нашему вкусу и нашему болѣе образованному чувству. Съ поэзіей возвышенной любви одновременно умерла и древняя страсть къ приключеніямъ, такъ какъ рядомъ съ чудесами побѣдъ, совершенными Магометомъ и его войсками, геройскіе подвиги отдѣльнаго лица не могли уже претендовать на вниманіе поэтовъ, и такимъ образомъ съ соблазнительною прелестью славы исчезли и порывы отваги. Только позднѣе и далеко отъ родины, именно въ покоренной Испаніи, возродилось древнее прекрасное рыцарство арабовъ, конечно въ болѣе утонченной формѣ, и подверглось цивилизующему вліянію христіанства, а вмѣстѣ съ нимъ снова раздались звуки исчезнувшей поэзіи болѣе чистой любви. Въ странахъ же востока, покоренныхъ исламомъ, арабская поэзія превратилась преимущественно въ придворную, съ сильной мистико-религіозной и панегирической, а также легковѣсной окраской. При всемъ этомъ не слѣдуетъ однако думать, что со времени Магомета арабская литература потеряла свою производительную силу. Напротивъ, эта сила значительно поднялась послѣ утраты первобытной наивности. И *послѣ* Магомета появлялись великіе поэты, которые, хотя и не могли освободиться отъ вліяній испорченного вкуса и властолюбиво выступавшей впередъ школьной мудрости, но все таки произвели много прекраснаго. Особенное развитіе получила дидактика, давшая массу собственно *дидактическихъ стихотвореній*, *басенъ* и *сатиръ*; затѣмъ *поэзія сказокъ*, писанныхъ прозою, *романъ* и наконецъ, прелестнѣйшая юмористика *макамъ*, отъ которой по временамъ вѣетъ полнымъ букетомъ чистѣйшей лирики. До драмы, однако, арабская литература дойти не могла, потому что ходъ ея естественнаго развитія

былъ прерванъ исламомъ, а этотъ послѣдній, какъ религія Іеговы у евреевъ, не признавалъ никакой самодѣятельной, свободной личности. Откуда же было явиться драматической жизни?

Что для іудеевъ и христіанъ Библия, то, какъ извѣстно, для мусульманъ—*Коранъ* (al Korân, т.-е. буквально—чтеніе, затѣмъ—сборникъ писаній). Въ значительной степени и эта книга основана на библейскихъ сказаніяхъ и міоахъ; монотеизмъ, который она проповѣдуетъ, не менѣе исключителенъ и грозенъ, чѣмъ монотеизмъ Библии, но въ Коранѣ мы не находимъ догмата примиренія, о которомъ (въ видѣ предсказанія о приходѣ Мессіи) пророчествовало іудейство и къ которому стало стремиться христіанство. Символъ ислама повелителенъ, рѣзокъ и непоколебимъ:

«Богъ единъ  
Онъ отъ вѣка;  
Онъ не рождалъ,  
Онъ не былъ рожденъ;  
Ему не равенъ никто!»

(Коранъ, сура 112).

Коранъ ни въ какомъ случаѣ не былъ написанъ самимъ Магометомъ, а тѣмъ менѣе упалъ съ неба, какъ вѣрятъ благочестивые мусульмане; отдѣльныя части библии ислама были соединены въ одно цѣлое только послѣ смерти пророка, когда калифъ Абу-Бекръ приказалъ собрать, списать, согласно его благочестивой вѣрѣ, безъ всякой критики, и соединить въ одну книгу все то, что можно было найти среди мусульманъ изъ откровеній Магомета, разбросанныхъ на пергаментѣ, пальмовыхъ листьяхъ, костяхъ, камняхъ и другихъ грубыхъ письменныхъ матеріалахъ. Вторая редакція Корана была выработана по приказанію калифа Османа, при чемъ дѣло было исполнено еще безпорядочнѣе, чѣмъ въ первый разъ <sup>76)</sup>. Въ своемъ теперешнемъ видѣ Коранъ раздѣляется на 114 суръ, т.-е. ступеней или рядовъ, странныя заглавія которыхъ происходятъ, безъ сомнѣнія, оттого, что прежде чѣмъ Коранъ былъ записанъ въ полномъ объемѣ, вѣрующіе, заучивавшіе его наизусть, давали каждой сурѣ произвольное заглавіе, для облегченія ея запоминанія. Относительно необыкновеннаго вліянія, которое Коранъ своимъ строгимъ монотеизмомъ оказалъ на литературу магометанъ, ученые согласны, но гораздо менѣе согласны они относительно его поэтическаго достоинства. Въ то время какъ одни видятъ въ немъ „образцовое произведеніе арабской поэзіи“, другіе всецѣло относятъ его въ область риторики. Такъ Гаммеръ говоритъ: „Коранъ есть не только законодательная книга ислама, но и образцовое произведеніе арабской поэзіи. Только высшія чары языка могли превратить слово сына Абдаллы въ слово божіе. Въ произведеніяхъ поэзіи, какъ въ зеркалѣ, отражается божественность генія. Этому дыханію божества арабы поклонялись уже до Магомета въ сво-

ихъ великихъ поэмахъ“ 77). Напротивъ, Вейль замѣчаетъ: „Различныя мѣста Корана, гдѣ Магометъ указываетъ на неподражаемое совершенство этой книги, какъ на самое убѣдительное доказательство того, что онъ посланъ Богомъ, слѣдуетъ понимать въ томъ смыслѣ, что Магометъ, для доказательства бо-

жественности своей миссии, ссылаясь не менѣе на возвышенное содержаніе Корана, чѣмъ на риторическое совершенство, съ которымъ это содержаніе изложено“. Достоверно извѣстно, что Коранъ написанъ прозою, но тою ритмическою прозою, какую мы постоянно встрѣчаемъ тамъ, гдѣ проза только что начала вырабатываться изъ рѣчи, подчиненной метрическимъ правиламъ. Эта проза, которая сверхъ того рифмована на концѣ строкъ, представила собой удобный сосудъ для виднѣй и восторговъ пророка; и такъ какъ съ одной стороны, въ Коранѣ господствуетъ „созвучіе ри-

мы, которое для арабскаго слуха—настоящее пѣніе сиренъ“, а съ другой — Магомету безъ поэтическаго дара, столь высоко цѣнимаго всѣми его соотечественниками, невозможно бы было совершить то, что онъ совершилъ, — то мы должны, не колеблясь, согласиться, что его пророчества и описанія во многихъ отношеніяхъ стоятъ выше чисто риторическаго изложенія и что онъ, увлекаемый жаромъ своей вѣры, вихремъ



Рис. 25. Страница изъ пергаментной рукописи Корана, хранящейся въ Королевской публичной библіотекѣ въ Штуттгартѣ.

своего рвенія, нашель для мыслей, полныхъ пламенной фантазіи, и истинно поэтическое, увлекательно могучее выраженіе.

Магометъ былъ въ высшей степени почителенъ и щедръ по отношенію къ поэтамъ, за исключеніемъ тѣхъ, которые преслѣдовали его сатирую. Слѣдующій анекдотъ дѣлаетъ невѣроятнымъ, чтобы онъ и самъ стремился непосредственно пріобрѣсти славу поэта. Абу-Бекръ замѣтилъ пророку, что тотъ неправильно скандировалъ одинъ стихъ, на что Магометъ отвѣчалъ: «Я—не поэтъ, да мнѣ и нѣтъ нужды быть поэтомъ».—Другой анекдотъ, будто поэтъ Лебидъ, прослушавъ начало второй суры Корана, сорвалъ свое премированное стихотвореніе, вывѣшенное у Каабы, и громко заявилъ о божественности Корана, сильно отзываясь придворною лестью.

Высшаго порыва гнѣва Коранъ достигаетъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ онъ изображаетъ ужасы страшнаго суда и мученія ада; высшей степени нѣжности и торжественности—когда описываетъ награду благочестивыхъ, радости рая. Но по мнѣнію самихъ мусульманъ, самое возвышенное мѣсто Корана находится въ одиннадцатой сурѣ, которая рассказываетъ о потопѣ и гдѣ авторъ восклицаетъ: „О земля, поглоти свои воды! О небо, удержи свои потоки!“ Коранъ однако не есть единственный источникъ религіи мусульманъ: наряду съ нимъ для большинства вѣрующихъ (поэтому называемыхъ суннитами) имѣетъ религіозное и социальное значеніе также *Сунна*, т.-е. сборникъ различныхъ жизненныхъ правилъ, почерпнутыхъ изъ рѣчей и поступковъ пророка, сохранившійся въ устномъ преданіи и обработанный, главнымъ образомъ, *Бохари* († 869).

Уже при первыхъ преемникахъ Магомета въ руководствѣ военными и государственными дѣлами ислама начала чувствоваться значительная переменна и въ арабской поэзіи. Поэты естественно стали приспособляться къ измѣнившимся условіямъ жизни своей націи, пріобрѣтали новые кругозоры, шли по новымъ путямъ, искали новыхъ формъ. вмѣсто неудержимаго стремленія къ свободѣ древне-арабскихъ народныхъ пѣвцовъ мы встрѣчаемъ уже при калифахъ династіи Омайядовъ, а еще болѣе—при калифатѣ Абассидовъ, ловкую гибкость придворныхъ поэтовъ. Хотя геройское мужество древней народной поэзіи не вполне исчезло, однако оно значительно утратило свою силу, благодаря примѣси сентиментализма, легкомыслія и нравственной распущенности. Наслажденіе жизнью, въ утонченномъ смыслѣ этого слова, сдѣлалось главною темою поэтическихъ произведеній. Вино и развратъ, въ его разныхъ видахъ, одинаково восхвалялись и превозносились. Много ума и остроумія было потрачено тутъ на разныя неблагопристойности, и цинизмъ, иногда, впрочемъ, въ довольно гениальной формѣ, игралъ очень большую роль. Представителями этого литературнаго направленія слѣдуетъ назвать *Моти* и *Абу Новаса*.

Серьезнѣе и содержательнѣе былъ ихъ современникъ *Абуль Гатахійя*, который, въ качествѣ дидактика, храбро выступилъ противъ нравствен-

ной испорченности своего времени. Естественнымъ результатомъ этого направленія было то, что его произведенія полны пессимистическихъ воззрѣній. Самое сильное изъ нихъ, безъ сомнѣнія, слѣдующее:

«Жилище мученій земная жизнь наша;  
То полная грязи чистая чаша».

По этой болѣе серьезной дорогѣ шли также Абу Фирасъ *Гамдани* († 968 г.) и Абулала *Махарри* (973—1057 или 1058 г.). Первый является въ своихъ произведеніяхъ мужественнымъ и рыцарственнымъ, иногда и элегически нѣжнымъ; второй признается знатоками „глубочайшимъ мыслителемъ своего народа“. Его стихотворенія образуютъ въ совокупности одну, хотя, конечно, и не вполне стройную, дидактическую поэму, которая, въ полныхъ мысли и возвышенной поэзии выраженіяхъ, провозглашаетъ и проповѣдуетъ міровоззрѣніе пессимизма. Какъ онъ смотрѣлъ на безсмертіе человѣческой души, показываетъ двустихіе:

«Сонъ есть короткая смерть—постоянны отъ ней воскресеня;  
Смерть—долговременный сонъ, гдѣ ужъ нѣтъ никогда пробужденя».

Само собой разумѣется, что скептицизмъ долженъ былъ столкнуться съ догмою ислама. Улемы и муллы преслѣдовали поэта, какъ еретика, и онъ, при случаѣ, надлежащимъ образомъ отплачивалъ имъ за ихъ враждебное отношеніе:

«Многіе въ мечеть молиться появляются, дрожа,  
Чтобъ никто не обнаружилъ ихъ ночного кутежа:  
Чѣмъ фальшивую молитву Богу приносить—  
Лучше вовсе на молитву не ходить».

Гораздо болѣе шуму, чѣмъ этотъ геніальный мыслитель-поэтъ, надѣлалъ въ арабско-восточномъ мірѣ родившійся лѣтъ за 60 до него *Мотанабби* (Мутанабби, Мотенебби, род. 915 г. въ Куфѣ, палъ въ битвѣ противъ разбойниковъ-бедуиновъ пустыни въ 965 г.); это имя обозначаетъ „желающій быть пророкомъ“, такъ какъ онъ, въ сознаніи своей поэтической силы, мечталъ достигъ славы пророка <sup>78</sup>). Это стремленіе потерпѣло полную неудачу и только принесло ему насмѣшливое прозвище. Во всякомъ случаѣ, онъ обладалъ роскошной фантазіей и большой силой, но высоты древне-арабскихъ поэтовъ не могъ достигъ никогда; невыносима его погоня за остроумною игрою словъ, неприяты его переходящія всякія границы преувеличенія, утомительно постоянное превозношеніе собственныхъ заслугъ, въ довершеніе же всѣхъ этихъ недостатковъ, онъ постоянно продавалъ свои хвалебныя рѣчи тому, кто болѣе давалъ, и преслѣдовалъ своими сатирами только того, кто передъ нимъ не благоговѣлъ. Характеристично то обстоятельство, что большая часть его произведеній—стихи на случай. Впрочемъ иногда онъ забываетъ свое положеніе придворнаго поэта, и когда это случается, его элегіи дышатъ

глубокимъ чувствомъ и его смѣлыя притязанія на славу напоминають неударжимые естественные порывы древне-арабскихъ пѣвцовъ пустыни.

На его подвижную, полную приключеній жизнь, а также на его сознаніе собственнаго достоинства указываетъ его двустишіе:

«Знають конь меня, ночь, боевая отвага,  
И ударъ, и толчокъ, и перо, и бумага».

Съ этимъ стихомъ обратился къ нему, въ видѣ увѣщанія, его рабъ, когда бедуины напали на нихъ въ пустынѣ, и Мотанабби повернулъ своего коня, чтобы бѣжать. Поэтъ немедленно поворотилъ назадъ, бросился снова въ бой и былъ убитъ. Эта геройская смерть показываетъ во всякомъ случаѣ, что у поэта была здоровая натура. Вступая на свое попріще, онъ говорилъ обитателямъ пустыни:

«Клянусь звѣздой съ ея вѣчнымъ ходомъ,  
И вертящимся небеснымъ сводомъ,  
И ночью тьмой, и свѣтомъ дня—  
Будь проклятъ, кто живетъ, вѣры не храня!  
Я держусь строго  
Извѣстныхъ, прежнихъ посланниковъ Бога,  
И Богъ позволить мнѣ  
Вѣру установить вполнѣ...»

Но, какъ выше сказано, этотъ пророческій дебютъ потерпѣлъ фіаско.

Какъ высоко цѣнился на Востокѣ его *Диванъ*, показываютъ сорокъ комментаріевъ этого произведенія. Однако знатоки арабской поэзіи ставятъ далеко выше шумливаго Мотанабби жившаго раньше его Ибна *Дурейда* († 932 г.) и позднѣйшаго Ибна *Тограи* (убитъ въ 1121 г.).

Въ близкой связи съ лирикой, какою она является въ магометанскій періодъ у вышеназванныхъ и другихъ поэтовъ, стоятъ дидактическія стремленія, заходящія иногда въ область сатиры. Въ качествѣ сатирика выдѣляется современникъ Магомета, *Табитъ*, направлявшій свои сатирическіе удары въ самого пророка. Богатый запасъ изреченій, накопившійся постепенно, былъ собранъ, объясненъ и распространенъ грамматиками и лексикографами въ различныхъ сборникахъ. Изъ такихъ произведеній дидактической поэзіи наибольшей извѣстностью пользуются *Медшма оль эмзаль*, или собраніе 7000 пословицъ, составленное *Мейдани* († 1125 г.), *Атбакосъ-дшегебъ*, т.-е. золотыя ожерелья, *Цамакшари* († 1143 г.) и *Атбакосъ-дшегебъ*, т.-е. золотыя кружки, *Шакру*; два послѣднихъ произведенія обнимаютъ всѣ основныя истины и конечныя положенія этики, въ различной формѣ повторяемыя въ философскихъ и поэтическихъ произведеніяхъ восточныхъ писателей <sup>79</sup>).

Значительное расширеніе какъ по содержанію, такъ и по формѣ, арабская поэзія нашла себѣ въ баснѣ, при чемъ однако надо замѣтить, что здѣсь арабы, по большей части, были простыми переводчиками и передѣльвателями чужихъ басенъ. Знаменитый арабскій баснописецъ *Локманъ*, по всему вѣроятію, лицо мюическое, и трудно было бы

опровергнуть мнѣніе, что имя Локмана является собирательнымъ для сборника басенъ, составленнаго въ разное время и изъ разныхъ элементовъ. Мы знаемъ 41 изъ этихъ басенъ <sup>80)</sup>; онѣ, однако, не отличаются особою солью. Гораздо значительнѣе успѣхи арабскихъ поэтовъ въ животномъ эпосѣ, хотя и здѣсь имъ недостаетъ самобытности. Самымъ выдающимся произведеніемъ этого рода является составленный по образцу индійской „Гитопадесы“ животный эпосъ *Камила ве Димна*, т.-е. глупый и лукавый (шакалы), которые разговариваютъ въ книгѣ другъ съ другомъ: онъ былъ переведенъ съ древнеперсидскаго на арабскій обращеннымъ въ исламъ персомъ *Рузбе*, извѣстнымъ обыкновенно подъ именемъ Абдаллы Бенъ Мокаффа (убить ужаснымъ образомъ въ 760 г.) <sup>81)</sup>.

Сходство основныхъ чертъ этого животнаго эпоса съ нѣмецкимъ эпосомъ о Рейнеке-Лисѣ такъ бросается въ глаза, что древнѣйшую латинскую форму этого послѣдняго считали простымъ подражаніемъ арабскому произведенію, сдѣланному извѣстнымъ Западной Европѣ, благодаря крестовымъ походамъ <sup>82)</sup>.

Арабская басня потому такъ тѣсно связана со сказкой, что рассказчикъ почти всегда имѣетъ въ виду высказать какое нибудь нравственное положеніе. Страсть слушать про чудесныя приключенія существовала у арабовъ искони и нашла себѣ поддержку въ обыкновениі этихъ кочевниковъ сходиться вмѣстѣ вечеромъ подъ звѣзднымъ небомъ и рассказывать другъ другу исторіи, или даже поручать это дѣло особымъ специальнымъ рассказчикамъ (такъ называемымъ эссамирамъ, т.-е. вождямъ звѣздной ночи). Такимъ путемъ произошли сборники сказокъ. Сказочная поэзія встрѣтила однако враждебное отношеніе со стороны Магомета, такъ какъ пророкъ считалъ сказки, сюжеты для которыхъ брались преимущественно изъ Персіи, опасными для своей религіозной реформы и запретилъ своему народу уноситься въ этотъ призрачный, пестрый міръ чудесъ. Вмѣсто этого онъ рекомендовалъ, для поднятія и укрѣпленія національнаго чувства, рассказы о дѣяніяхъ знаменитаго поэта Антара и о его любви къ прекрасной Альбѣ, и изъ этихъ рассказовъ, все болѣе и болѣе распространенныхся и украшавшихся устнымъ преданіемъ, образовалась знаме-

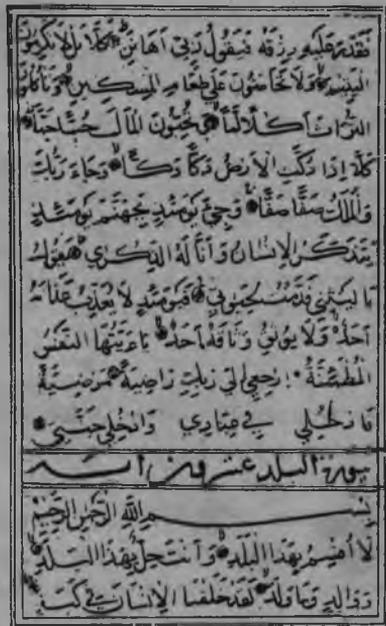


Рис. 26. Страница изъ миниатюрнаго изданія Корана въ Королевской публичной библиотекѣ въ Штуттгартѣ.

нитая арабская героическая книга *Антара*, настоящій рыцарскій романъ, записанный въ 12-мъ столѣтїи христіанской эры поэтомъ и врачомъ *Ибнъ эссъ Саймонъ* <sup>83</sup>). Этотъ матеріаль однако не долго удовлетворялъ арабской страсти къ сказкамъ, и предписанія пророка скоро были забыты. Уже при калифѣ Омарѣ существовали профессиональные рассказчики, какихъ еще теперь можно видѣть въ восточныхъ кофейняхъ, и слушанье ихъ фантастическихъ исторій, которыя въ значительной степени имѣютъ персидское и индійское происхожденіе, сдѣлалось навсегда любимымъ развлеченіемъ всѣхъ состояній и классовъ. Такимъ образомъ составилъ мало-по-малу тотъ запасъ чудесныхъ исторій, который, подвергшись въ послѣдствїи многочисленнымъ переработкамъ, исправленный и дополненный, всякому знакомъ теперь подъ заглавіемъ *Эльфъ Лейла* или *Сказки тысячи и одной ночи*.

Литературная исторія этого сборника очень длинна, поэтому мы ограничимся здѣсь указаніемъ, что основа его имѣетъ персидское происхожденіе и принадлежитъ персидскому поэту *Расти*, что на арабскій языкъ онъ былъ переведенъ въ первый разъ при калифѣ Мансурѣ и что мѣстомъ его послѣдней переработки можно опредѣлительно считать Египеть, гдѣ, при господствѣ мамелюковъ, арабская литература процвѣтала богаче, чѣмъ гдѣ бы то ни было на востокѣ послѣ паденія калифата <sup>84</sup>).

Если въ сказкахъ „Тысячи и одной ночи“ передъ нами открывается неисчерпаемый родникъ восточной фантазіи, въ которомъ любители чудеснаго и изящнаго во всякое время могутъ черпать себѣ новое удовлетвореніе, то арабская поэзія *макамъ*, съ которою впервые выступилъ *Гамадини* († 1007 г.), напротивъ, полна своеобразной прелести восточнаго остроумія и юмора, которую рѣдко можно встрѣтить въ другомъ мѣстѣ вслѣдствіе врожденной серьезности восточнаго человѣка. „Макама — объясняетъ Рюккертъ — обозначаетъ мѣсто, гдѣ отдыхаютъ и бесѣдуютъ, затѣмъ — самую бесѣду, занимательную рѣчь или сочиненіе, по нашему — рассказъ или новеллу. Нѣсколько подобныхъ новеллъ, имѣющихъ одинъ общій сюжетъ и слабо связанныхъ въ одно цѣлое, образуютъ то, что мы могли бы назвать романомъ“. Такое именно произведеніе имѣемъ мы въ макамахъ *Гаррири* (род. 1054 г. въ Басрѣ, умеръ въ 1121 г.), числомъ пятьдесятъ <sup>85</sup>). Поэтъ выступаетъ въ нихъ подъ именемъ нѣкоего Гарета — Бенъ Геммана и описываетъ разнообразныя поѣздки, приключенія и метаморфозы весьма интереснаго бродяги Абу Сеида изъ Серуга.

Форма изложенія — смѣсь рѣчовой прозы и стиховъ, одинаково удобная какъ для серьезной рѣчи, такъ и для шутки; то представляющая игру словъ, буквъ и загадокъ, то воспаряющая лирически, то изливающаяся элегическимъ потокомъ, то риторически растянутая, то гномически короткая, съ такою же удивительною виртуозностью владѣющая языкомъ, съ какою Паганини — своей скрипкой. Комизмъ, паэось чередуются здѣсь съ такою же быстротою, какъ и отдѣльныя сцены.

Только что Абу Сеидъ, въ видѣ кающагося пилигрима, стоялъ возлѣ одной могилы, проповѣдая о скоротечности и безсмыслии всѣхъ земныхъ наслажденій, а черезъ минуту онъ уже воспѣвалъ въ кругу веселыхъ птицъ хвалебную пѣснь вину и веселію кутежей, чтобы вслѣдъ затѣмъ, подъ вліяніемъ сознанія своего безсилія и несчастія, опять разлиться въ мелодическихъ жалобахъ. Гарири самымъ пріятнымъ образомъ роднитъ насъ съ востокомъ, и достаточно разъ увидѣть тѣ пестрыя фантазмагоріи, которыя онъ развертываетъ передъ нашими глазами, чтобы постоянно стремиться опять наслаждаться ихъ созерцаніемъ.

Разсматривать послѣдующій упадокъ арабской поэзіи въ ея родной землѣ не представляетъ никакого интереса. Но необходимо указать еще на отраднѣйшій расцвѣтъ, который, какъ замѣчено выше, эта поэзія, послѣ основанія западнаго калифата пережила въ Испаніи, а также въ арабскихъ колоніяхъ въ Сициліи. Высокая образованность испанскихъ арабовъ, все великое и прекрасное, что они произвели въ наукѣ, искусствѣ и поэзіи въ то время, когда христіанская Европа еще была глубоко погружена въ плачевное варварство начала среднихъ вѣковъ, принадлежитъ къ самымъ удивительнымъ явленіямъ культурной исторіи и оказало, какъ извѣстно, очень значительное вліяніе на ходъ европейской цивилизаціи. Такое же значеніе имѣеть и богатая арабско-испанская и арабско-сицилійская поэзія, религіозная и свѣтская, которая появилась въ лирикѣ, элегіи, сатирѣ и описаніи (и произведенія которой особенно хорошо переведены и объяснены А. Фр. фонъ-Шаккомъ <sup>86</sup>). Этотъ знатокъ такъ характеризовалъ вторичный расцвѣтъ арабской поэзіи: „Великолѣпный слогъ, блескъ и смѣлость образовъ—обычныя качества лирическихъ изліяній испанско-арабскихъ поэтовъ. Но эти качества въ то же время—подводный камень, о который они легко разбиваются. Вмѣсто того, чтобы ясно выражать свою мысль и предоставить говорить сердцу, они слишкомъ часто осыпаютъ насъ массою блестящихъ словъ и яркихъ образовъ“. Справедливость требуетъ однако, чтобы мы ограничили этотъ приговоръ, признавъ, что среди испанско-арабскихъ лириковъ существовали и такіе, которые умѣли говорить самымъ задушевнымъ языкомъ и



Рис. 27. Миниатюра изъ рукописи сицилійца Ибнъ Цафера. Образецъ сарацинской миниатюрной живописи красками.

въ нѣжности и искренности выраженія чувства не уступали ни одному провансальскому трубадуру и ни одному нѣмецкому миннезенгеру. Таковы *Саидъ Ибнъ Джуди* и *Аль Тортуши*. Настоящими „гуляками“ являются въ своихъ пѣсняхъ *Аль Бекри* и *Ибнъ Гаимунъ*. Въ качествѣ изобразителя природы выдѣляется *Ибнъ Саидъ*; но самымъ оригинальнымъ изъ всѣхъ современныхъ ему соотечественниковъ-поэтовъ слѣдуетъ назвать умершаго въ 1071 г. въ Севильѣ *Ибнъ Цейдуна*, такъ какъ въ его стихотвореніяхъ замѣтно присутствуетъ духъ новѣйшей міровой скорби, и кой-какія обстоятельства его жизни и поэтического творчества дѣлаютъ изъ него какъ бы предшественника байронизма. Самымъ даровитымъ изъ сицилійско-арабскихъ поэтовъ считается родившійся въ 1056 г. въ Сиракузахъ *Ибнъ Гамдисъ*, въ юношескихъ пѣсняхъ котораго во всей полнотѣ проявляется восточная жизнерадостность, тогда какъ произведенія болѣе зрѣлаго возраста полны серьезныхъ мыслей.

Когда поэзія пріобрѣла поддержку и заботливость блестящихъ дворовъ преимущественно восточныхъ калифовъ, то она не избѣжала двойной опасности—съ одной стороны, превратиться въ игру красивыми и блестящими формами, а съ другой—снизойти на степень льстиваго придворнаго искусства. Она получила характеръ ремесла; появились безчисленные поэты, такъ что изъ числа слишкомъ пяти тысячъ стихотворцевъ, входившихъ въ кругъ арабской литературы до половины четырнадцатаго столѣтія, четыре пятыхъ относятся ко времени калифовъ. Если кто изъ нихъ пѣлъ въ старинномъ простомъ народномъ тонѣ и осмѣливался нападать на испорченность правящихъ классовъ, то онъ не могъ быть увѣренъ въ томъ, что не подвергнется преслѣдованію и заключенію въ тюрьмѣ, какъ это случилось напр. при Гарунѣ-аль-Рашидѣ съ горшечникомъ-поэтомъ *Абуль Атиджа*. Односторонностью ислама и убійственнымъ для свободы блескомъ калифата самобытность и внутренняя сила поэзіи были въ сущности уничтожены. Благодаря фанатической борьбѣ чуждыхъ вліяній, особенно христіанскихъ, кругозоръ оставался постоянно одинаково узкимъ и новыя мысли и направленія не могли развиваться. Поэтому арабская литература въ теченіе восьми вѣковъ двигается по одной и той же издавна проторенной колѣѣ. Настоящей новой арабской поэзіи съ новыми идеями и новымъ содержаніемъ—нѣтъ. Все, что до сихъ поръ дано было въ лирическихъ сборникахъ, въ рассказахъ и романахъ—все это большею частью заимствовано и передѣлано изъ болѣе раннихъ произведеній, иногда только съ новыми украшеніями. Къ этому надо присоединить также переводы изъ западной беллетристики. Съ католической церковной точки зрѣнія заслуживаютъ особеннаго вниманія написанныя по-арабски произведенія Маронита, алеппскаго архіепископа *Гавріила Фарата* (1670—1732), который не будучи свободенъ отъ чрезмѣрной искусственности болѣе ранняго времени, придалъ





однако своимъ стихотвореніямъ болѣе серьезное содержаніе, въ особенности въ своей „пѣснѣ Ливана“.

Послѣ Магомета поэзія стала слишкомъ дѣломъ образованія, размышленія, чтобы имѣть возможность существовать безъ помощи другихъ произведеній литературной культуры. И въ самомъ дѣлѣ, арабы, вышедши изъ своихъ пустынь, покорили не только земли и моря, но также царства знанія—пріобрѣтеніе, принесшее особенно обильные плоды при калифахъ изъ династіи Абассидовъ. Сюда относится исторіографія или, говоря точнѣе, хронографія, въ которой перемѣшивались элементы легендарнаго, историческаго и географическаго характера. Въ этой области пріобрѣли извѣстность *Вакеди* († 882 г.), *Котайба* († 889 г.), *Эттабары* († 922 г.), *Масуди* († 957 г.) и *Абуль Феда*, тогда какъ историческія произведенія *Гамзы* и *Ибнъ Кальдуна* удовлетворяютъ болѣе строгимъ требованіямъ исторіографіи, а хроники *Саида Ибнъ Батрика* (по обращеніи въ христіанство названнаго *Евтихіемъ*, † 922 г.) носятъ рѣзкій церковный отпечатокъ<sup>87</sup>). Еще ревностнѣе, чѣмъ изученіемъ исторіи, занимались арабы математическими и естественными науками, и изъ послѣднихъ особенно медициной. Также усердно изучались и разрабатывались отвлеченныя науки, въ особенности съ тѣхъ поръ, какъ склонность къ философской отвлеченности и созерцательности стала поощряться обязаною своимъ происхожденіемъ исламу и основанною *Абу Гашемомъ* мистико-философскою теологическою школою Суфи, т.-е. одѣтыхъ въ шерсть (отъ слова *suf* — шерсть, такъ какъ приверженцы этой школы употребляли для своихъ одеждъ шерстяную матерію).

Періодъ научной дѣятельности арабовъ начался одновременно съ правленіемъ калифа Аль Мансура (735 г.) и на востокъ особенно процвѣтала при калифахъ Гаруль-аль-Рашидѣ и Аль Мамумѣ, въ Испаніи же арабская наука и искусство процвѣтали подъ управленіемъ Омайядовъ. Своей научной культурой арабы обязаны главнымъ образомъ переводамъ греческихъ сочиненій, исполнявшимся по приказанію калифовъ. При помощи этихъ переводовъ они начали знакомиться съ медициной, математикой, астрономіей и географіей. Естественноисторическія сочиненія Аристотеля, который постоянно служилъ имъ главной путеводною звѣздой въ ихъ занятіяхъ, дали имъ доступъ и къ его философскимъ трудамъ, и Аристотелева система, конечно, сильно искаженная плохими переводами и неудовлетворительными объясненіями, сдѣлалась основаніемъ ихъ философскихъ изслѣдованій, которыя ограничивались комментированиями и резонерствомъ, нерѣдко доходившимъ до нелѣпости. Однимъ изъ самыхъ раннихъ арабскихъ послѣдователей Аристотеля былъ *Аль Кенди* (прославившійся около 800 г.), послѣ котораго также усердно работалъ *Аль Фараби* († 966 г.). Знаменитѣе ихъ обоихъ былъ *Ибнъ Сина* (Авиценна 984—1064), страсть котораго къ ученію была такъ велика, что онъ, не

отрываясь, сидѣлъ въ Багдадѣ за сочиненіями Аристотеля, и если что-нибудь въ нихъ было ему непонятно, шелъ въ мечеть умолять Аллаха о просвѣтленіи своего разума; цѣлыя ночи напролетъ проводилъ онъ за чтеніемъ и письмомъ, отгоняя сонъ виномъ; когда же наконецъ все-таки засыпалъ, то видѣлъ во снѣ исключительно предметы своихъ занятій. На двадцать первомъ году онъ началъ писать философскія произведенія, среди которыхъ называютъ логику, физику и метафизику. Совершенно такъ же, какъ христіанскіе схоластики пытались укрѣпить авторитетъ догмата съ помощью Аристотеля, *Аль Гацали* († 1111 г.) стремился доказать философіей истину Корана, особенно въ своемъ произведеніи „*Разрушеніе всѣхъ философскихъ системъ*“. Въ качествѣ учителя нравственности онъ выступилъ въ своемъ знаменитомъ произведеніи *Эюга аль Валидъ* (т.-с. о, мое дитя! <sup>88</sup>), являясь въ то же время защитникомъ правовѣрія Корана противъ положеній Аристотеля и неоплатониковъ; *Ибнъ Тофайль* († въ Севильѣ въ 1190 г.), напротивъ, придерживавшійся ученій александрійскихъ философовъ, старался популяризировать ихъ въ своего рода философскомъ романѣ, подъ заглавіемъ *Гай Ибнъ Йокданъ*, (т.-е. естественный человѣкъ), почитавшемся у арабовъ классической книгой.

Содержаніе этого романа вкратцѣ слѣдующее: Гай Ибнъ Йокданъ вскормленъ и воспитанъ козулей на одномъ пустынномъ островѣ. Подростая, онъ безъ постоянной помощи доходить до разнаго рода изобрѣтеній, научается созерцать природу, познавать формы вещей и своего собственного существа, достигаетъ такимъ образомъ до изслѣдованія божественной сущности и, наконецъ, убѣждается, что его мыслящее существо имѣетъ сходство съ формами неба и съ сущностью истин. Онъ стремится все болѣе уподобиться этой послѣдней и, благодаря этому стремленію и удаленію отъ всего чувственнаго, возвышается до состоянія безпредѣльнѣйшаго самоуглубленія и духовнѣйшаго созерцанія.

Ученикъ Тофайла *Аверроэсъ* (его дѣйствительное имя было Абуль-Валидъ Магометъ Ибнъ Ахмедъ Ибнъ Магометъ Ибнъ Рошдъ) достигъ среди арабскихъ ученыхъ наибольшей славы. Аверроэсъ родился въ срединѣ 12-го столѣтія въ Кордовѣ; онъ происходилъ изъ очень знатной семьи и получилъ превосходное воспитаніе. Рано уже приобрѣлъ онъ славу, какъ ученый, такъ что по смерти своего отца получилъ занимавшееся этимъ послѣднимъ мѣсто верховнаго судьи. Спустя нѣкоторое время онъ былъ приглашенъ на ту же должность въ Марокко. Но строго честное отправленіе правосудія не могло оградить его отъ обвиненій въ религіозной ереси. Вслѣдствіе ихъ онъ былъ отрѣшенъ отъ должностей, лишень состоянія и принужденъ отречься отъ своихъ мнимыхъ заблужденій. Онъ отправился назадъ въ Испанію и снова самымъ усерднымъ образомъ принялся за философскія и теологическія занятія, не взирая на лишенія бѣдности. Впослѣдствіи онъ опять достигъ уваженія и почестей. Онъ умеръ въ 1217 г. Его дѣятельность также ограничивалась комментированіемъ, особенно сочиненій Аристотеля, при чемъ онъ однако обнару-

жилъ большое остроуміе и высказалъ массу тонкихъ замѣчаній. Уваженіе, съ которымъ относились къ нему схоластики, было очень велико, и какъ Аристотель назывался у нихъ просто философомъ по преимуществу, такъ Аверроэсъ — комментаторомъ. Достоинъ упоминанія, что этотъ арабскій ученый имѣлъ очень своеобразныя эстетическія воззрѣнія. Такъ, наприм., трагедію онъ опредѣлялъ какъ „искусство восхвалять“, а комедію какъ „искусство порицать“.

Когда политическое могущество арабовъ было сокрушено дикими ордами, устремившимися изъ степей верхней Азіи, высокая духовная культура этого народа, процвѣтавшая подъ покровительствомъ гуманныхъ властителей въ многочисленныхъ высшихъ школахъ, также должна была погибнуть, или, по крайней мѣрѣ, удалиться отъ подступавшаго варварства во мракъ книгохранилицъ, изъ котораго ея сокровища только въ наше время мало-по-малу были извлечены ревностными трудами западныхъ ученыхъ и явились озаренными свѣтомъ новѣйшаго знанія. Теперь для насъ уже нѣтъ сомнѣнія, что духовная дѣятельность арабскаго духа играла въ исторіи развитія человѣчества значительную роль. Совершенно очевидно и то, что всемірно-историческое созданіе Аравіи — исламъ, во всѣхъ отношеніяхъ оказалъ самое рѣшительное вліяніе на судьбу востока. Персидская литература, къ которой мы теперь обратимся, собственно говоря, дочь ислама или, пожалуй, младшая сестра арабской литературы, хотя въ ней можно указать значительную примѣсь первобытныхъ, относящихся къ до-магометанской Персіи элементовъ.

## Персія.

Подъ предводительствомъ царя Джемшида, говоритъ древне-персидское преданіе, зендскій народъ изъ Айрьянемъ-Ваэдждо, какъ называется въ зендскихъ надписяхъ общая родина арійцевъ—страна у истоковъ Окса и Яксарта, спустился по склонамъ Балуртага и Мустага въ Бактрію, Кабуль и Эранъ или Иранъ, чтобы въ послѣдствіи занять все пространство земли, ограниченное Оксомъ, Индомъ, Персидскимъ заливомъ, Тигромъ, горами Курдистана и Каспійскимъ моремъ. Вся эта огромная область, на которой послѣдовательно являлись властителями отдѣльныя вѣтви зендскаго народа—бактрійцы, мидяне и персы, получила общее наименованіе *Ирана* или Эрана (страна свѣта), въ противоположность лежащимъ по ту сторону Окса степнымъ пространствамъ, которыя, будучи населены разными кочевыми народами, отличными отъ иранцевъ по языку, религіи и правамъ, обозначались общимъ названіемъ *Турана* (страна мрака) <sup>89)</sup>.

Иранцы придерживались дуалистической религіи, по которой изъ „несотвореннаго всеобъемлющаго“ произошелъ сонмъ духовъ. Первые и выс-

шіе изъ этихъ духовъ — Ормуздъ (испорченное зендское слово Ahura mazdao) и Ариманъ (Anghra mainyus), духъ свѣта и духъ тьмы. Ормуздъ имѣеть приверженцами благочестивыхъ амишаспандовъ, Ариманъ — злыхъ девовъ. Ормуздъ — властитель Ирана, Ариманъ — повелитель Турана, такъ какъ противоположность физическихъ свойствъ этихъ странъ была перенесена и на нравственный міръ. Борьба между Ормуздомъ и Ариманомъ есть процессъ развитія міра и человѣчества. Этотъ процессъ окончится полнымъ торжествомъ Ормузда, потому что Ариманъ и его приверженцы въ мірѣ духовъ и на землѣ также обратятся къ свѣту и добру послѣ ужасной катастрофы страшнаго суда и сожженія міра. Истинною цѣлью вѣры въ Ормузда было одухотвореніе человѣка, который въ продолженіе всей своей жизни долженъ былъ бороться за Ормузда противъ Аримана. Очевидно, что эта древнеперсидская религія на самомъ дѣлѣ заслуживаетъ данное ей названіе „религія свѣта“ и что ея утѣшительные догматы, обѣщавшіе



Рис. 28. Ahura maz dao съ одного персидскаго рельефа.

конечное обращеніе зла въ добро, необходимо должны были палагать отпечатокъ веселой бодрости на всю жизнь и все дѣла древнихъ персовъ. Нація, которая взяла свѣтъ

своимъ символомъ, не могли приходиться по сердцу мрачныя, скорбныя воззрѣнія, и мы замѣчаемъ поэтому въ древнѣйшей персидской исторіи постоянное стремленіе изъ мрака къ свѣту и ясности — особенность, которая еще ясно обнаруживается и въ позднѣйшей персидской литературѣ, даже тамъ, гдѣ она становится мистической: на мистическія мысли наброшены здѣсь самый радостный цвѣточный покровъ.

Древнеперсидская система религіи, по своему содержанію, представляеть самое высокохудожественное поэтическое произведеніе, какое когда-либо было создано. Первоначальнымъ авторомъ ея былъ, по преданію, *Заратустра* (т.-е. золотая звѣзда), по-парски Зердуштъ, по-гречески Зороастръ. Опредѣленіе времени жизни этого великаго пророчаителя все еще составляетъ предметъ ученыхъ споровъ. Одни (наприм. Шахъ) высказываютъ мнѣніе, что царь Вистаспа, въ правленіе котораго жилъ Заратустра, не былъ исторически достовѣрнымъ мидійскимъ или персидскимъ царемъ и что поэтому пророка Ормуздовой религіи слѣдуетъ отпести если не къ баснословнымъ временамъ, то во всякомъ случаѣ ко времени до девятаго вѣка до Р. X. Другіе утверждаютъ, что Вистаспа тождественъ съ Густаспомъ новыхъ персовъ и (Даріемъ) Гистаспомъ гре-

ковъ, что слѣдовательно Заратустра жилъ въ 6 столѣтїи до Р. Х. и что онъ родился въ 599, а умеръ въ 522 г. Текстъ его ученія, написанный на зендскомъ и происшедшемъ изъ зендскаго пельвійскомъ языкѣхъ—первый есть индогерманское нарѣчїе, еще древнѣе санскрита. Веда—былъ впервые привезенъ въ Европу въ 1754 г. однимъ англійскимъ путешественникомъ, который досталъ его въ Суратѣ. Самая важная изъ этихъ рукописей — *Авеста* (въ болѣе древней формѣ *Авестакъ*, т.-е., буквально, текстъ), библия Ормуздовой религіи. Ея существенное содержаніе составляютъ: 1) Вендидадъ-Саде, 2) Яена (по-новоперсидски Пеще), 3) Виенередъ—догматика, гимны, литургія <sup>90</sup>).

*Шпигель* говоритъ: «Судя по внутреннему содержанію Авесты, мы должны считать ее столь же древней, если еще не древнѣе, чѣмъ первыя историческія извѣстія о Персіи. Позднѣйшія, отдѣльно сохранившіяся, извѣстія грековъ и римлянъ относительно персидскихъ религиозныхъ ученій и философскихъ системъ самымъ удивительнымъ образомъ подтверждаютъ это предположеніе. Что Заратустра тогда уже признавался основателемъ персидской религіи—это сомнительно, хотя и вѣроятно». И далѣе: «Авеста есть произведеніе нѣсколькихъ лицъ, подобно многимъ другимъ книгамъ древности; чтимое имя Заратустра было поставлено во главѣ этой книги уже послѣ того, какъ она сдѣлалась предметомъ почитанія. Послѣ того какъ были открыты и разобраны клинообразныя надписи, уже не можетъ существовать никакихъ основательныхъ доводовъ противъ подлинности Авесты». Поэтическое-эстетическое значеніе Авесты не велико. Въ ея гимнахъ господствуютъ однообразныя формулы. Въ особенности ихъ нельзя сравнивать съ гимнами Веда.

Существуетъ еще одинъ важный памятникъ религіи иранцевъ, именно *Бундегешъ*, написанный на пельвійскомъ языкѣ и содержащій подробное изложеніе иранской догматики въ томъ ея видѣ, въ какомъ она развилась въ эпоху Сассанидовъ.

Древнеиранское царство пало, не выдержавъ македонскаго вторженія при Александрѣ Великомъ (въ 331 г. до Р. Х.), а новоперсидское царство Сассанидовъ, при которыхъ религія Ормузда явилась въ новомъ блескѣ, было уничтожено натискомъ мусульманъ (634 г. по Р. Х.). При этомъ великомъ крушеніи иранско-бактрійско-персидской цивилизаціи погибли неоцѣненныя культурныя сокровища. Однако нѣкоторые остатки богатой безъ сомнѣнія религиозной литературы Ирана были спасены отъ гибели вѣрными приверженцами Ормуздовой религіи, потомки которыхъ живутъ теперь въ разныхъ странахъ подъ именемъ парсовъ или геберовъ; они были спрятаны и увезены въ чужія земли, гдѣ потерпѣли конечно много-различныя искаженія. Но когда магометанство могущественно утвердилось въ Персіи, литературнымъ языкомъ которой сдѣлался теперь развившійся въ эпоху Сассанидовъ изъ пельвійскаго языка языкъ парскій или новоперсидскій, тамъ началась новая духовная дѣятельность. Персидскій геній точно нуждался въ сильномъ толчкѣ извнѣ, чтобы развернуть свои силы; съ нимъ точно должны были придти въ соприкосновеніе

дѣвственная свѣжесть, подвижность и стальная упругость арабскаго духа, для того, чтобы онъ могъ выступить въ жизнь въ звукахъ и образахъ изъ своего отвлеченнаго самоуглубленія. Впрочемъ, онъ пробовалъ силу своихъ крыльевъ уже за нѣкоторое время до начала господства ислама, именно при славной династїи Сассанидовъ. На одного изъ нихъ, знаменитаго, впоследствии почитавшагося на всемъ востокѣ идеаломъ рыцаря, охотника и женскаго поклонника, *Беграмгура*, персы указываютъ, говоря о началѣ своей поэтической литературы. Говорятъ, этотъ Беграмгуръ первый началъ употреблять стихотворную рѣчь. Причиной этого была его возлюбленная рабыня Диларамъ (покой сердца), которая на поэтическую рѣчь своего господина и возлюбленнаго отвѣчала, по влеченію внутренней симпатїи, размѣренными и на концѣ созвучными словами. Можно ли въ болѣе красивой формѣ представить себѣ происхожденіе первыхъ стиховъ?

Въ правленіе Хозроя Нуширвана персы получили обработку басень Бидпай, и въ то же время визирь *Бисурдишмиръ* сочинилъ древнѣйшую персидскую героическую пѣснь *Вамикъ и Асра* (т.-е. пылающій и цвѣтущая), которая впоследствии повторялась въ многочисленныхъ обработкахъ <sup>91</sup>). Такимъ образомъ почва, въ которую бросали свои сѣмена исламъ и арабская культура при покореніи Персіи, была не бесплодна, и какъ только улеглись и очистились возбужденные арабскимъ вторженіемъ элементы, и династіями Саманидовъ и Гасневидовъ были восстановлены порядокъ, безопасность и спокойствіе, тотчасъ же начался подъ покровительствомъ либеральныхъ, гуманныхъ государей блестящій періодъ персидской духовной жизни. Конечно, самое это покровительство задерживало всякое самостоятельное развитіе національнаго духа и дѣлало образованіе придворнымъ, поэзію — придворной поэзіей, условія и ограниченія которой осмѣливались нарушать только отдѣльные смѣлые умы. Справедливо поэтому было сказано: „Шахъ былъ настоящею звѣздою персидскихъ поэтовъ, отъ которой они получали свѣтъ и тепло для своихъ произведеній; шахъ побуждалъ поэтовъ къ пѣснопѣніямъ, составлялъ имъ репутацію и награждалъ ихъ, или, выказываніемъ имъ своей немилости, становился ихъ критикой, часто смертоносной“. Но не надо при этомъ забывать, что монархическій принципъ и есть собственно политическій принципъ востока, что многіе изъ властителей, передъ которыми благоговѣли персидскіе поэты, дѣйствительно заслуживали это отношеніе и что, наконецъ, персидская придворная поэзія ни въ коемъ случаѣ не оказывала принижающаго, обращающаго поэтовъ въ рабовъ, вліянія, въ чемъ мы достаточно убѣждаемся на примѣрѣ Фирдуси, Сади и Гафиса.

Чтобы облегчить себѣ обзоръ богатства персидской литературы, мы принимаемъ дѣленіе ея на семь періодовъ, установленное Гаммеромъ <sup>92</sup>).

1) Отъ 913 до 1306 г. по Р. Х., когда явились на свѣтъ самыя чистыя и прекрасныя цвѣты персидской героической поэзіи. Въ началѣ этого періода стоитъ поэтъ *Рудеги*, переработавшій въ стихи прозаическій переводъ басень Бидпай, который существовалъ у персовъ со временъ Сассанидовъ, а также прославившійся своими „месневи“ и „кассидетъ“.

*Месневи*, т.-е. двуриженное (стихотвореніе), — очень любимая стихотворная форма, которая употребляется не только въ эпосѣ, но также и въ стихотвореніяхъ дидактическихъ и описательныхъ. Самое знаменитое дидактическое стихотвореніе персидской литературы, произведеніе прославленнаго мистика Джелаледдина Руми, носить именно названіе «Месневи». — *Кассидетъ* или Кассидэ есть болѣе длинное лирическое (ода), или тенденціозное стихотвореніе, въ которомъ первые два стиха, а затѣмъ—каждый второй стихъ кончаются одной и той же рямой. Кассидетъ, какъ уже показываетъ его названіе, имѣетъ свою цѣлью восхваленіе и поэтому, по большей части, содержаніе его панегирическое; но въ этой же формѣ пишутся и надробныя «плачи», стихотворенія, въ которыхъ описывается чистая красота, а также сатиры. — *Газель* отличается отъ кассидета не порядкомъ рیمованія, но только длиною, такъ какъ должна состоять не менѣе, чѣмъ изъ пяти, и не болѣе чѣмъ изъ семи двустихій. — *Бейтъ* (собственно палатка) означаетъ двустихіе. — *Диваномъ* (собраніе геніевъ) называются сборники лирическихъ стихотвореній. Заглавіе болѣе значительныхъ по объему, особенно эпическихъ и историческихъ произведеній, состоитъ всегда изъ имени героя, съ прибавленіемъ слова *наме*, т.-е. книга, какъ напр. Кабуснаме, Шахнаме, Искандернаме<sup>93</sup>).

Произведенія Рудеги, къ сожалѣнію, не дошли до насъ, за исключеніемъ незначительныхъ отрывковъ. Зато въ *Кабуснаме* мы имѣемъ важное произведеніе изъ начальной эпохи новоперсидской духовной дѣятельности. Кабусъ былъ славный государь изъ династіи Дилемидовъ, въ честь котораго его внукъ *Къкъявусъ* озаглавилъ „Кабуснаме“, т.-е. книга Кабуса, свою (написанную около 1080 г.) книгу мудрости для царей и царскихъ дѣтей, которая въ 44 главахъ проповѣдуетъ мораль и житейскую философію и еще теперь считается на востокѣ лучшимъ руководствомъ для государей<sup>94</sup>). Но истинный расцвѣтъ персидской литературы начинается съ правленія шаха Махмуда, изъ династіи Гасневидовъ, который не только поощрялъ эту литературу внѣшнимъ образомъ, собравъ вокругъ себя кружокъ поэтовъ и ученыхъ, давъ самому выдающемуся изъ нихъ почетное званіе царя поэтовъ, оставшееся потомъ постоянной придворною должностію, и вообще ограждая жрецовъ искусства отъ голода и житейскихъ заботъ,—но стремился и къ тому, чтобы доставить литературной дѣятельности своей страны достойное внутреннее содержаніе, для чего далъ ей національную основу, т.-е. направилъ ее на богатый рудникъ древнихъ національныхъ сказаній и національной міеологіи. Именно, въ то время существовало въ многочисленныхъ спискахъ, подъ заглавіемъ *Бастаннаме*, собраніе историческихъ преданій изъ персидской національной жизни, составленное въ прозѣ при послѣднемъ изъ Сассанидовъ, Ездегердѣ III. На этомъ-то

произведеніи Махмудъ съ здравымъ тактомъ остановилъ свое вниманіе и, выбравъ изъ среды своихъ четырехсотъ придворныхъ поэтовъ, семерыхъ, распредѣлилъ между ними семь отдѣловъ Бастаннаме для поэтической обработки; одинъ изъ семи, *Ансари* († 1029 г.) всего болѣе угодилъ шаху своей обработкой сказанія о Зорабѣ и за это былъ назначенъ царемъ поэтовъ, въ качествѣ котораго онъ вновь обработалъ древнее стихотвореніе о Вамикѣ и Асрѣ и въ кассидѣ, содержащей 180 бейтовъ (двустихій), воспѣлъ своего повелителя. Повидимому, однако онъ удовольствовался приобрѣтенной этими произведеніями славой и уже не выказалъ никакой охоты обработать весь огромный матеріалъ Бастаннаме.

Для этого дѣла нуженъ былъ великій талантъ, и онъ явился въ лицѣ Исхака-Ибнъ-Шереффаха-Абуль-Каземъ-Мансури, по прозванію *Фирдуси* (пишется также Фирдеси, Фирдауси и Фирдоси), т.-е. райскій. По странной прихоти судьбы, именно изъ среды потомковъ тѣхъ, которые разрушили атешгахи (т.-е. алтари огня) и пытались уничтожить Авесту, вышелъ гениальный писатель, который, всецѣло проникнувшись идеей Ормуздовой религіи свѣта, еще разъ изобразилъ въ исполинскомъ поэтическомъ произведеніи великую борьбу между Ираномъ и Тураномъ и далъ безсмертную форму иранскому героическому эпосу, содержаніе котораго составляетъ эта борьба <sup>95</sup>).

Фирдуси, о которомъ его лучшій европейскій знатокъ сказалъ, что „онъ по глубинѣ и силѣ чувства рѣшительно не имѣетъ равныхъ среди восточныхъ поэтовъ, что въ величественномъ ходѣ его изложенія царствуетъ титаническій паосъ, что онъ можетъ низводить свой торжественный тонъ до самыхъ мягкихъ аккордовъ и удивительнымъ образомъ умѣетъ соединять бурный порывъ воинственнаго одушевленія съ самымъ нѣжнымъ чувствомъ и преобладающею суровостью, а грандіозность съ индифференсною граціей и элегическою мягкостью“, — Фирдуси родился около 940 г. по Р. Х. въ Шадабѣ, деревнѣ, лежащей около Туса въ Хорасанѣ. О его жизни до тридцатилѣтняго возраста извѣстно немного. Въ это время онъ началъ сочинять *Шахнаме* (царская книга, героическая книга) — заглавіе великаго иранскаго эпоса. Отрывки изъ этого произведенія, сдѣлавшись извѣстными шаху Махмуду, до такой степени восхитили его, что онъ приказалъ своему визирю за каждую тысячу рюмованныхъ двустихій, которыми написано Шахнаме, выдавать поэту тысячу золотыхъ. Окончилъ Фирдуси свое произведеніе на семьдесятъ первомъ году жизни и вручилъ его шаху, который, въ пылу перваго восторга, приказалъ дать поэту столько золотыхъ, сколько можетъ ихъ снести слонъ. Но интрига завистливыхъ придворныхъ до крайней степени уменьшила это великодушіе. Фирдуси — говоритъ преданіе — находился въ банѣ, когда ему, по приказанію шаха, за почти шестьдесятъ тысячъ двустихій его эпоса принесли столько же серебряныхъ монетъ. Въ него-

дованіи своей поэтической гордости Фирдуси раздѣлил всю эту сумму между банными служителями и трактирщикомъ, у котораго онъ только что выпилъ стаканъ фукаа, и послалъ сказать шаху, что не ради денегъ создалъ онъ Шахнаме. Послѣ этого онъ оставилъ дворъ, сталъ вести кочевую жизнь и только къ концу

своихъ дней возвратился на родину, въ Тусъ. Тамъ онъ умеръ въ 1020 г. Только послѣ его смерти, какъ обыкновенно бываетъ въ этомъ мірѣ, было воздано ему по заслугамъ. Шахъ созналъ наконецъ свою неправоту и отправилъ пословъ съ порученіемъ передать поэту общанные шестьдесятъ тысячъ золотыхъ томановъ и почетное одѣяніе. Подъ городскими воротами Туса эти посланные встрѣтились съ погребальною процессіей Фирдуси. Это, очевидно, легендарное сказаніе о концѣ жизни „Райскаго“ имѣеть основаніе въ томъ историческомъ фактѣ, что жизнь этого великаго человѣка не обошлась безъ трагическаго освѣщенія. Въ этомъ заключается источникъ вѣянія возвышенной грусти, разлитого надъ произведеніемъ Фирдуси и въ одномъ мѣстѣ его какъ бы резюмирующагося тяжелымъ скорбнымъ восклицаніемъ:

«Мы изъ земли и въ землю вновь идемъ,  
Въ тревогахъ и скорбяхъ мы на землѣ живемъ!  
Уходишь ты отсель, но міръ не умираеть—  
И тайнъ его никто во вѣкъ не разгадаеть».



Рис. 29. Страница изъ одной роскошной рукописи Пендлѣ Кендъ, поэта Низами.  
Королевская публичная библиотекa въ Штуттгартѣ.

долованіи своей поэтической гордости Фирдуси раздѣлил всю эту сумму между банными служителями и трактирщикомъ, у котораго онъ только что выпилъ стаканъ фукаа, и послалъ сказать шаху, что не ради денегъ создалъ онъ Шахнаме. Послѣ этого онъ оставилъ дворъ, сталъ вести кочевую жизнь и только къ концу своихъ дней возвратился на родину, въ Тусъ. Тамъ онъ умеръ въ 1020 г. Только послѣ его смерти, какъ обыкновенно бываетъ въ этомъ мірѣ, было воздано ему по заслугамъ. Шахъ созналъ наконецъ свою неправоту и отправилъ пословъ съ порученіемъ передать поэту общанные шестьдесятъ тысячъ золотыхъ томановъ и почетное одѣяніе. Подъ городскими воротами Туса эти посланные встрѣтились съ погребальною процессіей Фирдуси. Это, очевидно, легендарное сказаніе о концѣ жизни „Райскаго“ имѣеть основаніе въ томъ историческомъ фактѣ, что жизнь этого великаго человѣка не обошлась безъ трагическаго освѣщенія. Въ этомъ заключается источникъ вѣянія возвышенной грусти, разлитого надъ произведеніемъ Фирдуси и въ одномъ мѣстѣ его какъ бы резюмирующагося тяжелымъ скорбнымъ восклицаніемъ:

Шахнаме <sup>96)</sup> восходитъ до первоисточниковъ древнеиранскихъ сказаній и мифовъ и нисходитъ до покоренія Персіи магометанами, которые уничтожили послѣдняго Сассанида въ 636 г. при Кадесіи. Поэма обнимаетъ такимъ образомъ періодъ времени въ двѣ тысячи лѣтъ. Одно это уже показываетъ, что она не есть эпосъ въ обыкновенномъ смыслѣ этого слова. Это скорѣе—мифически-историческое произведеніе, черпающее свое вдохновеніе въ древнемъ національномъ сознаніи, вставившее мифы, сказанія и историческіе факты въ одну поэтическую рамку, которая придаетъ цѣлому художественное единство. Оно однако не настолько твердо, чтобы не допустить всей поэмы до распаденія на двѣ большія половины.

Первая представляетъ собственно героическую книгу Ирана, начинаясь мифами о Кайюморсѣ, Гушенгѣ, Тагмурасѣ и Джемшидѣ, съ которыми связано воспоминаніе иранцевъ объ уходѣ ихъ предковъ съ первоначальныхъ мѣстъ поселенія на Гиндукушѣ, и кончаясь кульминаціоннымъ пунктомъ иранской исторіи при первыхъ государяхъ изъ династіи Дарія Гистаспа; вторая половина доводитъ въ легендарной формѣ персидскую исторію до гибели Сассанидовъ. Если эта вторая часть болѣе похожа на наши средневѣковыя рифмованныя хроники, то, напротивъ, первая половина есть вполнѣ своеобразное поэтическое созданіе. Средоточіемъ ея служитъ могучій Рустемъ, «тѣломъ подобный слону» пехлеванъ (герой, рыцарь, могущественный владѣтель). Но истинный герой Шахнаме не тотъ или другой отдѣльный человѣкъ, а скорѣе весь иранскій народъ, измѣнчивыя судьбы котораго даютъ содержаніе отдѣльнымъ эпизодамъ. И все построено на возвышенной идеѣ—основной мысли Зороастровой религіи, на представленіи о непрерывной борьбѣ духа свѣта, Ормузда и его царства свѣта Ирана съ духомъ тьмы Ариманомъ и его царствомъ тьмы Тураномъ. Съ удивительною геніальностью одушевилъ и одухотворилъ Фирдуси при помощи этой основной мысли свое произведеніе, такимъ образомъ, что грандіозная религіозная поэзія древнеиранской вѣры торжественно воскресла въ Шахнаме магометанскаго поэта... Шахъ справедливо замѣтилъ, что «иранскій эпосъ въ своей совокупности производитъ впечатлѣніе неизмѣримаго, подобно зрѣлищу звѣзднаго неба, слетающаго безчисленное множество міровъ въ одну блестящую планетную систему». Но наше удивленіе еще возрастаетъ, когда мы вглядываемся ближе въ отдѣльныя планеты этой системы. Фирдуси проявляетъ поистинѣ изумительную многосторонность, и если у него повсюду звучитъ трагическій основной тонъ—отголосокъ міровой борьбы между Ормуздомъ и Ариманомъ, то все-таки онъ умѣетъ давать мѣсто и самому восхитительному чередованію граціознаго и страшнаго, героическаго и идиллическаго, трагическаго и романтическаго.

При этомъ онъ постоянно находить вѣрный тонъ и надлежащія краски. Потрясающую силу проявляетъ героически-трагическій стиль Фирдуси особенно въ эпизодахъ о Феридунѣ и его сыновьяхъ, о гибели благороднаго Сявуша, о смерти прекраснаго мальчика-героя Зораба, въ которомъ убившій его Рустемъ съ отчаяніемъ узнаетъ своего сына, и, наконецъ, въ изображеніи борьбы между Рустемомъ и Иффендіаромъ <sup>97)</sup>. Возвышеннымъ глубокомысліемъ полно сказаніе о похищеніи Кай-Хозру, всѣми чарами романтической фантастичности блещетъ разсказъ о походѣ Кай-Каву въ Мазандеранъ, съ самою наглядною батальною живописью можетъ сравниться изображеніе борьбы двѣнадцати героевъ, и одною изъ самыхъ прелестныхъ любовныхъ исторій, когда-либо разсказанныхъ поэтомъ, является эпизодъ о Бишенъ и Менише, представляющій въ то же время въ своей граціозности новую умную вариацию великой темы о соперничествѣ и борьбѣ между Ираномъ и Тураномъ.

Замѣчательнъ и характеренъ приемъ, посредствомъ котораго въ сказаніи объ Искандерѣ въ Шахнаме македонскій герой, разрушившій древне-персидское царство, превратился въ перса и пораженіе Персіи оказывается смытымъ съ памяти исторіи. Правда, что персы тоже побѣдили своего завоевателя, который къ великому огорченію македонянъ сначала почти вполне подчинился персидскимъ обычаямъ, а потомъ и погибъ.

Второе эпическое произведеніе, *Фирдуси, Юсуфъ и Сулейха* <sup>98</sup>), подлинность котораго оспаривается нѣкоторыми учеными, относится къ послѣднимъ годамъ его жизни. Отдѣльныя картины въ этомъ стихотворномъ романѣ, какъ, наприм., соблазнъ Юсуфа Сулейхою, доказываютъ присутствіе еще въ авторѣ полной поэтической силы. Не надо забывать, что муза Фирдуси и въ саду лирики возростила прелестныя цвѣты-пѣсни.

2) Во второмъ періодѣ, съ 1106 до 1203 г., національный элементъ отступаетъ уже на второй планъ, съ одной стороны уступая мѣсто панегирическому придворному тону, а съ другой—подавляясь романтическими сюжетами. На первомъ пути, т. е. въ качествѣ придворнаго панегириста, наиболѣе выдался въ этомъ періодѣ Еввагдеддинъ *Энвери* († въ Балкѣ въ 1152 г.), кассиды котораго, въ нѣсколькихъ образцахъ, собраны у Гаммера <sup>99</sup>). Современникъ Энвери, *Сенайи* († въ 1180 г.) отличается болѣе возвышеннымъ и благороднымъ направлениемъ, пытается въ своемъ мистическомъ произведеніи *Хадика*, т. е. украшающей садъ, проникнуть въ тайны божеской и человѣческой сущности. Къ его могилѣ еще теперь ходятъ на поклоненіе; но онъ скоро нашель себѣ противника въ лицѣ превосходнаго математика и астронома Омара *Хійяма* (Хійямъ, около 1050—1112 г.), четверостишія („рубайятъ“) котораго до сихъ поръ на востокѣ „пользуются великою славой и на самомъ дѣлѣ принадлежатъ къ самымъ интереснымъ произведеніямъ персидской литературы“ <sup>100</sup>). Эти весьма умныя рубайяты проповѣдуютъ безусловно скептическое мировоззрѣніе, эпикурейское наслажденіе жизнью и презрительную покорность судьбѣ, такъ какъ вѣдь стремленіе разрѣшить мировую загадку—только напрасная потеря труда:

«Ты видѣлъ міръ, но все, на что твой падалъ взоръ,—лишь призракъ;  
Ты слышалъ много, но и звукъ, влетавшій въ ухо,—призракъ;  
Съ конца вселенной на другой несла тебя нога.  
Теперь на отдыхѣ о многомъ вспомнишь ты, все въ немъ чудесное—лишь  
призракъ.»

«Съ тайнъ мировыхъ еще никто покрова не сорвалъ;  
Глазъ духа нашего,—увы!—всегда во тьмѣ блуждалъ;  
Пріютъ надежный лишь *одинъ* имѣемъ мы—могилу;  
Ахъ, сколько бѣ намъ ни размышлять—загадка эта не подь силу.»

Направленію и манерѣ Энвери слѣдовали также ученый *Хакани Хакаики* († въ 1186 г.) и *Сахиръ Фарьяби* († въ 1186 г.). Современникъ ихъ обоихъ *Рашидъ Ватватъ* († въ 1182 г.) своимъ произведеніемъ

*Хадайкассиръ*, т.-е. волшебные сады, содержащимъ метрику и теорію поэзіи, приобрѣлъ себѣ вліяніе, продолжающееся до сихъ поръ. Но главнымъ украшеніемъ этого литературнаго періода былъ *Низами* (собственно Абу Магометь Бенъ Юссуфъ Шейхъ Низамеддинъ, прозванный Монтаназги († въ 1180 г. въ своемъ родномъ городѣ *Гендже*). Будучи чрезвычайно плодовитымъ лирикомъ, написавшимъ Диванъ въ двадцать тысячъ стиховъ, онъ упрочилъ однако свою славу преимущественно пятью произведеніями, которыя были собраны послѣ его смерти подъ общимъ заглавіемъ *Пенджъ Кенджъ*, т.-е. пять драгоценностей (также и просто *Хамсе*, т.-е. пятокъ). Эти пять произведеній слѣдующія: 1) *Махсеноль-Эраръ*, т.-е. магазинъ тайнъ, нравоучительное произведеніе, въ которомъ нравственныя положенія подтверждаются анекдотами; 2) *Искандернаме*, т.-е. книга объ Александрѣ, родъ панегирической эпопеи; 3) *Хозру и Ширинъ*; 4) *Лейла и Меджнунъ* (Неистовый Роландъ пустыни); 5) *Хефтъ Пейеръ*, т.-е. семь красотъ. Три послѣднихъ изъ этихъ произведеній— торжество персидской романтики, и Низами надо особенно поставить въ заслугу то, что онъ призналъ въ нихъ права женщины, которая въ магометанскомъ мірѣ играетъ не совсѣмъ блестящую роль. Любовныя повѣсти Низами привлекательны поэтому не одной только грандіозною фантастичностью; онѣ также возбуждаютъ напряженный интересъ мастерски задуманными и обдуманно приведенными подробностями фабулы и трогаютъ наше сердце чисто человѣческимъ чувствомъ, которымъ онѣ проникнуты. Низами одинъ изъ немногихъ восточныхъ писателей, которые говорятъ столько же сердцу, сколько и воображенію <sup>101</sup>).

3) Третій періодъ простирается отъ 1203 до 1300 г. Если въ предыдущемъ періодѣ поэтическая дѣятельность, искавшая всюду новыхъ побужденій и сюжетовъ, распространялась въ ширину, то въ этомъ третьемъ, напротивъ, она уходитъ больше внутрь. Созерцаніе и размышленіе даютъ всему тонъ, мистика и дидактика достигаютъ высшей степени процвѣтанія, и политическимъ положеніемъ Персіи въ это время легко объясняется, почему мыслящій духъ отвращался отъ ви́шнихъ явленій жизни и углублялся внутрь самого себя. Вѣдь все существованіе Персіи стало очень шаткимъ вслѣдствіе нападенія монголовъ, и пока поколебленныя отношенія не пришли снова въ нѣкоторый прочный порядокъ, духовная дѣятельность направлялась на внутренній міръ, на мысленное самоуглубленіе. Предтечею главныхъ представителей этого направленія былъ *Феридеддинъ Аттаръ* (убитый въ 1226 г. въ Шадбахѣ), который не только сочинилъ множество мистическихъ и этическихъ оригинальныхъ произведеній, но и оказалъ услугу своему ученію собраніемъ и распространеніемъ разбросанныхъ до того времени сокровищъ мистической мудрости. Среди его собственныхъ сочиненій выдѣляются *Мантикеттайръ* (разговоры птицъ), макамообразное произведеніе, въ которомъ птицы, собрав-

шись, совѣщаются о разныхъ предметахъ и рассказываютъ исторіи; да-  
лѣе, *Эсрарнаме*, т.-е. книга тайнъ, оказавшая значительное вліяніе на  
направленіе величайшаго мистическаго поэта востока; наконецъ, *Пенди-*  
*ме*, т.-е. книга добраго совѣта <sup>102)</sup>. Упомянутый великій мистикъ есть  
*Мевлана Джелаледдинъ Руми* (+ въ 1273 г. въ Коніи), вдохновенный  
пантеистъ, основатель  
Мевлеви, знаменитаго  
ордена дервишей - ми-  
стикъ, прозванный  
соловьемъ созерца-  
тельной жизни, про-  
изведенія котораго  
„отъ береговъ Ганга  
до береговъ Босфора  
являются средоточі-  
емъ магометанскаго  
пантеизма“. Его тво-  
реніе *Месневи*, кото-  
рое у послѣдователей  
ислама считается луч-  
шимъ поэтическимъ  
произведеніемъ послѣ  
Шахнаме, проповѣ-  
дуетъ суфизмъ, т.-е.  
ученіе „совершеннѣй-  
шаго пантеизма, уче-  
ніе объ изліяніи всѣхъ  
вещей отъ предвѣчна-  
го свѣта и о соединеніи  
съ божествомъ на пути  
созерцательной жизни,  
посредствомъ прене-  
бреженія всякой виѣш-  
ней формой и унич-  
тоженія своего я“.

Этотъ пантеизмъ, од-  
нако, выражается отнюдь не въ аскетической формѣ, а напротивъ  
того, по большей части, вырывается изъ сердца въ ликующихъ дион-  
рамбахъ и увлекаетъ все прекрасное въ свой вакхически восторженный  
хороводъ. Такое же радостное упоеніе божествомъ проникаетъ и лири-  
ческія произведенія Джелаледдина Руми, которыя, наряду съ *Месневи*  
(сынъ Руми *Веледъ* написалъ въ видѣ дополненія къ этой книгѣ *Ре-*



Рис. 30. Сади. По изображенію въ *Journal Asiatique*.

*бабнаме*), образуютъ глубокомысленно веселый служебникъ фанатиковъ Мевлеви, сопровождающихъ свои молитвы игрою на флейтѣ, барабаннымъ боемъ и танцами. Болѣе пріятнаго мистика, чѣмъ Джелаледдинъ Руми, безъ сомнѣнія, никогда не было на землѣ <sup>103</sup>).

Если у Руми мы постоянно встрѣчаемъ крайне мистическое увлеченіе и упоеніе, то его современникъ, *Мослихэддинъ Сади* (род. въ 1175 г. въ Ширазѣ, ум. тамъ же въ 1263 г.), напротивъ, всегда отличается трезвою обдуманностью и нравственнымъ достоинствомъ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ изъ его лирическихъ произведеній, гдѣ онъ доходитъ до границъ цинизма и даже не останавливается передъ самыми крупными неблагопристойностями. Его главныя творенія — два знаменитыхъ руководства восточной мудрости и морали: *Гюлистанъ*, т.-е. розовый садъ, и *Бостанъ*, т.-е. плодовый садъ; оба написаны въ послѣднія двѣнадцать лѣтъ жизни Сади, въ той своеобразно восточной формѣ, которая представляетъ смѣсь прозы и стиховъ; оба съ любовью держатся строго разумнаго направленія, чѣмъ пожалуй можно объяснить то обстоятельство, что Сади, какъ философъ-моралистъ, имѣетъ на западѣ больше поклонниковъ, чѣмъ на востокѣ, гдѣ его слава гораздо болѣе зиждется на лирическихъ стихотвореніяхъ; его газели такъ и называются тамъ „солонкой поэтовъ“. Въ Европѣ всегда будутъ высоко цѣниться та мягкая разумность, та зрѣлая опытность, съ которыми онъ въ „Гюлистанѣ“ и „Бостанѣ“ преподаетъ философію жизни <sup>104</sup>).

Изъ писателей, принадлежащихъ къ этому періоду, слѣдуетъ назвать еще *Хозру* († 1315 г.), подражавшаго въ своихъ романтическихъ разсказахъ Низами, и *Шебистери* († въ 1320 г.), слѣдовавшаго по стопамъ Джелаледдина Руми, съ которымъ, однако, онъ не можетъ сравниться въ своемъ произведеніи *Гюльдженирасъ*, т.-е. розовый цвѣтокъ тайны <sup>105</sup>).

4) Съ 1300 до 1397 г. простирается блестящій періодъ персидской лирики, время *Гафиса*, безспорно величайшаго изъ восточныхъ лириковъ.

Магомедъ *Шемседдинъ* (т.-е. солнце вѣры, получившій почетное названіе Гафисъ, т.-е. хранитель, именно хранитель Корана, который онъ зналъ наизусть) — родился въ Ширазѣ и умеръ въ 1389 году въ Моселлѣ, предмѣстьѣ своего родного города, высокоуважаемый всѣми лучшими своими современниками — съ прозвищемъ *Чекерлибъ*, т.-е. сахарный уста. Его могила служить мѣстомъ поклоненія пилигримовъ, такъ какъ благочестивые мусульмане придавали и придаютъ его лирическимъ произведеніямъ аллегорическій смыслъ, какъ это было также съ пламенною эротикою еврейской Пѣсни Пѣсней и индійской Гитаговинды. Диванъ Гафиса, т.-е. собраніе его произведеній, принадлежитъ безспорно къ самымъ блестящимъ лирическимъ откровеніямъ всемірной литературы <sup>106</sup>). Глубоко-религіозное упоеніе пантеиста, сознающаго свое духовное еди-

неніе съ міровой душой, полными горстями раскидываетъ тутъ сверкающіе перлы-пѣсни. Во всей книгѣ льется вино, громко раздаются трели соловья, проносится тихій шопотъ поцѣлуевъ. Въ самыхъ граціозныхъ, не исключаящихъ конечно очень частыхъ повтореній, оборотахъ скользятъ стихи, украшенные великолѣпными картинами, преисполненные жизнерадостныхъ мыслей, дифирамбическими звуками ликования прославляющіе природу, красоту и чары любви, мечущіе молніеносныя стрѣлы во всякое служеніе мертвой буквѣ, всякое ханжество, глупость, ложь и лицемѣріе. Если прибавить еще къ этому, что чудесно одухотворенный сенсуализмъ Гафиса, благодаря его необыкновенной лирической силѣ изображенія, нашель себѣ и вполнѣ художественную внѣшнюю форму, то необходимо будетъ признать въ ширазскомъ пѣвцѣ одно изъ самыхъ замѣчательныхъ явленій культурной исторіи Востока.

5, 6 и 7). Отъ 1397 г. до нашего времени. Съ Гафисомъ умственная производительность Персіи достигла высшаго предѣла. Дальѣйшій подъемъ былъ уже невозможенъ, и спускъ съ высоты пошелъ очень быстро. Тѣмъ не менѣе, въ лицѣ Мевланы *Джамі* (1414—92 г.)

мы видимъ еще одного чрезвычайно даровитаго и плодовитаго поэта, который довершилъ въ полнѣйшемъ совершенствѣ то, что оставалось еще неисполненнымъ послѣ великихъ эпиковъ, мистиковъ и лириковъ, но обнаружилъ при этомъ болѣе аккуратности, прилежанія, гладкости стиля и подражательнаго таланта, чѣмъ гениальнаго творчества. Оригинальность въ литературныхъ произведеніяхъ исчезла; писатели старались только

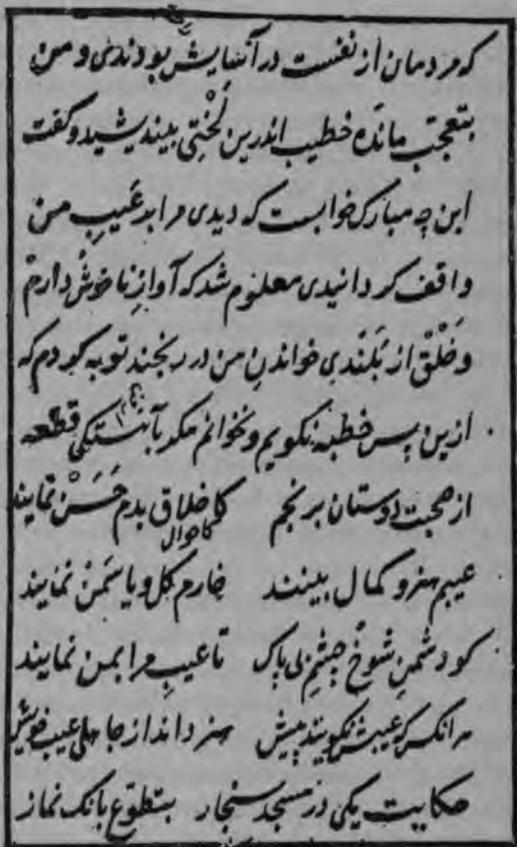


Рис. 31. Факсимиле изъ Тюндистана Сади.  
Рукопись въ королевской публичной библиотекѣ  
въ Штуттгартѣ.

идти по тропѣ, проложенной великими поэтами. Слѣдую многократно вызывавшему подражаніе Низами, Джами также сочинилъ „пятокъ“ (хамсе), первая часть котораго, озаглавленная *Тофтолебаръ*, т.-е. подарокъ праведныхъ, есть дидактическое произведеніе этико-аскетическаго характера; вслѣдъ за нимъ появилось второе дидактическое произведеніе съ мистической тенденціей, носящее заглавіе *Субтолебаръ*, т.-е. розовый вѣнокъ праведности. Если въ этихъ произведеніяхъ Джами подражаетъ Джелаледдину Руми, то въ третьей и четвертой частяхъ его хамсе, имѣющихъ содержаніемъ романтико-эпическія исторіи *Юсуфъ и Зулейха* (издано на персидскомъ и нѣмецкомъ языкахъ Розенцвейгомъ въ 1824 г.) и *Лейла и Меджнунъ*<sup>107</sup>), образцомъ ему служилъ Низами; но романтизмъ у Джами является уже не въ чистомъ видѣ, такъ какъ къ нему въ слишкомъ сильной степени примѣшана религіозная аллегорія. Последнюю часть пятка составляетъ *Искандернаме*, произведеніе болѣе нравоучительнаго, чѣмъ повѣствовательнаго характера; оставить не воспѣтымъ Александра Великаго не могъ ни одинъ персидскій поэтъ, имѣвшій притязаніе на извѣстное значеніе. Достоинно замѣчанія, какъ долго и въ какой сильной степени македонянецъ Александръ, который, „какъ нѣкогда въ дѣйствительности, такъ и въ поэзіи былъ великою связью, соединявшей, черезъ посредство героическихъ сказаній, востокъ съ западомъ“, оставался излюбленнымъ предметомъ восточной фантазіи. Число восточныхъ александриадъ вѣроятно не менѣе числа александриадъ западныхъ. Къ своему пятку Джами присоединилъ вполнѣдствіи еще *Бехаристанъ*, т.-е. весенній садъ (изданъ на персидскомъ и нѣмецкомъ языкахъ О. М. ф. Шлехтъ-Вссердомъ въ 1846 г.) и *Нефхатолнисъ*, т.-е. дыханіе человечества<sup>108</sup>). Бехаристанъ, представляющій подражаніе Гюлистану и Бостану Сади, заключаетъ въ себѣ также отдѣлъ, въ которомъ приводятся жизнеописанія персидскихъ поэтовъ; Нефхатолнисъ даетъ очеркъ ученій суфизма и жизнеописанія знаменитыхъ святыхъ этой мистической секты<sup>109</sup>) Изъ послѣдователей Джами надо назвать его племянника *Гатифи*, который обработалъ въ чисто романтическомъ духѣ исторіи о Хозру и Ширинѣ, Меджнунѣ и Лейлѣ, а также сочинилъ, въ видѣ прибавленія къ Искандернаме Низами, поэму *Тимурнаме*, надъ которой работалъ въ продолженіе сорока лѣтъ; затѣмъ—*Гилям* (въ началѣ 16 столѣтія), написавшаго романтико-мистическій эпосъ *Царь и Дервишъ*<sup>110</sup>); наконецъ *Фейзи* (1556—1605 г.), жившаго при дворѣ Великаго Могола Акбара въ Индіи. Отъ Фейзи, кромѣ его кассидъ, сохранился еще сборникъ мистико-философско-лирическихъ стихотвореній, подъ заглавіемъ *Зерре*, т.-е. солнечныя пылинки, содержащій многое, что самымъ глубокомысленнымъ образомъ указываетъ на древне персидскую религію свѣта.

Позднѣйшая персидская литература необыкновенно богата сборниками басенъ, сказокъ и новеллъ. Между ними особенно выдаются: *Анвари*

*Зогейли*, т.-е. свѣточы Какопа; знаменитая персидская обработка басенъ Бидпая, сдѣланная *Гозейномъ Вайсомъ* и содержащая между прочимъ знаменитое пессимистически-нигилистическое положеніе:

«Коль ты приобрѣлъ обладанье надъ міромъ,  
 Не радуйся—это ничто!  
 И если утратилъ надъ нимъ обладанье,  
 Не мучайся—это ничто!  
 Проходятъ мученья, какъ радость проходить,  
 Пройди мимо міра ты—это ничто!»;

затѣмъ *Нагаристанъ*, т.-е. картинная галлерей, сборникъ, составленный *Джувайни* около 1360 г.; далѣе *Бактійярнаме*, т.-е. книга о принцѣ Бактійѣ, наконецъ, *Тутинаме*, т.-е. книга попугая <sup>111)</sup>, въ которой главную роль играетъ попугай и содержаніе которой таково:

Одна молодая красавица въ отсутствіе своего супруга влюбляется въ одного, случайно замѣченнаго ею незнакомаго. Съ помощью посредника было рѣшено, что ей отправиться къ возлюбленному безоопасиѣ, чѣмъ пригласить его къ себѣ. И вотъ она наряжается какъ можно лучше, но, не рѣшаясь дѣйствовать вполнѣ на свой страхъ, обращается при наступленіи ночи за совѣтомъ къ дьявольски умному домашнему попугаю. Попугай придумываетъ хитрость, чтобы удерживать влюбленную дома до утра: онъ рассказываетъ ей увлекательныя, возможно болѣе длинныя рассказы. Это повторяется каждую ночь,—и здѣсь передъ нами опять излюбленный приемъ восточныхъ поэтовъ, которымъ они пользовались для приведенія въ нѣкоторую связь своихъ безконечныхъ сказокъ.

Къ 18 столѣтію относятся сказочно-новеллистическія обработки преданій о Гатимѣ Бенѣ Убайдѣ Бенѣ Саидѣ, принадлежащія *Фериду Гаферу Хану* и очень важныя для ознакомленія съ восточнымъ волшебнымъ міромъ, и о разбойникѣ и бродячемъ пѣвцѣ *Куррому* <sup>112)</sup>.

Сказанное выше объ арабской литературѣ послѣднихъ вѣковъ приходится повторить въ общемъ и относительно персидской: та и другая находятся въ упадкѣ. Холодная ученость, придворныя панегирики, неумѣренность въ образахъ и выраженіяхъ все это производило только искусственные цвѣты. Болѣе утѣшительный позднѣйшій расцвѣтъ никогда не проявлялся въ самой Персіи, но только въ Индіи, именно въ Дели при великомъ Акбарѣ и его преемникахъ. Въ этой западной части Индіи находился центральный литературный пунктъ, къ которому временами направлялись поэты и изъ самой Персіи, между прочими *Али Саибъ* изъ Испагани (1603—1677), замѣчательный своимъ стремленіемъ къ возрожденію лирики новаго рода. *Афтабъ* (ослѣпленный императоръ Шахъ Аламъ 1760—1806) изливалъ свои жалобы на постигшее его несчастіе въ трогательныхъ пѣсняхъ. Въ Тегеранѣ образовался кружокъ поэтовъ, центромъ котораго былъ *Шахъ Али Шахъ* (1797—1834), который сочинилъ сборникъ лирическихъ стихотвореній подъ названіемъ

*Хаканъ*, и котораго дѣянiя прославилъ поэтъ *Саба* въ своей *Шахин-шахнаме*. Но эта эпика столь же мало замѣчательна, какъ и произведеніе *Муллы Фируца*, который въ своей *Джарднаме* обработалъ въ стихахъ исторію Индіи, начиная съ появленія португальцевъ. Изъ новаго и новѣйшаго времени можно упомянуть о *Каани*, стиль и изображенія котораго отличаются изысканностью и безвкусіемъ, а также о пессимистѣ *Шайбани*.

*Драма* у персовъ, какъ и у арабовъ, не имѣла развитія, и именно по тѣмъ же причинамъ, которыя указаны выше. Надо однако упомянуть, что въ Персіи ежегодно исполняется на сценѣ съ роскошной постановкой, въ родѣ нашихъ средневѣковыхъ мистерій и мираблей, драматическая обработка печальной исторіи о смерти Гассана и Гуссейна, сыновей Али <sup>113</sup>). Кромѣ того, по сообщеніямъ новѣйшихъ путешественниковъ, въ настоящее время у персовъ появились трагикомическіе фарсы и представленія фокусниковъ, которые можно бы считать грубыми зачатками драматическаго искусства.

Область исторіи прилежно разрабатывалась персидскими учеными, съ тѣхъ поръ какъ *Девлетшахъ* (около 1487 г.) положилъ основаніе историческому изложенію своими біографіями персидскихъ поэтовъ <sup>114</sup>). Въ качествѣ хроникеровъ и историковъ упоминаются *Эль Балами*, *Джувайни*, *Вассафъ*, *Казвини* и другіе; впрочемъ, объ ихъ произведеніяхъ, за исключеніемъ *Исторіи Сельджукидовъ*, принадлежащей *Мирхонду* <sup>115</sup>), намъ до сихъ поръ извѣстно очень немного.

## ТУРЦІЯ.

Здѣсь мы можемъ быть очень кратки. Правда, Гаммеръ (въ предисловіи къ своему труду—*Geschichte der osmanischen Dichtkunst*) <sup>116</sup>), выражаетъ неудовольствіе на то, что историки литературы до сихъ поръ удѣляли такъ мало мѣста турецкой литературѣ, и въ самомъ этомъ сочиненіи о турецкой поэзіи, представляющемъ новое свидѣтельство его удивительнаго усердія и неутомимой любви къ Востоку, пытался доказать, что эта поэзія заслуживаетъ болѣе тщательнаго изученія; но высказаннымъ въ томъ же предисловіи положеніемъ, что „существенная черта османской поэзіи есть рабское подраженіе поэзіи персидской и арабской, лишенное всякой оригинальности“, онъ же самъ избавляетъ насъ отъ непроизводительнаго труда—болѣе подробно останавливаться на этомъ предметѣ. Гаммеръ сообщаетъ свѣдѣнія о 2200 османскихъ поэтахъ и поэтессахъ и поясняетъ свое изложеніе выдержками изъ нихъ; но самое добросовѣстное чтеніе его книги можетъ вызвать только скуку

и неудовольствие; досадно постоянно видѣть передъ собою безконечное повтореніе уже знакомыхъ мыслей, чувствъ, оборотовъ, картинъ и разсказовъ. Къ болѣе благопріятному мнѣнію о турецкой литературѣ не могъ придти и *Мурадъ Эффенди* въ своей статьѣ *Der ottomanische Parnass* <sup>117</sup>).

Всего самобытнѣе обнаружился сельджукско-турецкій духъ еще въ своихъ первыхъ проявленіяхъ — короткихъ изреченіяхъ и строфахъ, сочиненныхъ и распространенныхъ древними народными пѣвцами, и въ остаткахъ древнѣйшихъ памятниковъ турецкаго языка, изъ которыхъ особенно замѣчателенъ сборникъ турецкихъ двустишіи, который былъ включенъ персидскимъ поэтомъ Веледомъ въ его Ребабнаме.

Дидъ въ своихъ „Denkwürdigkeiten von Asien“ и Гаммеръ въ „Morgenländisches Kleeblatt“ дали намъ нѣсколько образцовъ подобныхъ изреченій и строфъ, какъ напрямъ:

Рѣчь серебро, молчаніе золото.  
Только земля утоляетъ жадный глазъ.  
Не продавай птицу въ воздухъ.  
Одно «Богъ въ помощь!» лучше тысячи «сохрани тебя Богъ».  
Чужеземецъ не имѣетъ друзей.

Сдѣлавши доброе, кинь его въ море на дно;  
Рыба коли не узнаетъ—Богу извѣстно оно.

Конь тому принадлежитъ, кто ѣдитъ на немъ;  
Мечъ—тому, кто мощно имъ владѣетъ;  
Власть—тому, кто взять ее сумѣетъ;  
Дѣвушка—тому, кто съ ней вдвоемъ!

Литературная культура османовъ начинается однако лишь съ того времени, какъ они прочно основались въ покоренныхъ имъ земляхъ и получили возможность на досугъ украшать свою жизнь и духовными наслажденіями. Блестящій періодъ ихъ литературы, которая, повторяемъ, всегда была только отраженіемъ арабской и персидской, относится ко времени царствованія Салимана II, т. е. ко второй половинѣ 15 вѣка. Необозримый рядъ турецкихъ „поэтовъ“ открываетъ *Аашикъ* († въ 1332 г.), который перевелъ на свой языкъ мистическія произведенія Джелаледина Руми и Веледа. За нимъ слѣдуетъ *Ахмедъ Дойи* († въ 1412 г.), изложившій по персидскимъ источникамъ, съ мистической окраской, исторію Искандера и затѣмъ *Сети* († въ 1546 г.), панегиристъ и состоявшій на хорошемъ жалованьѣ придворный пѣвецъ, и *Ламии* († въ 1531 г.), одинъ изъ самыхъ плодovitыхъ османскихъ поэтовъ, обработывавшій романтическіе восточные разсказы, и подражатель Пизами. Его современникъ *Баки* († въ 1600 г., Диванъ перев. на нѣмецкій языкъ Гаммеромъ) своими

лирическими произведеніями прославился болѣе, чѣмъ его предшественникъ *Неджати* († въ 1598 г.), и считается величайшимъ турецкимъ лирикомъ. Гаммеръ относится къ Баки слишкомъ панегирически, называя его третьимъ, послѣ Мутанабби и Гафиса, изъ величайшихъ лириковъ Востока. Его стихотворенія—почти исключительно хвалебныя оды султану, очень торжественныя и очень скучныя. Послѣ него пріобрѣли извѣстность еще смѣлый сатирикъ *Нефий* (убитый за одну изъ своихъ сатиръ въ 1635 г.), лирикъ *Веби* († въ 1636 г.), дидактикъ *Наби* († въ 1712 г.) и аллегорикъ *Галибъ* († въ 1795 г.).—Среди турецкихъ племенъ внутренней Азіи выдѣлились особенно Ёцбеги, которые простерли свои завоеванія до самаго Каспійскаго моря. Принцъ *Магометъ Сали*, въ героической поэмѣ изъ 76 пѣсень, написанныхъ, правда, большею частью рифмованной прозой, воспѣлъ дѣянія вождя Ёцбеговъ Шейбара Хана, жившаго въ 15 и 16 столѣтіяхъ <sup>118</sup>).

Въ 1854 году одинъ турецкій ученый, *Фетимъ Эффенди*, издалъ въ Константинополѣ нѣчто въ родѣ исторіи ново-турецкой литературы—именно жизнеописанія новыхъ и новѣйшихъ турецкихъ поэтовъ, съ образцами ихъ произведеній. Но эта книга не даетъ основанія надѣяться на утѣшительную будущность турецкой литературы: напротивъ, она представляетъ насколько характеристичный, настолько же забавный примѣръ безграничнаго самодовольства турецкихъ рифмоплетовъ, которые, въ своемъ самохвальствѣ, далеко переходятъ всѣ границы. Такова, напримѣръ, одна изъ газелей умершаго въ 1858 г. великаго визира *Мустафы Решида* паши:

«Мое тростниковое перо возбуждаетъ духъ безмолвнаго,  
 Мое тростниковое перо укрѣпляетъ слабыхъ, какъ Исусъ;  
 Для оратора, жаждущаго капель изобилія,  
 Мое тростниковое перо подобно источнику божественнаго откровенія.  
 Золотой жолобъ краснорѣчья начинаетъ изливаться,  
 Какъ только мое тростниковое перо вѣшаютъ на каабу риторики.  
 Если его кладутъ на царскую голову размышленія, оно тамъ на своемъ мѣстѣ;  
 Мое тростниковое перо—райская птица въ трехъ высшихъ наукахъ.  
 Если я по непротореннымъ дорогамъ брожу неосторожно и безъ всякой  
 цѣли,  
 Мое тростниковое перо подобно посоху въ рукѣ, для одолѣнія враговъ.  
 Решидъ, можетъ быть, это сахарный тростникъ въ Египтѣ краснорѣчія?  
 Смотри, мое тростниковое перо исполнено высшей сладости».

На напыщенномъ языкѣ, носящемъ названіе языка эффенди и представляющемъ смѣсь турецкаго, арабскаго и персидскаго. образованную подъ вліяніемъ западной образованности, написаны *иксайя*, произведенія съ національнымъ содержаниемъ, какъ, наприм., популярная книга *Ашика Гариба*, въ которой одинъ странствующій пѣвецъ оплакиваетъ потерю родины и возлюбленной; такъ же—*шарки*, пѣсни, исполняемыя на вечеринкахъ пѣвцами по ремеслу, подъ звуки скрипки и гитары. Въ послѣднее время, какъ говорятъ, языкъ эффенди снова нѣсколько уступаетъ свое мѣсто народному языку. На этомъ послѣднемъ женщины разсказываютъ другъ другу *мезели*, сказки съ восточными и западными сюжетами; на немъ же поются большею частью неписанныя, но изъ устъ въ уста переходящія народныя пѣсни, образчикомъ которыхъ можетъ служить слѣдующая <sup>119</sup>):

«Ахъ, очей голубыхъ твоихъ слезы  
Увлажили мнѣ сердце росой  
Въ часъ, когда, крѣпко стиснувши зубы,  
Я смотрѣлъ на твой ликъ дорогой.

Асли, что сдѣлала ты?

Не могу я заснуть съ той минуты,  
Какъ увидѣлъ слезъ этихъ струи,  
Видѣлъ, какъ тихимъ западнымъ вѣтромъ  
Развѣвалися кудри твои.

Асли, что сдѣлала ты?»

Образцомъ издавнѣйшей прозы выставляется *Гумайюннаме*, т. е. императорская книга, турецкая обработка басенъ Бидпаи, сдѣланная *Ам-Вази* († въ 1543 г.), который считается самымъ блестящимъ турецкимъ прозаикомъ. Самымъ пространнѣмъ произведеніемъ восточнаго романтизма турки обладаютъ въ произведеніи *Фирдуси* Длиннаго — *Сулейманнаме*, состоящемъ изъ 70 томовъ; Гаммеръ называетъ этотъ исполнинскій романъ въ высшей степени замѣчательнымъ и своеобразнымъ произведеніемъ турецкой фантазіи какъ по объему, такъ и по содержанию <sup>120</sup>). Затѣмъ, турецкая литература можетъ указать у себя также не малое число такихъ поэтическихъ произведеній въ прозѣ, въ которыхъ капли исторіи растворены въ цѣлыхъ ведрахъ самой нестройной фантастичности и авторы которыхъ по большей части неизвѣстны. Въ *Странствіяхъ Сайида Батталя* <sup>121</sup>) мы имѣемъ турецкій народный романъ, относящійся къ 14 или 15 столѣтію. Изъ писателей новѣйшаго времени достигли высокаго уваженія *Ахмедъ-Митхадъ-Эфенди* и муаллимъ *Надши*. У послѣдняго, какъ и вообще въ новѣйшей турецкой литературѣ, замѣтно вліяніе отчасти персидскихъ, отчасти западно-европейскихъ, преимущественно французскихъ, образцовъ. Произведеніе *Надши Сюнбюле* (Колосъ <sup>121 а</sup>), изображающее его дѣтство, производитъ пріятное впечатлѣніе отсутствіемъ въ немъ модной напыщенности, а также какъ доказательство того, что о турецкой домашней жизни и воспитаніи не слѣдуетъ судить только по обыкновеннымъ изображеніямъ гаремной жизни. Во всякомъ случаѣ нельзя ожидать прогрессивнаго развитія литературы, когда наприм., лишь недавно одинъ изъ ея представителей д-ръ Абдалла *Джевададъ* за свой переводъ Шиллеровскаго *Телля* подвергся судебному преслѣдованію и долженъ былъ бѣжать изъ Турціи.

О первоначальномъ пребываніи турокъ въ сосѣдствѣ съ Китаемъ свидѣлствуютъ, до сихъ поръ любимыя ими и служащія для нихъ суррогатомъ драмы, китайскія тѣни. Стереотипными характерами этихъ игръ являются Гопа, чиновникъ и самодовольный франтъ, Гадши Айвать, переучившійся ученый, постоянно забрасывающій всѣхъ персидскими стихами, Карагезъ, паяспичающій плуть, Караджюдже, горбатый скоморохъ, и Туду, развратная женщина. Грязныя шутки этой компаніи находятъ

очень любезный пріемъ даже въ гаремахъ и рѣдко уступаютъ мѣсто болѣе благороднымъ зрѣлищамъ. Представляютъ ли турецкія историческія произведенія, которыхъ насчитывается значительное количество, дѣйствительно цѣнное пріобрѣтеніе для исторической науки,— это можетъ быть рѣшено только тогда, когда мы будемъ имѣть о нихъ болѣе подробныя свѣдѣнія. Но такъ какъ турецкая исторіографія едва ли поднимается надъ уровнемъ исторіографій прочихъ восточныхъ народовъ, то ожидаемыя отъ нея историческія пріобрѣтенія вѣроятно не будутъ значительны. Если въ заключеніе намъ представится вопросъ: „Возможно ли возрожденіе османской имперіи?“ то на него, на основаніи бывшихъ до сихъ поръ опытовъ, можно отвѣчать только отрицательно. Проблема „турецкой реформы“, о которой такъ много говорили, писали и переговаривались, такъ и осталась проблемой—какъ въ политическомъ, такъ и въ культурномъ отношеніи. Ни многіе мнимые, ни немногіе искренніе „турки-реформаторы“ не произвели ничего замѣчательнаго ни въ спеціально-научной, ни въ національно-литературной области. При ближайшемъ изслѣдованіи становится ясно, что вся турецкая государственная жизнь кое-какъ тащится по старымъ, избитымъ, грязнымъ колеямъ, т.-е. по дорогѣ къ гибели. Спаси и обновить ее можетъ только чудо. Но какъ скоро націи приходится возлагать свои надежды на чудо, т.-е. невозможное,—ея участь рѣшена.

Прежде чѣмъ окончить нашъ обзоръ Востока, бросимъ еще бѣглый взглядъ на родственные туркамъ или сосѣдніе съ ними народы, живущіе вокругъ Кавказа и говорящіе отчасти на языкахъ, вопросъ о происхожденіи которыхъ еще до сихъ поръ не рѣшенъ окончательно. Изъ этихъ народовъ *татары* не имѣютъ собственно никакой литературы. Ихъ народныя пѣвцы изучаютъ въ Ширазѣ и Карабагѣ школьнымъ путемъ искусство сочинять стихи, и подъ именемъ *сасандеровъ* воспѣваютъ, при звукахъ инструмента въ родѣ мандолины (сасаъ), чувственную любовь, появляясь въ особенности на пирсахъ и пользуясь большимъ уваженіемъ, чѣмъ *ашухи*, воспѣвающіе подъ звуки скрипки и часто въ дидактическомъ тонѣ любовь болѣе благородную. У *черкесовъ*, послѣ побѣды ислама, *муллы* вытѣснили мало-по-малу народную поэзію *гекоко*, равно цѣнимую и знатымъ и простымъ черкесомъ; гекоко восхваляли геройское мужество въ сраженіяхъ и воспѣвали павшихъ воиновъ. О литературѣ Арменіи и Грузіи мы говоримъ ниже.

## Арменія, Грузія.

Настоящая оригинальная литература существуетъ у армянъ и у грузинъ. Арменія съ древнихъ временъ была цѣлью чужеземныхъ завоеваній и лишь изрѣдка пользовалась сколько-нибудь продолжительною самостоятельностью. Измѣнчивыя случайности бурныхъ временъ давали ея жителямъ мало возможности создать оригинальную литературу на ихъ

языкъ, сродномъ съ иракскимъ <sup>122</sup>). О древнихъ язычески-миическихъ народныхъ сказаніяхъ этой страны, центральнымъ героемъ которыхъ является царь Тигранъ, даетъ намъ нѣкоторыя свѣдѣнія *Исторія Великой Арменіи*, отличающаяся очень критическимъ взглядомъ и приписываемая *Моисею Хоренскому*, жившему въ пятую вѣкъ по Р. Х. Христианство очень рано распространилось въ Арменіи. *Метронъ*, бывший, можетъ быть, ученикомъ Моисея Хоренскаго, основатель христіанско-церковную литературу, давши возможность всему народу ознакомиться съ Библией въ его переводѣ и съ пересказанными имъ твореніями учителей церкви. Въ средніе вѣка разрабатывалась историческая литература въ эпическомъ стилѣ, а также церковная лирика гимновъ; представителемъ послѣдней была особенно католикосъ Перзесъ IV, въ половинѣ двѣнадцатаго столѣтія. Названный за красоту своего слова Шноргали, т.-е. пріятный, онъ пытался писать также въ эпическомъ родѣ, но его мессіада *Иезусъ-Ворти* и плачевная пѣснь на паденіе Эдессы (1144) отличаются напыщенностью и монотонностью формы. Общю любовью пользовались басни о животныхъ, какъ это доказываетъ книга о лисицѣ, а также басни Вардана великаго. Выселившіеся вѣдствіе страшныхъ притѣсеній, бывшихъ въ четырнадцатомъ столѣтіи отъ завоевавшихъ Арменію монголовъ, армяне снасли произведенія своей литературы болѣе раннихъ временъ. Въ восемнадцатомъ столѣтіи напечатаніемъ этихъ произведеній заслуженно прославились Мехитаристы. Новое развитіе армянская поэзія получила въ восемнадцатомъ вѣкѣ, съ характеромъ болѣе искусственнымъ въ Константинополѣ и болѣе народнымъ въ Закавказьи.

Изъ народныхъ пѣвцовъ (ашуги), образовавшихъ особый цехъ, патронномъ котораго считается Іоаннъ Креститель, и которые часто устраивали состязанія между собой и пользовались большимъ уваженіемъ, — особенно выдѣлялся *Саятнова* (1712 — 95). Изъ новоармянскихъ непародныхъ поэтовъ можно упомянуть о *Петрѣ Дуріаннѣ*, *Аршакѣ Чобаніаннѣ*, въ особенности же о *Рафаилѣ Патканіаннѣ* (1830—92) лирикѣ и юмористически-сатирическомъ разсказчикѣ въ народномъ духѣ. Онъ влгаетъ въ уста одного народнаго пѣвца слѣдующее заключеніе о его призваніи:

Голось ашуга всегда говорить только правду  
 Золота блескъ не способенъ прельстить его чистое сердце,  
 Чистосердеченъ и равенъ онъ какъ со врагомъ, такъ и съ другомъ,  
 Все, что онъ мыслить и чувствуетъ, то и въ судѣ онъ разскажетъ.  
 Если бы здѣсь на землѣ онъ даже столѣтія прожилъ,  
 Все былъ бы чистъ его духъ и юно сердечное чувство,  
 Равенъ ему господинъ и слуга, христіанинъ и турокъ:  
 Всѣхъ ихъ онъ любитъ равно и всѣмъ имъ поетъ свои пѣсни.

Въ новѣйшее время все болѣе усиливается свѣтская литература, которая находится подъ сильнымъ русскимъ вліяніемъ. Само собой разу-

мѣется, что больше всего въ ходу романы и повѣсти, излюбленная форма повѣйшей повѣствовательной литературы. Въ Константинополь и Тифлисѣ издаются серьезные и веселыя театральныя пьесы на армянскомъ языкѣ. Особенно популярны драматурги *Ковенесъ Камва* съ его трагедіей *Аршакъ II* и *Гавріиль Сундукіаниъ* съ его комедіями. Рядомъ съ этими сочиненіями, отъ восемнадцатаго столѣтія до нашего времени сохраняются народныя пѣсни *Саятновы*, *Асбара* и другихъ.

Литература грузинскаго языка, стоящаго одиноко и изолировано, подобно нѣкоторымъ другимъ соседнимъ съ нимъ закавказскимъ языкамъ, имѣла ранѣе преимущественно церковный характеръ. Блестящимъ періодомъ одинъ лишь разъ достигнутой самостоятельности грузинскаго народа было царствованіе царицы Тамары (1184—1212); при ней придворный поэтъ *Руставели* написалъ романтическую поэму *Человѣкъ съ тигровой шкурой*, къ оцѣнкѣ которой не слѣдуетъ впрочемъ прикладывать особенно высокаго масштаба. Послѣ долгаго подчиненія монголамъ, обновленная литературная дѣятельность продолжалась въ восемнадцатомъ столѣтіи. Болѣе историческій чѣмъ поэтический интересъ представляетъ *Давидіани* (Гураміани) *Давида Гурамішвили*, который, состоя на русской военной службѣ, былъ въ 1758 году взятъ въ плѣнъ въ сраженіи при Кюстринѣ и въ теченіи нѣкотораго времени содержался въ Магдебургѣ. Въ его сочиненіи, представляющемъ смѣсь эпическаго, лирическаго и дидактическаго, наиболѣе интересно то, что онъ рассказываетъ о своихъ собственныхъ приключеніяхъ. Въ наше время къ наиболѣе выдающимся лирическимъ поэтамъ Грузіи причисляются *Эристави*, *Александръ Чавчавадзе*, *Бараташвили* и *Григорій Орбелиани* (1801—83); къ лучшимъ разказчикамъ *Рчеули* (романы *Тамара* и *Анука*) и *Кат. Габашвили*, а къ наиболѣе популярнымъ драматическимъ писателямъ *Эристави*, *А. Цагарели* и *Асакъ Церетели*.<sup>123)</sup> Въ Грузіи тоже до сихъ поръ процвѣтаетъ свѣжее и сильное народное пѣснотворчество.





Рис. 32. Битва Ахиллеса и Гектора. Античное изображение на вазѣ.

## ОТДѢЛЪ ВТОРОИ.

# Эллада и Римъ.

### Эллада.



Мы оставили позади себя древній Востокъ, гдѣ столь многое повергнуло насъ въ удивленіе, но въ сущности только немногое могло возбудить въ насъ сердечное сочувствіе; теперь же мы вступаемъ въ страну, при самомъ имени которой, по очень удачному выраженію одного великаго нѣмецкаго мыслителя, всякій образованный человѣкъ чувствуетъ себя какъ на родинѣ. Вѣдь Эллада была страной свободы, гуманности, красоты. Само собой разумѣется, это опредѣленіе, по крайней мѣрѣ по отношенію къ „свободѣ“ и „гуманности“, надо принимать *cum grano salis*, т.-е. въ античномъ, а не повѣйшемъ смыслѣ. Наши современныя понятія „свобода и гуманность“, основывающіяся на представленіи о „человѣческихъ правахъ“ и „человѣческихъ обязанностяхъ“, были совершенно чужды эллинской демократіи, для которой широкимъ фундаментомъ служило именно рабство. Въ Элладѣ человѣчество достигло высшей степени процвѣтанія, какой только позволяли достичь жизненныя условія древности; здѣсь для человѣческаго организма явилась возможность гармонически (развиться и сдѣлать счастливую попытку какъ бы приданія всей жизни художественной формы <sup>121</sup>).

Едва ли надо напоминать, что и среди обитателей того міра, который обозначается какъ „античный“ по преимуществу, развитіе культуры шло медленно и постепенно, какъ это было и бываетъ вездѣ и всегда; едва ли требуетъ напоминанія также, что мнѣніе, будто эллины, въ своемъ національно-гордомъ самохвальствѣ, считали себя обязанными своей образованностью исключительно самимъ себѣ, должно быть отвергнуто, какъ не имѣющее историческаго основанія. Древніе народы, греки

и италійцы — отпрыски арійскаго племени, индогерманской семьи народовъ. Поэтому ихъ древнѣйшая образованность должна была имѣть одно общее основаніе съ индо-германскою. Самыя неоспоримыя доказательства этого дасть независимо отъ всего другого уже сравнительное изученіе языковъ и религій. Начало и ходъ исторіи греческой образованности показываютъ каждому, кто вообще можетъ и желаетъ видѣть, что греческая культура испытала очень значительное вліяніе со стороны восточныхъ народовъ, египтянъ, семитовъ, персовъ. Правда, это восточное вліяніе на эллиновъ далеко не было столь могущественнымъ, какимъ оказалось впоследствии вліяніе грековъ на римлянъ, ибо греческій гений имѣлъ достаточно самобытности и силы, чтобы, сообразно со своей собственной сущностью, передѣлать и развить вполне самостоятельно то, что было имъ получено отъ Востока.

Всего болѣе подтверждаетъ и поясняетъ это обстоятельство сравнительный обзоръ религіозныхъ воззрѣній и обычаевъ восточныхъ народовъ и эллиновъ. Мрачныя, отрицательныя, враждебныя всякой жизни представленія, которыя въ различныхъ восточныхъ культурахъ повели къ жестокому, кровожадному безумію, нашли въ грекахъ рѣшительныхъ противниковъ. Вначалѣ, какъ ясно свидѣтельствуетъ ихъ міеологія, они, правда, тоже были преданы тому азіатскому культу, который заставлялъ матерей класть своихъ дѣтей на раскаленные докрасна мѣдныя руки Ваала-Молоха; однако они рано освободились отъ этихъ религіозныхъ ужасовъ, свергли своего Молоха-Кроноса и на его мѣсто поставили рядъ боговъ и духовъ, которые „воплощали въ себѣ истинно божественныя идеи и то, что по характеру своему естественно и человѣчно“.

Религія, такъ часто бывавшая у другихъ народовъ исключительно служеніемъ смерти, въ Греціи сдѣлалась истиннымъ культомъ жизни, который непрестанно проповѣдывалъ, что земля есть отечество человѣка. Изъ сознанія этой истины возникла свѣтлая и полная увѣренность грековъ въ жизни и въ искусствѣ. Представляя себѣ своихъ боговъ только какъ дошедшихъ до физическаго и духовнаго совершенства людей, они пріучались уважать человѣческую природу и смотрѣть на нее, какъ на высшій матеріалъ для художественной дѣятельности. Человѣкъ былъ для нихъ пачальнымъ и конечнымъ пунктомъ какъ въ религіи, такъ и въ искусствѣ. Твердо держались они и тутъ и тамъ чисто человѣческаго, и это мудрое самоограниченіе породило тотъ *пластическій* художественный идеалъ, который находитъ и указываетъ всю красоту въ человѣческомъ организмѣ и противопоставляетъ безграничной и чудовищной фантазіи Востока ту классическую опредѣленность и то классическое спокойствіе, которыя самыми простыми средствами производятъ самое высшее дѣйствіе, и въ *одной* статуѣ Афродиты сосредоточиваетъ всѣ чудеса красоты, *одною* трагедіей Софокла вызываетъ всѣ возвышенныя, глубокія

и страшныя движенія человѣческаго сердца. Человѣкъ никогда не преодолѣтъ своей природы, но пусть онъ понимаетъ ее, возвышаетъ, просвѣтляетъ. Въ уразумѣніи этой истины и въ практическомъ примѣненіи ея кроется несомнѣнная тайна античнаго, т.-е. эллинскаго міровозрѣнія. Въ то время какъ восточный человѣкъ постоянно стремился къ сверхъестественному, т.-е. неестественному, для грека натура, и особенно человѣческая натура, всегда оставалась первымъ и послѣднимъ закономъ: отсюда на Востокѣ мистическій квіетизмъ и политическое рабство, въ Элладѣ напротивъ — человѣчески свѣтлое служеніе красотѣ въ жизни и религіи и демократическая свобода въ государствѣ. Эти противоположности проявляются въ формахъ художественнаго, именно поэтическаго выраженія у тѣхъ и другихъ народовъ. У восточниковъ неудержимые порывы въ область необъятнаго, туманнаго, у грековъ — постоянное обдуманное стремленіе къ пластической закругленности; тамъ—исполинскіе контуры и пренебреженіе подробностями, здѣсь—самая добросовѣстная отдѣлка и частностей, и цѣлаго. Ясному, полному чувства мѣры, чуждому внутренняго разлада духу эллиновъ, соотвѣтствуетъ выдержанная, гармоническая, прозрачная форма, которая облекаетъ содержаніе, какъ мокрая одежда—тѣло купающейся красавицы.

Различныя счастливыя обстоятельства совокупно содѣйствовали созданію и просвѣтлѣнію этого духа, приобрѣтенію и развитію этой формы и такимъ образомъ—достиженію присущей эллинамъ возможно прекраснѣйшей гармоніи между духовной и тѣлесной жизнью. Вліяніе религіи, которое у другихъ народовъ столь часто было враждебнымъ жизни, у грековъ же оказалось столь благотворнымъ для нея, мы уже коснулись. Рядомъ съ этимъ надо упомянуть о выгодныхъ климатическихъ условіяхъ Эллады, гдѣ ясная, здоровая атмосфера и лучезарное небо благоприятствуютъ постоянному пребыванію на воздухѣ, тогда какъ омывающее ее съ трехъ сторонъ море умѣряетъ жару и такимъ образомъ препятствуетъ расслабленію, побуждая въ то же время къ той укрѣпляющей и приподымающей духъ дѣятельности, которая сопряжена съ мореплаваніемъ. Свойство почвы этой страны, внутренность которой по многимъ направленіямъ пересѣкается многочисленными горными цѣпами, поддерживало склонность эллиновъ къ энергической выработкѣ, въ предѣлахъ различныхъ областей, индивидуальныхъ особенностей отдѣльныхъ племенъ и самымъ естественнымъ образомъ способствовало основанію и укрѣпленію многочисленныхъ маленькихъ государствъ, которыя впоследствии съ успѣхомъ соперничали между собою въ развитіи свободаго общественнаго устройства.

Связью, поддерживавшею эллинское національное единство, были главнымъ образомъ національныя святилища, среди которыхъ особенно выдавался храмъ съ оракуломъ пифійскаго бога въ Дельфахъ; затѣмъ зна-

менитыя національныя празднества (въ Олимпіи, возлѣ Дельфъ, въ Пелопоннѣ и на Коринѣскомъ перешейкѣ), во время которыхъ побѣдители въ тѣлесныхъ и умственныхъ состязаніяхъ увѣнчивались вѣнками предъ лицомъ всей Эллады, что считалось высшей почестью, какой могъ достигъ эллинъ. Въ этихъ состязаніяхъ праздновала свой высшій триумфъ исполнѣ *художественная*, всецѣло направленная на красоту, а слѣдовательно и на добро, система воспитанія этого народа-художника, который самымъ достойнымъ образомъ отдавалъ должное не только духу, но и тѣлу,—между тѣмъ какъ наше *искусственное* воспитаніе слишкомъ часто полагаетъ свою задачу въ набиваніи пустыми знаніями томящагося въ слабомъ тѣлѣ больного ума.

Языкъ также соединялъ отдѣльные греческіе народы въ одну націю, но и въ немъ проявилось стремленіе къ возможно болѣе свободной индивидуализаціи различныхъ племенъ, поэтому различные діалекты ясно и рѣзко отражаютъ въ себѣ племенные особенности. Первоначальный греческій языкъ распался сначала на два діалекта: *эолическій* и *іоническій*, изъ которыхъ первый рѣзокъ и грубъ, какъ выраженіе первобытной народной жизни, второй мягокъ и гибокъ, какъ органъ уже отчасти культурнаго, духовно дѣятельнаго племени; изъ эолическаго развился впоследствии *дорическій* діалектъ, а на почвѣ іоническаго выросъ *аттический*, который собственно и есть культурный языкъ древняго міра. Намъ нѣтъ нужды распространяться здѣсь о благозвучіи, гибкости, богатствѣ греческаго языка, а также о своеобразности его въ поэтическомъ выраженіи, имѣющей источникомъ опредѣленность ударенія и мѣру слоговъ; но необходимо замѣтить, что своимъ высоко художественнымъ, гармоническимъ строемъ этотъ языкъ обязанъ тому счастливому обстоятельству, что онъ въ уже очень раннія времена былъ соединенъ съ пѣніемъ и пляской—союзъ, получившій впоследствии свое высшее освященіе въ хорахъ греческихъ лириковъ и въ хорахъ аттической драмы.

### Догомеровское (орфическое) время.

Начало греческой культуры надо искать въ тѣхъ мифическихъ первобытныхъ временахъ, въ которыхъ теряются историческія воспоминанія всѣхъ народовъ. Что столь одаренный духовно народъ такъ рано вышелъ изъ дикаго состоянія,—это исполнѣ естественно, и что факты начавшей развиваться образованности чрезвычайно быстро нашли себѣ поэтической отголосокъ въ одушевленныхъ словахъ даровитыхъ соплеменниковъ—это можно принять безошибочно. Нѣтъ сомнѣнія, что поэтический духъ пробудился у грековъ рано, и его первымъ проявленіемъ, какъ и у всѣхъ другихъ народовъ, было непосредственное изліаніе народныхъ чувствъ въ формѣ *народной пѣсни*. Такимъ образомъ въ самыя раннія времена у грековъ существовали радостныя и печальныя пѣсни,

къ которымъ присоединялись богослужебные гимны. Что дальнѣйшая разработка этихъ основныхъ поэтическихъ формъ скоро стала дѣломъ особыхъ пѣвцовъ по профессіи—это было въ порядкѣ вещей. Однако спеціальныя указанія относительно поэтовъ и поэтическихъ произведеній въ эти древнѣйшія времена лишены всякаго историческаго основанія, и если должно допустить вмѣстѣ съ Цицерономъ (Brutus, 18), что уже до Гомера жили поэты,—такъ какъ Гомеръ самъ упоминаетъ о нихъ (о *Тамирѣ*, *Феміѣ*, *Демодокѣ*),—если, затѣмъ, у древнихъ опредѣленно указывались, какъ догомеровскіе поэты, *Линосъ*, *Амфіонъ*, *Оленъ*, *Эвмолтъ*, *Меламтъ*, *Памфъ*, *Филаммонъ*, *Музей Старшій* и *Орфей*, то съ именами этихъ людей можно, правда, связать полужреческую, полупо-



Рис. 33. Орфей, окруженный слушателями (Греческое изображеніе).

этическую дѣятельность выдающихся личностей миоическаго времени, но о ихъ творествѣ нельзя составить никакого опредѣленнаго представленія на основаніи этихъ туманныхъ преданій.

Орфея греки поставили въ связь со своими героическими сказаніями, приписавъ ему участіе въ походѣ Аргонавтовъ, и ихъ горячая любовь къ искусствамъ окружила это имя вообще самыми глубокомысленными вымыслами—напр., о томъ, что волшебныя чары его лиры заставляли плясать неодушевленную природу, что звукъ его пѣсень укрощалъ дикихъ звѣрей. Впрочемъ, въ представленіи позднѣйшаго времени Орфей является преимущественно первымъ провозвѣстникомъ тайнаго религіознаго ученія, которое, повидимому, пришло въ Элладу изъ Фракіи и, какъ извѣстно, постоянно существовало наряду съ національнымъ ученіемъ о богахъ. Вслѣдствіе этого во всемъ древнемъ мірѣ все таинствен-

ное и темное связывалось съ именемъ Орфея и съ приписывавшимися ему оракулообразными гимнами. Стихотворенія и отрывки, авторомъ которыхъ считался Орфей (гимны, эпическое произведеніе *Аргонавтики*, мистико-дидактическое стихотвореніе о тайныхъ силахъ камней, о значеніи землетрясеній), сфабрикованы въ гораздо болѣе позднее время; то же надо замѣтить относительно отрывковъ, авторомъ которыхъ выставился Музей (Старшій). Преданія объ этихъ поэтахъ и прорицателяхъ надо поставить на одну доску съ греческими легендами о Дедалѣ и Смилиѣ, равно какъ и со сказаніями о ясновидящихъ сивиллахъ, и изъ-подъ темнаго покрова, лежащаго на мионической древности, они постоянно будутъ проглядывать, какъ смутныя понятія о первыхъ началахъ культуры, которой приходилось при этомъ выдерживать различнаго рода борьбу.

### Э п о с ь .

Героическая эпоха исторіи Эллады закончилась троянской войной и послѣдовавшими за ней событіями. Все, что было въ Греціи юношески-геройскаго, мужески-опытнаго и искуснаго и старчески мудраго, соединилось вокругъ стѣнъ Иліона, чтобы въ десятилѣтней борьбѣ проявить высшій блескъ геройства. Всѣ прежнія сказочныя предпріятія греческаго героическаго міра должны были отступить далеко назадъ передъ этой борьбой на жизнь и смерть между ахейцами и троянцами, и успѣвшій за это время значительно развиться поэтическій духъ естественно обратился къ ахейски-троянскому циклу сказаній, чтобы сохранить подвиги его героевъ въ пѣсняхъ, находившихъ себѣ самыхъ воспримчивыхъ слушателей, главнымъ образомъ среди малоазіатскихъ эллиновъ, которые, благодаря разнообразнымъ благоприятнымъ климатическимъ условіямъ, опередили въ культурномъ отношеніи своихъ европейскихъ соплеменниковъ.

Поэтому и считается установленнымъ фактомъ, что національная героическая поэзія (эпосъ, *ἔπος* отъ *ἔπω*, собственно слово, рѣчь, языкъ, затѣмъ—пѣсня, стихотвореніе, изреченіе оракула, въ частности—героическая поэма), предметомъ которой были дѣянія и судьбы ахейцевъ и троянцевъ, и странствованія Одиссея, возникла среди малоазіатскихъ грековъ, точнѣе говоря среди *іонійцевъ*. „Ни въ какой другой странѣ,—говоритъ Якобъ,—и ни въ какомъ другомъ племени, человѣчество не шло такимъ естественнымъ путемъ своего развитія, какой усматриваемъ мы въ Элладѣ. Какъ радостное дитя, пробудилось оно подъ мягкимъ небомъ Іоніи. Здѣсь наслаждалось оно беззаботнымъ существованіемъ среди прекрасныхъ празднествъ и торжественныхъ собраний, полное воспримчивости, бодрой жизнерадостности, невиннаго любопытства и дѣтской вѣры. Преданныя внѣшнему міру и склонныя ко всему, что привлекало къ себѣ повизною, красотою и величіемъ, эллины слушали съ особеннымъ вни-

маніємъ рассказы о мужахъ и герояхъ, дѣянія, приключенія и странствованія которыхъ озаряли былой міръ славой, а будучи воспроизведены въ пѣсняхъ, наполняли грудь слушателей восторгомъ. Такимъ образомъ поэты обратились прежде всего къ этимъ героическимъ сказаніямъ, какъ къ самому благодарному матеріалу, и изъ сказанія мало-по-малу выросла эпическая поэма. Рассказъ, какъ того требовалъ юношескій духъ времени и слушающаго народа, былъ полонъ картинности и содержанія, разнообразенъ и подробенъ. Стремленіе къ тому, чтобы дѣяніе отражалось въ пѣснѣ, чтобы каждый образъ выступалъ ярко и жизненно, чтобы и въ отдѣльной части проявилось цѣлое, чтобы, однимъ словомъ, прекрасный героическій міръ выступалъ во всемъ своемъ величіи и въ яркомъ поэтическомъ блескѣ,—было естественнымъ стремленіемъ эпическаго поэта, какъ это бываетъ у всякаго, въ чьей свѣжей и богатой фантазіи ощутится потребность подѣлиться съ другими одушевленнымъ ею матеріаломъ. Этому стремленію вполне соответствовало іонійское нарѣчіе“.

Въ приведенныхъ словахъ заключаются самыя цѣнныя указанія относительно возникновенія и дальнѣйшаго развитія эпической пѣсни. Повѣствовательная пѣсня была формою изложенія *рапсодовъ*, которые, выйдя изъ народныхъ школъ пѣнія, уже рано образовавшихся какъ въ европейской, такъ и въ азіатской Греціи, и заслуживъ мѣсто жрецовъ-пѣвцовъ такъ называемаго орфическаго времени, перенесли поэтическую рѣчь изъ области мистическихъ представленій въ свѣтлую, прекрасную героическую и народную жизнь; они переходили съ мѣста на мѣсто и какъ вездѣ желанные гости рассказывали внимательной толпѣ слушателей про подвиги героев<sup>123</sup>). Любимою темою этихъ пѣвцовъ оставался связанный съ трагической судьбой Иліона цикль сказаній, содержаніе котораго передано самымъ отдаленнымъ поколѣніямъ будущаго въ вѣчно юной формѣ — формѣ *гомеровскихъ* пѣсней. Эта эпическая поэзія, которая, „какъ того требовалъ юношескій духъ времени и слушающаго народа, должна была быть наглядной, объективной, разнообразной и подробной“, создала собѣ соответствующую форму въ *гекзаметръ* („шестистопный“), котораго крѣпко сплоченный и въ то же время измѣнчивый ритмъ „неустанно опоясывается для борьбы героической пѣсни“.

Гомеровскія пѣсни образуютъ двѣ большія поэмы, *Иліаду* и *Одиссею*, изъ которыхъ каждая раздѣлена позднѣйшими редакторами на 24 пѣсни или книги.

Аристотель, древнѣйшій великій теоретикъ поэзіи и эстетики, установилъ такое различіе между обоими произведеніями: «Иліада принадлежитъ къ роду произведеній простыхъ и патетическихъ, Одиссея—къ тому эпическому роду, содержаніе котораго осложнено превратностями и милостями судьбы». Другими словами, Иліада болѣе героическая, Одиссея—болѣе романтическая поэма. Иліада обнимаетъ короткій періодъ времени изъ десятаго года осады Иліона или Трои ахейцами (греками). Она начинается раздоромъ, возгорѣвшимся между Агамемнономъ и Ахилле-

сомъ изъ-за захваченной въ плѣнъ дочери Бриза и оканчивается погребеніемъ убитаго Ахиллесомъ Гектора. Оба эти героя, Гекторъ троянецъ и Ахиллесъ ахеецъ, являются двумя полюсами поэмы. Ее безъ натяжки можно раздѣлить на двѣ главныя части. Первая (пѣсни 1—15) изображаетъ побѣдоносный натискъ троянцевъ на осаждающихъ и бѣдствія этихъ послѣднихъ, вторая (пѣсни 16—24) заключаетъ прославленіе Ахиллеса, который, послѣ того какъ его задушевный другъ Патроклъ убить Гекторомъ, своей кровавой мстью за него даетъ рѣшительный оборотъ всей борьбѣ. Одиссея рассказываетъ о полномъ приключеніи возвращеніи «хитроумнаго» Одиссея изъ разрушенной Трои на его родной островъ Итаку и о наказаніи имъ надменныхъ искателей руки его вѣрной супруги Пенелопы.



Рис. 34. Ахиллесъ и Бризенда. Съ греческаго изображенія на вазѣ.

Эта поэма стоитъ выше Иліады по большому единству плана и приобретаетъ однимъ значительнымъ элементомъ красоты больше, благодаря введенію морской жизни въ кругъ своихъ изображеній. Менѣе знакомымъ съ гомеровскими пѣснями слѣдуетъ указать на слѣдующія особенно выдающіяся мѣста: въ Иліадѣ—народное собраніе (пѣснь 1, ст. 1—483), Гекторъ и Андромаха (п. 6, с. 369—502), штурмъ ахейскаго лагеря (п. 153—361), смерть Патрокла (п. 16, с. 683—866), щить Ахиллеса (п. 18, с. 369—617), борьба боговъ (п. 21, с. 205—519), Приамъ у Ахиллеса (п. 24, с. 469); въ Одиссее—эпизодъ о Навзикаѣ (п. 6, п. 7, с. 1—17, п. 8, с. 56—79), Аресъ и Афродита (п. 8, с. 221—366), Одиссей въ подземномъ царствѣ (п. 11, с. 152—640), прибытіе Одиссея въ Итаку (п. 13, с. 1—125), Одиссей и его сынъ Телемакъ (п. 16, с. 1—219), Одиссей подъ видомъ нищаго въ своемъ дворцѣ (п. 17, с. 204—359), мсть женихамъ (п. 22, с. 297—501) и признаніе героя Пенелопой (п. 24, с. 469).

Въ древности творцомъ Иліады и Одиссеи единогласно признавался Гомеръ, жившій, какъ полагали, за 1000 или 900 лѣтъ до Р. X. Впрочемъ уже для древнихъ личность Гомера была сказочная. Не было даже сколько-нибудь опредѣленныхъ указаній на то, гдѣ и какъ онъ жилъ. Семь и даже болѣе городовъ и острововъ спорили между собою изъ-за чести быть родиной божественнаго пѣвца, и преданіе сдѣлало изъ него слѣпного нищаго. Смирна и Родось имѣли, повидимому, наиболѣе основанія считаться родиной Гомера. Одна эпиграмма греческой антологіи въ слѣдующей весьма милой формѣ выразила вышеупомянутый споръ:

«Ты не рожденъ безъ сомнѣнія прелестными нивами Смирны,  
И не звѣздой Колофона, божественный старецъ Гомеръ!  
Не былъ отчизной твоею ни Кипръ и ни Хіосъ прекрасный,  
Не былъ утесистый берегъ Итаки и не былъ Египеть;  
Аргось тебя не родилъ, и Микены высокія тоже;  
Жизни не далъ тебѣ также и городъ Кекропса святой;  
Ибо твой родъ не земной,—на землю тебя ниспослали  
Музы съ небесъ, чтобъ утѣхой остался для всѣхъ ты время».

Самое имя Гомера (производимое отъ ἄμοιβ—вмѣстѣ, и ἀρῆν—связывать) указываетъ однако, повидимому, на то, что оно должно разсматриваться скорѣе какъ общее обозначеніе эпической поэзіи, какъ нарицательное имя для эпоса, чѣмъ какъ названіе извѣстнаго опредѣленнаго лица, и уже въ александрійскій періодъ высказывались отдѣльныя сомнѣнія относительно составленія гомеровскихъ пѣсенъ однимъ лицомъ. Въ новое время великій пѣмецкій филологъ Ф. А. Вольфъ привелъ, какъ извѣстно, эти сомнѣнія въ стройную систему. Его Prolegomena zu Homer (1795) произвели въ ученomъ мѣрѣ дѣйствіе разорвавшейся бомбы<sup>126</sup>). Вольфъ утверждалъ, что Иліада и Одиссея постепенно слились въ одно цѣлое изъ отдѣльныхъ распадій, и въ доказательство приводилъ внутреннее распадѣніе этихъ поэмъ на разнородныя части, различія въ тонѣ и языкѣ, наконецъ, невозможность, чтобы въ то время, когда письменность еще не существовала и пѣсни поэтому могли сохраняться только въ устной передачѣ,—чтобы *одинъ* поэтъ могъ составить и выполнить планъ такихъ обширныхъ произведеній. Взглядъ Вольфа послужилъ поводомъ къ жаркому спору, до сихъ поръ еще не приведшему ни къ какому общепризнанному результату; онъ не былъ оконченъ и Оттфридомъ Мюллеромъ, когда этотъ ученый въ противоположность отрицательной критикѣ Вольфа высказалъ утвердительно: „Если созданіе Иліады и Одиссеи должно казаться слишкомъ огромнымъ дѣломъ для жизни одного отдѣльнаго человѣка, то нельзя ли здѣсь прибѣгнуть къ предположенію, что Гомеръ, создавъ въ цвѣтѣ юношескихъ силъ Иліаду, сообщилъ на старости лѣтъ какому-нибудь изъ своихъ близкихъ учениковъ долго носившійся имъ въ душѣ, планъ Одиссеи и предоставилъ ему этотъ планъ для свободной обработки?“ Но это предположеніе удержи-

ваеѣ за Гомеромъ принадлежность ему только основной мысли Одиссеи, ибо на позднѣйшее происхожденіе ея рѣшительно указываютъ большее единство плана и явные слѣды болѣе развитой образованности, и прямымъ слѣдствіемъ этого воззрѣнія Мюллера необходимо должно быть принятіе критики Вольфа, которая вообще отрицаетъ въ гомеровскихъ поэмѣхъ единство композиціи.

Постепенный ходъ развитія гомеровскаго эпоса былъ слѣдующій <sup>127</sup>:

*1 періодъ.* Существованіе нѣсколькихъ героическихъ пѣсней небольшого объема, современныхъ троянской войнѣ, которая въ нихъ воспѣвалась, и распространенныхъ сначала среди ахейцевъ въ ихъ родной землѣ, а затѣмъ въ малоазійскихъ колоніяхъ. *2 періодъ* около 900—800 г. до Р. Х. Подлинная пѣснь Гомера и гомеридовъ, незаписанная, съ выговоромъ дигаммы (двойной гаммы). Изъ весьма многочисленныхъ отдѣльныхъ эпическихъ пѣсней высокоталантливый Гомеръ выбралъ нѣкоторыя, прибавилъ къ нимъ свои собственныя и соединилъ эти составныя части въ одно художественное цѣлое, въ которомъ все сосредоточивается около одного пункта, представляющаго нравственную идею. Это заслуга, которая стоитъ далеко выше составленія простаго сборника; это — первое созданіе большого органическаго цѣлага. Таково возникновеніе подлинной Илиады и подлинной Одиссеи, которыя затѣмъ продолжали жить въ закрытыхъ школахъ, между тѣмъ какъ наряду съ ними попрежнему пѣлись и отдѣльныя пѣсни, изъ которыхъ онѣ возникли. *3 періодъ.* 800—700 г. до Р. Х. Передача гомеровскихъ поэмъ, все еще устная, но съ постепеннымъ исчезновеніемъ дигаммы, и раздробленіе на пѣсни при помощи рапсодики, которая уже перестала быть занятіемъ исключительно гомеридовъ. Въ то же время объемъ поэмъ увеличивается вслѣдствіе вставокъ. *4 періодъ.* 700—600 до Р. Х. а) Гомеровскія пѣсни записываются въ первый разъ и древнѣйшимъ алфавитомъ безъ дигаммы, ибо александрійскіе ученые не нашли уже никакого слѣда ея. Въ то же время идетъ дальнѣйшее раздробленіе на пѣсни рапсодами, которые однако не проявляютъ при этомъ своей собственной поэтической дѣятельности, прекратившейся уже вѣроятно ко времени Пизистрата, такъ какъ онъ видитъ въ гомеровскихъ поэмѣхъ нѣчто древнее. б) Собраніе отдѣльныхъ частей въ болѣе значительныя группы. Устная передача, произвольное дѣленіе и соединеніе все еще имѣютъ мѣсто, но уже обнаруживается забота (Солона) о сохраненіи этихъ поэмъ въ ихъ первоначальной чистотѣ посредствомъ закрѣпленія устно переданнаго текста въ писанныя экземпляры отдѣльныхъ пѣсней, которыя появляются все чаще и чаще. *5 періодъ.* 600—200 г. до Р. Х. Поддѣлкѣ, дробленію, произвольному соединенію положенъ конецъ распоряженіемъ Пизистрата письменно закрѣпить первоначальный текстъ, поскольку оказалось возможнымъ его возстановить; при этомъ еще долго продолжается связаная устная передача редакціи, установленной Гиппархомъ, но и увеличивается количество писанныхъ экземпляровъ всего Гомера—тутъ же первая научная обработка любителями, переложеніе на новый алфавитъ. *6 періодъ.* Дѣятельность александрійскихъ критиковъ.

Дальнѣйшій ходъ этого дѣла Бернгарди излагаетъ такимъ образомъ: «Историческія преданія, служація основаніями нашихъ свѣдѣній о началѣ и судьбѣ писаннаго собранія (гомеровскихъ пѣсней), поставилъ на твердую почву Ничъ; понятіе о Гомерѣ, какъ о творцѣ искусственнаго эпоса, въ первый разъ подымавшагося у него со ступени небольшого героическаго стихотворенія до организма и основной нравственной идеи эпической поэмы, или представившаго образцы связаннаго цикла, вполне выяснено Зелькеромъ; наконецъ, продолжительный періодъ времени занимаютъ весьма различныя по достоинству попытки изслѣдователей, критически расчлени-

ющихъ знаніе этихъ поэмъ. Впереди этихъ изслѣдователей идетъ Германъ, утверждавшій, что въ Иліадѣ могутъ быть указаны вставки или добавленія послѣдующихъ поэтовъ; другіе пытались на формальныхъ основаніяхъ доказать различіе обѣихъ поэмъ относительно достоинства работы и богатства языка. Не мало сторонниковъ оказалось у мнѣнія Лахмана, что двѣ трети Иліады составлены изъ неодинаковыхъ не для одного и того же плана сочиненныхъ пѣсней. Другъ за другомъ и одновременно способствовали наши современники укрѣпленію выработанной Вольфомъ научной точки зрѣнія во всемъ объемѣ гомеровской поэзіи, методически отдѣляя древнюю основу отъ позднѣйшихъ приростовъ. Возвращеніе къ обычному устарѣвшему воззрѣнію тѣхъ, которые, относясь съ призрѣніемъ къ такъ называемой гипотезѣ, столь же мало хотятъ понять *образующагося* Гомера, какъ и Гомера *образовавшагося*, сдѣлалось въ нѣмецкой филологіи невозможнымъ»<sup>128</sup>). Наибольше извѣстные ученые работали надъ разрѣшеніемъ этой трудной задачи<sup>129</sup>). Бергкъ, Кирхгофъ, Фиккъ, Виламовичъ исходили изъ того предположенія, «что древнія составныя части Иліады и Одиссеи занимали совершенно самостоятельное положеніе



Рис. 35. Одиссей передъ Навзикаей. Античное изображеніе на вазѣ.

одна относительно другой и что только въ гораздо болѣе позднее время какой-нибудь Диаскевастъ (приведшій въ порядокъ) посредствомъ урѣзываній, прибавленій и передѣлокъ придавъ обѣимъ поэмамъ то единство, которое мы въ нихъ теперь видимъ. Представителемъ противоположнаго взгляда явился Низе, который приписываетъ распространителямъ и продолжателямъ и установленіе связи между старинными пѣснопѣніями, такъ что для приведенія ихъ въ порядокъ оставалось сдѣлать уже немногое». Кристь, которому принадлежитъ эта цитата, рѣшительно склоняется къ послѣднему мнѣнію и далѣе говоритъ: «Если мы наконецъ пожелаемъ изложить наше общее представленіе въ его существенныхъ пунктахъ, то мы установимъ слѣдующія положенія, которыя вѣроятно современемъ будутъ всѣми приняты: 1) Иліада и Одиссея основаны на народныхъ сказаніяхъ, изложенныхъ въ поэтической формѣ уже древнѣйшими эоійскими пѣвцами и главное содержаніе которыхъ взято было изъ войнъ эллиновъ въ Азіи съ тогдашними владѣтелями страны и изъ смѣлыхъ морскихъ путешествій Іонянъ и Эолянъ. Этими сказаніями и пѣснями древнихъ пѣвцовъ для болѣе новаго пѣвца Гомера были уже заранѣе опредѣлены образы его главныхъ героевъ, Агамемнона, Ахилла, Аякса, Гектора, Одиссея. 2) Въ созданіи новыхъ великихъ твореній, Иліады и Одиссеи, несомнѣнно, принимали участіе многіе поэты, но идея сдѣлать центральнымъ пунктомъ Иліады ссору между Ахилломъ и Агамемнономъ конечно возникла въ умѣ одного высокоодареннаго пѣвца; равно и планъ, по которому Одиссей сначала рассказываетъ въ

землѣ феакійцевъ о своихъ ранѣ бывшихъ скитаніяхъ, а потомъ по возвращеніи своемъ убиваетъ дерзкихъ жениховъ своей вѣрной жены, принадлежитъ лишь одному лицу. 3) По времени составленія Одиссея новѣ Иліады. 4) Творецъ Иліады по мѣрѣ своей работы самъ разширилъ свой первоначальный планъ...».

О настоящемъ положеніи дѣла ученый изслѣдователь Гомера Эргардтъ, съ замѣчательнымъ талантомъ выступившій въ 1894 году, въ высокопоучительномъ введеніи къ своему сочиненію о происхожденіи гомеровскихъ поэмъ говоритъ слѣдующее: «Въ общемъ большинство новѣйшихъ ученыхъ примыкаетъ къ точкѣ зрѣнія Лахмана... противъ нея стоять въ настоящее время только сторонники теоріи интерполяцій, но и они принуждены все болѣе и болѣе отступать отъ своего принципа». Такимъ образомъ вполнѣ удовлетворяющаго всѣхъ соглашенія еще не достигнуто. Самъ Эргардтъ исходитъ изъ того положенія, что всѣ великія народныя эпопеи, каковы гомеровскія поэмы, Нибелунги, Калевала и др. образовались изъ мѣровъ такимъ образомъ, что главныя дѣйствующія лица этихъ мѣровъ съ теченіемъ времени постепенно пріобрѣтали все болѣе человѣческой характеръ и, сопоставляясь съ историческими сказаніями, оттѣснялись на задній планъ болѣе близкимъ и понятнымъ человѣческимъ содержаніемъ этихъ сказаній. На мѣсто первоначальныхъ боговъ на сцену выступаютъ герои, вродѣ Ахилла, Одиссея, Зигфрида и др. Этотъ ходъ развитія особенно ясно замѣтенъ въ германскомъ сказаніи о Нибелунгахъ. Мѣръ есть вполнѣ созданіе народа, а общенародное сознаніе, народный духъ, обрабатываетъ затѣмъ данный матеріалъ по-человѣчески въ видѣ героическаго эпоса, съ преобладающимъ примѣненіемъ историческихъ сказаній.

Такимъ образомъ вопросъ о происхожденіи гомеровскихъ поэмъ получилъ общее значеніе, давая возможность высказать взглядъ на возникновеніе вообще великихъ національныхъ эпопей. Несомнѣнно, что по всѣмъ признакамъ Іонія и малоазіатскіе острова были отечествомъ гомеровскихъ пѣсень. Но вѣрно и то, что мнѣніе о личности и дѣятельности Гомера, бывшее общепринятымъ въ древнемъ мірѣ до временъ Александра Великаго, теперь, въ виду данныхъ, добытыхъ новѣйшими изысканіями, оказывается уже несостоятельнымъ. Въ общемъ однако отъ обѣихъ поэмъ вѣетъ однимъ и тѣмъ же духомъ.

Когда же, наконецъ, благодаря заботамъ Пизистратидовъ, въ 6-мъ столѣтіи до Р. Х., гомеровскія пѣсни были закрѣплены письменно, онѣ, очевидно, еще разъ были обработаны искусной рукой. Но несравненная и вѣчно свѣжая прелесть этихъ героическихъ поэмъ заключается въ чудесной наивности воззрѣній и понятій, въ истинно эпическомъ воспроизведеніи жизни и преданія. Въ этихъ поэмахъ—прекраснѣйшихъ цвѣтахъ юной человѣческой культуры—разлиты такія чары чисто человѣческаго, какихъ достигали въ самые счастливые моменты своего творчества только два новыхъ поэта—Шекспиръ и Гёте. Прекрасно сказала Герень: „Изъ груди, чувствовавшей чисто по-человѣчески, вытекли пѣсни Гомера; оттого-то онѣ впадаютъ и будутъ впадать въ каждую грудь, чувствующую чисто по-человѣчески“. Здѣсь съ плѣнительною естественностью изображено все, что есть трогательнаго и великаго, прекраснаго и потрясающаго въ человѣческихъ судьбахъ. На самыхъ



Рис. 36. Гомеръ. Съ мраморнаго бюста изъ музея въ Неаполѣ.

священныхъ чувствахъ, на супружеской и дѣтской любви, на сознаниі семейственности, на патриотической гордости и стремленіи къ славѣ основаны эти вѣчныя пѣсни. И въ особенности еще надо отмѣтить красоту и достоинство гомеровскихъ женщинъ. Андромаха, Навзикая и Пенелопа

будутъ занимать мѣсто свое въ самомъ сокровенномъ святилищѣ поэзіи, пока не перестанетъ существовать человѣческая культура.

Чѣмъ былъ Моисей для дѣтей Израиля, Ману—для индусовъ, Заратустра—для персовъ, тѣмъ былъ Гомеръ для эллиновъ. Они видѣли и читали въ немъ не только неисчерпаемо-юный источникъ поэзіи, но въ то же время и въ такой же степени—героя культуры. Онъ былъ для нихъ установителемъ нравственности, основателемъ религіи, носителемъ откровенія, ибо Гомеръ, въ сущности, вполне религіозный поэтъ, конечно, въ эллинскомъ смыслѣ, т.-е. онъ является пророкомъ чисто человѣческаго міровоззрѣнія, провозвѣстникомъ „религіи красоты“. У него все очеловѣчено; небо спускается на землю, и Олимпъ въ своихъ дивно прекрасныхъ образахъ отражаетъ только идеалы человѣческихъ типовъ. Боги оставляютъ свои воздушныя жилища, смѣшиваются со смертными, дѣлятъ ихъ радости и горе, становятся на ту или другую сторону. Все въ природѣ и человѣческой жизни проникнуто дыханіемъ пантеистической силы. Міръ боговъ и міръ людей, герои и женщины, властители и народы, одушевленная и неодушевленная природа понимаются съ точки зрѣнія невозмутимой, неразвоенной человѣчности. Вотъ что сдѣлало Гомера учителемъ античнаго міра, вотъ что обезпечивало и обезпечиваетъ за нимъ вліяніе, которое прекратится только вмѣстѣ съ человѣческой цивилизаціей. Если его пѣсни были для *его* народа книгой изъ книгъ, эллинской библіей, то вся древность признавала въ немъ поэта-родоначальника, поэта мірового, о которомъ говорили и пѣли:

«Если Гомеръ божество, почитаемъ онъ будетъ съ богами;  
Если же нѣтъ, то за бога все жъ будутъ его *признавать*».

До насъ дошелъ еще подъ именемъ Гомера рядъ *гимновъ* (тридцать четыре) и пародія на эпическую поэму—*Батрахоміомахія* (*Βατραχόμομαχία*, война лягушекъ и мышей). Гимны суть молитвы къ различнымъ божествамъ и сочинены, вѣроятно, обладателями поэтического наслѣдія Гомера, *гомеридами*, составлявшими школу или семейство рапсодовъ, сохранявшихъ, продолжавшихъ и распространявшихъ гомеровскія пѣсни; эти гимны, включавшіе и эпико-миеологическіе элементы, предшествовали, вѣроятно, въ качествѣ предисловія (*пролога*), болѣе длиннымъ эпическимъ повѣствованіямъ. Батрахоміомахія, безжизненная пародія на пѣснопѣніе Гомера, есть издѣліе александрійской эпохи. Тоже надо сказать и о другой поэмѣ-пародіи, *Маритъ*, сочиненіе которой, впрочемъ, относится къ болѣе раннему времени. Древніе считали принадлежащей Гомеру также нищенскую пѣснь *Эйресіонъ*.

Въ связи съ гомеровскими пѣснями находился эпическій *циклъ* (*κύκλος*, кругъ пѣсней), который, принадлежа различнымъ поэтамъ, *цикликамъ*, разрабатывалъ въ болѣе обширныхъ эпическихъ произведеніяхъ, „какъ звѣзды, двигавшихся вокругъ гомеровскаго солнца“, тѣ сказанія

и дѣянія, о которыхъ Гомеръ упомянулъ только мимоходомъ. Отъ этого солнца циклическіе пѣвцы заимствовали свѣтъ и тепло, отъ него же исходили многочисленные лучи на всю область эллинскихъ героическихъ сказаній. Рапсодика скоро сдѣлалась составной частью греческой народной жизни, и странствующіе рапсоды должны были пробудить у различныхъ племенъ естественное желаніе видѣть и своихъ мѣстныхъ героев прославляемыми въ эпической пѣснѣ. Это желаніе было щедро удовлетворено, и къ болѣе объемистымъ произведеніямъ примкнули, наряду съ обработками другихъ легендарныхъ цикловъ, преимущественно пѣсни о подвигахъ Геракла и о войнѣ аргивянъ противъ Фивъ, образовавшія большія поэмы. Въ теченіе всей древней исторіи, какъ греческіе, такъ и римскіе поэты и художники черпали изъ произведеній цикликовъ, какъ изъ богатѣйшаго источника; но сами эти произведенія, за исключеніемъ немногихъ отрывковъ, не дошли до насъ, и мы лишены возможности опредѣлить число ихъ авторовъ. Всего чаще у древнихъ упоминаются въ качествѣ циклическихъ поэтовъ: *Эмелъ, Арктинъ, Лесъ, Каркинъ, Пейсандръ, Паніасисъ, Креофилъ, Кинэтонъ, Продикъ, Дифилъ, Питостратъ, Антимахъ, Эпименидъ, Стасинъ, Авій, Эвгамонъ, Херилъ*. Изъ числа этихъ поэтовъ александрійскими критиками были, однако, внесены въ канонъ классическихъ эпиковъ, наряду съ Гомеромъ и Гезіодомъ, только Пейсандръ, Паніасисъ и Антимахъ <sup>130</sup>). Того ученаго процвѣтанія, которое было пережито эллинскимъ эпосомъ въ александрійскій періодъ, будучи результатомъ научной дѣятельности, мы вкратцѣ коснемся ниже.

### Д и д а к т и к а .

Иначе, чѣмъ подъ небомъ Іоніи, проявилось поэтическое творчество въ беотійской школѣ пѣвцовъ, во главѣ которой ставятъ *Гезіода* изъ Аскры. Хотя существованіе Гезіода, время жизни котораго относятъ къ 9 столѣтію до Р. Х., гораздо менѣе сказочно, чѣмъ Гомерово, но критическіе приемы, примѣнявшіеся по отношенію къ пѣснямъ Гомера, въ полной мѣрѣ можно распространить и на пѣсни Гезіода. Три произведенія приписываются этому поэту: 1) *Дѣла и Дни* (ἔργα καὶ ἡμέραι), 2) *Теогонія* (Θεογονία) и 3) *Щитъ Геракла* (ἀσπίς Ἡρακλέους). Последнее произведеніе несомнѣнно подложно, представляя позднѣйшій эпическій опытъ въ тонѣ Гомера.

Значеніе Теогоніи <sup>131</sup>), изображающей борьбу младшаго поколѣнія боговъ со старшимъ, заключается въ томъ, что въ ней сдѣлана попытка очистить и объяснить теогоническія и космогоническія преданія орфической древности, а также создать для міеологіи художественную организацію. Въ этомъ планѣ заключалось слишкомъ много поэтическаго, чтобы въ произведеніи могъ оказаться недостатокъ въ высокохудожественныхъ частностяхъ и въ блестящихъ изображеніяхъ; но напрасно было бы

искать въ немъ чисто эпической поэзіи, гомеровски наивнаго взгляда на предметы и объективнаго воспроизведенія. Размышленіе, тенденція, даютъ себя знать то въ большей, то въ меньшей степени, и отъ этого происходитъ смѣшеніе эпической и дидактической поэзіи.

Еще ярче проявляется эта особенность въ главномъ твореніи Гезіода, „Дѣла и Дни“ (828 стиховъ), произведеніи этического характера, въ которомъ изображенъ обдуманнѣйшій и касающійся мелкихъ частныхъ строй жизни и хозяйства, при чемъ встрѣчаются даже сатирическія выходы, наприм., противъ царей и женщинъ. Языкъ Гезіода—мягкое іоническое, хотя и съ примѣсью дорического, нарѣчіе, а его изложеніе, безспорно, полно изящества; но божественной простоты и ясности пѣсенъ Гомера въ Гезіодовыхъ пѣсняхъ нѣтъ. Въ нихъ часто пробивается сердитый, угрюмый тонъ, который, въ связи съ конечнымъ выводомъ Гезіодовой мудрости, что работа и приносимая ею матеріальная польза составляютъ истинный смыслъ человѣческаго существованія, свидѣтельствуешь, что золотой вѣкъ, т.-е. беззаботный юношескій возрастъ челоуѣчества, ко времени этихъ пѣсенъ безвозвратно прошелъ.

Гезіодъ рѣшительно знаменуетъ собою переходъ отъ героической къ дидактической поэзіи, и его „Дѣла и Дни“ съ полнымъ основаніемъ можно поставить во главѣ греческой *дидактики* <sup>132</sup>). Эту дидактику подраздѣляютъ обыкновенно на гномическую, философскую и научную. *Гномы* (γῆμαι), краткія житейскія правила, приписывались такъ называемымъ семи греческимъ мудрецамъ; въ послѣдствіи они выработались въ гномическую элегію, создателями которой были знаменитый аеинянинъ *Солонъ* (640—559 г. до Р. Х.), *Теогнисъ* изъ Мегары (около 600 г. до Р. Х.) и *Фокилдъ* изъ Милета.

Достойно замѣчанія, что элегическая философія изреченій Теогниса представляетъ собою вполне разившійся пессимизмъ. Въ особенно рѣзкой формѣ выраженъ онъ въ двустихіяхъ:

«Вовсе не быть, никогда лучъ сжигающій Фебовъ не видѣть—  
Это удѣлъ наилучшій для земнорожденнаго; тѣмъ же,  
Кто ужъ рожденъ, наилучшее—въ двери Аида скорѣе  
Войти, и тихо лежать подъ огромною кучею праха».

Очень вѣроятно, что Софокль имѣлъ въ мысляхъ это изреченіе, когда въ своемъ «Эдипѣ въ Колонѣ» (ст. 1225 сл.) вложилъ въ уста хору слова:

«Жребій лучше всего—не родиться на свѣтъ,  
А ближайшій къ нему лучшій жребій—  
Показаться на свѣтъ и, откуда пришелъ,  
Возвратиться туда же скорѣе» \*).

Къ *томикъ* надо отнести также *золотыя* изреченія (χρυσᾶ ἔπη) *Пиндара*, которыя, впрочемъ, принадлежатъ не этому знаменитому фило-

\*) Эдипъ Колонейскій, траг. Софокла, пер. П. Котелова, стр. 79.

софу, а одному изъ позднѣйшихъ пифагорейцевъ. Въ пифагорейской и элеатской философской школѣ процвѣтала философская дидактическая поэзія, выдающимися дѣятелями которой были *Ксенофанъ* изъ Колофона (527 г. до Р. Х.), *Парменидъ* изъ Элеи (460 г. до Р. Х.) и *Эмпедоклъ* изъ Агригента (461—411 г. до Р. Х.); но ихъ произведенія, за исключеніемъ нѣсколькихъ отрывковъ, не дошли до насъ. Специальная дидактика, въ собственномъ смыслѣ этого слова, т.-е. та, предметомъ которой было изложеніе какой-нибудь отдѣльной отрасли знанія, могла выработаться только въ александрийскій періодъ, когда *Аратъ* изъ Соли въ Киликіи (около 272 г. до Р. Х.) написалъ дидактическое произведеніе по астрономіи (*φαινομένων καὶ διοσημεία*), пользовавшееся особымъ почетомъ у римлянъ, а *Никандръ* изъ Колофона, *Эратосвенъ* изъ Кирены, *Маневонъ* изъ Диосполиса и др. посвящали свои поэтическія произведенія вопросамъ медицины, астрологіи и географіи.



Рис. 37. Эзопъ. Мраморный бюстъ въ виллѣ Альбани. Римъ.

Очень важною отраслью дидактической поэзіи является *Эзопова басня*. Насколько басня эллиновъ (*ἀπόλογος, αἶνος*) находится въ связи съ баснею древняго востока, это еще не опредѣлено въ достаточной степени, а потому и нѣтъ никакой необходимости признавать подобную связь, по крайней мѣрѣ непосредственную. Древнѣйшіе поэты, какъ Гомеръ и Гезіодъ, пользовались уже формою басни, такъ что этотъ видъ поэзіи можно разсматривать какъ туземное произведеніе греческой почвы. По преданію, басня обязана своимъ развитіемъ рабу *Эзопу*, родомъ изъ Фригіи, который будто бы жилъ въ срединѣ 6 столѣтія до Р. Хр. и который служилъ для древности типомъ добродушнаго плутовства и забавно хитрой морали. Его имя, повидимому, сдѣлалось въ послѣдствіи нарицательнымъ для обозначенія басенной поэзіи. Въ „Федонѣ“ Платона разсказывается о Сократѣ, что онъ, находясь въ темницѣ, переложилъ въ стихи Эзоповы басни, которыя до тѣхъ поръ сохранялись только въ устной передачѣ; тоже дѣлали въ послѣдствіи и другіе, такъ что въ

300 г. до Р. Х. Димитрій Фалерейскій могъ составить сборникъ Эзоповыхъ басенъ. Во время императора Августа *Бабрий* сдѣлалъ обширную обработку эзоповыхъ басенъ холіямбическими стихами, и съ того времени онѣ подвергались многочисленнымъ переработкамъ въ стихахъ и прозѣ, рано были введены въ школы и съ тѣхъ поръ получили права гражданства у образованныхъ народовъ.

Къ дидактикѣ можно безъ натяжки отнести и то сатирическое направление, которое уже рано проявилось въ эллинской поэзіи. Поэтической формой сатиры былъ *ямбъ* (ямбическій стихъ, отъ *ἵπτειν*, бросать, метать), названный такъ потому, что съ помощью его насмѣшка и порицаніе какъ бы бросаются въ того, противъ кого онѣ направлены. Насмѣшливость была выдающеюся чертой характера веселаго греческаго народа, такъ что мы находимъ въ его культѣ даже особыя празднества остроумія и насмѣшки; древность обычая осмѣивать путемъ поэзіи пороки, слабости и смѣшныя стороны человѣка доказывается уже тѣмъ обстоятельствомъ, что ямбическій стихъ былъ поставленъ въ связь съ міеологіей, такъ какъ существовало преданіе о прислужницѣ богини Деметры, по имени Ямба, которая старалась разсѣять печаль богини о похищенной дочери ея Персефонѣ разными шутками и прибаутками и отъ имени которой получилъ названіе этотъ стихотворный размѣръ.

Главнымъ сатирическимъ поэтомъ былъ *Архилохъ* съ острова Пароса (между 678 и 629 г. до Р. Х.), чрезвычайно даровитый человѣкъ, прославившійся также какъ баснописецъ и лирикъ, и въ глазахъ древнихъ уступавшій въ геніальности и популярности только одному Гомеру. На необыкновенную силу его сатиры указываетъ преданіе о Ликамбѣ и его дочери Необулѣ, которые, навлекши на себя ямбы оскорбленнаго ими поэта, съ отчаянія повѣсились.

Наряду съ Архилохомъ особенною извѣстностью, какъ сатирики, пользовались *Симонидъ* изъ Аморга (670 г.), ѣдко осмѣивавшій прекрасный полъ, и *Гиппонаксъ* (540 г.), вмѣстѣ съ которымъ упоминается обыкновенно *Ананіосъ*. Гиппонаксъ былъ, по преданію, также изобрѣтателемъ эпической *пародіи*, которая рядомъ съ гомеровскимъ героическимъ міромъ ставила изображеніе его въ карикатурномъ видѣ. Этотъ элементъ пародіи нашелъ себѣ дальнѣйшее развитіе въ *силлахъ* (*σίλλοι*), которыя хотя обращались и противъ гномической мудрости, однако брали главнымъ предметомъ своей насмѣшки гомеровскую міеологію. Какъ пародисты и силлографы упоминаются *Гегемонъ*, *Гипписъ*, *Мартонъ*, *Эвбей*, *Бэотъ*, *Сопатеръ*, *Пирръ* (которому приписывается Батрахомиомахія), *Ксенофанъ* изъ Колофона и *Тимонъ* изъ Фліунта.

## Л и р и к а.

Этотъ родъ поэзіи получилъ свое названіе отъ лиры, т.-е. отъ пѣнія съ аккомпаниментомъ лиры. Его надо представлять себѣ въ неразрывной связи съ музыкой, и если музыкальное исполненіе является существенно принадлежностью уже эпоса эллиновъ, то тѣмъ болѣе должны мы видѣть въ ихъ лирикѣ такую отрасль поэзіи, которая только пѣлась, не писалась для глазъ читателя, а имѣла въ виду ухо внимательнаго кружка слушателей. Такимъ образомъ, лирическіе ритмы, являющіеся теперь столь мертвыми на бумагѣ, получаютъ совершенно иное значеніе; только тотъ, кто способенъ вообразить себѣ музыку этихъ строфъ, можетъ и составить себѣ понятіе о силѣ и граціозности лирическихъ размѣровъ древности<sup>139</sup>). На необыкновенную музыкальную воспріимчивость грековъ указываютъ мионы обь игрѣ на лирѣ Амфіона и Орфея, а позднѣйшія преданія и рассказы также свидѣтельствуютъ, какимъ высокимъ почетомъ пользовались лирики, т.-е. люди, искусные въ игрѣ на лирѣ или, что одно и то же, въ пѣніи пѣсень. Легко объясняется поэтому то необыкновенное процвѣтаніе, котораго достигла греческая лирика, отъ которой, къ сожалѣнію, дошли до насъ, за исключеніемъ гимновъ Пиндара, только немногіе драгоцѣнные остатки.

На происхожденіе лирики изъ эпоса всего яснѣе указываетъ *элегія* (ἔλεγος). Къ строгому гекзаметру эпоса присоединяется здѣсь болѣе мягкій пентаметръ. Относительно происхожденія слова „элегія“ существуютъ различныя мнѣнія, однако кажется вполне установленнымъ фактомъ, что этимъ словомъ обозначалась первоначально печальная пѣснь. Элегія древнихъ обнимала однако гораздо болѣе обширную область, чѣмъ элегія въ новѣйшемъ смыслѣ, которая стала стереотипной формой для выраженія жалобы, страданія и печали. Древніе знали различныя виды элегической пѣсни, именно: 1) политико-воинственную элегію, самыми выдающимися представителями которой были *Каллинъ* изъ Эфеса (около 710 г. до Р. Х.) и *Тиртей* изъ Аттики (около 684 г.); 2) гномическую элегію, начало которой положилъ *Солонъ*, а дальнѣйшими разработывателями были *Эвель* съ Пароса, *Теогнисъ* изъ Мегары и *Критій* изъ Авинъ; 3) эротическую, введенную *Мимнермомъ* (595 г. до Р. Х.) и получившую развитіе въ стихотвореніяхъ *Филета* съ Коса, *Гермесіонакса* изъ Колофона, *Фанокла*, *Каллимаха* и поэтессы *Мэро* или *Миро*; 4) печальную элегію (тиренодія), созданную ямбографомъ *Архилохомъ*, а высшей степени процвѣтанія достигшую подъ перомъ *Симонида* съ Кеоса (род. въ 556 г., ум. въ 468 г. до Р. Х.; это — первый греческій поэтъ, получавшій плату за свои произведенія); наконецъ, 5) застольную элегію, воспѣвавшую наслажденіе виномъ, въ ко-

торой отличались *Архилохъ*, *Анакреонъ*, *Теонисъ*, *Ионъ*, *Діонисій* и другіе. Исполненіе элегическихъ пѣсень сопровождалось игрою на флейтѣ.

Сообразно своему субъективному характеру, лирика не могла долго довольствоваться элегической формой, и чѣмъ богаче мелодіями дѣлалась область ея постоянной спутницы музыки, тѣмъ болѣе разнообразились и лирическіе ритмы и строфы. Родиною лирики были преимущественно поселенія и колоніи эолянъ и дорянъ, вслѣдствіе чего эолійскій и дорическій діалекты сдѣлались ея постояннымъ языкомъ. Собственно лирика (*μέλος*) дѣлилась на различные стили:

а) *Китародико-лесбійскій* (эолико-мелический) стиль, возникшій въ Беотіи, а затѣмъ утвердившійся въ Лесбосѣ, благодаря *Терпандру* (676—



Рис. 38. Анакреонъ, играющій на лирѣ передъ двумя друзьями. Чаша въ Британ. Музеѣ въ Лондонѣ.

645 гг.), доведшему лирическое искусство вмѣстѣ съ музыкой до такого совершенства содержанія и формы, что одно преданіе рассказывало о немъ, будто онъ снова нашелъ одушевляющую камни потерянную лиру Орфея. Онъ изобрѣлъ семиструнную китару (*ἑπταχρῶδη*) и различные

музыкальные тоны. Его изобрѣтенія получили высокохудожественное развитіе въ произведеніяхъ ненавистника тирановъ *Алкея* изъ Мителенэ (611 г.) и его современницы и соотечественницы, страстной *Сафо* (610 г.); первый создалъ алкейскій, вторая сафическій стихотворный размѣръ.

Даже то немногое, что сохранилось до насъ изъ пѣсень Сафо, позволяетъ намъ считать вполнѣ основательнымъ и справедливымъ восторженное отношеніе древнихъ къ этой великой лирической поэтессѣ. Въ полномъ объемѣ до насъ, какъ извѣстно, дошли, къ сожалѣнію, только двѣ оды Сафо, изъ которыхъ одна представляетъ пылкое изліяніе томящагося женскаго сердца, а другая есть горячая молитва къ Афродитѣ:

«Ты, чей престоль на цвѣтахъ, о, рожденная въ пѣснѣ,  
Зевсова дщерь, съ коварными мыслями, зовь мой услышь:  
Въ позорѣ и горькомъ мученьи, богиня,  
Не дай мнѣ погибнуть!..» и т. д.

Есть извѣстіе, что Сафо основала женскую школу пѣнія, откуда вышли *Эринна* съ Теоса, *Миртисъ* изъ Антодона, *Коринна* изъ Танагры и другія поэтессы. Эриннѣ приписывали знаменитую оду на Римъ (или на цвѣтущую силу, εἰς Ῥώμην), но эта ода позднѣйшаго происхожденія

и принадлежить, какъ думаютъ, поэтесѣ *Мелино*, о жизни и другихъ произведеніяхъ которой ничего неизвѣстно <sup>134</sup>).

Къ лесбійской школѣ принадлежалъ также *Аріонъ*, о которомъ сложились легендарныя сказанія. Но самымъ славнымъ поэтомъ ея былъ *Анакреонъ* изъ Теоса (559—474 гг.), пѣвецъ розъ, вина и любви, проповѣдникъ того милого легкомыслія, которое могло процвѣтать только подъ яснымъ небомъ Іоніи и греческихъ острововъ. Что этотъ жизнерадостный поэтъ нашелъ безчисленныхъ подражателей какъ въ древности, такъ и въ новое время, это извѣстно, какъ равно и то, что никто не могъ сравняться съ нимъ въ граціи. b) Рѣзкую противоположность съ анакреоновскою вѣтреностію составляетъ сдержанная серьезность *дориго-хорической* лирики. Представителями этого стиля были *Алкманъ* изъ Сарды (жившій, какъ полагаютъ, около 672 г.), *Стесихоръ* (собственно Тисій) изъ Метавра въ Сициліи, *Ибикъ* изъ Регія, преимущественно эротическій поэтъ, уже упомянутый *Симонидъ* съ Кеоса, прославившійся какъ элегическими, такъ и диоирамбическими пѣснями и, наконецъ, *Пиндаръ* (род. въ 522 г. въ Кинокефалахъ, предмѣстьѣ Фивъ, ум. около 450 г.), въ пѣсняхъ котораго лирическое искусство эллиновъ достигло своего высшаго торжества. Царемъ лириковъ („princeps lyricorum“) называетъ Пиндара Квинтиліанъ за великолѣпную торжественность его духа, за его изреченія, за картинность его языка, за роскошнѣйшее изобиліе мыслей и словъ и, до извѣстной степени, за стремительную силу его краснорѣчія <sup>135</sup>). Изъ многосторонней лирики его до насъ дошло только 45 *побѣдныхъ гимновъ* (ἐπιτυχία ἀσματα) въ честь побѣдителей на олимпійскихъ, пелійскихъ, немейскихъ и истмійскихъ состязаніяхъ; но эти стихотворенія на случай принадлежатъ къ самому драгоценному, что завѣщала намъ древность. Порожденные самымъ блестящимъ проявленіемъ эллинской національной жизни, эти великолѣпныя пѣсни развертываютъ передъ нашими глазами весь міръ греческихъ героическихъ сказаній, въ самой просвѣтленной красотѣ ихъ и высшемъ величіи, среди возвышеннѣйшаго полета воодушевленія, разбрасывая всюду золотыя сѣмена мысли. Но чтобы обезпечить себѣ наслажденіе твореніями Пиндара, не надо приступать къ нимъ безъ основательнаго знакомства съ міромъ греческихъ мифовъ и сказаній, такъ какъ поэтъ пѣлъ для тѣхъ слушателей, въ душѣ которыхъ этотъ міръ сохранялся во всей своей свѣжести. c) Пиндаръ былъ знаменитъ также какъ сочинитель сколій. *Сколіи* (застольныя пѣсни) писались *Архилохомъ*, *Алкеемъ*, *Сафо*, *Алкманомъ*, *Каллистратомъ*, которому принадлежитъ, по преданію, самая знаменитая изъ всѣхъ сколій—въ честь Гармодія и Аристокитона, исполнявшаяся на каждомъ афинскомъ пиру:

«Въ зеленый миртъ я обовью свой мечъ,  
Какъ Аристокитонъ съ Гармодіемъ въ ту пору,

Когда предъ ними палъ во прахъ тирань  
И стали вновь свободными Аѳины.

О, нѣтъ, возлюбленный Гармодій, ты не мертвъ!  
На островахъ тѣхъ благодатныхъ пѣсню  
Ты помѣщенъ, гдѣ быстрый Ахиллесъ  
Живеть, и Діомедъ, Тидея отрасль.

Въ зеленый миртъ я обовью свой мечъ,  
Какъ Аристокитонъ съ Гармодіемъ въ ту пору,  
Когда въ священнѣйшій Паллады праздникъ былъ  
Тирань Гиппархъ ихъ умерщвленъ рукою.

Вѣкъ будетъ цвѣсть вамъ слава на землѣ,  
Возлюбленные Аристокитонъ, Гармодій,  
За то, что передъ вами палъ тирань  
И дали вы Аѳинамъ вновь свободу».

Авторами сколій были еще *Бакхилидъ*, *Арифронъ* изъ Сикіона, *Тимокреонъ* изъ Родоса, *Гибрій* изъ Крита и *Симонидъ*, и эти стихотворенія составляли особый родъ общежительной лирики и были предназначены для приправы веселья на пирахъ. d) Узкія рамки имѣлъ *диоирамбъ* (διδυραμβοςъ собственно одно изъ прозвищъ Вакха), изобрѣтателемъ котораго считался *Арїонъ* и который пѣлся въ честь Вакха въ связи съ мимической пляской. Диоирамбы сочиняли *Кекейдъ*, *Лампроклъ*, *Ликимній*, *Ласъ*, необыкновенно плодовитый и многосторонній *Симонидъ* (изъ Кеоса), *Диогоръ*, *Бакхилидъ*, *Меланиппидъ*, *Іонъ*, поэтесса *Праксилла*, *Кинесій*, *Клеоменъ*, *Филоксенъ* и друг. Но и въ диоирамбической пѣснѣ, по свидѣтельству древнихъ, всѣхъ превзошелъ *Пиндаръ*. e) Начало *гимновъ* (ἕμνοςъ) относится къ орфической древности, и только впоследствии изъ эпической пѣсни—предисловія выработался опредѣленно этотъ видъ лирической поэзіи, какимъ является онъ подъ перомъ великаго философа *Аристотеля* („гимнъ добродѣтели“), у *Діонисія* и *Месомеда*,—между тѣмъ какъ стоикъ *Клеантъ* далъ въ немъ господство философскому элементу, а въ александрійскую эпоху *Каллимахъ* сочинялъ гимны въ научно-миологическомъ духѣ. f) Весьма низко стоявшій родъ лирики составляли *непристойныя пѣсни* (σπάρδαλια), изобрѣтателемъ которыхъ считался *Симо* изъ Магнезіи и которыя особенно вошли въ моду благодаря *Сотаду* съ Крита; отсюда произошло названіе ихъ сотадическими. g) Наконецъ и *эпиграмма*, бывшая первоначально, какъ показываетъ ея названіе, простою надписью на зданіяхъ, произведеніяхъ искусства и священныхъ приношеніяхъ, развилась въ отдѣльный видъ лирической поэзіи. Число эпиграмматическихъ поэтовъ чрезвычайно велико, но только позднѣйшее, болѣе близкое къ упадку время съ особой любовью пользовалось этой формой для самыхъ разнообразныхъ чувствъ и мыслей, шутки и серьезныхъ вещей, похвалы и насмѣшки, поученій, загадокъ и непристойностей. Уже рано начали появляться сборники эпиграммъ, но въ об-

широкомъ видѣ такой сборникъ, заключающій въ себѣ 15 отдѣловъ, былъ составленъ только въ X столѣтіи по Р. Х. *Константиномъ Кефаласомъ*. Въ заключеніе надо замѣтить, что александрійскіе критики признавали классическими лириками только Алкмана, Алкея, Сафо, Стесихора, Ибика, Анакреона, Симонида изъ Кеоса, Пиндара и Бакхилида.



Рис. 39. Сафо въ кругу подругъ. Античное изображеніе на вазѣ.

### Д р а м а .

Драма есть вѣнецъ эллинской культуры и доведенное до полифоннаго художественнаго совершенства выраженіе античнаго міросозерцанія. Создавъ свою драму, греки достигли высшей ступени духовнаго процесса своей исторіи, и драма эта соединила въ себѣ все, пріобрѣтенное этимъ процессомъ,—въ трагедіи торжествуя прославленіе эллинизма, въ комедіи представляя безусловную противоположность трагическому, въ первой—выражая полное сознаніе человѣческой свободы и достоинства, но въ то же время и человѣческой ограниченности и слабости предъ вѣчными и непреложными законами природы, во второй—увлекая все существующее въ потокъ вакхическаго осмѣянія и отдавая все житейскія отношенія на произволь очищающей силы насмѣшки. Ибо, если Аристотель опредѣлилъ цѣль трагическаго въ томъ, что оно „посредствомъ страха и страданія очищаетъ страсти“, то относительно комическаго необходимо признать, что его задача состоитъ въ достиженіи этого очищенія,

этой „катарсисъ“, при помощи верховной силы—веселости. Такимъ образомъ въ трагедіи изображается борьба человѣка съ судьбой, противъ которой онъ защищаетъ свое право на свободную дѣятельность; въ комедіи со смѣхомъ признается невозможность согласить волю человѣка съ этическими требованіями непреложныхъ законовъ природы; тамъ непрерывное стремленіе къ примиренію противоположностей, здѣсь неустанное выставленіе напоказъ тщеты этого стремленія. Такимъ образомъ, комедію (само собой разумѣется, что мы имѣемъ здѣсь въ виду только такъ называемую древнюю комедію) можно бы назвать просто пародіей трагедіи, если бы понятіе пародіи не предполагало отношенія зависимости, отношенія, которое тутъ совершенно не имѣло мѣста, такъ какъ оба вида поэзіи развивались самостоятельно другъ возлѣ друга.

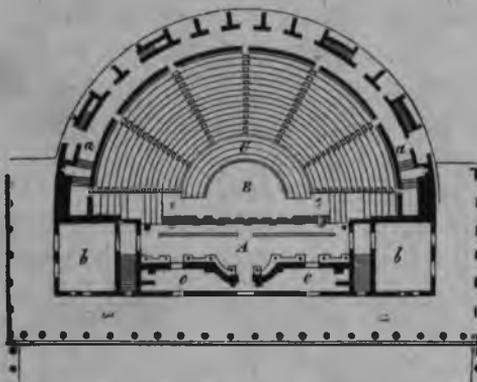


Рис. 40. Планъ театра въ Геркуланумѣ.  
 А—сцена. В—орхестра. С—мѣста зрителей.  
 а—входы. б—помѣщенія для переодеванія.

для публики; греки гораздо охотнѣе готовы были претерпѣть случайную неприятность, чѣмъ допустить, чтобы религиозный народный праздникъ, какимъ было для нихъ сценическое представленіе, потерялъ свою свѣтлую торжественность, свершаясь внутри душнаго зданія. Еще болѣе показалось бы для грековъ неестественнымъ сдѣлать закрытой самую сцену и заключить боговъ и героевъ въ темныя, съ трудомъ освѣщаемыя комнаты. Дѣйствіе, которое такъ великолѣпно свидѣтельствоvalo о родствѣ человѣка съ небомъ, должно было и совершаться подъ открытымъ небомъ, какъ бы на глазахъ боговъ, для которыхъ, какъ говорить Сенека, видъ мужественнаго, борющагося со страданіями человѣка представляетъ достойное зрѣлище. Но что всего главнѣе, публичность, по республиканскимъ понятіямъ грековъ, была однимъ изъ существенныхъ условій серьезнаго и важнаго дѣйствія. Это выражалось присутствіемъ хора. Театры древнихъ, въ сравненіи съ незначительными размѣрами нашихъ, строились по колоссальному масштабу, отчасти чтобы вмѣщать весь народъ вмѣстѣ со стекавшимися на празднества иноземцами, отчасти потому, что этого требовало величіе дававшихся тамъ представлений, на которыя зрители могли смотрѣть только въ почтительномъ отдаленіи.

Мѣста для зрителей состояли въ ступеняхъ, которыя, начинаясь отъ полукружія орхестры (нынѣшній партеръ), шли, постепенно повышаясь, назадъ, такъ

Займствую въ четвертой изъ знаменитыхъ лекцій *А. Г. Шлегеля* о драматическомъ искусствѣ и литературѣ 136, слѣдующій очеркъ архитектурнаго и сценическаго устройства греческаго театра.

«Театры грековъ были совершенно открыты сверху, ихъ представленія всегда давались днемъ и подъ открытымъ небомъ. У римлянъ впослѣдствіи зрители были защищены отъ солнца протянутыми сверху покрывалами, греки же едва ли позволяли себѣ такую роскошь. Если случалась буря или проливной дождь, то представленія прерывались, и зрители находили убѣжище въ колоннадахъ, шедшихъ сзади мѣсть

что почти всё могли видѣть съ одинаковымъ удобствомъ. Неудовлетворительность зрительныхъ и слуховыхъ ощущеній, вызывавшаяся отдаленностью сцены, устранялась искусственными средствами, масками, съ сдѣланными въ нихъ приспособленіями для усиленія голоса, и увеличеніемъ роста актеровъ съ помощью котурна. Самая низшая ступень въ этихъ мѣстахъ значительно возвышалась надъ стѣной, которою она была отдѣлена отъ оркестры. На такой же высотѣ была и находившаяся по другую сторону оркестры сцена. Углубленный полукругъ оркестры оставался свободнымъ отъ зрителей и имѣлъ другое назначеніе. Сцена («скене») шла параллельно діаметру оркестры и простиралась отъ одного конца до другого. Сравнительно съ этой длиной, она по ширинѣ составляла довольно узкую полосу. Эта полоса называлась «логеумъ», и ея середина была обычнымъ мѣстомъ для говорящихъ лицъ. Позади этой середины сцена выдавалась въ формѣ четырехугольника, глубина котораго была меньше его длины. Ограниченное имъ пространство называлось «проскеніонъ». Передній край логейма, находившійся противъ оркестры, былъ украшенъ маленькими статуями въ нишахъ и полуколоннами или пилястрами. Вся сцена лежала на помостѣ изъ бревенъ и досокъ, воздвигнутомъ на каменномъ фундаментѣ.

Декорации располагались такимъ образомъ, что тѣ изъ нихъ, которыя изображали главный предметъ, занимали глубину сцены, а изображавшія видъ вдаль ставились по бокамъ, тогда какъ у насъ принято обратное. Все это дѣлалось на основаніи извѣстныхъ правилъ: нѣтъ ставился городъ, къ которому принадлежали дворецъ, храмъ или иное мѣсто, помѣщавшіеся посрединѣ; направо — открытое поле, ландшафтъ, горы, морской берегъ и т. д. Боковыя декорации составлялись изъ прямо поставленныхъ треугольниковъ, которые вращались на укрѣпленной внизу оси, и такимъ способомъ давали возможность производить сценическія измѣненія. Въ задней декорации нѣкоторые предметы, изображаемые у насъ живописью, являлись, вѣроятно, въ своемъ подлинномъ видѣ. Если она представляла храмъ, то на проскеніонѣ находился еще жертвенникъ, служившій для разнаго рода употребленій при исполненіи пьесъ. Въ задней стѣнѣ сцены находились большой главный входъ и два боковыхъ. Главную или второстепенную роль будетъ играть актеръ — можно было видѣть уже потому, что въ первомъ случаѣ онъ являлся на сценѣ черезъ средній, во второмъ — черезъ одинъ изъ боковыхъ входовъ. Кромѣ трехъ входовъ, которые находились прямо противъ зрителей и въ архитектурной декорации являлись настоящими дверями, было еще четыре боковыхъ входа, къ которымъ названіе дверей уже неприложимо: два на сценѣ, въ правомъ и лѣвомъ внутреннихъ углахъ проскеніона, и два такихъ же въ оркестрѣ, на болѣе значительномъ разстояніи; хотя послѣдніе два входа назначались собственно для хора, но ими нерѣдко пользовались и актеры, поднимавшіеся въ этомъ случаѣ на сцену по одной сторонѣ двойной лѣстницы, которая вела изъ середины логейма въ оркестру. Гдѣ-нибудь подъ мѣстами для зрителей устраивался ходъ, который назывался хароновымъ и которымъ, незамѣтно для публики, являлись въ оркестру тѣни умершихъ, поднимавшіеся затѣмъ на сцену. Передній край логейма представлялъ иногда берегъ моря. Механическія приспособленія для паренія въ воздухѣ боговъ, или удаленія съ земли людей, помѣщались за стѣнами по обѣимъ сторонамъ сцены и были та-



Рис. 41. Театральная маска изъ терракоты. Музей Торлонія, Римъ.

кимъ образомъ скрыты отъ глазъ зрителей. Существовали на сценѣ также люки, приспособленія для того, чтобы представить громъ и молнію, разрушеніе или пожаръ дома и т. д. На задней стѣнѣ сцены можно было для увеличенія ея высоты помѣщать второй ярусъ, когда хотѣли представить башню съ обширной перспективой, или что-нибудь другое въ этомъ же родѣ.

Позади большого средняго входа придвигалась въ нѣкоторыхъ случаяхъ эксостра, машина, которая, внутри образуя полукругъ и сверху закрытая, представляла находившіеся въ ней предметы какъ бы заключенными внутри дома. Этимъ пользовались для большихъ сценическихъ эффектовъ. Занавѣсъ по окончаніи представленія не спускался сверху, какъ у насъ, но вытягивался изъ низу, гдѣ онъ былъ обернуть вокругъ вала; когда же представленіе начиналось, онъ опускался въ досчатую щель, находившуюся въ полу между логеумомъ и проскеніономъ. Хоръ входилъ внизу, въ оркестру,



Рис. 42. Смерть Сократа.  
(Paris. Sculpture antique).

которая и служила мѣстомъ его обычнаго пребыванія и гдѣ онъ, ходя взадъ и впередъ, исполнялъ во время хоральныхъ пѣсенъ свою торжественную пляску. Спереди въ оркестрѣ, противъ середины сцены и на одной съ ней высотѣ, стояло похожее на жертвенникъ возвышеніе со ступенями, называвшееся тимэлэ. Это было сборное мѣсто хора, когда онъ не пѣлъ, но съ участіемъ наблюдалъ за ходомъ дѣйствія. Предводитель хора помѣщался тогда на по-

верхности тимэлэ, чтобы видѣть, что происходитъ на сценѣ, и разговаривать съ находящимися тамъ лицами; ибо хотя пѣлъ весь хоръ, но въ тѣхъ мѣстахъ пьесы, гдѣ пѣніе переходило въ діалогъ, рѣчь велъ одинъ за всѣхъ прочихъ; потому-то въ этихъ обращеньяхъ употребляли то «ты», то «вы». Тимэлэ находилось какъ разъ въ центрѣ всего зданія; отъ него начинали всѣ измѣренія, и полукругъ, образованный мѣстами для зрителей, описывался изъ этого пункта. Такимъ образомъ является весьма знаменательнымъ то, что хоръ, бывший идеальнымъ представителемъ зрителей, помѣщался именно тамъ, гдѣ сходились всѣ радіусы этихъ зрительныхъ мѣстъ».

Изображеніе, сдѣланное Шлегелемъ, необходимо исправить по даннымъ, добытымъ позднѣйшими изслѣдованіями, въ томъ отношеніи, что такъ наз. теорія тимэлэ не можетъ уже быть сохранена, что такимъ образомъ въ оркестрѣ не было подмостокъ, находившихся на половинѣ высоты настоящей сцены, на которыхъ будто бы помѣщался хоръ, какъ это ранѣе почти всѣми предполагалось. Въ новѣйшее время ученыхъ занималъ интересный спорный вопросъ, возникшій вслѣдствіе того, что археологъ Дерпфельдъ высказался противъ прежняго взгляда, что актеры и хоръ дѣйствовали обыкновенно отдѣльно другъ отъ друга; первые находились на возвышеніи,—скенѣ, а второй на помѣщенной ниже оркестрѣ. По его мнѣнію и актеры и хоръ играли вмѣстѣ, и тѣ и другіе въ оркестрѣ, который именно для



ТРАГИЧЕСКИЙ АКТЕР

Литичная раскрашенная статуэтка из слоновой кости





того только и был нуженъ, чтобы актеры своимъ болѣе высокимъ ростомъ явственнo отличались отъ хора <sup>136, a</sup>). Вопросъ этотъ и до сихъ поръ не получилъ еще точнаго разрѣшенія.

Аѳинскій театръ (*θεατρον*, мѣсто для зрѣлищъ, отъ *θεωρειν*—смотрю), постройка котораго началась около 500 г. до Р. Х. и окончилась между 344—332 г., находился на южной сторонѣ утеса, занятаго крѣпостью — Акрополемъ. Онъ вмѣщаль не менѣе 30,000 зрителей и съ его верхнихъ рядовъ мѣсть для публики открывался видъ на Гиметъ и море. Аѳинскій театръ однако не былъ самымъ большимъ въ Элладѣ. Обширнѣйшимъ, вмѣщавшимъ 44,000 зрителей обладалъ городъ Мегалопольсь въ Аркадіи. Колоссальными размѣрами отличался также театръ въ Сиракузахъ. Самымъ красивымъ въ архитектурномъ отношеніи считался театръ, построенный Поликлетомъ въ горахъ позади Эпидавра.

Греческая драма является тѣсно связанною съ Аѳинами, этимъ славнымъ городомъ, въ которомъ всѣ вообще отдѣльные лучи эллинской культуры собирались какъ бы въ фокусѣ, откуда имъ суждено было распространиться по всей землѣ. На сравнительно тѣсномъ пространствѣ главнаго города Аттики, и притомъ въ теченіе короткаго ряда лѣтъ, сходились много выдающихся людей, чтобы, благодаря свободѣ демократическаго общественнаго быта, проявить огромное богатство мудрости и красоты въ государственной жизни, и наукѣ, и искусствѣ. Аѳины постигъ были городомъ, въ которомъ сосредоточивалась уметвенная жизнь древняго міра. Здѣсь руководилъ государствомъ *Периклъ*; здѣсь въ самой благородной, безукоризненно прекрасной художественной формѣ воплощалъ самыя высокія воззрѣнія и мысли эллинизма *Фидій*; здѣсь учили, одинъ вслѣдъ за другимъ, *Сократъ*, *Платонъ* и *Аристотель*.

Сократъ (469—399), котораго дельфійскій оракулъ привѣтствовалъ какъ мудрѣйшаго изъ людей, противопоставилъ безграничному субъективизму софистовъ, угрожавшему прочности всѣхъ общепринятыхъ нравственныхъ понятій, свободное объективное мышленіе и въ качествѣ путеводной нити для нравственной дѣятельности принималъ то, что во всѣхъ вещахъ было твердо доказано изслѣдующимъ разумомъ. За свое ученіе и дѣятельность онъ долженъ былъ по закону выпить чашу смертельнаго яда цикуты.

Его ученикъ Платонъ (429—348) сначала занимался поэзіей, а затѣмъ посвятилъ себя исключительно развитію своего ученія объ идеяхъ, ставшаго потомъ основнымъ источникомъ философскаго идеализма, изъ котораго такъ много черпала также и христіанская церковная философія. Поэтическимъ духомъ вѣетъ отъ многихъ диалоговъ, написанныхъ этимъ «Гомеромъ греческой философіи». (Ширъ, Федонъ, Республика.)

Аристотель (384—322) самый универсальный и въ то же время самый систематическій умъ древности, противопоставилъ дедукціи Платона индукцію. Онъ исходилъ не отъ идеи, а отъ опыта, отъ факта, и впервые стремился къ тому, чтобы найти единство въ разнообразіи явленій природы и духовной жизни. Изъ его сочиненій, дошедшихъ до насъ только частію, самыя выдающіяся суть: *Органонъ* (орудіе), собраніе логическихъ статей, заключающихъ въ себѣ введеніе въ изученіе философіи; риторика, естественно-историческія и математическія сочиненія, метафизика, этика и особенно важная для насъ *Поэтика* (*περί ποιητικῆς*), которая хотя, къ сожалѣнію, и дошла до насъ не вполне, но играла столь вліятельную роль въ

позднѣйшихъ литературахъ. Объ историческихъ трудахъ Аристотеля до послѣдняго времени извѣстно было только изъ свѣдѣній, сообщаемыхъ древними писателями, по словамъ которыхъ онъ въ «политіяхъ далъ изображенія устройства и общественной жизни многихъ городовъ». Только въ 1891 году счастливая находка «Государственного устройства Аѳинъ» на папирусъ, бывшемъ въ британскомъ музеѣ, дала возможность познакомиться, по крайней мѣрѣ, съ тѣмъ, что касалось до этого города. Хотя начальныя главы этого сочиненія потеряны и противъ подлинности его были высказаны возраженія, впрочемъ признанныя специалистами неосновательными, во всякомъ случаѣ эта находка представляетъ большой интересъ для историка, такъ какъ въ первой части этого сочиненія находится ясно изложенный обзоръ политической исторіи Аѳинъ, а во второй—описаніе различныхъ общественныхъ должностей и присвоенныхъ имъ обязанностей <sup>187)</sup>.

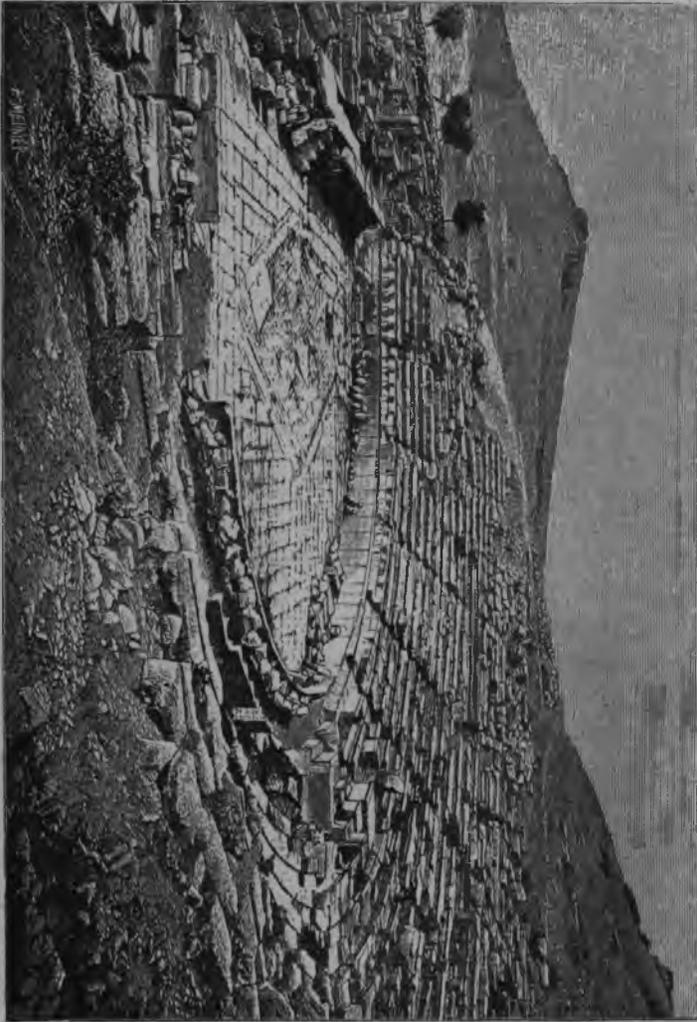
Изъ законодательства Солона развилась здѣсь демократія, служившая, со времени занятія Аѳинами послѣ персидскихъ войнъ верховнаго господства, политическимъ и духовнымъ выраженіемъ эллинизма, и въ ней естественно развилась высшая художественная форма греческой поэзіи — драма, гдѣ, въ противоположность патріархальному міру боговъ и героевъ гомеровскаго эпоса, стала проявляться революціонная борьба человѣка съ высшими силами, попытки индивидуума освободиться отъ власти „ананкэ“ (судьбы) и гдѣ столкновеніе человѣческой страсти, слѣдовательно истинной сущности человѣка, съ предудказанной ему судьбой открывало трагическую пропасть, въ которой погибаетъ человѣкъ, уступая побѣду божественной, т.-е. этической необходимости. Въ этомъ сущность греческой трагедіи. Въ комедіи же сдѣлана была попытка не столько закрыть эту трагическую пропасть, сколько перепрыгнуть черезъ нее, опираясь на остроуміе. Въ трагедіи дѣло идетъ о томъ, чтобы представить достоинство и величіе души человѣка, продолжающей торжествовать и въ самой гибели; въ комедіи — о томъ, чтобы идеалу противопоставить пошлую повседневность, идеальному стремленію—доморощенное филистерство; естественно поэтому, что трагедія заимствуетъ свои сюжеты изъ отодвинутаго въ скрашивающую даль героическаго міра, тогда какъ комедія избираетъ своимъ предметомъ первое наиболѣе подходящее обыденное происшествіе. Уже отсюда, независимо отъ художественной точки зрѣнія, вытекаетъ различный характеръ вліянія аттической драмы: трагедія стремилась къ вліянію обще-человѣческому и патріотическому, комедія—къ специально-политически партійному; первая открывала народу,—ибо въ Аѳинахъ театръ былъ поистинѣ народнымъ дѣломъ и въ этихъ видахъ, по приказанію Перикла, за бѣднѣйшихъ гражданъ входная плата вносилась изъ государственной кассы,—возвышенныя области идеалами просвѣтленнаго созерцанія божескихъ и человѣческихъ судебъ, вторая въ забавной формѣ указывала ему на несовершенства и нелѣпости государственной и частной жизни.

## Т р а г е д і я .

Можно думать, что прослѣдить ходъ греческой драматической поэзіи не трудно, такъ какъ она, въ противоположность эпосу и лирикѣ, относящимся къ мифико-героическому періоду, развивалась уже въ историческую эпоху Эллады. На самомъ же дѣлѣ это не такъ, и начало драмы также теряется во мракѣ преданія, вслѣдствіе чего и драматическая поэзія, подобно эпосу и лирикѣ, извѣстна намъ только въ ея высшемъ расцвѣтѣ. Зачатками трагедіи считаютъ обыкновенно диоирамбическія состязательныя пѣсни, исполнявшіяся на Діонисіяхъ, праздникахъ въ честь Вакха (Діониса), и дѣйствительно избытокъ страстей, вызывавшійся этими шумными праздниками, съ полнымъ основаніемъ можетъ быть принять, какъ источникъ трагическихъ представленій. Наградкою побѣдителю въ этихъ состязательныхъ пѣсняхъ былъ, по преданію, козель (*τράγος* и *φῶν*—пѣсь, откуда *τραγῳδία*), чѣмъ объясняется названіе развившагося отсюда впоследствии вида поэзіи. Другіе названіе „трагедія“ (т.-е. козлиная пѣсь) выводятъ изъ того обстоятельства, что при праздникахъ въ честь Вакха приносился въ жертву козель, или того, что поющій и плящущій хоръ представлялъ сатировъ, которые, какъ извѣстно, принадлежали къ свитѣ Вакха и изображались съ козлиными ногами<sup>138</sup>). Первоначально главную роль играла пѣсь хора, затѣмъ между строфами ея стали вставлять представленіе какого-нибудь событія, вѣроятно какого-нибудь положенія, по своей страстности подходящаго къ празднику, и изъ соединенія, взаимно другъ друга пополнявшихъ, мимическаго дѣйствія и хоровой пѣсни развилась драма, болѣе опредѣленное распаденіе которой на трагедію и комедію выработалось вѣроятно только съ теченіемъ времени. Все болѣе и болѣе увеличивавшаяся и, наконецъ, обратившаяся въ настоящую страсть склонность народа къ подобнаго рода зрѣлищамъ породила также обычай исполнять за разъ не одну только, а послѣдовательно одна за другой—три трагедіи, которыя находились въ органической между собой связи и образовали *трилогію* (*τρίλογία*), тройное представленіе; къ ней присоединили впоследствии еще такъ называемое *сатирическое представленіе*, изъ чего возникла *тетралогія* (*тетραλογία*), четверное представленіе. Въ первое время поэты сами исполняли свои пьесы съ сопровожденіемъ пляски и музыки, но впоследствии исполненіе перешло къ актерамъ, число которыхъ однако только при Софоклѣ дошло до трехъ въ *одной* пьесѣ. Постояннымъ указаніемъ на религіозное происхожденіе драматическаго искусства служило то, что театры строились вблизи храмовъ Вакха, что представленія происходили во время празднествъ въ честь этого бога и всегда почитались за составную часть богослужебнаго торжества. Трагические и комические поэты состязались между собой своими пьесами изъ-за установленной за лучшее драмати-

ческое произведеніе награды, которая присуждалась назначенными специально для этого судьями и состояла изъ умѣренной суммы денегъ. Это вознагражденіе было однако второстепеннымъ дѣломъ въ сравненіи съ восторженнымъ одобреніемъ художественно развитого аттическаго народа, который, благодаря гениальной демагогіи Перикла, сдѣлался въ этомъ

Рис. 43. Театръ Вахли въ Аенпахъ. Съ фотографіи.



отношеніи законодателемъ древняго міра. При общихъ ликованіяхъ поэтъ-побѣдитель увѣнчивался вѣнкомъ и могъ видѣть, какъ сѣмя его духовныхъ дѣлъ пускало ростки во всѣхъ сердцахъ.

Первымъ трагическимъ поэтомъ одни называютъ *Эпмена* изъ Сикіона, другіе *Тесписа* изъ Икаріона въ Атикѣ. Изъ ихъ произведеній,

за исключеніемъ нѣсколькихъ стиховъ, не сохранилось ничего, какъ ничего не уцѣлѣло и изъ драмъ *Фриниха*, который былъ ученикомъ Тесписа и ввелъ, какъ говорятъ, въ употребленіе женскія маски, *Херрила*, *Пратина* и *Аристія*. Вполнѣ законченной художественной формой является передъ нами трагедія въ произведеніяхъ поэтическаго триумвирата—Эсхила, Софокла и Эврипида, которые по времени жизни слѣдовали другъ за другомъ такимъ образомъ, что въ 480 г. до Р. Х., Эсхиль, будучи сорокапятилѣтнимъ мужемъ, участвовалъ въ славномъ сраженіи при Саламинѣ, которое онъ такъ прекрасно изобразилъ въ своихъ „Персахъ“,—Софокль пятнадцатилѣтнимъ мальчикомъ выступалъ во главѣ побѣднаго хора, устроеннаго въ честь этой битвы, а Эврипидъ какъ разъ въ этотъ день и на самомъ островѣ Саламинѣ появился на свѣтъ.

*Эсхиль* родился въ 525 г. до Р. Х. въ Элевзисѣ, храбро сражался въ битвахъ при Марафонѣ, Артемизіи, Саламинѣ и Платеяхъ, въ 484 г. получилъ въ первый разъ награду въ трагическомъ состязаніи, затѣмъ получалъ ее еще двѣнадцать разъ и, переселившись въ Сицилію, умеръ въ Гелѣ въ 456 г. до Р. Х. Есть извѣстіе, что онъ сочинилъ не менѣе 72 пьесъ, но до насъ дошло только семь изъ нихъ: *Скованный Прометей*, *Персы*, *Семеро противъ Оивъ*, *Агамемнонъ*, *Хоэфоры* (носительницы сосудовъ съ возліяніями), *Эвмениды* и *Молящія о защитѣ*. Агамемнонъ, Хоэфоры и Эвмениды образуютъ вмѣстѣ единственную трилогію, которая сохранилась до насъ въ полномъ объемѣ. Религіозное чувство, простота плана, возвышенность возрѣній и смѣлость выраженія характеризуютъ трагическій стиль Эсхила. Поэтъ весь проникнутъ гордымъ чувствомъ свободы, которымъ должны были наслаждаться эллины послѣ побѣды надъ персами, и его произведенія всѣ свидѣтельствуютъ о мощномъ подъемѣ національнаго чувства въ этомъ славномъ періодѣ. То торжество, которому онъ способствовалъ въ качествѣ воина, выпало также на его долю, какъ поэта, потому что онъ, въ противоположность существовавшему обычаю—заимствовать сюжеты для трагедій исключительно изъ героической эпохи, взялъ для своихъ „Персовъ“ событіе изъ современной исторіи и далъ такимъ образомъ вѣчную форму побѣдному ликовацію своего народа.

Описаніе морскаго сраженія при Саламинѣ (стихъ 335—414), которое дѣлаетъ вѣстникъ по требованію матери Ксеркса, царицы Атоссы, принадлежитъ къ самымъ драгоцѣннымъ произведеніямъ подобнаго рода, какими только обладаетъ всемірная литература. Не менѣе знаменито въ «Агамемнонѣ» (ст. 264 и сл.) описаніе Клитемнестрой огненнаго телеграфа. «Огонь летѣлъ сюда вслѣдъ за огнемъ, крутясь въ непрестанномъ бѣгѣ пламени» и т. д. Самые потрясающіе звуки ужаса вырываются у Эсхила въ томъ мѣстѣ «Эвменидъ», гдѣ пѣснь Клитемнестры будить спящихъ Эриניים, и въ слѣдующей затѣмъ пѣснѣ богинь мести. Но самой могучей энергіи достигаетъ, какъ мнѣ кажется, языкъ поэта въ заключительныхъ словахъ скованнаго Прометея:

«Исполняется слово Зевеса: земля  
 Подо мною трепещеть.  
 Загудѣло раскатами эхо громовъ,  
 И блеснули перуны,  
 Закружилася вихрями черная пыль,  
 Налетѣли и сшиблись  
 Всѣ противные вѣтры. Смѣшались въ борбѣ  
 Волны моря и воздухъ...  
 Узнаю тебя, Зевсъ! Чтобъ меня ужаснуть,  
 Ты воздвигъ эту бурю.  
 О, Земля, моя! О, небесный Эвирь,  
 Свѣтъ единый, всеобщій,  
 Посмотрите, какія страданья терплю  
 Я отъ бога—невинный!» \*).

Какъ было уже упомянуто, планы драмъ у Эсхила отличаются край-  
 ней простотой, и объ органической завязкѣ и развязкѣ трагическаго  
 узла у него нѣтъ еще и рѣчи. Поэтому ходъ  
 дѣйствія въ его пьесахъ часто нѣсколько вялъ—  
 недостатокъ, который нисколько не устраняется  
 чрезмѣрно длинными пѣснями хора. Весь строй  
 трагедій Эсхила ясно указываетъ на происхожде-  
 ніе греческой драмы изъ лирической хоральной  
 пѣсни. Пьесы эти можно бы безошибочно назвать



Рис. 44. Орестъ, ищущій защиты на алтарѣ.

поставленными на сцену ораторіями. Характеры своихъ дѣйствующихъ лицъ Эсхиль обрисовываетъ немногими рѣзкими и сильными чертами; его главнымъ мотивомъ служить ужасъ; власть судьбы выступаетъ у него грозно и неумолимо, и онъ съ особенною любовью придаетъ огромные, гигантскіе размѣры не только отношеніямъ и образамъ, но и языку. Его поэзія постоянно будетъ служить для олицетворенія понятія о возвышенномъ, и въ особенности его „Скованный Прометей“ останется навсегда однимъ изъ самыхъ смѣлыхъ подвиговъ челоуѣческаго духа. Здѣсь истинный титанизмъ, здѣсь тѣ „буря и натискъ“ („Sturm und Drang“ \*\*), которые не останавливаются передъ самыми смѣлыми измышленіями. Уже трилогія *Орестейя* (Агамемнонъ, Хлоэфоры и Эвмениды), но еще болѣе его „Прометей“ навсегда вводятъ Эсхила въ небольшой кругъ великихъ

\*) Перев. Д. Мережковскаго.

\*\*) Одинъ изъ самыхъ знаменательныхъ періодовъ въ исторіи нѣмецкой литературы 18-го в. носить это названіе. *Ред.*

поэтовъ - родоначальниковъ. Въ „Прометей“, этой чудной трагедіи, съ самой могучей силой разрабатывается тема, видоизмѣненіе которой мы находимъ также въ книгѣ Іова, въ Гамлетѣ Шекспира, въ Фаустѣ Гёте и въ Каинѣ Байрона, но ни въ одномъ изъ этихъ произведеній она не развивается гениальнѣе и съ болѣе потрясающей силой, чѣмъ у Эсхила. Немного найдется также мѣсть у Гомера, Фирдуси, Данта и Мильтона, которыя могли бы сравняться съ „Прометеемъ“ по величію мысли и по мощи выраженія. До той высоты нравственнаго паоса, какой достигъ древнѣйшій свѣточъ знаменитаго созвѣздія въ эллинской трагедіи, поднялся только одинъ изъ вѣхъ великихъ поэтовъ всемірной литературы, именно Фридрихъ Шиллеръ.

Величіе Эсхила, по временамъ еще подавляющее своею тяжестью, является смягченнымъ и просвѣтленнымъ до чистѣйшей красоты у *Софокла*. Онъ родился въ 495 г. въ Колонѣ, небольшомъ мѣстечкѣ Аттики, какъ честный гражданинъ и республиканецъ служилъ своему отечеству въ войнѣ и въ мирѣ, въ 468 г. одержалъ въ драматическомъ состязаніи побѣду надъ Эсхиломъ и умеръ въ 406 или 404 г. до Р. Х. Похоронили его на родинѣ, въ Колонѣ, и на могилѣ находилась надпись:

«Софокла, достигшаго въ трагическомъ искусствѣ высшаго совершенства, я храню въ гробѣ, какъ образъ, который вѣчно надо чтить, какъ святыню».

Поэтъ сочинилъ великолѣпную хвалебную пѣснь въ честь своей родины, именно пѣснь хора въ „Эдипѣ въ Колонѣ“ (ст. 668 и сл.), которая принадлежитъ къ прекраснѣйшимъ лирико-драматическимъ созданіямъ эллинской музыки. Самая знаменитая пѣснь хора у Софокла находится, какъ извѣстно, въ „Антигонѣ“ (ст. 333 и сл.); это — торжественная пѣснь во славу человѣчества, начинающаяся словами:

«Много могучаго въ свѣтѣ,  
Но нѣтъ ничего человѣка могучѣй».

Сила поэтической производительности Софокла была очень велика, и число приписываемыхъ ему пьесъ простирается до 100 или 103; но изъ нихъ до насъ сохранились въ полномъ объемѣ только семь: *Аяксъ*, *Электра*, *Эдипъ-Царь*, *Антигона*, *Эдипъ въ Колонѣ*, *Трахинянки* и *Филоклетъ*. Трагедія Софокла вездѣ носитъ отпечатокъ художественнаго воспитанія и развитого вкуса эпохи Перикла. Дѣйствіе органически развивается у него до катастрофы, которая тщательно мотивируется. Хоръ поставленъ по отношенію къ діалогу въ свои естественныя границы, такъ что лирическій и драматическій элементъ находятся между собой въ гармонической связи. Гигантскіе образы Эсхиловой трагедіи у Софокла должны уступить мѣсто человѣческимъ, нисколько не теряя при этомъ истиннаго величія; судьба является у него болѣе кроткой, а религія болѣе человѣколюбивой; даже въ самыхъ страшныхъ его созданіяхъ — въ Эвменидахъ, всюду соблюдена мѣра, видно постоянное и успѣшное стремленіе къ

*грация*. Полная мѣры гармонія и безукоризненная грація были тѣ качества, которыми въ особенности восхищались древнiе въ Софоклѣ. „Полнымъ граціи“ называетъ его и эпиграмматикъ Симмiй, который сочинилъ для него слѣдующую эпитафію:

«Нѣжно обвейся, о плющъ, вокругъ могилы Софокловой, нѣжно  
 Неувядающій листъ ты по ней разстилай; пусть цвѣтеть  
 Около розовый кустъ; пусть лоза виноградная, искрясь  
 Грѣздыми, здѣсь рассыпаетъ влажную зелень свою.  
 Все—за искусство, въ которомъ работала онъ *граціи полный*,  
 Ибо и музамъ, и граціямъ былъ онъ прiятель и любь».

Формальное значеніе Софокловой трагедiи хорошо охарактеризовано Клейномъ (Исторiя драматической литературы, I, 315) въ слѣдующихъ



Рис. 45. Аяксъ. Греческое изображеніе на вазѣ къ трагедiи Софокла.

словахъ: „Рѣшительнымъ нововведеніемъ Софокла въ трагедiи надо считать уничтоженіе трилогическаго расчлененія и закругленіе драматико-трагическихъ судебъ въ одну самостоятельную, гармонически развивающуюся трагедію. Благодаря этому, Софоклѣ сталъ создателемъ, служившей во все послѣдующее время образцомъ, трагической формы“.

Противоположности между божескимъ и человѣческимъ, которыя у Эсхила находятся въ такой ожесточенной борьбѣ между собой, склоняются у Софокла къ примиренію, и надъ всѣми отношеніями, даже самыми безотрадными, разлить мягкій вечерній свѣтъ полной достоинства покорности судьбѣ. Надо также отмѣтить у Софокла болѣе смѣлое появленіе на сценѣ женщины, которая въ трагедiи Эсхила занимаетъ еще очень второстепенное положеніе. Лучшая трагедiя Софокла, „Антигона“, есть въ то же время высшее прославленіе женщины, какое когда-либо имѣло мѣсто въ античной поэзи. Въ уста своей Антигоны, какъ извѣстно,



Софокль.

Мраморная статуя въ Латеранскомъ музеѣ въ Римѣ.  
Съ фотографіи.



поэтъ вложилъ самое женственное, самое глубокое, самое прекрасное слово, какое когда-либо было сказано женщиной:

«Я здѣсь не для того, чтобъ ненавидѣть вмѣстѣ съ тобой, но чтобы *вмѣстѣ любить!*»

Это является тѣмъ болѣе знаменательнымъ, что всѣ драмы Софокла имѣли для его времени, на ряду съ значеніемъ художественнымъ, также большое значеніе этическое и политическое. Какъ глубоко сознавали это аѳиняне и какъ высоко цѣнили опи творенія Софокла, видно изъ сохранившагося извѣстія, что государство на постановку его пьесъ истратило больше денегъ, чѣмъ стоила вся пелопонесская война.

Въ трагедіяхъ *Эврипида* (род. въ 480 г. на Саламинѣ, ум. въ 406 г. до Р. Х. въ македонскомъ городѣ Пеллѣ) проявляется уже замѣтное паденіе съ той художественной высоты, которой достигъ въ драмѣ Софокль. У Эврипида судьба играетъ уже только роль случайности; его дѣйствующія лица сопли съ высокаго котурна и вступили въ среду людей; хоръ, бывшій у его предшественниковъ необходимой и главной частью драмы, является у него только случайнымъ украшеніемъ; міръ героевъ у него вполнѣ очеловѣчился, т.-е. потерялъ свою сверхъестественность, а его склонность къ размышленію въ такой же степени убиваетъ трагическій паосъ, уступающій у него мѣсто риторической сентенціи, въ какой его приверженность къ просвѣтительной философіи подрываетъ достоинство мѣта и героическаго сказанія. Страсть для него самое главное, и его исключительная цѣль,—на ряду съ дидактической тенденціей, — богатствомъ трогательныхъ эффектовъ воздѣйствовать на чувство. Есть въ немъ также нѣкоторый сантиментализмъ, долженствовавшій казаться совершенно чуждымъ античному міру. При всемъ этомъ, Эврипида не слѣдуетъ мѣрять тѣмъ неправильнымъ масштабомъ, который прилагался къ нему насмѣшникомъ Аристофаномъ и многими критиками древняго и новаго времени.

Споръ о достоинствѣ Эврипида не прекращался съ того дня, когда Аристотель назвалъ этого поэта «наиболѣе трагическимъ» и этимъ хотѣлъ, повидимому, поставить его впереди Эсхила и Софокла. Въ отвѣтъ на многочисленныя поношенія, которыя обрушивались на Эврипида, какъ на «ненавистника женщинъ» и «поносителя брака», Раумеръ \*) съ полнымъ основаніемъ выставилъ слѣдующіе прекрасные стихи изъ его «*Ореста*».

«Блаженно тотъ живетъ, кому прекрасно  
Цвѣтеть блаженство брака! У того,  
Кому оно не улыбнулось—жребій  
Печальнѣйшій и дома, и вездѣ <sup>139)</sup>».

Во всякомъ случаѣ, это былъ выдающійся поэтъ, и если онъ далеко уступаетъ своимъ двумъ предшественникамъ въ возвышенности, силѣ и

\*) Нѣмецкій ученый, ум. въ 1873 г. *Ред.*

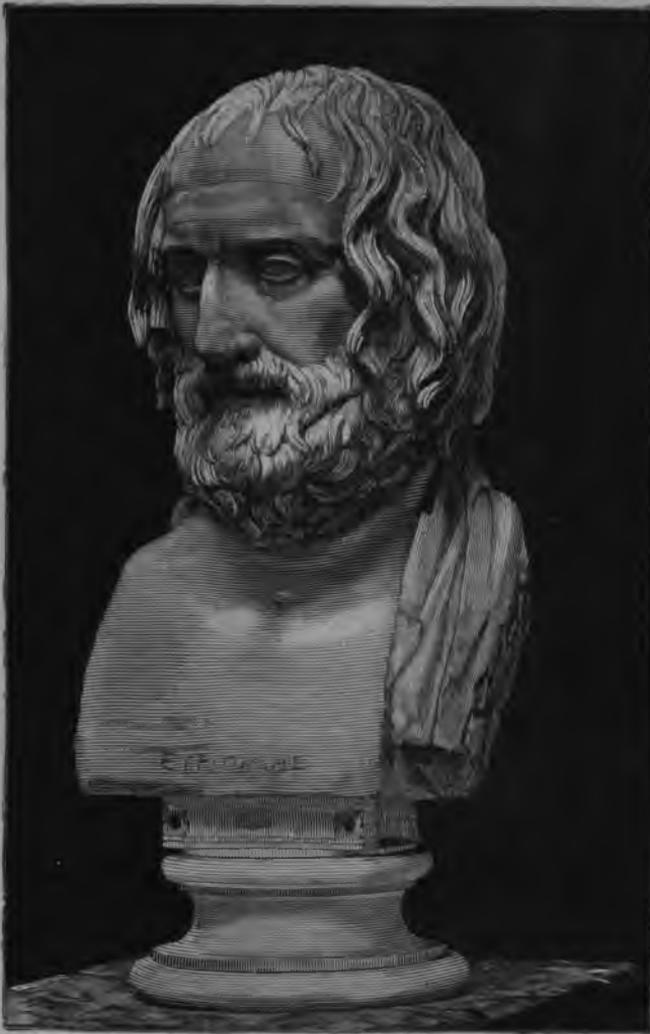


Рис. 46. Эврипидъ. Мраморный бюстъ въ музеѣ въ Неаполѣ. Съ фотографіи.

достоинствѣ, то, напротивъ, въ изображеніи страсти онъ проявилъ необыкновенное искусство, и можно сказать, что этимъ открылъ онъ древнимъ незнакомый имъ до тѣхъ поръ міръ,—міръ чувства въ болѣе тѣсномъ смыслѣ слова. Приписываемое Софоклу замѣчаніе, что онъ (Софокль) изображаетъ людей, какими они должны быть, а Эврипидъ — такими, какими они на самомъ дѣлѣ,—съ нашей точки зрѣнія является скорѣе похвалой, чѣмъ порицаніемъ, такъ какъ, если это замѣчаніе вѣрно, то Эврипидъ счастливо предвосхитилъ новѣйшее воззрѣніе, что „театральные подмостки обозначаютъ міръ“, т.-е. что сцена должна быть зеркаломъ дѣйствительности. Изъ многочисленныхъ (отъ 75 до 123)

пьесъ Эврипида до насъ дошло сатирическое представлѣніе „Циклопъ“ и 17 трагедій: *Гекуба*, *Орестъ*, *Финикіанки*, *Медея*, *Гипполитъ*, *Алкеста*, *Андромаха*, *Гикетиды*, *Ифигенія въ Авлидѣ*, *Ифигенія въ Тавридѣ*, *Троянки*, *Вакханки*, *Гераклиды*, *Елена*, *Ионъ*, *Неистовый Геракль*, *Электра*. Эврипиду приписывались также, но несправедливо, трагедіи *Резъ* и *Даная*.

Относительно остальныхъ трагиковъ лучшаго времени: *Филоклеса*, *Астидама*, *Аристарха*, *Иона* (около 449 г. до Р. Х.), *Ахей*, *Анатона*, (около 417 г.), *Гофона* и *Аристана* (сыновей Софокла), *Ксенокла*, *Каркина*, *Кефизофона*, *Теодекта* и др. мы можемъ судить только по немногимъ отрывкамъ и скуднымъ извѣстіямъ. Съ потерей Элладой свободы и независимости пала и трагедія, и битва при Херонеѣ знаменуетъ, вмѣстѣ съ уничтоженіемъ политическаго значенія Аѳинъ, также гибель драматическаго искусства.

### Комедія.

Высшее процвѣтаніе комедіи относится къ тому времени, когда съ Эврипидомъ началось уже паденіе настоящей античной трагедіи. Впрочемъ комедія имѣетъ общее происхожденіе съ трагедіей, такъ какъ и ея источникомъ былъ культъ Діониса, и именно—исполнявшіяся обыкновенно на праздникахъ въ честь этого бога фаллическія пѣсни, откуда произошло и ея названіе (*χομος*, торжественный выходъ или процессія, и *φῶδι*—пѣсня; *χομοδία*—пѣсня при шествіи, праздничная процессіонная пѣсь). Какимъ образомъ изъ этихъ хоровъ, которые, безъ сомнѣнія, уже въ самомъ началѣ отличались комическимъ, сатирическимъ и зубо-скальнымъ характеромъ, развилось мало-по-малу драматическое представлѣніе, этого нельзя прослѣдить съ достаточной точностью, какъ нельзя указать и мѣсто, гдѣ это развитіе происходило. Повидимому, это было въ сосѣдней съ Аттікой странѣ Мегаридѣ, гдѣ, по преданію, около 570 г. до Р. Х. *Сузаріонъ* первый началъ сочинять комическія представлѣнія въ стихахъ, и въ Сициліи, гдѣ во время Эсхила жилъ комическій поэтъ *Эпихармъ*, которому старались подражать *Формисъ* и *Дейнолохъ*. Значеніе художественной формы комедія получила, однако, только въ Аѳинахъ, и здѣсь проявился въ ней безусловно демократическій духъ, который съ безграничной свободой, отъ которой у насъ, при нашихъ воззрѣніяхъ, морозъ пробѣгаетъ по кожѣ, увлекалъ въ область комическаго, ироніи, остроты и осмѣянія всѣ божескія и человѣческія отношенія, государство какъ въ его цѣломъ, такъ и въ его отдѣльныхъ представителяхъ и вождахъ, и безжалостно рисовалъ и каралъ всю политическую, нравственную и духовную жизнь тогдашняго времени. Эту комедію, это „порожденіе условно свѣтлаго взгляда на жизнь“, какъ назвалъ ее Рётшеръ \*), гдѣ

\*) Нѣмецкій драматическій критикъ нашего времени (ум. въ 1871 г.). Ред.

съ формальной стороны существенное значеніе имѣли хоръ и парабаза (*παράβασις*) — родъ интермеццо, въ которомъ предводитель хора прямо обращался къ зрителямъ отъ имени поэта,—эту комедію создали и разрабатывали *Кратинъ*, *Кратесъ*, *Эвполисъ*, *Ферекратъ*, *Платонъ* (котораго не надо смѣшивать съ знаменитымъ философомъ) и главнымъ образомъ—*Аристофанъ*, „избалованный любимецъ грацій“, баловень грацій древности, родившійся около 444 г. (?) до Р. Х. и жившій во время пелопонесской войны въ Афинахъ, гражданиномъ ихъ.



Рис. 47. Античное изображеніе первой сцены изъ „Лягушекъ“. Діонисъ съ палицей, лукомъ и львиной шкурой отыскиваетъ Геракла въ его храмѣ, чтобы тотъ сопровождалъ его въ подземный міръ. Когда ему не вдругъ отворяютъ дверь, онъ пытается ее выломать. На заднемъ планѣ его слуга съ багажемъ на ослѣ. (Archäol. Zeitschrift).

Для древности онъ былъ не «избалованнымъ» любимцемъ грацій, а просто ихъ любимцемъ. Приписываемая философу Платону эпиграмма изъ греческой антологіи гласитъ:

«Хариты вѣчный храмъ когда себѣ искали,  
То душу выбрали твою, Аристофанъ».

Въ другой эпиграммѣ его комедіи названы «произведеніями божескаго искусства», а самъ онъ прославляется какъ «смѣлый пѣвецъ», какъ «живописецъ эллинскихъ нравовъ и мастеръ комическаго искусства».

Изъ 54 комедій Аристофана до насъ дошло 11: *Ахарняне*, *Всадники*, *Облака*, *Осы*, *Миръ*, *Птицы*, *Женщина на праздникъ Тесмофорій*, *Лисистрата*, *Лягушки*, *Народное собраніе женщинъ* и *Плутосъ*. Аристофанъ есть настоящій корифей такъ называемой „древней“, т.-е. чистой аттической комедіи и ея неподражаемый художникъ. Не надо только, если желаешь имъ наслаждаться, никогда забывать, что онъ творилъ для народа, который былъ еще сыномъ природы, не зналъ нашей современной сдержанности и свѣтской условной щепетильности, не отступалъ съ ужасомъ передъ наготой и у котораго поэтому все естественное, а

слѣдовательно и непристойность, имѣло право существованія. Рѣзкая откровенность, какую проявляет Аристофанъ, когда дѣло идетъ объ отношеніяхъ между мужчинами и женщинами, становится понятнѣе, если принять во вниманіе, что женщины не имѣли обыкновенія посѣщать *комическія* представленія. По крайней мѣрѣ это считается установленнымъ фактомъ, хотя изъ одного мѣста Аристофановой комедіи „*Миръ*“ (ст. 948—54) выводили заключеніе, что женщины, быть можетъ впрочемъ только въ видѣ исключенія, присутствовали при исполненіи комедіи. Указанное мѣсто, однако, доказываетъ какъ разъ противное<sup>140</sup>). Съ другой стороны преувеличенному восхваленію Аристофана многими писателями надо противопоставить, что онъ для насъ ни въ какомъ случаѣ, даже приблизительно, не можетъ уже быть тѣмъ, чѣмъ онъ былъ для своихъ соотечественниковъ во время пелопонесской войны. Аристофанъ — всецѣло политическій поэтъ и человѣкъ партіи. Его тенденція заключалась въ борьбѣ съ аѳинской демократіей, и въ своихъ „*Всадникахъ*“ онъ вывелъ на сцену самый „демосъ“, самодержавный народъ, чтобы въ этомъ олицетвореніи, какъ въ вогнутомъ зеркалѣ, показать аѳинянамъ ихъ собственное изображеніе. Въ политикѣ онъ былъ консерваторомъ, а въ религіи — правовѣрнымъ или, по крайней мѣрѣ, выдавалъ себя за того и другого, чтобы имѣть возможность осыпать самыми ядовитыми насмѣшками передовыхъ людей и просвѣтителей — среди послѣднихъ особенно Сократа. Но въ то же время это самый отчаянный скептикъ изъ всѣхъ людей, юморъ котораго не признавалъ никакихъ, рѣшительно никакихъ границъ и отдавалъ древнихъ боговъ на безпредѣльное осмѣяніе. Аѳинская демократія совсѣмъ не была такъ окончательно испорчена, какъ любилъ представлять ее Аристофанъ, а что и *она* также обладала юморомъ, это достаточно доказывала она, рукоплеща исполинскимъ карикатурамъ и шутовствамъ этого писателя. При всемъ томъ нельзя, конечно, отрицать, что Аристофанъ былъ однимъ изъ самыхъ выдающихся поэтовъ. Его фантазія богата, его комическая сила поразительна, его искусство изображенія достойно удивленія, его стиль, наряду съ самымъ ужаснымъ сквернословіемъ, способенъ и къ высокопатетическимъ порывамъ и къ граціознѣйшимъ тонамъ.

Въ большинствѣ своихъ парабазъ Аристофанъ проявляетъ серьезность и моральное мужество, которыя не оставляютъ никакого сомнѣнія, что зерно комическаго элемента у смѣлаго сатирика въ высокой степени нравственно. Можно даже, пожалуй, сказать, что оно почти трагическаго характера. Дѣйствительно, нами овладѣваетъ трагическое настроеніе, когда мы видимъ, напримѣръ, что этотъ гениальный человѣкъ въ глубинѣ души самъ убѣжденъ въ тщетѣ своихъ усилій возвратить Аѳинамъ и Элладѣ безповоротно прошедшее «время Мараѳона». Цѣлый рогъ изобилія красоты часто разсыпаетъ онъ въ своихъ пѣсняхъ хора, и аттический діалектъ, по моему мнѣнію, не создалъ ничего изящнѣе и привлекательнѣе того мѣста въ «*Птицахъ*», гдѣ удождь приглашаетъ пернатія стаи на соб-

раніе,—или хотя бы тѣхъ стиховъ, съ которыми въ той же сценѣ тотъ же удодъ обращается къ соловью:

«О, пробудись, подруга, прогони свой сонъ,  
Пусть изъ твоей божественной гортани  
Гармонія святая пѣсни льется..  
.....  
.....  
.....  
Сквозь вьющуюся зелень чистый звукъ  
Несется къ трону Зевса, гдѣ ему  
Внимаетъ Фебъ, и, златокудрый, онъ  
Беретъ свою, слоновой кости, арфу  
И къ пѣнью твоему вслѣдъ за собою  
Ведетъ безсмертныхъ хоръ;  
И плача тутъ съ тобой, звучитъ единогласно  
Изъ благодатныхъ устъ  
Божественная жалоба Олимпа».

Для исторіи литературы важно также, что Аристофанъ своей комедіей «Лягушки», въ которой такъ высоко превозносится Эсхиль и такъ жестоко осмѣивается Эврипидъ, положилъ начало литературно-полемической комедіи. Не менѣе важенъ для исторіи культуры, или, говоря точнѣе, для исторіи человѣческой глупости тотъ фактъ, что уже Аристофанъ имѣлъ поводъ выступить сатирико-полемически противъ злоупотребленій крайнихъ увлеченій коммунизмомъ и такъ называемою женскою эмансипаціею. Это придаетъ его комедіи «Народное собраніе женщинъ» (съ эстетической точки зрѣнія самой слабой) большое значеніе для исторіи нравовъ.

Аттическая комедія распадается на *древнюю*, *среднюю* и *новую*. Настоящая и истинная есть древняя, т.-е. политическая, которая съ безграничною властью насмѣшки брала своимъ предметомъ обстоятельства и лица современной дѣйствительности. Характеръ такъ называемою средней аттической комедіи, въ которую Аристофанъ перешелъ своимъ „*Плутусомъ*“, опредѣлился запрещеніемъ выводить на сцену живыхъ лицъ. Это запрещеніе показываетъ, что и въ древнихъ Аеіахъ существовала уже театральная цензура. Такимъ образомъ комедія должна была теперь имѣть дѣло только съ обще-типическими чертами человѣческаго характера и прибѣгнуть къ аллегоріи, вслѣдствіе чего ея вліяніе значительно ослабѣло. Среди сочинителей подобныхъ упрощенныхъ и искалѣченныхъ комедій пользовались у древнихъ особой славой *Антифанъ* и *Алексисъ* (изъ Турій). Начатое среднею аттическою комедіею измѣненіе завершилось въ новой, которая соотвѣтствуетъ установившемуся у насъ понятію о комедіи, т.-е. она совершенно чужда политической окраски и имѣла своимъ предметомъ обыкновенныя глупости и смѣшныя стороны общества, а краеугольнымъ камнемъ ея служила интрига, основанная на частныхъ и семейныхъ отношеніяхъ. Самымъ знаменитымъ авторомъ подобнаго рода комедій былъ *Менандръ* (342—290 г. до Р. Х.); съ нимъ соперничалъ *Филемонъ* (ум. въ 262 г.). Отъ ихъ пьесъ, а также и отъ пьесъ

*Филиппида*, *Аполлодора*, *Диффила* и др. до насъ сохранились только скудные отрывки, и потому, чтобы составить себѣ представленіе объ этой „новой“ аттической комедіи, мы должны обратиться къ произведеніямъ римскихъ комическихъ писателей Плавта и Теренція, которыя были подражаніями этимъ греческимъ пьесамъ или передѣлкою.

### Сатирическое представленіе, Гилародія, Мимы.

*Сатирическое представленіе* (*σάτυροι*, *drama satiricum*), которое произошло также изъ хоровыхъ пѣсенъ на праздникъ Діонисій, образуетъ какъ бы посредствующее звено между трагедіей и комедіей. Особенностью его было



Рис. 48. Сатирическое представленіе. Гераклъ пьяный лежитъ на землѣ, вокругъ него плачущая свита. (Съ изображенія на вазѣ по Бенндорфу).

то, что хоръ надѣвалъ маски сатировъ и силеновъ, исполняя характеристическіе танцы и сопровождая ихъ шутивными и насмѣшливыми пѣснями; сюжетъ представленія, которое продолжалось очень недолго, былъ мифологическо-героическій; сцена представляла дикій ландшафтъ; развитие фабулы отличалось крайней простотой. Приобрѣтеніемъ литературной формы сатирическая драма обязана, говорятъ, *Пратину* изъ Флія. Въ полномъ объемѣ до насъ дошла только одна пьеса такого рода, именно „Циклопъ“ Эврипида.—*Гилародія* и *флякографія*, изъ которыхъ послѣдняя обязана своимъ происхожденіемъ *Ринтону* изъ Тарента (около 300 г. до Р. Х.), извѣстны намъ только по наслышкѣ и были, кажется, пародіями на драматическій стиль, писанными стихотворнымъ размѣромъ комедій.—Наконецъ *мимы*, возникшіе среди сицилійскихъ грековъ, были драматическими импровизаціями, которыя брали свои сюжеты изъ народной жизни и въ легкихъ шуткахъ изображали приключенія гулякъ, влюбленныхъ, мошенниковъ и т. п. Во главѣ авторовъ мимическихъ пьесъ стоялъ *Софронъ* изъ Сиракузъ (420 г.), очень высоко цѣнившійся древними,

особенно Платономъ. Ясное представленіе объ этомъ родѣ драматическаго творчества дають найденные всего нѣсколько лѣтъ тому назадъ *миміамбы Геронда* или *Герода*, жившаго въ 3 столѣтіи до Р. Х. Будучи чѣмъ-то вродѣ жанровыхъ картинъ въ формѣ діалога, исполнявшіяся, какъ интермедіи, по поводу общественныхъ и частныхъ событій, написанныя холиямбическими стихами, не отличаясь большимъ поэтическимъ и художественнымъ достоинствомъ, очень реалистическія и безцеремонныя въ языкѣ, тонѣ и содержаніи, эти миміамбы (Учитель, Ревнивица и др.) представляютъ цѣнный матеріалъ для ознакомленія съ жизнію и нравами александрійскаго общества <sup>141</sup>).

Чтобы имѣть примѣръ античнаго реализма въ литературѣ, войдемъ на минуту вмѣстѣ съ Герондомъ въ лавку его говорливаго башмачника Кердона. Старая покупщица Метро приводитъ къ нему двухъ молодыхъ женщинъ, которымъ онъ показываетъ и расхваливаетъ свой товаръ. Можно подумать, что находишься въ современной лавкѣ, когда онъ говоритъ:

«... Взгляни-ка Метро  
 Поближе на подшву; неужели  
 Она не совершенство? И вы, также  
 Взгляните, госпожи, каковъ носочекъ,  
 И какъ онъ весь обдѣланъ ремешками.  
 И вѣдь не то, что здѣсь вотъ хорошо,  
 А здѣсь и худо; нѣтъ, все превосходно.  
 А цвѣтъ какой,—пусть вамъ богиня дастъ  
 Всего чего хотите—не найти вамъ  
 Такого цвѣта никогда. Шафранъ  
 Не такъ блестящъ, ни воскъ. Я далъ три мины,  
 Когда работаль такую пару  
 Кандасу за сафьянъ, а все же краска  
 Была не та и хуже.

(Женщины недоувѣрчиво смѣются).

Я клянусь  
 Всѣмъ высшимъ и святымъ, что говорю я  
 Одну лишь истину. Когда я лгу,  
 То никогда не говорю такъ много.

### Буколическая поэзія.

Буколическая поэзія (отъ *βοῦκολεῖν*, пасти, сторожить стадо) оставалась еще самымъ отраднымъ проявленіемъ поэтическихъ стремленій въ то время, когда высокохудожественныя эпическія, лирическія и драматическія формы греческой поэзіи уже принадлежали прошлому. Основной тонъ буколикъ эротическій, и съ изображеніемъ чувства любви въ нихъ переплетается описаніе пастушеской жизни; отсюда названіе этого рода поэзіи (*μῆλη βοῦκολικά*). Любовь является здѣсь какъ бы привилегіей пастушескаго міра, и поэтъ противопоставляетъ простоту и естественность пастушескихъ нравовъ и обычаевъ, а также сельскій покой и

уединеніе, шуму и извращенности городской жизни. Идилліей (εἰδύλλιον, буквально „картинка“) называлось пастушеское стихотвореніе, главнымъ образомъ въ томъ случаѣ, если оно принимало законченную форму жанровой картины изъ дѣйствительной жизни. Изобрѣтеніе пастушеской пѣсни приписывается сказочному пастуху Дафнису, родиной же идиллической поэзіи была Сицилія, и ея родство съ поэзіей мимической несомнѣнно. Очевидно также вліяніе мимической поэзіи Софрона на *Теокрита* изъ Сиракузъ (около 280 г. до Р. Х.), который, послѣ *Стесихора* изъ Гимеры, довелъ до совершенства буколическую форму и является главнымъ представителемъ этого рода поэзіи. Его 30 идиллій, написанныхъ на дорическомъ діалектѣ, представляются самыми изящными произведеніями александрійскаго расцвѣта греческой поэзіи. На ряду съ его соб-



Рис. 49. Геродотъ и Эвклидъ. Двойной бюстъ въ музеѣ въ Неаполѣ. Съ фотографіи.

ской поэзіи была Сицилія, и ея родство съ поэзіей мимической несомнѣнно. Очевидно также вліяніе мимической поэзіи Софрона на *Теокрита* изъ Сиракузъ (около 280 г. до Р. Х.), который, послѣ *Стесихора* изъ Гимеры, довелъ до совершенства буколическую форму и является главнымъ представителемъ этого рода поэзіи. Его 30 идиллій, написанныхъ на дорическомъ діалектѣ, представляются самыми изящными произведеніями александрійскаго расцвѣта греческой поэзіи. На ряду съ его соб-

твенно пастушескими и рыбацкими стихотвореніями, среди которыхъ 27-ое, носящее заглавіе „*Пастушеская свадьба*“, превосходить всѣ прочія психологической вѣрностью и драматическимъ ходомъ, должно особенно указать на пятнадцатую изъ его идиллій (*Сиракузянки*), которую съ полнымъ правомъ можно назвать самымъ свѣжимъ изображеніемъ интимной жизни общества, какое намъ сохранилось отъ всей древности. Изъ буколическихъ стихотвореній *Віона* и *Мосха*, которыхъ считаютъ современниками Теокрита, до насъ дошли только отдѣльные, большею частью отрывочные образцы; впрочемъ оба они пользовались въ древности большимъ почетомъ.

### Исторіографія и ораторское искусство.

По естественному ходу культуры, проза только медленно и постепенно вырабатывается изъ поэзіи, въ которой народы всегда и вездѣ выражаютъ свои первыя чувства и мысли. Сначала исключительно господствуетъ фантазія и чувство, и только тогда, когда духовное развитіе дѣлается болѣе обширнымъ и болѣе разностороннимъ, начинается дѣятельность разума, создающая себѣ въ прозѣ соотвѣтствующую форму выраженія. Какъ выработалась проза эллиновъ и какіе писатели наиболѣе способствовали этой выработкѣ, мы не знаемъ достоверно, такъ какъ извѣстіе, что философскія положенія въ прозаической формѣ первый началъ писать Ферекидъ, лишено историческаго основанія. Но тѣмъ достовернѣе для насъ, что проза впервые была введена въ литературу въ формѣ исторіографіи, такъ какъ эта послѣдняя находится въ тѣсной связи съ эпической поэзіей и эникъ является естественнымъ предшественникомъ и вдохновителемъ историка.

Начатками историческаго искусства эллиновъ являются произведенія *миографовъ* (логографовъ), стиль которыхъ отличается еще преимущественно поэтическимъ характеромъ и которые излагали миобы и сказанія героической эпохи на подобіе древнѣйшихъ средневѣковыхъ хроникеровъ. Ихъ вниманіе главнымъ образомъ привлекали генеалогическія отношенія ревности, и главнѣйшимъ источникомъ для нихъ служили циклическіе поэты. Изъ этихъ миографовъ извѣстны имена *Кадма* изъ Милета, *Гекатея* изъ Милета, золійца *Менекрата*, *Эвгеона* съ Самоса, *Харона* изъ Лампсака, *Діонисія* милетскаго, *Ферекида* изъ Лероса, *Ксанфа* изъ Сардь, *Гиппися* изъ Регія, *Гелланика* лесбосскаго и др., но изъ ихъ произведеній сохранилось очень немногое. Эти писатели находятся къ *Геродоту*, истинному отцу исторіографіи, въ такомъ же отношеніи, въ какомъ догомеровскіе пѣвцы находились къ Гомеру, съ тѣмъ только различіемъ, что относительно личности Геродота не можетъ быть никакихъ сомнѣній. Геродотъ (родился около 484 г. до Р. Х. въ Галикарнассѣ) есть Гомеръ прозы. Эпическій тонъ и поэтическое міросозерцаніе

сильно сказываются въ его исторіи народовъ, самое блестящее мѣсто которой—изображеніе персидскихъ войнъ; Геродотъ оставляетъ еще за мѣромъ и сказкой ихъ поэтическія права, и какъ ни стремится онъ къ истигѣ, его исторія все-таки болѣе дѣтски-наивный разсказъ, чѣмъ изложеніе фактовъ, основанное на строго критической провѣркѣ преданія. Древность выразила свое уваженіе къ произведенію Геродота тѣмъ, что поставила во главѣ его девяти книгъ имена музъ, а новѣйшая критика также съ благодарностью утвердила за древнимъ изслѣдователемъ его почетное прозваніе „отца исторіи“. Это потому, что географамъ и этнографамъ новаго времени неоднократно приходилось убѣждаться, что галликарнасскій старецъ собственными глазами видѣлъ тѣ чужія земли, какія онъ описываетъ, и видѣнное передавалъ съ правильною наблюдательностью. Нѣкоторыя извѣстія Геродота, которыя казались раньше сказочными, получили однако подтвержденіе со стороны новѣйшей египтологіи и ассириологіи.

Геродотъ составляетъ переходъ отъ миографіи къ исторіографіи, которая, уже въ видѣ вполне законченнаго историческаго искусства, является передъ нами въ *Исторіи* (первыхъ 21 года) *Пелопонесской войны* (восемь книгъ) *Оукидида* <sup>142</sup>). Оукидидъ родился въ 471 (?) г. въ Афинахъ, получилъ философское образованіе, былъ государственнымъ челоѡкомъ и иоководцемъ; есть извѣстіе, что заняться исторіографіей побудило его восхищеніе Геродотомъ, котораго онъ еще въ дѣтствѣ видѣлъ на національномъ праздникѣ въ Олимпіи, гдѣ тотъ при восторженныхъ кликахъ эллиновъ читалъ часть своего историческаго произведенія. Геродотовская наивность уступила у него однако мѣсто вполне органически развитому прагматизму. По его произведенію легко замѣтить, что оно принадлежитъ челоѡку, который, благодаря близкому знакомству съ челоѡческими отношеніями вообще и съ политической жизнью въ особенности, а также вслѣдствіе участія въ государственныхъ дѣлахъ, рано успѣлъ отрѣшиться отъ иллюзій и для котораго поэтому вполне естественно было объяснять ходъ исторіи не волей божества, какъ дѣлаетъ Геродотъ, а скорѣе взаимодействіемъ челоѡческихъ страстей. Основательность изслѣдованія, вѣскость приговора, сила изображенія, высота мыслей и пластика характеристикъ даютъ Оукидиду право во всѣ времена считаться образцомъ историка, и у него преимущественно проявляется то свойство, которое придаетъ такое величіе афинскимъ историкамъ, именно, что они исходили отъ государственной жизни своей родины, все примѣняли къ ней и дѣлали такимъ образомъ свое отечество и народъ какъ бы центромъ міра. Сочиненіе Оукидида о Пелопонесской войнѣ, т.-е. исторію его времени, продолжалъ *Ксенофонтъ* (род. въ 444 (?) г.), многосторонній писатель, который оставилъ также произведенія философскаго и экономическаго характера и

въ своихъ *Воспоминаніяхъ о Сократѣ* такъ жизненно и симпатично изобразилъ своего учителя. Ксенофонтъ однако далеко не достигаетъ высоты Фукидида, и не безъ основанія было сказано, что онъ въ исторической наукѣ относится къ этому образцу такъ же, какъ въ драмѣ Эврипидъ къ Софоклу. Привлекательность изложенія стоитъ у него на первомъ планѣ, но той глубины политической проницательности, какую мы находимъ у его предшественника, равно какъ и пластической опредѣленности образовъ этого послѣдняго, у Ксенофонта нѣтъ; зато его изложеніе въ высшей степени изящно и прекрасно въ своей простотѣ,—достоинства, благодаря которымъ его продолженіе исторіи Фукидида (*Ελληνικά*) и исторія *отступленія* 10,000 человекъ греческихъ вспомогательныхъ войскъ въ войнѣ Кира Младшаго противъ Артаксеркса, сдѣлались одними изъ самыхъ любимыхъ историческихъ произведеній древности. Слабѣе его *Киропедія*, нѣчто въ родѣ историко-педагогическаго романа.

Печальное паденіе исторіографіи снова въ миографію обозначаетъ *Ктезий*, который написалъ исторію Индіи и Персіи и, вмѣстѣ съ *Филлостомъ*, *Теопомпомъ* и *Эфоромъ*, положилъ начало риторической манерѣ въ исторіографіи и въ то же время—замѣнѣ національной почвы областью исторіи всеобщей, что было слѣдствіемъ распаденья греческой государственной жизни. Походы и дѣянія Александра Великаго открыли подобнаго рода стремленіямъ новые пути, по которымъ пошли особенно исторіки *Каллисвенъ*, *Гераклидъ*, *Анаксименъ*, *Геронимъ*, *Клитархъ*, *Марсій*, *Диодотъ*, *Эменъ*, *Дурисъ*, *Нимфисъ*, *Гекатей*, *Берозъ*, *Манетонъ*, *Тимей*, *Филархъ*. Эти и другіе исторіографы такого рода извѣстны намъ только по сохранившимся скуднымъ отрывкамъ. Съ распространеніемъ римскаго владычества на Элладу все болѣе и болѣе исчезалъ греческій духъ какъ изъ литературы вообще, такъ и изъ исторіографіи. Всеобщая исторія окончательно заступила мѣсто національной, и такъ какъ римская исторія мало-по-малу начала дѣлаться исторіей всемірной, то Римъ стѣлался средоточіемъ исторіографіи, какъ это мы видимъ во *Всеобщей исторіи Полибія* изъ Мегалополиса (род. около 210—200 г. до Р. Х.), изъ 40 книгъ которой до насъ, къ сожалѣнію, дошли въ полномъ объемѣ только пять. Полибій вполне серьезный прагматикъ и добросовѣстный хронологъ,—качества, которыя дѣлаютъ его однимъ изъ главныхъ источниковъ для исторіи древности. Гораздо ниже стоятъ *Диодоръ* изъ Сициліи, современникъ Цезаря, и *Діонисій* изъ Галикарнаса (около 66 г. до Р. Х.), которые также занимались римской исторіей. Ученый іудей *Флавій Іосифъ* (род. въ 37 г. по Р. Х.) написалъ на греческомъ языкѣ важныя сочиненія по древностямъ и о гибели своего народа. О лучшихъ временахъ греческой исторіографіи напоминаетъ *Плутархъ* изъ Херонеи (50—120 г. по Р. Х.) своимъ знаменитымъ произведеніемъ *Сравнитель-*

ная *біографіи*, которое и въ новѣйшемъ мірѣ сдѣлало его однимъ изъ популярнѣйшихъ рассказчиковъ, хотя, правда, въ этомъ произведеніи замѣтно вліяніе риторики, часто вредящее исторической правдѣ и точности. Послѣ Плутарха сталъ все быстрѣ падать историческій стиль; это мы видимъ наприм. въ *Исторіи Александра*, соч. *Флавія Арріана* (род. около 124 г. по Р. Х.), въ *Римской исторіи Анніана* (которая впрочемъ служитъ главнымъ источникомъ для нѣкоторыхъ частей исторіи Рима, такъ какъ историческія произведенія, которыми пользовался Анніанъ, утеряны); историко-археологическое сочиненіе *Павзанія* (вѣроятно, около 170 или 180 г. по Р. Х.) о Греціи подъ заглавіемъ *Круговое путешествіе* также можетъ доставить многія цѣнныя указанія, если имъ пользоваться съ должной осторожностью. Послѣднимъ достойнымъ упоминанія греческимъ исторіографомъ до наступленія византійско-христіанской эпохи слѣдуетъ считать *Геродіана* (170—240 г.), который написалъ въ восьми книгахъ римскую исторію отъ смерти Марка Аврелія до времени Гордіана III. Громадное значеніе для исторіи императорской эпохи имѣла бы *Римская исторія* жившаго нѣсколько ранѣе Кассія *Діона* (около 155 г.), если бы отъ 80 книгъ этой исторіи сохранилось что-нибудь болѣе, чѣмъ отрывки и принадлежащія одному бездарному византійскому монаху извлеченія, которыя сильно страдаютъ отсутствіемъ точности, достовѣрности и здраваго сужденія.

Такая государственная жизнь, какою была эллинская въ ея цвѣтущую пору, необходимо должна была придавать высокую цѣну политическому краснорѣчію. Непрестанная борьба партій, республиканскій обычай публично, на площади, обсуждать все, касающееся государства и правосудія, дѣлали для всякаго, кто хотѣлъ принимать участіе въ управленіи государственными дѣлами, безусловно необходимымъ усвоеніе боевой свободной рѣчи, вмѣстѣ съ тѣмъ соотвѣтствующей греческому чувству красоты. Развитіе ораторскаго таланта было въ Аѳинахъ введено въ сферу искусства (*риторика*); риторика преподавалась главнымъ образомъ въ школахъ софистовъ<sup>143</sup>). Такими риториками были *Протагоръ* и *Горгій* (427 г. до Р. Х.), положеніе и характеръ дѣятельности которыхъ мы опредѣлимъ, можетъ быть, всего лучше, если сравнимъ ихъ съ современными крючкотворцами на адвокатскомъ и публицистическомъ поприщѣ, такъ какъ и они, подобно этимъ послѣднимъ, такъ далеко зашли въ своемъ безпринципомъ, безчестномъ и безстыдномъ фиглярствѣ и фокусничествѣ словомъ и перомъ, что сегодня топтали въ грязь то, что вчера превозносили до небесъ, или обратно, и во мгноveníе ока дѣлали изъ бѣлаго черное и изъ чернаго бѣлое. Болѣе благородный характеръ имѣла дѣятельность собственно аттическихъ государственныхъ, судебныхъ и школьныхъ ораторовъ *Антифона* (479—411 г.), *Антокида* (467—391 г.), *Лизія* (458—378 г.), *Исея* (420—348 г.), *Ликурга* аѳинянина

(404—323 г.) и *Исократ* (436—338 г.). Изъ дошедшихъ до насъ 21 рѣчи Исократа самыя знаменитыя — *Панегирикъ*, гдѣ эллины призываются къ единодушію, и *Панатеноикъ*, хвалебная рѣчь въ честь Аѳинъ; но сейчасъ же можно замѣтить, что тутъ имѣешь дѣло не съ природнымъ ораторомъ, а съ искусственно выработаннымъ риторомъ, не съ произнесенными, а съ написанными

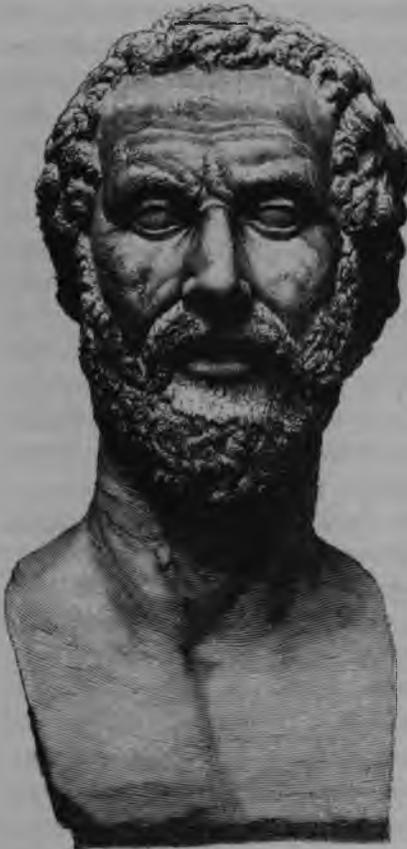


Рис. 50. Демосѳенъ.  
Мраморный бюстъ въ британскомъ музеѣ  
въ Лондонѣ. Съ фотографіи.

рѣчами, которыя, несмотря на тонко обточенный строй періодовъ, на закругленность и богатство украшеній, отзываются школой, утомляютъ и расхолаживаютъ.

Совсѣмъ иное впечатлѣніе производятъ сохранившіяся отъ древности рѣчи *Демосѳена* (род. въ 383 или 381 г. до Р. Х.). Ихъ насчитываютъ 61, но среди нихъ есть и не подлинныя. Демосѳенъ былъ признанъ величайшимъ ораторомъ античнаго міра, и это былъ болѣе, чѣмъ великій ораторъ; это былъ великій человѣкъ въ полномъ и высшемъ смыслѣ слова, человѣкъ самыхъ благородныхъ принциповъ, патриотъ, полный самой чистой добродѣтели, послѣдній великій государственннй мужъ Аѳинъ. Вся его личность можетъ служить намъ нагляднымъ поясненіемъ того, что понимаютъ подъ „античнымъ характеромъ“. Отличительная черта Демосѳеновскихъ рѣчей та, что онѣ совершенно лишены риторическаго характера, т. - е. искусственны. Конечно, въ нихъ видно величайшее искусство, но оно достигло въ этихъ мастерскихъ и образцовыхъ рѣчахъ той степени совершенства, на которой снова становится натурой. Гладко, цѣлесообразно и съ знаніемъ дѣла текутъ онѣ, аристократическія въ лучшемъ смыслѣ этого слова и въ то же время исполнѣ народныя, связанныя стальнойю цѣпью непреклонной и непогрѣшимой логики, врѣзываясь и разсѣкая какъ лучшій мечъ, какой когда-либо обнажался. Но болѣе всего, то необыкновенное впечатлѣніе, которое эти рѣчи производятъ еще теперь, объясняется тѣмъ, что всѣ онѣ

производятся еще теперь, объясняется тѣмъ, что всѣ онѣ

сплошь даютъ чувствовать, какъ въ лицѣ ихъ автора великій геній неразрывно былъ связанъ съ великимъ характеромъ, какъ здѣсь непоколебимымъ фундаментомъ для таланта и искусства служила нравственная сила. Весною 351 г. Демосоенъ впервые со всей рѣшимостью приступилъ къ великой задачѣ своей жизни и началъ свою всемірноисторическую роль, произнесъ первую изъ своихъ *Филиттикъ*, первую изъ тѣхъ великолѣпныхъ рѣчей, которыя имѣли цѣлью спасеніе Аѳинъ и Эллады отъ завоевательныхъ и порабощительныхъ плановъ Филиппа Македонскаго. Послѣ того какъ вся геройская борьба его жизни оказалась безплодной, послѣ того (что обыкновенно, если не всегда, случается въ мірѣ), какъ разумъ и право должны были уступить безсовѣстности, плутовству и насилію, Демосоенъ въ 322 г. добровольною смертію въ храмѣ Посейдона въ Калабріи освободилъ себя отъ позорнаго умерщвленія, или, на его взглядъ еще болѣе позорнаго, номилванія македонскимъ тираномъ Антипатромъ<sup>144</sup>). Противъ Демосоена, какъ извѣстно, особенно дѣйствовалъ, какъ ораторъ-интриганъ, подкупленный царемъ Филиппомъ, даровитый негодяй Эсхинъ. *Деметрія Фалерейскаго* († въ 283 г.) древніе признали послѣднимъ посетелемъ „аттическаго“ краснорѣчія.

### Позднѣйшій расцвѣтъ греческой литературы.

Съ переходомъ Греціи въ составъ македонскаго всемірнаго государства, Аѳины перестали быть привилегированнымъ отечествомъ науки и искусства, и духовная дѣятельность сосредоточилась преимущественно въ Александріи, гдѣ Птолемеи, которые присвоили себѣ изъ наслѣдія Александра Великаго Египетъ, устроили безопасное убѣжище для учености и предоставили ей желанныя вспомогательныя средства въ очень богатой библіотекѣ, заключавшей, какъ говорятъ, свыше 700.000 свитковъ<sup>145</sup>). Я говорю „ученость“, такъ какъ она заступила теперь мѣсто творчества. Творчество прекратилось, началась критика, регистрація, комментированіе. Поэзія, гдѣ только раздавался ея голосъ, была или научною и робкою поддѣлкой подъ великія произведенія прежняго времени, или становилась безвкусной смѣсью, вслѣдствіе попытки соединить между собой восточныя и эллинскіе элементы.

Въ первомъ направленіи благоприятное впечатлѣніе производятъ только немногіе изъ *александрійскихъ* поэтовъ, и среди нихъ главнымъ образомъ эпикъ *Аполлоній* Родосскій (240 г. до Р. Х.), который въ своей героической поэмѣ *Походъ Аргонавтовъ* съ умомъ и вкусомъ подражалъ гомеровской простотѣ. Частности удавались ему вполне хорошо, но цѣлому недостаетъ единства и господствующей основной идеи. И онъ, какъ всѣ эти александрійцы, охотно высказываетъ свою ученость, хотя и искуснѣе остальныхъ. На ряду съ Аполлоніемъ и послѣ него упоминаются въ ка-

чествѣ эпиковъ *Ефроніонъ* изъ Халкиды, *Ріанъ* съ Крита, *Мусей* изъ Эфеса и др. Въ *византійскую* эпоху пламя эпического вдохновенія вспыхнуло еще разъ и породило нѣкоторыя стихотворныя произведенія, которыя были достойны лучшаго періода. Такова героическая поэма *Странствованія Діониса*, принадлежащая *Нонну* изъ Паннополиса (вѣроятно, около 400 г. по Р. Х.) и эротико-эпическая поэма *Геро* и *Леандръ* грамматика Мусея Младшаго (вѣроятно, около 500 г.), истинно драгоценный камень, въ христіанскую эпоху снова сверкавшій полнымъ блескомъ эллинской красоты. Напротивъ того, эпическія произведенія *Коинта* (Квинтъ) изъ Смирны (около 470 г. по Р. Х.) и *Колута* Ликопольскаго (около 500 г.) являются только сухими и скучными подражаніями Гомеру.

Уже раньше повѣствовательная поэзія искала себѣ новыхъ формъ въ сказкѣ и романѣ, такъ какъ даже свободная одежда гекзаметра перестала быть удобною для стремившагося вдаль и вширь времени. Сюда присоединились вліянія восточной поэзіи и мистики, которыя проявились и въ неоплатонизмѣ, этой послѣдней отчаянной и неудавшейся попыткѣ греческой философіи уничтожить наступившій разрывъ между духомъ и природой, еще неизвѣстную истинному эллинизму, но теперь уже рѣзко выступавшую противоположность между субъектомъ и объектомъ, между человѣкомъ и Богомъ. Въ греческихъ сказкахъ и романахъ видны послѣдніе скудные остатки исчезнувшей лучшей поэзіи, соединенные здѣсь уже съ неясными, въ броженіи находившимися элементами начинавшейся новой эпохи <sup>146</sup>). Главнымъ предметомъ изображенія дѣлается любовь, то болѣзненно чувствительная, то грубо чувственная. Таковы *Милетскія сказки*, введеніе которыхъ приписывается *Аристиду* изъ Милета; таковы *Любовныя исторіи* соч. *Парвенія* изъ Никеи (около 50 г. до Р. Х.), непристойныя *Превращенія*, принадлежащія *Лукию* изъ Патръ, и романическія путевыя картины *Антонія Діогена*, а также сирійца *Гамблиха* (во 2 стол. по Р. Х.). Для романа болѣе благороднаго стиля уже Ксенофонтъ проложилъ дорогу своей *Киропедіей*. Однако болѣе даровитые романисты явились только въ 4 столѣтіи по Р. Х. Самымъ выдающимся среди нихъ былъ *Геліодоръ* изъ Эмеса, епископъ Трикки въ Тессаліи (въ концѣ 4 столѣтія), *Эфіонскія исторіи* котораго до извѣстной степени могутъ считаться основой романической литературы, которая въ новѣйшее время приобрѣла такое необычайное вліяніе. Содержаніе этого образцоваго произведенія отличается нравственнымъ благородствомъ, форма—ясностью и изяществомъ. Пастушескій романъ былъ введенъ въ литературу авторомъ романа *Дафнисъ и Хлоя*, которымъ считаютъ, вѣроятно ошибочно, нѣкоего *Лонгоса* (около 400 г. по Р. Х.). Менѣе значительными романистами были *Ахиллесъ Тацій*, *Ксенофонтъ* изъ Эфеса, *Харитонъ* изъ *Афродисіи*, египтянинъ *Авматій* или *Евстафій* и др. Къ произведеніямъ романическаго характера относятся *Эро-*

*тичскія письма*, которыя имѣютъ большое значеніе для исторіи нравовъ того времени; авторами такихъ любовныхъ писемъ были *Алкифронъ* (около 150 г. по Р. Х.) и его позднѣйшій подражатель *Аристенетъ*.

Беллетристика начала между тѣмъ вводить въ свою область и болѣе серьезныя вещи, особенно же популяризировать въ массѣ публики философскія доктрины. Писательствомъ подобнаго рода занимались софисты, полиграфическіе труды которыхъ по справедливости можно назвать журналистикой древности. Идущій изъ лучшихъ временъ Эллады, впоследствии же необыкновенно распространенный обычай публично читать литературныя произведенія долженъ былъ замѣнить этой публицистикѣ отсутствіе газетной печати. Остроумная критика религиозныхъ и философскихъ представленій, сатирическое воспроизведеніе современнаго направленія жизни и умственной дѣятельности, перемѣшанное съ исторіями о разныхъ приключеніяхъ и неблагопрістойностяхъ, составляли содержаніе этого рода литературныхъ произведеній, обработывавшееся согласно съ правилами выложенной риторики. Число подобныхъ публицистовъ было очень велико, особенно въ то время, когда греческая литература, подъ ободряющимъ покровительствомъ образованныхъ римскихъ императоровъ, каковы Адрианъ и оба Антонина, переживала мягкое „бабье лѣто“. Но изъ толпы позднѣйшихъ софистовъ съ честью выдѣляется только *Лукіанъ* изъ Самосаты въ Сиріи (род., вѣроятно, въ 117 или 120 г. по Р. Х.). Лукіанъ былъ поистинѣ гениальнымъ человѣкомъ, достойнымъ лучшей эпохи; его многочисленныя произведенія, статьи самаго разнообразнаго содержанія, обнаруживаютъ въ немъ замѣчательную свѣжесть, подвижность и острогу ума и брызжутъ остроуміемъ и злостью; его стиль чистъ и выглаженъ, но безъ аффектаціи. Многостороннюю писательскую дѣятельность несравненнаго насмѣшника я не могу въ краткихъ словахъ характеризовать иначе, какъ назвавъ его Вольтеромъ своего времени, потому что онъ умѣе и остроуміе всѣхъ своихъ современниковъ изображаетъ процессъ разложенія античнаго общества <sup>147</sup>).

Этимъ мы заключимъ обзоръ эллинской литературы. Что касается литературныхъ произведеній средневѣково-византійской эпохи, то необходимыя свѣдѣнія о нихъ я предположу изложенію исторіи новогреческой литературы.

## Р и м ь.

Литература римлянъ <sup>148</sup>) не ихъ естественное произведеніе, а только блѣдное отраженіе литературы греческой. Можно бы также назвать ее продолженіемъ греческой, такъ какъ Римъ воспринялъ блѣднѣвшіе лучи эллинскаго солнца красоты, чтобы озарить свѣтомъ его, хотя и съ меньшей яркостью и меньшимъ жаромъ, Италію и Европу въ то время,

когда оно уже давно зашло въ Элладѣ. Между мѣстической исторіей Рима и его литературой не существуетъ никакой связи. Поэтому римская литература не національна; она не выросла, какъ это было съ греческою, на народномъ фундаментѣ туземнаго героическаго міра, вслѣдствіе чего и не была никогда народнымъ дѣломъ, но постоянно оставалась скорѣе предметомъ роскоши, игрушкой въ рукахъ знатныхъ и богатыхъ, во времена республики не пользуясь никакимъ значеніемъ, а въ императорскую эпоху обратившись въ придворное искусство. Римляне были не художественнымъ, но всецѣло политическимъ народомъ. Идея государства поглощала у нихъ все прочія, и въ безусловномъ, сознательномъ проведеніи этой идеи, которой только логическимъ слѣдствіемъ было стремленіе къ всемірному владычеству, Римъ является не только великимъ во внѣшнемъ отношеніи, но и въ извѣстной степени поэтическимъ, какъ выразилъ это Вергилій, въ томъ извѣстномъ мѣстѣ своей „Энеиды“, гдѣ въ слѣдующихъ безсмертныхъ словахъ указана гордая миссія Рима:

«Будутъ другіе лить лучше живые кумиры изъ мѣди  
И изъ холоднаго камня творить оживленные лица;  
Будутъ лучше судить; опишутъ движенія неба;  
Все свѣтила исчислять, ихъ путь по небесному своду;  
Ты же, о римлянинъ, помни, какъ должно править народомъ,  
И не забудешь тѣхъ правилъ искать благодатнаго мира;  
Все ихъ инокорныхъ шадить и прощать и сражать непокорныхъ».

(Энеида, VI; 847—853) \*).

Но разъ все силы были напряжены, чтобы осуществить римское понятіе о государствѣ, духовная дѣятельность римлянъ должна была принять исключительно практическое направленіе, заранѣе пресѣкавшее такое развитіе художественнаго сознанія, какимъ были проникнуты эллины. Римлянинъ съ дѣтства строго и сурово воспитывался для прагматизма своей націи, признававшего права фантазіи лишь постольку, поскольку въ ней сказывалась жажда завоеванія. Собственной мѣтологіи и самостоятельнаго героическаго сказанія у римлянъ не было, или по крайпей мѣрѣ они не успѣли развить начатковъ того и другого въ національномъ духѣ. Религія была у нихъ дѣломъ государственной практики, которая обнаруживала одинаковую терпимость по отношенію къ самымъ различнымъ формамъ культа, и они приняли эллинскую мѣтологію, какъ приняли греческій алфавитъ: то и другое казалось имъ цѣлесообразнымъ. Когда въ послѣдствіи, съ увеличеніемъ могущества и утонченности нравовъ, возникло и стремленіе къ духовному наслажденію и явились поэты, то этимъ послѣднимъ нѣсколько двусмысленное начало римскаго государства естественно должно было показаться слишкомъ грубымъ и некрасивымъ.

\*) Перев. Шершеневича.

въ сравненіи съ великолѣпными героическими сказаніями грековъ, и они безъ дальнѣйшаго разсужденія стали стараться водворить эти сказанія въ Римъ, тѣмъ болѣе, что практическій смыслъ подсказывалъ имъ, что при отсутствіи гомеровской творческой силы, какою они ни въ какомъ случаѣ не обладали, совершенно невозможно сдѣлать что-нибудь порядочное изъ данныхъ италійской исторіи. Не будучи въ состояніи дать культурѣ національную основу и форму, какими обладали эллины въ своемъ эпосѣ, римляне завладѣли греческой цивилизаціей, какъ завладѣли они сокровищами греческаго искусства, и эту новую хорошую добычу свою обратили въ нарядное украшеніе общественной жизни.

Въ массу эта цивилизація и ея продуктъ—римская литература, не проникала никогда. Подобно тому какъ ся греческій образецъ былъ введенъ въ Римъ въ качествѣ моднаго товара—и при томъ къ великой досадѣ и вопреки сопротивленію представителей истинно римскаго образа мыслей—такъ и римская поэзія постоянно оставалась пранадлежностью утонченнаго образа жизни высшаго класса, духовнымъ лакомствомъ, которое не могло отучить собственно народъ отъ прирожденной ему склонности къ грубой нищѣ, какою представляли звѣриныя травы и битвы гладіаторовъ. Трагедія Софокла была въ Элладѣ національнымъ наслажденіемъ, въ которомъ принимали участіе всѣ классы общества, въ Римѣ же всякая сколько-нибудь возвышенная поэзія приходилась по вкусу только немногимъ кружкамъ; въ Греціи Сократъ, Платонъ, Аристотель раскрывали свой философскій міръ идей предъ лицомъ всего народа, у римлянъ философія скрывалась въ виллахъ отдѣльныхъ мыслителей. Только такіе виды науки и искусства, которые, какъ исторіографія и юриспруденція, или политическое и судебное краснорѣчіе, находились въ тѣсной связи съ политической жизнью, или только такого рода поэзія, которая, какъ дидактическое стихотвореніе, соотвѣтствовала практическому духу римлянъ, получили у нихъ болѣе самостоятельное развитіе. Вообще же отличительною чертой характера римской литературы является подражательность, при чемъ однако не слѣдуетъ упускать изъ виду, что подражаніе греческимъ образцамъ у болѣе значительныхъ изъ римскихъ поэтовъ достигало высокой степени красоты и что эти поэты, будучи рабскими подражателями чужеземнымъ формамъ, руководились однако преимущественно идеей о міродержавномъ Римѣ; это и выразилось въ высказанномъ однимъ изъ нихъ, Гораціемъ, желаніи, чтобы богъ солнца не могъ никогда увидѣть ничего болѣе великаго, чѣмъ Римъ.

Богъ солнца могъ однако увидѣть въ своемъ пути кое что и получше, благороднѣе, дѣйствительно болѣе великое, чѣмъ Римъ, эта пещера всемірныхъ разбойниковъ. Основою римской жизни всегда была грубость нравовъ. Поэтому вывезенная изъ Греціи, вмѣстѣ съ другою награбленною добычею, цивилизація оказала на римлянъ не облагораживающее, а только развращающее вліяніе. Впро-

чемъ, рутинно-школьная вѣра въ римское величіе все менѣе и менѣе находятъ себѣ приверженцевъ. Вѣдь даже самый горячій поклонникъ «римскихъ добродѣтелей», самъ *Нибуръ*, не могъ не признать, что въ Римѣ «съ древнѣйшихъ временъ царили самыя ужасныя пороки, ненасытное властолюбіе, беззащитное презрѣніе къ чужому праву, безчувственное равнодушіе къ чужимъ страданіямъ, скупость, хищничество и сословная рознь, порождавшая часто безчеловѣчную черствость по отношенію не только къ рабамъ или чужеземцамъ, но и къ согражданамъ».

Однако тотъ же Горацій чисто по-римски подводилъ и поэтическое творчество безусловно подъ принципъ полезности и „легкое безуміе“, какъ онъ называлъ поэзію, оправдывалъ тѣмъ, что вѣдь одержимые этимъ недугомъ поэты—не только безвредные, но и полезные члены государства:

«Сколько однако въ этой ошибкѣ и легкомъ безумствѣ  
Добраго, ты пойми: едва ли поэтъ по природѣ  
Можетъ быть скупъ; онъ любить стихи и къ нимъ лишь пристрастенъ;  
Онъ при убыткахъ, при бѣгствѣ рабовъ, при пожарѣ смѣется;  
Онъ товарищу, иль подъ опекою мальчику кова  
Не измышляетъ; питается хлѣбомъ простымъ да стручками.  
Хоть и плохъ на войнѣ и вялъ, странѣ онъ полезенъ,  
Если признать, что важнымъ дѣламъ и отъ малыхъ есть польза.  
Нѣжный лепетъ младенческихъ устъ поэтъ развиваетъ,  
Заблаговременно слухъ отъ безстыдныхъ рѣчей отклоняя;  
Вскорости онъ образуетъ сердца наставленьями друга,  
Исправитель всякой суровости, зависти, гнѣва,  
Онъ говорить о добрѣ, восходящіе дни поучаетъ  
По извѣстнымъ примѣрамъ,—больныхъ утѣшаетъ и бѣдныхъ.  
Непорочной дѣвушкѣ съ мальчикомъ чистымъ откуда  
Взять молитву, когда бъ не дала имъ муза поэта?» \*).

(*Epist.* II, 1, 118 и сл.).

### Р и м с к а я п о э з і я .

Въ первый періодъ римской поэзіи мы еще встрѣчаемъ проявленіе національнаго духа въ праздничныхъ пѣсняхъ туземнаго богослужебнаго культа, которыя имѣли грубый „Сатурнинскій“ размѣръ и въ сопровожденіи музыки и пляски исполнялись коллегией арвальскихъ и салійскихъ жрецовъ (*fratres Arvales, Salii*, отсюда *carmina Saliaria*). Подобнаго рода праздничныя пѣсни послужили затѣмъ зародышемъ мимическихъ представленій, драматическихъ импровизацій (свадебныя представленія, *carmina fescennina*, непристойнаго содержанія) и идиллическихъ очердныхъ пѣсень (*carmina amoebaea*), въ которыхъ впрочемъ главную роль играли остроты и насмѣшка.

*Фесценнины* получили свое названіе, вѣроятно, отъ южно-этрускаго города Фесценнія. Горацій рассказываетъ о происхожденіи народныхъ пѣсень и представленій, сообщая также, какъ было остановлено естественное развитіе національной комедіи, начатки которой находились въ фесценнинахъ. (*Epist.* II, 1, 139):

«Послѣ хлѣбной уборки, лелѣя въ праздникъ и тѣло  
Да и душу, сносившую трудъ въ надеждѣ на отдыхъ,

\*) Перев. А. Фета.

Съ помощниками въ трудахъ, съ дѣтми и вѣрной женою  
 Въ даръ *Земль* поросенка несли, молока же Сильвану.  
 А цвѣтовъ и вина краткосрочному Генію жизни,  
 Этотъ обычай съ собою привелъ Фесценнинскую вольность,  
 Отвѣчая стихами по деревенски ругаться.  
 И такая свобода, изъ году въ годъ принятая,  
 Шуткою милой была, пока насмѣшливость дико  
 Не начала обращаться въ открытую ярость и прямо  
 Въ знатные грозно не вторглась дома. Узвѣленные зубомъ  
 Злобнымъ грустили: кто уцѣлѣлъ, сталъ думать объ общемъ  
 Положеніи дѣла; и даже законъ наказанья  
 Издавъ былъ, чтобъ никто никого не смѣлъ бы другого  
 Въ злобныхъ стихахъ выставять; измѣнили строй, испугавшись  
 Палки,—и говорить хорошее стали да шутки» \*).

Еще большее развитіе получила эта мимика въ *ателланахъ*, названныхъ такъ по имени оскскаго города Ателлы въ Кампаніи. Эти ателланы были народными фарсами, болѣе скромными, чѣмъ фесценнины, и имѣвшими всѣ данныя, чтобы послужить основаніемъ для національной драмы, такъ какъ изъ всѣхъ родовъ поэзіи, драматическая наиболѣе подходила къ прагматическому духу римлянъ.

Но неблагопріятной судьбѣ было угодно, чтобы болѣе образованные римляне, разъ познакомившись съ греческой поэзіей, рѣшительно отрѣшились отъ начатковъ своей родной поэзіи и стали видѣть все спасеніе въ подражаніи греческимъ образцамъ.

Съ полной откровенностью заявляетъ Горацій въ своемъ цитированномъ выше посланіи (156 и сл.), что побѣжденная Эллада поработила побѣдоносный Римъ:

«Плѣнная Греція въ плѣнъ забрала побѣдителя, внесши  
 Въ Лаціумъ грубый—искусства; такъ этотъ размѣръ неуклюжій,  
 Сатурнинскій исчезъ; и непріятный осадокъ  
 Былъ красотой удаленъ; однако на долгіе годы  
 Оставались слѣды деревни и нынѣ остались.  
 Поздно римлянинъ сталъ вникать въ сочиненія грековъ.  
 Послѣ Пуническихъ войнъ успокоясь, онъ спрашивать началъ,  
 Чѣмъ Софокль и Эсеписъ и Эсхиль доставили пользу.  
 Самъ за дѣло взялся, перевесть ихъ стараясь достойно,  
 И себѣ угодилъ, возвышенъ и смѣлъ по природѣ» \*).

Вслѣдствіе этого, съ первымъ римскимъ поэтомъ *Ливіемъ Андроникомъ* (около 270 г. до Р. Х.), прекратилось самостоятельное развитіе римской поэзіи, и примѣру этого писателя, который перевелъ на латинскій языкъ Одиссею, писалъ по греческимъ образцамъ трагедіи и комедіи (отъ нихъ сохранились только немногіе отрывки и заглавія 10 трагедій) и началъ такимъ образомъ пересаживать въ Римъ греческія художественныя формы,—подражали послѣдующіе поэты. Въ сентябрѣ 240 г. до Р. Х. Ли-

\*) Переводъ А. Фета.

вій Андроникъ поставилъ первую драму на римской сценѣ. Его современникъ *Кней Невій* (около 135 г. до Р. Х.) также сочинялъ трагедіи и комедіи на греческій манеръ, сверхъ того написалъ эпическую поэму, въ которой прославлялъ подвиги римлянъ во время первой пунической войны. И отъ него до насъ дошли только отрывки. *Квинтъ Энній* (род. въ 239 г. до Р. Х. въ Рудіяхъ въ Кампаніи) превосходилъ обоихъ своихъ предшественниковъ талантомъ и славою, и почитался римлянами за истиннаго отца ихъ художественной поэзіи. Онъ ввелъ греческій гекзаметръ и такимъ образомъ вытѣснилъ сатурнинскій стихъ. Онъ пробовалъ свои силы почти во всѣхъ родахъ поэзіи; но его драматическія произ-



Рис. 51. Римскій актеръ, говорящій прологъ. Изъ манускрипта бібліотеки въ Миданѣ.

веденія были, повидимому, только вольными переработками греческихъ пьесъ. Большой славой пользовался онъ какъ поэтъ эпическій (*Анналы* и *Сципионъ*), такъ что его называли римскимъ Гомеромъ. Утрата его произведений—(до насъ дошли только отрывки)—весьма прискорбна, особенно потому, что по нимъ ясно можно было прослѣдить борьбу римскаго національнаго духа съ навязанными ему чужеземными формами. Племянникъ Эннія *Маркъ Пакувій* (род. въ 218 г. до Р. Х.) и младшій современникъ Пакувія *Луцій Амвій* (род. въ 170 г. до Р. Х.) считались у римлянъ самыми совершенными изъ ихъ трагиковъ, при чемъ въ первомъ цѣнили, главнымъ образомъ, высоту чувствъ, а въ послѣднемъ—возвышенность и силу языка. Но сохранившіеся отъ ихъ произведений отрывки ясно показываютъ, что и они не могли подняться

выше подражанія греческимъ образцамъ. Кромѣ вышеупомянутыхъ драматурговъ, трагедіи писали еще: *Маркъ Оттилій*, *Тицій*, *К. Т. Цицеронъ* (братъ знаменитаго оратора), *Кассій*, *Северъ*, *Луцій*, *Варій*, *Азиній Полліонъ*, *Меценатъ*, *Юлій Цезарь*, *Августъ*, *Овидій Назонъ*<sup>149</sup>).

Повидимому, произведенія этихъ драматическихъ писателей нѣкоторое время пользовались у римской публики значительнымъ сочувствіемъ; но крайней мѣрѣ установленіе разныхъ категорій драмы предполагаетъ живой интересъ къ ней. Уже съ давнихъ поръ драматическая поэзія именно раздѣлилась въ Римѣ на два опредѣленныхъ рода, при чемъ основаніемъ для дѣленія служили греческій сюжетъ и греческая обстановка или римскій сюжетъ и римская обстановка. *Fabula crepidata* (трагедія) и *fabula palliata* (комедія) имѣли своимъ предметомъ греческія героическія сказанія и греческую жизнь, тогда какъ *fabula praetextata* обрабатывала въ формѣ трагедіи какой-нибудь сюжетъ изъ римской исторіи,

а fabula togata перерабатывала въ комедію сцены изъ римской народной жизни.

Fabula palliata (комедія) изъ всѣхъ видовъ драматической поэзіи достигла у римлянъ наибольшаго художественнаго развитія, и именно въ произведеніяхъ Плавта и Теренція. *Т. Макійй Плавтъ* (вѣроятно, 254—184 г. до Р. Х.) заявилъ себя выдающимся поэтомъ, хотя онъ до такой степени стоялъ на почвѣ подражанія греческимъ образцамъ, что въ нѣкоторыхъ изъ своихъ прологовъ говорилъ о себѣ—конечно не безъ ироніи—какъ о простомъ переводчикѣ (Plautus barbare vortit). Образцами служили ему главнымъ образомъ, повидимому, Энихармъ и Филемонъ, но, очевидно, онъ пользовался этими образцами съ гениальной свободой и смѣлостью. Планъ его комедій простъ, развитіе дѣйствія быстро, харак-



Рис. 52. Сцена изъ „Евнуха“ Теренція. Изъ рукописи Ватиканской бібліотеки въ Римѣ.

теристики правдивы, точны и мѣткі, изображеніе нравовъ отличается у него непринужденной наготой и рѣзкостью, его юморъ неистощимъ, остроуміе очень язвительно, языкъ любитъ старинные слова и обороты. Негодованіе на нравственную извращенность римлянъ повсюду пробивается у него сквозь осмѣяніе ся. Въ древности Плавту приписывались сто тридцать пьесъ, но подлинными считаются только слѣдующія двадцать: *Амфитріонъ*, *Деньги на ословъ* (Asinaria), *Горшокъ золота* (Aulularia), *Военнопленные* (Captivi), *Куркуліонъ*, *Казина*, *Шкатулка* (Cistellaria), *Эпидикъ*, *Бакхиды*, *Домовой* (Mostelaria), *Близнецы* (Menaechmi), *Хвастливый воинъ*, *Купецъ* (Mercator), *Псевдолъ*, *Карфагенянинъ* (Poenulus), *Персъ*, *Кораблекрушеніе* (Rudens), *Стихъ*, *Сокровище* (Trinummus), *Грубьянъ* (Truculentus). Если Плавтъ вполнѣ народный комическій писатель, то *Публій Теренцій* (по прозванію „Afer“, такъ какъ онъ былъ родомъ изъ Африки, ум. въ 159 г. до Р. Х.), создалъ общественную комедію въ болѣе высокомъ стилѣ. У него нѣтъ той силы замысла и композиціи, которою отличался Плавтъ, вслѣдствіе чего подражаніе греческимъ комическимъ писателямъ (главнымъ образомъ Менандру) имѣло у

него гораздо болѣе робкій характеръ, чѣмъ у его предшественника. Зато у него стиль болѣе выработанный, чѣмъ у Плавта, планы комедій обдуманнѣе, стихи изящнѣе. Его пьесы, при недостаткѣ прирожденнаго остроумія, показываютъ въ немъ просвѣщенный вкусъ и даютъ намъ вѣрную картину жизни и настроенія высшаго общества его времени. Изъ его комедій до насъ дошло шесть: *Двушка изъ Андроса*, *Тѣща*, *Самоистязатель*, *Форміонъ*, *Евнухъ*, *Братья* (*Adelphi*). На ряду съ Плавтомъ и Теренціемъ въ *Comœdia palliata* славился *Цецилій Стацій*, въ *Comœdia togata*—*Луцій Афраній*. Ателланы, постоянно пользовавшіяся расположеніемъ собственно народа, сочинялись *Каинтомъ Новіемъ* и *Помпоніемъ бононійскимъ*. Къ концу республиканскаго періода мимы были также введены въ сферу искусства сочиненіями *Кнея Мація*, *Децима Лаберія* и *Публия Сира*, и кажется, что они до извѣстной степени усвоили политическую окраску древней аттической комедіи. Впрочемъ, мы знаемъ этихъ поэтовъ только по имени, такъ какъ отъ ихъ произведеній до насъ сохранились только заглавія и скудные отрывки.

На ряду съ драмой, которая являлась пріятнымъ развлеченіемъ въ часы досуга, римскій практическій духъ чувствовалъ особую склонность къ дидактической поэзіи. Поэтому уже съ раннихъ поръ два рода дидактики нашли себѣ у римлянъ основателей и разработывателей: отрицательная, насмѣшливая, карающая дидактика, или сатира, и дидактика положительная, систематическая. Возникновеніе *сатурь*, введенной будто бы въ 4 стол. до Р. Х. этрусскими актерами въ формѣ вокальнаго представленія съ танцами, совпадаетъ съ началомъ римской литературы. Сначала сатирами (*Saturae*, т.-е. смѣшанныя стихотворенія, но *Satirae* производятъ также отъ *Satyris*, такъ какъ своимъ веселымъ и непристойнымъ содержаніемъ онѣ находились въ связи съ сопутниками Вакха сатирами)—называли фарсы—импровизаціи, подобные фесценнинамъ, но безъ собственно драматическаго дѣйствія. Существенное измѣненіе въ этомъ родѣ поэзіи было сдѣлано *К. Луциліемъ* (род. около 180 (?) или 150 (?) г. до Р. Х.), который впервые облекъ сатиру въ одежду гекзаметра и окончательно вывелъ ее изъ области драмы въ область дидактическаго размышленія, сдѣлавъ ее, такимъ образомъ, тѣмъ, что мы привыкли понимать подъ сатирой, т.-е. насмѣшливымъ и бичующимъ стихотвореніемъ. Такимъ характеромъ отличается сатира у *Эннія* и *Марка Теренція Варрона* (род. около 116 г. до Р. Х.), опиравшихся на греческіе образцы; но въ законченной художественной формѣ она является только у Горация. Что касается Варрона, то онъ какъ по содержанію, такъ и по формѣ своихъ произведеній былъ однимъ изъ самыхъ плодovitыхъ и многостороннихъ римскихъ писателей. Ему принадлежали 74 произведенія, которыя всѣ погибли, за исключеніемъ двухъ, да и изъ нихъ только одно дошло до насъ въ неискаженномъ видѣ: *De lingua latina*

(съ большими пробѣлами) и *О сельскомъ хозяйствѣ* (*Рerum rusticarum libri III*, сохранилось въ полномъ объемѣ). Варронъ былъ лирической, драматической, дидактической и сатирической поэтъ. Онъ писалъ въ стихахъ и въ прозѣ. Писательская дѣятельность этого истиннаго полигистора обнимала философію, юриспруденцію, краснорѣчіе, сельское хозяйство, исторію и исторію литературы; въ борьбѣ между республикой и монархіей онъ также принималъ участіе, ставъ на сторону первой въ качествѣ горячаго публициста. То, что сохранилось до насъ изъ его произведеній, имѣетъ скорѣе значеніе для исторіи языка и нравовъ, чѣмъ для поэзіи.

Разсудочный элементъ римскаго характера нашелъ себѣ замѣчательное, положительно-поэтическое выраженіе у *Т. Лукреція Кара* (вѣроятно, 95—55 г. до Р. Х.), который въ своей раздѣленной на шесть книгъ дидактической поэмѣ *О природѣ вещей* (*De natura rerum*) излагаетъ философію Эпикура. Лукрецій вполне римлянинъ, т.-е. онъ съ мужественной доблестью дѣлаетъ попытку разрѣшить основные вопросы чело-вѣческаго бытія. Его произведеніе, рѣшительно возстающее противъ господствующей религіи того времени и проповѣдующее натуралистическое міросозерцаніе, отличается съ эстетической точки зрѣнія силою одушевленія и мощью страсти. Но полное слитіе философскаго и поэтическаго элемента, все-таки не удалось ему, благодаря чему въ его поэмѣ самое увлекательное и самое смѣлое стоитъ непосредственно рядомъ съ самымъ сухимъ и скучнѣйшимъ. Какъ на мѣсто, гдѣ мысль и образъ вполне и прекрасно гармонируютъ между собою, надо указать, мнѣ кажется, на тѣ знаменитые стихи пятой книги (ст. 1160 и сл.), гдѣ говорится о происхожденіи религій.

Съ паденіемъ республики, когда дворъ императоровъ сдѣлался средоточіемъ утонченнаго образа жизни, а слѣдовательно и считавшейся въ Римѣ составною частью этого послѣдняго, поэзіи, — для литературы начался періодъ высшаго изыщества. Многіе императоры и ихъ министры были дилетантами въ поэзіи и писательствѣ, и милостивые подарки, получавшіеся поэтами отъ двора, послужили первообразомъ для подачекъ и кормленій льстивыхъ стихотворцевъ новаго времени. Естественно, что эта чиновничья поэзія уже совершенно лишена строгости и любви къ свободѣ древнихъ римлянъ; только идея всемірнаго владычества, хотя и выраженная лестью особѣ императора, еще служитъ ей величавымъ фономъ. Впрочемъ, за исключеніемъ драмы, для которой придворный воздухъ не былъ благопріятенъ, литература получила очень многостороннее развитіе: „Воспоминаніе о прежнемъ времени давало матеріалъ для эпико-элегическаго стихотворенія; созерцаніе если не свободнаго, то все-таки мощнаго и великаго настоящаго — для панегирика; изнанка этого, преисполненнаго всяческихъ внѣшнихъ жизненныхъ благъ, всевоз-

можной роскоши, существованія — для сатиры, а необходимость ограничиваться самимъ собой, искать удовлетворенія въ себѣ самомъ и въ чистоту личной любви — для идилліи“. Техника достигла такой степени совершенства, что поэзія получила внѣшній видъ самостоятельности и оригинальности, хотя неизмѣнно продолжала оставаться копіей поэзіи греческой.

Изъ круга поэтовъ августовской эпохи выступаетъ передъ нами на первомъ мѣстѣ почтенная личность *Публия Вергилія Марона* (род. въ 70 г. въ Андахъ возлѣ Мантуи, ум. въ 19 г. до Р. Х.)<sup>150</sup>). Всего выше Вергилій тамъ, гдѣ онъ возможно болѣе отрѣшается отъ чужеземныхъ возрѣній и даетъ полную свободу своей римской натурѣ, т. е. какъ дидактикъ. Такимъ является онъ въ своей поэмѣ *О земледѣліи* (*Georgica*, 4 книги), гдѣ съ полнымъ знаніемъ предмета и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ истинный поэтъ, съ изящнѣйшимъ вкусомъ и съ увлекательною граціей онъ воспѣлъ различныя житейскія условія, задачи и работы италійской деревни и представилъ недостижимый съ тѣхъ поръ образецъ дидактическаго произведенія. Менѣе способенъ Вергилій къ идиллической поэзіи (*Bucolica*, 10 эклогъ). Здѣсь его образцомъ былъ Теокритъ, но ему совершенно недостаетъ Теокритовой наивности, и его идилліи своей условной гладкостью постоянно напоминаютъ о придворныхъ отношеніяхъ поэта. Но ему приписывается также небольшая идиллическая жанровая картина *Толокно* или *Травяная клецка* (*Meretum*), и если онъ дѣйствительно былъ ея авторомъ, что однако сомнительно, то этимъ произведеніемъ онъ въ самой пріятной формѣ искупилъ прегрѣшенія своихъ эклогъ. По традиціи, главное значеніе между сочиненіями Вергилія приписывается героической поэмѣ *Энеида* (*Aeneis*, 12 книгъ); но этимъ оказывается большая несправедливость его „Георгикамъ“.

Поэтъ задался мыслию дать римлянамъ національный эпосъ, въ которомъ прославлялся бы троянецъ Эней въ качествѣ родоначальника римскаго народа. Это было въ самомъ корнѣ своемъ неисполнимое предпріятіе, — ибо какъ же могъ бы возникнуть въ Римѣ истинный эпосъ во времена Августа, когда невозвратно была разорвана всякая органическая связь цивилизаціи страны съ ея первоначальными сказаніями и мифологіей? — Поэтому вмѣсто естественно выросшаго героическаго эпоса Вергилій, при всемъ своемъ добромъ желаніи, могъ дать только эпосъ дѣланый, и его произведенію, сверхъ того, вредитъ искусственно-натяннутое отношеніе къ Августу, какъ отпрыску производившагося отъ Энея рода Юліевъ. Прекрасныя частности, возвышенныя, живописныя и трогательныя мѣста можно встрѣтить въ Энеидѣ во множествѣ; напомнимъ только разсказъ о трагической судьбѣ Лаокоона и его сыновей (II, 199—226), описаніе гибели Трои и ея царскаго дома (II), составленіе корабельщиковъ (V, 114—285), пророчество о будущности Рима (VI, 756—888), прекрасный эпизодъ о Низѣ и Эвриалѣ (IX, 179—449), геройскую смерть Камиллы (XI, 532—895). Но въ дѣломъ эта поэма даже самымъ отдаленнымъ образомъ не подходитъ къ божественной простотѣ, первобытности и спокойному величію Гомера, о которомъ она, къ великой своей невыгодѣ, вездѣ напоминаетъ своею преднамѣренною подражательностью ему. Это — ученое произведеніе, которое поэтому и было альфой и омегой ученыхъ, пока сдѣлавшееся всеобщимъ знакомство

съ Гомеромъ не положило предѣла такому чрезмѣрному поклоненію. Впрочемъ, Вергилій самъ не предавался самообольщенію относительно настоящей цѣны своей Энеиды, что доказываетъ его завѣщаніе, гдѣ онъ приказалъ предать пламени въ ту пору еще не выпущенное въ свѣтъ произведеніе. Этимъ онъ выказалъ большее пониманіе сущности поэзіи, чѣмъ длинный рядъ людей, для которыхъ, въ теченіе всѣхъ среднихъ вѣковъ и до новѣйшаго времени, Энеида служила канонмъ поэтического творчества. Имена этихъ людей, среди которыхъ несомнѣнно находились умы первой величины, приводятся обыкновенно въ историко-литературныхъ учебникахъ, какъ доказательства въ пользу высокаго достоинства этой поэмы; но этимъ доказывается только то, какъ много прошло времени, пока наука о прекрасномъ достигла, наконецъ, до пониманія эллинизма.



Рис. 53. Гекторъ является во снѣ Энею. Изъ рукописи „Энеиды“ Вергилія IV столѣтія въ Ватиканѣ.  
(Marche, Les manuscrits. Paris. Maison Quantin).

Съ гораздо большимъ успѣхомъ, чѣмъ тотъ, который достался на долю Вергилія въ его стремленіи пересадить эпическую поэзію грековъ на римскую почву, пытался Горацій дать право гражданства въ римской литературѣ греческой лирикѣ. Лирическое стихотвореніе (сармен) римлянъ всегда, конечно, оставалось слабымъ отголоскомъ болѣе полнозвучной эллинской лирики; однако великой заслугой Горація все-таки остается то, что онъ сдѣлалъ голосъ этого эхо чистымъ, обширнымъ и художественнымъ. До него собственно лирикой мало занимались въ Римѣ; не въ римскомъ характерѣ было наслаждаться непосредственнымъ выраженіемъ чувства, и лирической предшественникъ Горація, *Кай Валерій Катулль* (род. въ 87 г. до Р. Х.), или ограничивался латинизированьемъ греческихъ эпико-лирическихъ стихотвореній на случай (свадебныхъ стихотвореній), или въ своихъ самостоятельныхъ небольшихъ стихотвореніяхъ слишкомъ гнался за часто принимавшими у него сатирической характеръ эпиграмматическими остротами, чтобы его можно было считать за чистаго лирика. Тѣмъ не менѣ Катулль если и не чистый лирикъ, то во всякомъ случаѣ истинный поэтъ, и его умныя пѣсни и пѣсенки дѣлаютъ его рѣшительно самымъ оригинальнымъ изъ римскихъ стихо-

творцевъ. Его нескрываемаѣ чувственность, въ сравненіи съ утонченнымъ сладострастіемъ позднѣйшаго времени, является столь здоровой, что не можетъ оскорбить ничьего чувства. Дошедшія до насъ стихотворенія Катулла — числомъ 115 — и по формѣ принадлежать къ самымъ совершеннымъ произведеніямъ, какія сохранились отъ античной поэзіи. Построеніе стиха у него превосходно, въ его ритмахъ звучить свистъ Аполлоновыхъ стрѣлъ. Въ его язвительной насмѣшкѣ слышится еще грудной голосъ республиканца, представляющій отрадный контрастъ съ рабской фистулой поэтовъ эпохи цезарей. Наконецъ въ его стихотвореніяхъ мы находимъ подмѣченныя въ жизни природы черты, поистинѣ драгоцѣнныя по своей правдивости, вѣрности и свѣжести.

Какую напр. живую картину природы дать слѣдующее описаніе утра на берегу моря. *Carmin. 64 v. 270 seq.*)

Въ часъ, когда ровную моря поверхность дыханіемъ утра  
Нѣжно ласкаетъ зефиръ, раздробляя на мелкія волны,  
Ярко на солнца шатрѣ загорается свѣточъ Авроры.  
Волны сначала какъ сонныя еле бѣгутъ въ направленіи  
Къ морю и тихо какъ будто бы сдержанный смѣхъ ихъ журчанье,  
Вѣтеръ однако крѣпчаетъ и волны становятся выше,  
И вотъ вдали уже ярко сверкаютъ ихъ гребни на солнцѣ<sup>151</sup>).

Самостоятельностью таланта уступаетъ Катулла, но объемомъ и свѣтскимъ развитіемъ природныхъ даровъ превосходитъ его *Квинтъ Гораций Флаккъ* (род. въ Венузіи, въ



Рис. 54. Гораций. Римская бронзовая медаль. (*Duru, Histoire des Romaines*).

Апуліи, 8 декабря 65 г., умеръ въ Римѣ 27 ноября 8 г. до Р. Х.)<sup>152</sup>). Гораций былъ поэтъ, который первый сталъ знакомить римскую лиру съ высокими звуками лирическихъ мелодій. До насъ дошло довольно богатое собраніе его поэтическихъ произведеній: 4 книги *Одъ*, 1 книга *Эподъ*, юбилейная *праздничная тѣнь* (*Carmin Saeculare*), 2 книги *Сатиръ* (*Sermones*), 2 книги посланій (*Epistolae*) и *Посланіе къ Пизону* (*Ars poetica*). Какъ лирикъ онъ изъ эллинскихъ поэтовъ подражалъ, главнымъ образомъ, Сафо, Алкею и Пин-

дару; но это подражаніе и видимое стремленіе дать римское содержаніе иноземнымъ формамъ и оборотамъ породило—вслѣдствіе того, что противоположность между обоими элементами отнюдь не была уничтожена—какое-то непріятное шатаніе изъ стороны въ сторону, и Гораций, несмотря на все свое мастерство въ технику, все-таки не могъ засыпать широкую

и глубокую пропасть между эллинскимъ и римскимъ духомъ. Но въ свои наиболѣе счастливые лирическіе моменты онъ, благодаря чарующему такту своихъ звучныхъ ритмовъ, заставляетъ читателя забывать на мгновение присутствіе этой пропасти и умѣетъ даже воспламенить сердце жаромъ воодушевленія.

Такъ, напримѣръ, въ часто цитируемыхъ строфахъ, которыми начинается третья ода третьей книги:

„Мужъ правоты, неотступный въ обдуманномъ,  
 Не поколеблется ни предъ кипучею  
 Волей гражданъ, коль потребуютъ низкаго,  
 Ни предъ властью тирана могучею,  
 Ни передъ волной разъяреннаго Адрія,  
 Ни предъ десницей, гдѣ громъ зарождается...  
 Онъ, если бъ небо со трескомъ разрушилось,  
 И подъ обломками не испугается“ \*).

Всего милѣе и, если угодно, всего выше Горацийъ, однако, въ своихъ сатирахъ и посланіяхъ, гдѣ онъ можетъ дать полный просторъ своему очаровательному эпикуреизму. Сатира—единственная вполне самостоятельная форма римской поэзіи, и Горацийъ мастерски владѣлъ ею, не столько поражая общественное зло острымъ мечомъ гнѣва, сколько подвергая его сотнямъ булавочныхъ уколовъ ироніи,—постоянно сдержанный, полный мѣры, улыбающійся, но при всей своей воздержности и добродушіи съ удивительной правдивостью рисующій страсти и смѣшныя стороны людей. Въ своихъ посланіяхъ онъ проповѣдуетъ держаться въ чувствахъ и желаніяхъ золотой середины, которая одна, по его мнѣнію, способствуетъ истинному наслажденію жизнью и правила которой сжато выражаются положеніемъ „*Nil admirari*“.

„Ничему не дивиться, Нумицій, пожалуй что первый  
 Истинный способъ счастливымъ стать и такимъ оставаться“ \*).

(*Epist.* I, 6, 1—2).

Это правило, конечно, очень филистерское правило; но вполне понятно, что поэтъ-эпикуреецъ могъ полагать именно въ немъ цѣль жизни въ эпоху рабства и нравственной испорченности. Кромѣ эпикурейски-равнодушной ироніи или смерти,—что остается образованному уму, присутствующему при гибели всего истинно великаго? Но Горацийъ всего менѣе былъ Катонемъ и очень любилъ жизнь; поэтому онъ выбралъ иронію, присоединивъ къ ней старое вино и молодыхъ дѣвушекъ, и объ этихъ обоихъ предметахъ умѣлъ судить съ такимъ же тонкимъ знаніемъ дѣла, съ какимъ въ своемъ посланіи къ Пизону судить о поэзіи и поэтахъ.

Кромѣ того Горацийъ высказывается какъ понимающій судья въ дѣлѣ искусства; такъ, напр., онъ превосходно изображаетъ отношеніе римской подражательной поэзіи

\*) Переводъ А. Фета.

къ греческимъ образцамъ, выражаясь такъ въ частности относительно подражанія Пиндару:

Тотъ, кто съ Пиндаромъ жаеаетъ сравняться, о Юлій,  
Хочетъ подняться на крыльяхъ Дедала, склеенныхъ воскомъ,  
Лишь для того, чтобъ, упавши въ кристалльное море,  
Дать ему имя. (Carm. IV, 2).

Въ томъ же стихотвореніи Горацийъ даетъ прекрасную характеристику Пиндара.

Словно потокъ, ниспадающій съ горъ, выступаетъ  
Изъ береговъ отъ дождя, такъ, не зная предѣловъ  
Изъ глубины изливается въ бурномъ кипѣннѣ  
Чувство Пиндара.

Такой естественной мощи вдохновенія никогда не было у Горация. Онъ былъ вполне разсудочнымъ поэтомъ и самъ наивно рассказываетъ, что писать стихи заставилъ его голодъ. (*Epist.* II, 2, 46 seq):

Тяжкое время толкнуло меня изъ покоя  
Въ бурю гражданской войны и оружіе дало  
Въ руки, но скоро оно оказалось негодно  
Противу Цезаря Августа. Скоро Филиппы  
Крылья подрѣзали мнѣ. Когда жъ у меня все погибло—  
Домъ и имѣнне, то бѣдность меня натолкнула  
На сочиненіе стиховъ. Теперь же, хоть это не нужно,  
Но никакимъ ужъ лѣкарствомъ нельзя было выгнать привычки  
Да и чѣмъ спать, такъ не лучше ль писаньемъ стиховъ заниматься?

Цезарскій деспотизмъ, заступившій мѣсто республиканскаго строя, по самой своей природѣ лишалъ даровитаго и образованнаго римлянина всякаго свободнаго участія въ государственнхъ дѣлахъ. Поэтому дѣятельные передовые умы безъ труда ушли въ область литературы, гдѣ поэтами стало разрабатываться главнымъ образомъ поле личной страсти. Объективная сторона жизни, государство, была для нихъ почти закрыта; что же удивительнаго, что они всей душою обратились къ субъективной сторонѣ жизни, къ области страсти, къ любви? Такимъ образомъ, любовь сдѣлалась главною темою поэтическаго творчества, и ея пѣвцы заимствовали у эллиновъ наиболѣе удобную форму для этой эротики—элегію. Римская литература обладаетъ триадою превосходныхъ элегическихъ поэтовъ въ лицѣ Тибулла, Проперція и Овидія.

*Альбий Тибуллъ* (около 30 г. до Р. Х.) оставилъ 4 книги *Элегій*, въ которыхъ однако филологическая критика указала многочисленныя чужія вставки. Этотъ поэтъ отличается свѣжестью чувства, ясностью и пріятностью стили и прелестью сельскихъ картинъ; его вѣнокъ элегій *Сулпиція* считается знатоками, и не безъ основанія, положительно прекраснѣйшимъ и граціознѣйшимъ произведеніемъ римской поэзіи. Квинтиліонъ, какъ извѣстно, назвалъ Тибулла „самымъ опрятнымъ и изящнымъ“ изъ римскихъ элегиковъ („*mihі tersus atque elegans maxime videtur*“) <sup>133</sup>). Болѣе огня и чувственности у *Секста Аврелія Проперція* (52—16 г. до Р. Х.), который въ своихъ *Элегіяхъ* (4 книги) изображаетъ насла-

ждения и муки любви и вмѣстѣ съ тѣмъ, по примѣру александрійскихъ элегиковъ, охотникъ до эпико-ученыхъ приемовъ.

*Публий Овидій Назонъ* (род. въ 43 г. до Р. Х. въ Сульмонѣ, ум. въ 17 г. по Р. Х. изгнаникомъ въ Томахъ, въ Понтѣ) оставилъ разнообразное собраніе поэтическихъ произведеній: 1) три *Книги любви* (*Amores*), поэтическое прославленіе его многочисленныхъ любовныхъ приключеній, свѣжее, смѣлое, брызжущее античной жизнерадостностью; 2) *Героиды* (*Heroïdes*), 21 поэтическое посланіе, вымышленныя любовныя письма мужчинъ и женщинъ героической эпохи—много блестящей риторики, мало поэзіи; 3) *Искусство любви* (*Ars amandi*), дидактическая поэма въ элегической формѣ—главное произведеніе поэта, гдѣ онъ роскошь и фривольность своего времени привелъ въ прелестную, съ поэтической точки зрѣнія, систему, которая, во всеоружіи богатой фантазіи и помощью гибкаго, дышащаго нѣжностью языка, проповѣдуетъ самое утонченное наслажденіе; это—произведеніе, въ которомъ „сладострастіе окружаетъ себя облаками оиміама, и пошлость разлетается въ тысячѣ сверкающихъ огненныхъ шаровъ остроумія и шутки“; 4) *Лѣкарство отъ любви* (*Remedia amoris*), родъ противоядія предшествующему произведенію; 5) *Превращенія* (*Metamorphoses*, 15 книгъ), художественно связанный рядъ сказаній о богахъ и герояхъ, въ чрезвычайно искусной лирико-эпической обработкѣ, полной богатѣйшей фантазіи,—произведеніе, въ которомъ Овидій сдѣлалъ удачную попытку собрать весь кругъ античной мифологіи въ одну „божественную комедію“ древности,—и которое изобилуетъ мѣстами, неимѣющими себѣ равныхъ по живости, великолѣпно красокъ и блеску стила; 6) *Календарь праздниковъ* (*Fasti*), въ высшей степени умное эпико-дидактическое объясненіе римскаго календаря въ элегической формѣ; 7) *Жалобныя пѣсни* (*Tristia*, 5 книгъ) и 8) *Письма изъ Понта* (*Epistolae ex Ponto*, 4 книги)—два произведенія, изображающія элегическое похмелье, послѣдовавшее за элегическимъ опьянѣніемъ, поэтическимъ выраженіемъ котораго послужили „Книги любви“ и *Искусство любви*. Разсматривая рядъ этихъ произведеній—менѣе значительныя нами опущены—мы должны согласиться, что они представляютъ почтенный итогъ поэтическаго творчества. Овидій былъ самымъ плодовитымъ изъ римскихъ поэтовъ, и хотя, при ближайшемъ разсмотрѣніи, у него также вездѣ и въ значительной степени выступаетъ гораздо болѣе чисто формальный, чѣмъ творческій характеръ римской поэзіи, однако ни въ какомъ случаѣ нельзя отрицать, что это былъ богатѣйшій фантазією римлянинъ и что его произведенія представляютъ самую яркую картину времени, утопавшаго въ наслажденіяхъ и такимъ путемъ стремившагося навстрѣчу гибели. Безпредѣльное легкомысліе этого времени ни у кого, конечно, не нашло такого классическаго выраженія, какъ у Овидія. Но онъ, по крайней мѣрѣ, не былъ лицемѣромъ: онъ открыто

заявилъ, что его самое задушевное желаніе—быть похищеннымъ смертію во „цвѣтѣ своихъ грѣховъ“ (Апог. II, 10, 22).

Скрытую у Овидія подъ цвѣтами веселья земную изнанку этой картины раскрываютъ намъ позднѣйшіе римскіе сатирики. *Авлъ Персій Флаккъ* (34—62 по Р. Х.) старался въ своихъ шести *Сатирахъ* замѣнить недостатокъ поэтическаго призванія полною силой, основанною на ученіяхъ стоической философіи, полемикой противъ нравственной испорченности



Рис. 55. Авлъ Персій Флаккъ. Бюстъ въ римскомъ Капитоліи.

своихъ современниковъ.

Еще рѣзче, но съ большимъ талантомъ выступилъ противъ современной развращенности *Децимъ Юній Ювеналъ* (при Клавдіѣ). Его шестнадцать *Сатиръ*, особенно шестая, представляютъ поистинѣ ужасныя картины и съ беспощаднымъ гнѣвомъ и страшною наглядностью рисуютъ негодность мужчинъ и колоссальное безстыдство женщинъ, корыстолюбіе, продажность, лицемеріе, низость, наглость, однимъ словомъ весь ужасъ моральнаго разложенія, которымъ болѣлъ императорскій Римъ. Ювеналъ клалъ краски очень густо, но

если прислушаться къ единогласнымъ свидѣтельствамъ современныхъ ему историковъ, то становится необходимымъ признать правильность этой окраски. Во всѣ времена онъ будетъ безусловно оставаться однимъ изъ величайшихъ живописцевъ нравовъ,—и особенно въ его вышеупомянутой страшной шестой сатирѣ есть что-то, даже многое, напоминающее тотъ духъ, съ которымъ Дантъ творилъ свой „Адъ“, Макиавелли писалъ своего „Государя“ и Микель Анджело рисовалъ свой „Страшный судъ“.

Напротивъ того, *Титъ Петроній*, который, какъ говорятъ, былъ церемоніймейстеромъ при дворѣ Нерона (?), съ величайшимъ удовольствіемъ валяется въ грязи безнравственности. Въ своихъ знаменитыхъ

*Libri Satiricon* онъ со сказочнымъ безстыдствомъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и со стилистическимъ мастерствомъ, въ смѣлыхъ и наглыхъ, но именно своимъ грандіознымъ цинизмомъ сильно дѣйствующихъ на читателя чертахъ изображаетъ времена Тиберія, Калигулы, Клавдія и Нерона, Агрипини и Мессалинъ, — т.-е. времена, когда порокъ и преступленіе достигли истиннаго безумія, — времена, когда потомки благороднѣйшихъ римскихъ родовъ пресмыкались во прахѣ передъ ничтожнѣйшими любимцами и трусливо позволяли душить себя самымъ жалкимъ тиранамъ, — времена, когда какой-нибудь Калигула осмѣлился объявить себя единственнымъ хозяиномъ имущества всѣхъ римлянъ, когда съ самою рабскою выносливостью и покорностью мужчинъ соединялась отвратительнѣйшая безнравственность женщинъ, — времена, когда сенаторы и матроны изъ лучшихъ домовъ появлялись на аренѣ, чтобы бороться по гладіаторски, когда ихъ сыновья и дочери за деньги выступали на сценѣ, когда на одномъ устроенномъ Нерономъ пирѣ знатнѣйшія римлянки доходили до самыхъ возмутительныхъ безобразій. Эти-то времена и описываетъ намъ Петроній. Ему не нужно придавать своимъ картинамъ спеціально сатирическую окраску: онѣ сами по себѣ являются самой страшной сатирой. Своего алогеса достигаетъ сохранившійся, впрочемъ, только въ отрывкахъ и рисующій общую безнравственность романъ Петронія (заслуживающаго быть названнымъ Зола римской литературы), въ той главѣ, гдѣ находится столько же поучительное, сколько и высокозабавное описаніе *Пира у Трималхиона*, разбогатѣвшаго выскочки изъ самаго низкаго слоя общества. Это реально-поэтическая вещаца, на ряду съ которой въ античной литературѣ можно поставить еще только „Сиракузянокъ“ Теокрита.

Сатирическую окраску имѣетъ также романъ *А. Луція Апулея* (около 120 г. по Р. Х.), озаглавленный „Осель“ (*Fabularum Milesiarum de asino libri XI*), впоследствии же получившій названіе *Золотой Осель*. Это веселая книга, хотя написанная высокопарно, но иногда, особенно въ эпизодѣ о Психеѣ, прелестно напоминающая о своемъ источникѣ—прелестномъ сказочномъ мірѣ Іоніи. Въ стихотвореніяхъ *М. Валерія Марціала* (род. около 40 г. по Р. Х. въ Испаніи) тяжелый, обоюдо-острый мечъ сатиры, какимъ наносилъ удары Ювеналь, обращается въ легкую, но ядовитую стрѣлу эпиграммы. Марціаль оставилъ большое собраніе *Эпиграммъ* (14 книгъ), которыя подтверждаютъ высказанное о немъ Плиніемъ Младшимъ сужденіе, именно, что онъ очень уменъ, остроуменъ и извителенъ и что его произведенія преизобилуютъ солью и желчью. Плиній могъ бы прибавить, что въ нихъ также и слишкомъ много непристойностей.

О серьезной разработкѣ высихъ родовъ поэзіи въ тѣ времена не могло уже быть рѣчи. Писалось и именно въ стихахъ, правда, много,

но поэтически создано не было почти ничего. Это мы видимъ въ эпической поэзіи, гдѣ послѣ Вергилія выступилъ *М. Анней Луканъ* (род. въ 38, казнень по приказанію Нерона въ 65 г. по Р. Х.), который въ оставшейся неоконченной поэмѣ *Pharsalia* (10 кн.) разсказаль гражданскую войну между Помпеемъ и Цезаремъ, окончившуюся, какъ извѣстно, сраженіемъ при Фарсалѣ. Уже выборъ сюжета показываетъ отсутствіе истинной эпики, и поэма скучно тянется по дорогѣ риторически-блестящей фразеологии. Александрійскому эпическому Аполлонію Родосскому подражалъ *К. Валерій Флаккъ* (ум. въ 89 г. по Р. Х.) въ оставшемся также неоконченномъ „Походѣ аргонавтовъ“, Вергилію—*К. Силій Италикъ* (род. въ 25 г. по Р. Х.), который въ своей поэмѣ въ 17 книгахъ (*Рупіса*) излагаетъ вторую пуническую войну. Младшій современникъ только что названныхъ поэтовъ — *П. Паниній Стацій* (род. въ 61 г. по Р. Х.) написалъ въ научно-эпическомъ духѣ александрійцевъ *Тебаиду* и *Ахиллеиду*. Болѣе поэтической цѣнности, чѣмъ эти двѣ поэмы, имѣютъ его стихотворенія на случай и импровизаціи, которыя онъ собралъ подъ заглавіемъ *Лиса* (*Silvae*). Въ правленіе Домиціана прославилась, какъ лирической поэтъ, жена Калена, *Сулпигія*, особенно своими нѣжными и цѣ-



Рис. 56. Луцій Аннелей.

ломудренными пѣснями любви („haec castos docet et pius amores“, отозвался о ней Марціалъ). Онъ впрочемъ утеряны (приписываемый Сулпигіи, впрочемъ, до крайности плохой сатирической отрывокъ въ 70 гекзаметровъ есть издѣліе гораздо болѣе поздняго времени). Въ даровитомъ *Клавдіи Клавдіанъ* (род. въ 4 стол. по Р. Х.) мы видимъ послѣднюю вспышку не только римской эпики, но и римской поэзіи вообще. Клавдіанъ былъ очень многосторонній писатель, онъ оставилъ много героическихъ поэмъ, хвалебныхъ и ругательныхъ стихотвореній, идиллій, эпиграммъ; но его главной заслугой является повѣствовательная поэма *Похищеніе Прозертины* (*De raptu Proserpinae*), не оконченная, но замѣчательная рядомъ дѣйствительно роскошныхъ картинъ.

Еще ниже, чѣмъ эпосъ, пала въ императорскую эпоху драма, кото-

рая постепенно обратилась въ пустую риторическую игру и упражненіе въ декламациі, такъ какъ, независимо отъ отсутствія въ ней настоящихъ поэтическихъ силъ, съ одной стороны она была вытѣснена изъ театра роскошными и неприличными пантомимами, съ другой—ее заглушила вошедшая въ моду риторика. Истиннымъ порожденіемъ ложной драмы или, говоря точнѣе, ложной трагедіи, являются дошедшія до насъ восемь *Трагедій Л. Аннея Сенеки* (лишившаго себя жизни по приказанію Нерона въ 65 г. по Р. Х.) Въ этихъ, наполненныхъ всякими ужасами пьесахъ фантазія мясника соединена съ пафосомъ площадного шута, а надутое ничтожество характеровъ, пустое фразерство въ выраженіяхъ страсти отнюдь не закрываются и не искупаются ни риторической гладкостью дикціи, ни отдѣльными удачными мотивировками, отдѣльными сценически эффектными оборотами рѣчи или въ изобиліи разсѣянными всюду блестящими роскошью красокъ картинами. Если вѣрно преданіе, которое называетъ авторомъ этихъ трагедій учителя и жертву Нерона—а невѣрность его несколько не доказана—то пужно замѣтить, что девятая, также приписываемая Сенеке трагедія, подъ заглавіемъ *Октавія*, уже не можетъ ему принадлежать, такъ какъ въ ней упоминается о гибели Нерона, послѣдовавшей только черезъ три года послѣ смерти Сенеки.



Рис. 57. Сенека. Бюстъ въ музеѣ въ Неаполѣ.

На ряду съ историческимъ эпосомъ и риторической драмой—собственно лирика уже давно замолкла—въ позднѣйшій литературный періодъ особенно развилась дидактика. И здѣсь образцомъ служили александрийцы, произведеніямъ которыхъ подражали дидактическіе стихотворцы *Эмилиѣ Мацерѣ* (*О травахъ, птицахъ* и т. п.), *Цезарѣ Германикѣ*, представившій въ латинской обработкѣ астрономическую поэмѣ

Аратоса, *Грацій Фалискъ (Объ охотъ)*, *Колумелла (Садоводство)*, *Манилій (О звѣздвѣдѣнїи)*. Съ теченїемъ времени эта дидактика дѣлалась все суше и педантичнѣе, какъ мы видимъ это въ „*Метрику*“ *Теренція Мавра*, жившаго въ 3 столѣтїи, въ писанныхъ гекзаметрами разсужденїяхъ *Саммоника* о *врачебной наукѣ* и *Немезіана* объ *охотѣ и ловлѣ птицъ*. Дидактическій *Путевой дневникъ Нумаціана*, писанный двустішіями, вызываетъ нѣкоторое вниманіе только сердитымъ ропотомъ поэта на христіанство, и столь же незначительна описательно-дидактическая поэма о морскомъ берегѣ отъ Кадикса до Марсея, принадлежащая *Авіену*. Къ началу императорской эпохи относится латинская, метрическая *Обработка эзоповыхъ басенъ*, сдѣланная нѣкимъ *Федромъ*, вольноотпущеникомъ Августа. Написанный ямбами, сборникъ его басенъ былъ дополненъ *Авіаномъ* (вѣроятно, въ 4 столѣтїи по Р. Х.), обработаннымъ въ двустішіяхъ, и очень неудачно, еще 42 басни *Эзопы*. Идиллія также принадлежитъ къ тѣмъ родамъ поэзіи, которые напли себѣ ко времени паденія римскаго государства еще нѣсколько талантливыхъ представителей. Но эти позднѣйшіе идиллическіе поэты были просто подражателями Вергилія, слѣдовательно, подражателями подражателя. Мало значенія имѣетъ аффектированный *Кальтуриній Сиккуль*, отъ котораго сохранилось одиннадцать *идиллій*; напротивъ, большими достоинствами обладаютъ идиллическія картины *Децима Магна Авзонія* (род. въ 309 г. по Р. Х.), между которыми особенно описательная идиллія *Мозелъ* (*Mosella*) доказываетъ присутствіе въ авторѣ истиннаго поэтическаго дарованія. Такимъ образомъ, Авзоній и Клавдіанъ съ честью заканчиваютъ римскую поэзію.

### Римская историографія, ораторское искусство и эпистолагафія.

Свою философію, свою поэзію и свои пластическія искусства римляне заимствовали у грековъ; историографію, государственное и судебное краснорѣчіе, а также правовѣдѣніе они выработали самостоятельно, хотя и въ этихъ родахъ литературы, особенно въ историографіи, эллинскіе образцы несомнѣнно послужили для нихъ первообразомъ. По историографіи, краснорѣчію и юриспруденціи находились съ римскою государственною жизнью въ такой органической связи, были столь существенными духовными рычагами государственной практики, что ихъ національное развитіе и художественное завершеніе неизбѣжно выходили и должны были выйдти изъ хода римской исторїи.

Начало римской историографіи хотѣли видѣть (Нибуръ) уже въ древнихъ народныхъ пѣсняхъ римлянъ, чему однако противорѣчитъ тотъ твердо установленный фактъ, что римляне вообще только гораздо позже, именно благодаря знакомству съ греческою литературой, обратились къ писательской дѣятельности. Поэтому, если не считать началомъ римской

историографіи нѣкоторые древніе государственные акты (торговые договоры Рима съ Карфагеномъ, относящіеся къ 509 и 347 гг. до Р. Х., и т. д.), то надо признать за таковые труды *анналистовъ*. Первымъ изъ этихъ лѣтописцевъ, которые рассказывали національную исторію по устнымъ преданіямъ и грубымъ стилемъ, былъ *Г. Фабій Пикторъ* (220 г. до Р. Х.). Послѣ него писали анналы: *Л. Цинцій Аліментъ*, *М. Порцій Катонъ Цензорій* (236 — 150 г.), *Л. Цѣлій Антипатръ*, *Л. Юній Гракханъ*, *Л. Корнелій Сизенна* и другіе, до *Азинія Полліона* и *Л. Фенестеллы*, жившихъ во время Августа. Древнѣйшіе анналисты начинали свой рассказъ обыкновенно съ Энея и поэтому твердо опирались на легендарныя сказанія, позднѣйшіе же болѣе придерживались изображенія происшествій современной имъ эпохи.

Съ систематической сознательной историографіей мы встрѣчаемся впервые въ имѣющемъ форму мемуаровъ произведеніи *Юлія Цезаря*

(100—44 г. до Р. Х.) *О галльской войны* (*Commentarii de bello gallico*), гдѣ знаменитый полководецъ въ ясномъ изложеніи и съ милой откровенностью описываетъ то, что онъ видѣлъ самъ или, по крайней мѣрѣ, слышалъ отъ достовѣрныхъ людей, и что онъ совершилъ <sup>154</sup>). Восьмая книга этого произведенія, а также приписываемыя ея автору историческія извѣстія объ Александрійской, Африканской и Испанской войнахъ (*de bello Alexandrino, Africano et Hispaniensi*) не принадлежатъ Цезарю, и уже въ древности ихъ составителемъ считался нѣкто *Оппій* или



Рис. 58. Юлій Цезарь. Бюстъ въ римскомъ Капитоліѣ.

*Гирций*. Современником Цезаря былъ *Корнелій Непотъ*, умершій при Августѣ. Отъ его обширныхъ историческихъ трудовъ (*Annales*, *Exemplorum libri*, *Libri viroꝝ illustriũ*) сохранились только скудные отрывки, а въ извѣстной подъ его именемъ книгѣ *Жизнеописанія знаменитыхъ полководцевъ* (*De vita excellentiũ imperatorũ*) надо видѣть или издѣланіе позднѣйшаго времени или, по крайней мѣрѣ, не совсемъ удачную переработку принадлежавшей Непоту книги позднѣйшимъ писателемъ (*Эмилиемъ Пробомъ при Θεодосіи Великомъ*). Историческое писательство въ собственномъ смыслѣ было введено въ римскую литературу Саллюстіемъ Криспомъ (род. въ 85 г. до Р. Х.). Въ его историческихъ произведеніяхъ, изъ которыхъ до насъ дошли, къ сожалѣнію, только два наибольшіхъ—*Война съ Катилиной* и *Югуртинская война*, впервые появляются обдуманность композиціи, прагматическое развитіе и художественная закругленность, которой способствуютъ, главнымъ образомъ, вставленные въ изложеніе рѣчи. Достойны удивленія его психологическая проницательность, равно какъ и чисто римскій характеръ его образа мыслей, съ которымъ онъ непрестанно указываетъ своимъ изнѣженнымъ современникамъ на принципъ истинно римскаго духа, на заключающую въ себѣ всѣ добродѣтели мужественную доблесть („virtus“); и въ такой же степени достоинъ удивленія соотвѣтствующій такому образу мыслей стиль, энергичный лаконизмъ котораго производитъ вполне своеобразное впечатлѣніе.

Если Саллюстій стремится къ этическому воздѣйствію на читателя, то *Титъ Ливій* (род. въ 59 г. до Р. Х. въ Падуѣ, откуда его прозваніе *Patavinus*) имѣетъ болѣе въ виду воздѣйствіе эстетическое. Его римская исторія (*Historiae romanae libri* 142), которая излагала исторію Рима отъ основанія города до смерти Друза (10 г. до Р. Х.), но, къ сожалѣнію, не дошла до насъ въ полномъ объемѣ (кн. 1—10, кн. 21—45, отрывокъ изъ 91 и изъ 120 кн.), сдѣлала автора самымъ популярнымъ историкомъ его народа. Ливія я назвалъ бы римскимъ Тьеромъ: будучи такимъ же блестящимъ рассказчикомъ, какъ и этотъ послѣдній, онъ въ то же время и не особенно основательнѣе его. Изложеніе Ливія при намѣренномъ сохраненіи стариннаго значенія сказаній и религіознаго міаа далеко не критическое и, въ стремленіи сдѣлать свой стиль народнымъ, онъ слишкомъ впадаетъ въ риторіку; но его характеристики и картины сраженій превосходны. Рассказъ его о первоначальной исторіи Рима подвергся, какъ извѣстно, осужденію со стороны новѣйшей исторической критики; особенно Нибуръ и Моммсенъ признали за нимъ значеніе эпическаго произведенія — не болѣе <sup>153</sup>). Незначительными являются рядомъ съ Ливіемъ историки *Трогъ Помпей*, написавшій при Августѣ всеобщую исторію, извѣстную намъ только по извлеченію, сдѣланному впослѣдствіи *Юстиномъ* и *К. Веллей Патеркулъ*, который при Тиберіи

написалъ въ стилѣ придворнаго историографа очеркъ римской исторіи. При Тиберіи жилъ также, вѣроятно, и собиратель анекдотовъ *Валерій Максимъ*. Неизвѣстно время жизни *Кв. Курція Руфа*, котораго одни относятъ къ правленію Августа или Тиберія или Клавдія, другіе же къ гораздо болѣе позднему времени, и которому приписывается романическая *Исторія Александра Великаго* (*De rebus gestis Alexandri M.*); впрочемъ, въ этомъ произведеніи также усматривали продуктъ среднихъ вѣковъ.

Высшій родъ римской историографіи достигъ въ *Корнеліи Тацитѣ* (род., вѣроятно, въ 54 г. по Р. Х.) своего блестящаго кульминаціоннаго пункта и вмѣстѣ съ тѣмъ своего завершенія <sup>136</sup>). Сжатымъ, смѣлымъ, слегка ироническимъ стилемъ Тацитъ изложилъ въ своихъ *Исторіяхъ* (*Historiarum libri 5*) римскую исторію отъ Гальбы до Домиціана, и въ своихъ *Анналахъ* (*Annales, 16* книгъ, сохранились не вполне) — отъ смерти Августа до Перона. Неправедливо называть его только великимъ или даже величайшимъ колористомъ среди историковъ. Онъ былъ болѣе этого: онъ былъ совѣстью своего времени. Но именно суровая серьезность, трагическая строгость его нравственнаго міровоззрѣнія и пришлись сильно не по сердцу позднѣйшей эпохѣ, — я тутъ имѣю особенно въ виду вторую половину 19 столѣтія. Нравственный индифферентизмъ и политическая безхарактерность, которыя проповѣдывались и поощрялись осторожной, якобы „объективной“ историографіей, не могли примириться съ тѣмъ, что Тацитъ наложилъ раскаленное клеймо на пороки и злодѣянія современной ему эпохи. Съ полнымъ основаніемъ называютъ Тацита аристократомъ; только само собой разумѣется, что его аристократизмъ не должно понимать въ узко-дворянскомъ смыслѣ. Это былъ аристократъ, какимъ бываетъ всякій, кто съ вполне основательнымъ презрѣніемъ отвращается отъ черни какъ низшей, такъ и высшей. Видѣлъ онъ также все въ мрачномъ свѣтѣ, если это значить видѣть правду и говорить ее; видѣлъ въ мрачномъ свѣтѣ такъ, какъ долженъ видѣть всякій человѣкъ съ умомъ, сердцемъ, серьезный, который имѣлъ случай поближе познакомиться съ дорогимъ ему человѣчествомъ и узналъ по-этому, что общество въ разныхъ слояхъ его слагается изъ эгоизма, малодушія и пошлости и что грубый деспотизмъ никогда не можетъ исчезнуть изъ міра, такъ какъ у него никогда не будетъ недостатка въ томъ, на чемъ онъ держится, — въ сусвѣртіи и низости народовъ. Въ своихъ произведеніяхъ Тацитъ является вполне самостоятельнымъ, проникательнымъ и снабженнымъ всѣми сокровищами современнаго образованія, умомъ, великой римской душой, которая пророчески видитъ приближающуюся гибель Рима и съ безпощадной справедливостью произноситъ приговоръ надъ причинами и виновниками грозящей его родинѣ судьбы. Его *Римскія исторіи* суть какъ бы патріотическая элегія на паденіе владыки

міра—Рима, и въ нихъ горитъ пламя сдержаннаго гнѣва, которое показываютъ изображаемые ими факты въ поразительнѣйшемъ освѣщеніи. Тенденціозное произведеніе высокаго достоинства слѣдуетъ видѣть въ *Германіи*, книгѣ Тацита о тогдашнемъ состояніи Германіи (*De situ, moribus, populisque Germaniae*), гдѣ онъ противопоставилъ больной римской цивилизаціи здоровую полуварварскую жизнь дѣтей природы. Юношеское произведеніе Тацита, *Біографія Юлія Агриколы* (*Vita Julii Agricolaе*) есть образецъ біографическаго искусства и поистинѣ возвышенная картина изъ жизни античнаго міра.

Нисколько не возвышаютъ духа въ читателѣ, но очень важны для знакомства съ эпохой и ея правами *Біографія двѣнадцати первыхъ императоровъ* (*Vitae XII imperatorum*) *К. Светонія Транквилла*, жившаго во времена Траяна и Гадріана (около 75—160 г. по Р. X.), проявившаго энциклопедически-литературную дѣятельность и въ должности императорскаго тайнаго секретаря, которую онъ занималъ одно время, пользовавшагося для своего выше упомянутаго главнаго произведенія матеріаломъ первоисточниковъ, который для другого былъ нелегко доступенъ. Изъ позднѣйшихъ римскихъ историковъ никто уже не можетъ идти въ сравненіе съ предшествовавшими, хотя нѣкоторымъ изъ нихъ мы должны быть благодарны за сохраненіе свѣдѣній, которыя иначе для насъ погибли бы. Изъ этихъ исторіографовъ и антикваріевъ,—иногда они были въ лучшемъ случаѣ компиляторами, въ худшемъ плагиаторами,—достойны упоминанія *Юлій Флоръ* (*Epitomae de T. Livio bellorum omnium annorum*, слѣдовательно *Извлеченіе изъ римской исторіи Ливія*), *Авлъ Гелій* (около 115—165 по Р. X. *Noctes atticae*, старательно собранная смѣсь всякаго рода свѣдѣній по языку и литературѣ, философіи, правовѣдѣнію и естественной исторіи, имѣющая значеніе для исторіи культуры); *Флавій Юстроній* (при Валентѣ, *Breviarium ab urbe condita*, полезный *Очеркъ римской исторіи*); *Амміанъ Марцеллинъ* (около 330—400 по Р. X.), авторъ *Рerum gestarum libri XXXI*, продолженія „Исторіи“ Тацита, обнимающаго эпоху отъ Нервы до Валента, — произведенія (отъ котораго, однако, утеряно тринадцать первыхъ книгъ) важнаго для знакомства съ современной автору эпохой, написаннаго со знаніемъ дѣла и съ правдивостью, но, вслѣдствіе неясности и вычурности стиля, представляющаго для читателя испытаніе въ терпѣннѣи; и, наконецъ, *Павель Орозій* (около 415 г. по Р. X.), который лишь потому можетъ быть отнесенъ къ числу римскихъ историковъ, что писалъ по-латыни, а былъ онъ христіанинъ-фанатикъ, написавшій свой *Очеркъ исторіи* отъ Адама до 410 г. по Р. X. (*Historiarum libri VII*) спеціально противъ язычниковъ (*adversus paganos*). Впрочемъ, эта книга остается замѣчательной, какъ первая неудачная попытка написать всемірную исторію.

Бѣглость рѣчи и ясность изложенія были качества, имѣвшія большую

цѣну въ эпоху римской республики, ибо рѣшенія сената и народныхъ собраній основывались на устномъ обсужденіи, на которое необходимо должны были имѣть вліяніе талантливые ораторы. И такъ какъ римляне самымъ ревностнымъ образомъ занимались тѣмъ, что имѣло отношеніе къ государству, то они уже съ раннихъ поръ съ большимъ усердіемъ разрабатывали краснорѣчіе, изучали рѣчи греческихъ ораторовъ и упорнымъ упражненіемъ довели первоначально столь твердый и упрямый металлъ латинскаго нарѣчія до риторической плавности. Начиная съ *Аппія Клавдія Цекуса* и *М. Порція Катона Цензорія*, черезъ римскую исторію проходитъ рядъ превосходныхъ ораторовъ, изъ котораго блестяще выдаются два брата — *Тиберій Семпроній Гракхъ* и *Кай Гракхъ*, благороднѣйшіе изъ римлянъ, а также *М. Юлій Брутъ*; и, наконецъ, ораторское искусство доводится до высшей степени совершенства *Маркомъ Тулліемъ Цицерономъ* (род. въ Арпинѣ въ 106 г., убитъ въ 43 г. до Р. Х.)<sup>157</sup>). Этотъ знаменитый, хотя и не отличавшійся полною безупречною характера государственный мужъ, котораго, послѣ его убіенія прислужниками триумвира Антонія, его врагъ Августъ почтилъ словами: „онъ былъ хорошій гражданинъ и сердечно любилъ свое отечество“ — придалъ высшую художественную законченность не только риторическому стилю, но и вообще прозѣ латинскаго языка („цицероновская латинь“). Вскормленный молокомъ греческой философіи, которое въ своихъ философскихъ трактатахъ Цицеронъ, правда, сильно разбавлялъ водою, онъ проявилъ въ своихъ многочисленныхъ произведеніяхъ самое обширное научное образованіе, какого когда-либо достигалъ римлянинъ. Лишенный, какъ философъ, всякой умозрительной глубины, которая вообще совершенно была недоступна его соотечественникамъ, онъ, напротивъ, какъ ораторъ и въ теоріи и на практикѣ, служилъ образцомъ и мѣриломъ.



Рис. 59. М. Туллій Цицеронъ. Бюстъ въ Мадридѣ.

Въ различныхъ своихъ сочиненіяхъ (*De oratore — Brutus seu de claris oratoribus—Orator sive de optimo genere dicendi—Topica ad. G. Trebatium—Partitiones oratoriae*). Цицеронъ тонко, поучительно и увлекательно разработалъ теорію и исторію ораторскаго искусства, и правильность своей теоріи доказалъ 116 блестящими государственнымъ и судебнымъ рѣчами, изъ которыхъ до насъ дошло 56 (большинство въ полномъ объемѣ). Высшаго триумфа, какъ ораторъ, онъ достигъ въ своихъ обвинительныхъ и обличительныхъ рѣчахъ противъ Верреса, Катилины и Антонія. Въ императорскую эпоху римское ораторское искусство обратилось въ декламационное упражненіе и панегирическую лесть, которыя систематически практиковались въ основанныхъ первоначально греческими софистами ораторскихъ школахъ. Даровитѣйшими представителями этого ложнаго ораторскаго искусства были *М. Фабій Квинтиліанъ* (род. въ 42 г. по Р. Х.), который въ 10-й книгѣ своего *Руководства къ риторикѣ* (*Libri XII institutionis oratoriae*) попытался также дать критическій обзоръ греческой и римской литературы, и панегиристъ *Л. Плиній Цецилій Секундъ* (род. въ 62 г. по Р. Х., по прозванію Iunior—Младшій — въ отличіе отъ его дяди, „естествоиспытателя“ *Л. Плинія Секунда*). Съ именемъ *Цицерона* связана также римская эпистолографія, такъ какъ этотъ мастеръ стили далъ формѣ письма литературное значеніе. До насъ дошла богатая по содержанію корреспонденція великаго оратора, и его многочисленныя письма къ членамъ своего семейства, а также къ различнымъ своимъ друзьямъ, главнымъ образомъ къ Аттику, имѣютъ большое значеніе для исторіи этой эпохи и культуры. Эпистолографія выступала въ послѣдствіи въ видѣ самостоятельной отрасли литературы, въ которой прочное значеніе приобрѣли философскія и нравоописательныя *Письма* (*Epistolae ad Lucilium*) философа и трагическаго поэта *Л. Аннея Сенеки*, самаго блестящаго стилиста своего времени, заявившаго себя также искуснымъ сатирикомъ въ своей *Aprocolocynthisis* (обращеніе въ тыкву, именно Клавдія), гдѣ онъ язвительно осмѣиваетъ апофеозъ этого жалкаго императора,—а также собранныя въ 10 книгахъ полигисторическія письма *Плинія* Младшаго. Самое знаменитое мѣсто въ корреспонденціи Плинія, безъ сомнѣнія, то, гдѣ (*lib. VI, 16, 20*) онъ описываетъ изверженіе Везувія въ 79 г. по Р. Х., при которомъ погибли города Геркуланъ и Помпея и дядя автора, Плиній Старшій, затѣмъ донесеніе Плинія, въ которомъ онъ, въ качествѣ правителя Вионніи, сообщаетъ императору Траяну свѣдѣнія о живущихъ въ его округѣ христіанахъ (*lib. X, 96*).



лишь до тѣхъ поръ склонно бываетъ содѣйствовать прогрессу, пока его собственныя воззрѣнія не достигли полной побѣды. Какъ только культурная работа продолжается дальше, такъ догма становится ея непримиримымъ врагомъ. Это положеніе находитъ себѣ подтвержденіе и въ исторіи церкви.

Первоначально христіанство побѣдило античный міръ, благодаря выcotѣ и энергіи своего нравственнаго ученія. Это была предписанная всемірноисторическою необходимостью реакція начала духовнаго противъ господствовавшей, даже до бѣшенства дошедшей, чувственности. Когда карнавалъ римской цезарской эпохи дошелъ до безумной оргіи, христіанство предписало человѣчеству въ видѣ лѣкарства суровый, но спасительный постъ. И здѣсь произошло то, что происходитъ обыкновенно, когда какой-нибудь новый принципъ со всею свѣжестью, энергіей и исключительностью своей юношеской силы начинаетъ борьбу противъ стараго. „Христіанство, — говоритъ Жакъ-Поль, — какъ день страшнаго суда, уничтожило весь чувственный міръ со всеми его чарами, обратило его въ одинъ надгробный холмъ, въ ступень къ небу и поставило на его мѣсто новый міръ—духовный. Демонологія сдѣлалась настоящей мнѳологіей тѣлеснаго міра, и дьяволы, какъ соблазнители, приняли видъ людей и боговъ: все земное настоящее было принесено въ жертву небесному будущему“. Существовало время, когда это было уже не просто тенденціей, когда это было дѣйствительностью. Поэтому отношеніе западной церкви къ искусству и наукѣ первоначально было вполне враждебное. Доведенное испытанными преслѣдованіями до самой односторонней нетерпимости, христіанство, сдѣлавшись могущественнымъ, беспощадно возстало противъ сокровищъ античной культуры. Разрушеніе обозначало путь торжествующей новой вѣры. Толпы ослѣпленныхъ фанатиковъ вырвались изъ пустынь и монастырей Оиваиды и кинулись на сокровища античнаго искусства и науки. Благороднѣйшія сооруженія и произведенія искусства были разрушены невѣжественными монахами, самыя безцѣнныя бібліотеки погибли въ пламени. Такъ, александрійскимъ архіепископомъ Теофиломъ въ 389 г. была уничтожена въ высшей степени цѣнная бібліотека въ Серапеумѣ въ Александріи. „Еще почти черезъ двадцать лѣтъ послѣ того видъ пустыхъ полокъ возбуждалъ сожалѣніе и негодованіе во всякомъ просвѣщенномъ зрителѣ“<sup>158</sup>). Прекраснѣйшіе плоды поэтическаго вдохновенія и философскаго мышленія были отмѣчены клеймомъ грѣховности и прокляты какъ творенія сатаны. Какъ только однако миновали эти крайнія увлеченія фанатизма, всякому мыслящему человѣку должно было стать ясно, что основаніе такой новой культуры, которая отрицала бы всю предшествующую культурную работу, совершенно несостоятельная иллюзія. Пришлось примириться съ необходимостью искать матеріалы для постройки новой цивилизаціи у недавно еще столь глу-

боко презиравшихся язычниковъ. Мало этого, для оноэтизированія новыхъ воззрѣній не замедлили даже сдѣлать очень обширныя заимствованія у тѣхъ же поэтовъ древности, которые такъ рѣзко проклинались съ церковной кафедрой.

Но это начинаніе было послѣдовательно проведено только католической церковью, тогда какъ первоначальное христіанство въ своей аскетической строгости отвращалось отъ художественной разработки своего ученія и культа и враждебно относилось какъ къ самой жизни, такъ и къ искусству. Правда, христіанское ученіе получаетъ поэтическую форму



Рис. 60. Ученый, пишущій книгу. Изъ одного Лионскаго печатнаго произведенія XV столѣтія.

Изъ Brachot, le livre. Paris, Maison Quantin.

въ притчахъ Новаго Завѣта, особенно въ притчѣ о блудномъ сынѣ; въ значительной степени поэтическую форму имѣетъ далѣе *Евангеліе отъ Марка* <sup>139)</sup>. Но какъ скоро—и это случилось довольно рано—іудейское рвеніе приобрѣло господство въ новой общинѣ, вражда противъ греко-римскаго міровоззрѣнія и искусства начала проявляться все въ болѣе и болѣе рѣзкой формѣ. Этимъ опредѣлялся и тонъ первоначальной и христіанской поэзіи, которая черпала свое вдохновеніе въ поэзіи ветхозавѣтной. Мистическій элементъ въ произведеніяхъ пророковъ породилъ во времена Нерона у христіанъ мѣстами поражающее своей силой *Откровеніе Іоанна (Апокалипсисъ)*; псалмы дали христіанской лирикѣ основной тонъ, который вполне соответствовалъ сокрушенному отращенію отъ земной „юдоли скорби“. Форма у древнѣйшихъ поэтовъ католическаго христіанства, начиная съ конца втораго столѣтія, была повторе-

ніемъ античныхъ формъ и долгое время имъ оставалась; содержаніемъ служили преимущественно парафразы Евангелій, а позднѣе также біографіи мучениковъ, изъ которыхъ съ теченіемъ времени возникло огромное количество легендъ. На ряду съ этимъ сочинялось очень много гимновъ, которые провозглашали хвалу Спасителю, прославляя Его то подъ видомъ пасущаго стадо вѣрующихъ пастыря, то какъ ягненка, жертвеннаго агнца, который „снялъ грѣхи съ міра“. Много было также въ этой первоначальной лирикѣ гимновъ, посвященныхъ Святому Духу. Всѣ эти стихотворенія были довольно монотонны. Если же къ нимъ иногда примѣшивался болѣе естественный, человѣческій тонъ, то это почиталось грѣхомъ. Такъ, вышеупомянутый епископъ Геліодоръ долженъ былъ лишиться своего епископскаго мѣста за то, что онъ написалъ романъ *Θεαγενъ* и *Хариклея*.

Древнѣйшая христіанская пѣснь раздалась въ греческой церкви. Главными представителями этой поэзіи, въ гимнахъ которой съ элементами ветхозавѣтной лирики псалмовъ соединялись, въ извѣстной степени, простота и достоинство эллинской формы, являются отецъ церкви *Климентъ* Александрійскій (около 200 г.), которому его знаменитый гимнъ *Къ Искупителю* даетъ право считаться древнѣйшимъ христіанскимъ поэтомъ, *Григорій*, епископъ назіанскій († въ 391 г.), которому приписывается древнѣйшая драма подъ заглавіемъ *Страждущій Христосъ*, на одну треть составленная изъ Эврипидовскихъ стиховъ<sup>160</sup>), *Аполлимарій* изъ Лаодикии, *Синесій* изъ Кирены († около 431 г.) и *Меводій* Патарскій.

Совершенно нелѣпное издѣліе представляютъ такъ называемыя *Гомерокентра*, — состряпанное изъ Гомеровскихъ стиховъ съ измѣненными именами— жезнеописаніе Христа, которое было начато, какъ передаютъ, нѣкимъ *Пелагіемъ* (въ 5 столѣтіи), а продолжено и окончено ученой женой императора Феодосія II, *Евдокіей*.

Исключительно христіански-церковный духъ былъ господствующимъ въ литературахъ Сиріи, Коптовъ и Эфіопіи, съ самаго ихъ начала и до настоящаго времени. Въ этихъ странахъ гимны и религіозныя пѣсни слагались въ большомъ количествѣ и нѣкоторые изъ нихъ отличались вдохновеніемъ и сильнымъ чувствомъ. Между Сирійцами пользуется наибольшимъ уваженіемъ какъ писатель и поэтъ св. Ефремъ изъ Низиба (306—73 *Carmina Nisibaea*). Всѣ его пѣсни настроены на духовный лады, даже въ его наиболѣе живыхъ эпическихъ произведеніяхъ, какова, напр., пѣснь объ осадѣ Низиба персидскимъ царемъ Шапуромъ II-мъ и о его чудесномъ спасеніи. Позднѣйшіе сирійскіе поэты въ своей подражательной, искусственной поэзіи приближаются къ арабскимъ и персидскимъ образцамъ, какъ, напр., епископъ Эбедъ Іезу (около 1300 г.), несправедливо впрочемъ считаемый за поэта большаго достоинства. Черезъ Египетъ христіанство уже въ раннее время распространилось и въ Эфіопію, гдѣ рядомъ съ гимнами развилась также и поэзія легендъ. Въ библейско-церковномъ духѣ передѣлывались рассказы чуждаго ему содержанія. Такъ въ эфіопской передѣлкѣ сказанія объ Александрѣ, Македонскій герой, по-

добно тому, какъ въ персидской обработкѣ онъ является Церсомъ, здѣсь превращается въ покорнаго церкви христіанина, даже въ аскета, а его наставникъ Аристотель цитируетъ стихи изъ библіи.

Римская (западная) церковная поэзія, которая подверглась основательному и подробному изученію со стороны нѣмецкихъ историковъ литературы<sup>161</sup>), началась отцомъ церкви *Тертуллианомъ* († въ 220 г.), направленіе котораго было преимущественно дидактико-эпическое, отличавшее и послѣдующихъ писателей — *Лактанція*, *Ювенка* и другихъ. Лирика, собственно церковная пѣснь, была однако введена въ латинское богослуженіе только знаменитымъ миланскимъ епископомъ *Амвросіемъ* († въ 397 г.). Относительно впрочемъ общеизвѣстнаго, подъ названіемъ *Амвросіевой хвалебной пѣсни* (*Te deum laudamus*), гимна нельзя утверждать положительно, что онъ сочиненъ Амвросіемъ. Заботы Амвросія о достоинствѣ и красотѣ церковной пѣсни продолжалъ папа *Григорій I*, который въ своихъ утреннихъ и вечернихъ пѣсняхъ выказалъ себя даровитымъ стихотворцемъ. Большое вліяніе на современную Григорію и на послѣдующую эпоху имѣла написанная отчасти въ стихахъ, отчасти въ прозѣ книга *Северина Бозція* († въ 525 г.) *Объ утѣшеніяхъ философи* (*De consolatione philosophica*). Къ XI столѣтію, когда побѣда римской церкви была рѣшена, относится начало самаго сильнаго развитія католической церковной пѣсни. Въ это же время явился справедливо пользующійся громкой извѣстностью реквиемъ *Dies irae*, сочиненіе котораго принадлежит, вѣроятно, *Томъ Целанскому*.

Мы говоримъ «вѣроятно», потому что и объ авторѣ пѣсни страшнаго суда *Dies irae*, какъ и относительно происхожденія немалаго числа другихъ болѣе или менѣе знаменитыхъ церковныхъ пѣсней, нельзя сказать ничего опредѣленнаго. Реймонъ говоритъ: «Эту пѣснь — *Dies irae* приписывали папѣ Иннокентію Третьему. Болѣе распространено мнѣніе, что она возникла среди францисканскаго ордена, при чемъ ся авторами называютъ св. Бонавентуру, кардинала Маттео Акваспарта и Фра Томмазо ди Челано изъ Абрुццо; наиболѣе достовѣрнымъ считается у большинства Томмазо. Но *Dies irae* не есть произведеніе францисканскаго ордена»<sup>162</sup>). Реймонъ замѣчаетъ также, что автора этой пѣсни надо искать въ орденѣ доминиканцевъ, и указываетъ на Фра Латина Малабранку, не высказываясь однако по этому вопросу вполне положительно.

Нѣсколько позднѣе *Тома Аквинскій* воспѣлъ въ мистическомъ гимнѣ вновь установленный праздникъ Тѣла Христова, а *Бернардъ Клервоскій* провозвѣстилъ въ формѣ пѣсни нѣчто въ родѣ христіанскаго стоицизма, ученіе котораго вкратцѣ резюмируется въ энергической заключительной строфѣ:

Не называй своимъ, что можно потерять;  
Свѣтъ всѣ свои дары беретъ назадъ опять;  
О вѣчномъ помышляй, дай сердцу въ высь взлетать;  
Блаженъ, кто здѣшній міръ способенъ презирать.

Монахъ *Якопъ* сочинилъ свою трогательную пѣснь *Stabat mater*, а кардиналъ *Даміани* проявилъ въ своемъ гимнѣ о радостяхъ рая богатство фантазіи и великолѣпіе живописи, которыя представляютъ отрадную противоположность съ сухой отвлеченностью тогдашней церковной поэзіи и напоминаютъ нѣсколько описаніе мусульманскаго рая въ *Коранѣ*. Сборникъ лучшихъ латинскихъ церковныхъ гимновъ въ оригиналѣ, съ приложеніемъ нѣмецкаго перевода, изданъ К. Симрокомъ подъ заглавіемъ *Lauda Sion*.

Изъ римско-церковной поэзіи возникла поэзія новолатинская, которая въ ученое мѣръ продолжала существовать до XVIII столѣтія, съ теченіемъ времени освободившись отъ церковнаго характера и, при строгомъ соблюденіи классической формы, разрабатывала по образцу Вергилія, Горация и Овидія эпические сюжеты, или возставала противъ глупости и пороковъ въ формѣ сатиры, или же принимала форму лирико-эротическую. Съ IX до XVII столѣтія идетъ цѣлый рядъ знаменитыхъ новолатинскихъ поэтовъ, который съ полнымъ основаніемъ можно начать рейхенаускимъ аббатомъ *Валафридомъ Страбономъ* († въ 849 г.) и заключить кардиналомъ Мельхіоромъ де-*Полиньякомъ* († въ 1741 г.). Между двумя этими именами стоятъ отчасти знаменитыя имена Секста *Амарція*, сатирико-пессимистическіе *Sermones* котораго около середины XI столѣтія бичевали современные пороки, *Іоанна Салисберійскаго*, *Абеляра*, *Гуальтера Мана* („*Mihi est propositum*“), схоластика *Гюнтерп*, воспѣваго въ поэмѣ *Лигуринъ* дѣянія Фридриха Барбаросы, далѣе, *Петрарки*, *Полиціано*, *Саннацара*, *Понтана*, *Феликса Геммерлина*, *Цельта*, *Рейхлина*, *Эразма*, *Ульриха фонъ Гуттена*, *Кобана Гесса*, *Іоанна Секунда*, *Виды*, *Бухана*, *Фришлина*, *Бальде*, *Лотихія*, *Юста Скампера*, *Гуго Гроція*. Большинство изъ этихъ лицъ мы еще встрѣтимъ впослѣдствіи. Всѣ вышеупомянутые и безчисленное количество другихъ писавшихъ по-латыни поэтовъ, поддерживая воспоминанія о духѣ и формахъ классической древности, имѣли, безъ сомнѣнія, благотворное вліяніе на болѣе образованныхъ между своими современниками. Но какъ всякая пользующаяся мертвымъ языкомъ литература, такъ и это латинское стихотворство имѣло значеніе и цѣну только въ ученыхъ кругахъ. На самостоятельное художественное достоинство оно не можетъ претендовать и скорѣе препятствовало, чѣмъ способствовало развитію національныхъ литературъ. Поэтому, ограничиваясь этимъ краткимъ упоминаніемъ о немъ, мы переходимъ далѣе.

## Романизмъ, Романтика и Рыцарство.

Буря переселенія народовъ обратила римскій міръ въ развалины и не позволила ослабленной римской цивилизаціи устоять противъ натиска естественной силы. Но она въ то же время очистила атмосферу всемірной исторіи и влила свѣжую, здоровую кровь въ иссохшія жилы общественнаго тѣла. Давно уже существуетъ и безъ размышленія передается изъ устъ въ уста ходячее мнѣніе, будто вслѣдствіе вторженія „варваровъ“ въ римскую имперію, вслѣдствіе переселенія народовъ, человѣчество было на дѣлѣ столѣтія отодвинуто назадъ въ своемъ развитіи. Ничто не можетъ быть въ большемъ противорѣчьи съ исторіей и истинной, ибо на самомъ дѣлѣ физически и морально погибшій югъ обязанъ былъ своимъ возрожденіемъ единственно завоевавшимъ его германскимъ племенамъ. Вѣдь античная культура, какъ мы уже видѣли, начала совершенно разлагаться еще задолго до вторженія „варваровъ“. Германцы были только исполнителями одного изъ тѣхъ великихъ приговоровъ, которые время отъ времени исходятъ изъ устъ правящей во всемірной исторіи Немезиды, — приговоровъ, обрекающихъ гибели отжившее общество и въ то же время призывающихъ къ жизни новое.

Германскіе народы, стремившіеся во время того громаднаго переворота, который мы обыкновенно называемъ переселеніемъ народовъ, съ сѣвера и сѣверо-востока на югъ и западъ и завоевавшіе провинціи Римской имперіи, смѣшались съ покореннымъ населеніемъ своихъ новыхъ областей, и изъ этой смѣси образовались смѣшанныя націи, называемыя *романскими*. Завоеватели, однако, смѣшали не только свою кровь съ кровью побѣжденныхъ римлянъ, но и свой языкъ съ языкомъ этихъ послѣднихъ, а такъ какъ латинскій языкъ былъ вполнѣ выработанъ, то вполнѣ естественно, если онъ до такой степени покорилъ болѣе грубыя нарѣчія побѣдителей, что во всѣхъ бывшихъ западноримскихъ провинціяхъ постоянно оставался главною основой разговорной и письменной рѣчи. Но ему все-таки пришлось принять въ себя многіе чужеземные элементы, сильно пострадать въ своей оригинальности вслѣдствіе переработки этихъ элементовъ и постепенно, между тѣмъ какъ собственно латышь постоянно оставалась языкомъ ученыхъ и церкви, передѣлаться въ устахъ народа въ такъ назыв. *романцо*, которое долго было почти во всеобщемъ употребленіи въ романскихъ земляхъ, и изъ котораго впоследствии, вмѣстѣ съ болѣе рѣзкимъ выдѣленіемъ различныхъ романскихъ національностей, выработались и различныя романскія нарѣчія<sup>163</sup>). Какъ извѣстно, и въ латыни различались *sermo rusticus* (народный языкъ) и *sermo urbanus* (письменный языкъ), изъ которыхъ послѣдній отдѣлился отъ перваго только благодаря литературной дѣятельности римлянъ. Оче-

видно, что *та* латынь, которая въ соединеніи съ нарѣчіями вторгнувшихся племень образовала романцо, была *Sermo rusticus*. Что касается до поэтической формы романцо, то существенною принадлежностью ея, въ противоположность германской *начальной римъ* (аллитераціи) сдѣлалась *конечная рима* (*rīma*), которая хотя уже довольно рано появляется время отъ времени у латинско-христіанскихъ поэтовъ, но, судя по различнымъ указаніямъ, была твердо установлена въ романской поэзіи только по примѣру поэзіи испанско-арабской и сицилійско-арабской.

Смѣшеніе народовъ сѣвера съ южными было, правда, неблагоприятно для первыхъ тѣмъ, что они внолнѣ или въ значительной степени утратили свою первобытную исторію, свои національныя героическія сказанія, слѣдовательно, тотъ фундаментъ, на которомъ собственно опирается народъ въ своемъ самостоятельномъ историческомъ развитіи, но эта утрата была возмѣщена до извѣстной степени усвоеніемъ южной эластичности, которая смягчила суровую силу натуры этихъ народовъ, не словивъ ея, и вообще, смѣшеніе сѣверныхъ и южныхъ элементовъ оказало въ высшей степени благотворное вліяніе на ходъ государственной и духовной цивилизаціи. Грубость сѣвернаго феодализма, который сдѣлался политической формой среднихъ вѣковъ, съ самаго начала нашла себѣ спасительный противовѣсъ въ живости и веселой подвижности южной народной жизни, гдѣ изстари, какъ и до сихъ поръ, различіе сословій играло менѣе значительную роль, а также въ никогда не глохшихъ совершенно и снова энергично воскресшихъ воспоминаніяхъ объ антично-республиканской свободѣ городовъ. Затѣмъ, благодаря совершившемуся между сѣверными и южными народами взаимному обмѣну міровоззрѣній, мѣровъ, преданій и сказокъ, образовался значительный поэтическій капиталъ, на который въ послѣдствіи могло существовать безчисленное число поэтовъ. Наконецъ, — и это было самое важное, — романскіе народы ослабили крѣпкій спиритуализмъ новаго ученія и въ формѣ католицизма сблизили его съ дѣйствительною человѣческою жизнью настолько, насколько допускала это его сущность. Южные народы постоянно отличались любовью къ наслажденіямъ, и имъ ни въ коемъ случаѣ не могли придтись по сердцу воззрѣнія аскетическихъ первыхъ христіанъ въ оиваидскихъ пустыняхъ. Поэтому христіанство обратилось у южныхъ народовъ въ католицизмъ, т.-е. чувственный культъ, который создалъ себѣ настоящую міоологію, продолжалъ подъ христіанскими именами сохранять языческіе обычаи и праздники, если не прямо разрѣшалъ, то по крайней мѣрѣ молча допускалъ наслажденіе жизнью, и при посредствѣ широкой двери церковнаго милосердія, оставлялъ грѣшнику все-таки открытымъ путь въ царство небесное. Отъ рая и его обратной стороны—ада, т.-е. отъ загробной жизни, католицизмъ, конечно, не могъ, не уничтожая самого себя, отказаться, но онъ употребилъ всѣ усилія, чтобы и эту жизнь устроить возможно

удобнѣ и радостнѣ; своимъ посредничествомъ онъ смягчалъ грубость феодальной тираніи, при помощи устройства своей іерархіи пріобрѣлъ демократическія симпатіи и охранялъ народъ, съ одной стороны, отъ голода—своими благотворительными учрежденіями, съ другой,—отъ животной загрузѣлости—эстетическими наслажденіями, доставляемыми великолѣбною обстановкой его богослуженія. Католицизмъ создалъ христіанское искусство; онъ хотѣлъ дѣйствовать на чувства и душу людей и потому не могъ обойтись безъ поэтическаго слова, безъ живописи, безъ музыки; мало того, онъ даже обратилъ свои церкви прямо въ театры и постановкой религіозныхъ зрѣлищъ (мистерій, мираклей, моралитетовъ) положилъ начало новѣйшей драмѣ, о которой подробнѣе будетъ сказано ниже.

Въ этомъ же католицизмѣ, гдѣ вновь воскресла вся фантастичность и символика древней Индіи, имѣетъ свой источникъ и *романтика*, эта характеристическая черта не только романско-средневѣковой, но и средневѣковой поэзіи вообще, — источникъ, у котораго, правда, открылись еще и другіе притоки, благодаря, съ одной стороны, произведенному нереселеніемъ народовъ смѣшенію національных особенностей, сказаній и воззрѣній, а съ другой—смутной жаждѣ свободы, охватившей страдавшее подъ гнетомъ феодальной системы человѣчество. Романтика ставила себѣ главною задачей изображать тревожное состояніе человѣка въ борьбѣ между положеніями христіанской морали и требованіями природы. Велѣдствіе этой борьбы, чувство должно доходить до сверхъестественной утонченности, при которой оно торжествуетъ надъ обольщеніями чувственаго міра, но, по невозможности полнаго отрѣшенія отъ земнаго, обречено на постоянное болѣзненное раздраженіе, на постоянную томительную неудовлетворительность. Существенно христіанской была романтика въ своемъ пониманіи любви. Именно, романтика основала настоящій культъ любви, идоломъ котораго была женщина. Что дѣйствительность средне-вѣковой жизни весьма часто находилась въ рѣзкой противоположности съ этимъ идеальнымъ пониманіемъ женщины, это несомнѣнный фактъ, и я возвращусь къ нему во второмъ томѣ, когда буду говорить о нѣмецкихъ миннезенгерахъ. Благодаря романтикѣ, женщина получила совсѣмъ иное значеніе и положеніе, чѣмъ въ античномъ мірѣ. Въ античную эпоху средоточіемъ жизни былъ мужчина, какъ представитель энергической дѣятельности, въ романтическую, напротивъ, женщина, какъ типъ искренности чувства. Христіанство, какъ религія смиренія и покорности, возвысило женщину, и поэтому романтика вполне послѣдовательно стала понимать любовь какъ духовное совершенство, какъ мистическій актъ, который собственно рѣшительно ничего не имѣетъ общаго съ естественной, т.-е. человѣческой любовью. или отъ котораго, по крайней мѣрѣ, эта послѣдняя только и получаетъ подлежащее освященіе. Вопросъ, вы-

играла ли поэзія чрезъ это измѣненіе положенія женщины такъ безконечно много, какъ утверждаютъ это романтики, пусть останется открытымъ; нѣтъ только никакого сомнѣнія, что античные женскіе образцы— Андромаха, Пенелопа, Навзикая, Антигона и др. — навсегда останутся блестящими образцами самой чистой и благородной женственности.

Романтическій идеаль любви былъ тѣмъ солнцемъ, которое вызвало соціальный расцвѣтъ средневѣковой жизни—*рыцарство*. *Любовь* (любовь къ Богу, любовь къ женщинѣ) была душою романтики, рыцарство ея тѣломъ. Въ рыцарствѣ романтическая идея достигла самаго полного сво-



Рис. 61. Женщина подъ защитой рыцарства. Аллегорическое изображеніе съ миниатюры XV столѣтія въ Парижской Національной библиотекѣ.

его проявленія, но при этомъ пошла по двумъ различнымъ направленіямъ, которыя и представлены вѣтвями *одного* и того же дерева сказаній: въ циклѣ Артуровомъ мы видимъ свѣтское рыцарство, въ сказаніяхъ о Граль, напротивъ,—рыцарство духовное. Содержание цикла сказаній объ Артурѣ, въ болѣе тѣсномъ смыслѣ, составляетъ полная блеска, среди турнировъ, пировъ и любви проходящая рыцарская жизнь; культъ любви и чести является здѣсь въ видѣ цѣлой системы, до нѣкоторой степени предвосхитившей уже то утонченное отношеніе къ любви и чести, которое впоследствии нашло себѣ мѣсто въ испанской драмѣ; хотя рыцари Артурова Круглаго Стола очень благочестивы, но они еще въ большей степени дамскіе угодники, ихъ образъ мыслей, какъ и цѣль ихъ разнообразныхъ приключеній, носить вполне свѣтскій характеръ, и они нисколько не совѣстятся срывать всякій цвѣтокъ, попадающій къ

нимъ въ руки во время ихъ странствованій; напротивъ того, сказаніе о Гралѣ (т.-е. Святой чашѣ), въ болѣе тѣсномъ смыслѣ, открываетъ передъ нашими взорами совсѣмъ иной міръ, оно представляетъ главнымъ образомъ *аллегорическую* сторону романтики; здѣсь рыцарство, какъ оно изображено выше, служитъ только подкладкою для мистеріи культа Граля; мировоззрѣніе тутъ вполне христіанское, т.-е. сверхчувственное и аскетическое, столкновеніе человѣческаго чувства съ христіанской моралью выступаетъ въ очень рѣзкой формѣ, любовь является болѣе понятіемъ, чѣмъ реальностью, стремленіе въ тумашую даль, склонность къ чудесному и недоступному соединяются съ враждебнымъ презрѣніемъ къ дѣйствительному и окружающему. Такимъ образомъ въ этихъ обоихъ типахъ рыцарства, въ сказаніяхъ объ Артурѣ и сказаніи о Гралѣ, изъ коихъ въ послѣднемъ нельзя не замѣтить восточныхъ вліяній, явившихся результатомъ крестовыхъ походовъ,—выступаетъ тотъ же непримиримый дуалистическій разладъ между загробной и земной жизнью, которымъ проникнуть вообще весь міръ романтики—міръ средневѣковій.

Рыцарство, разсматриваемое какъ политическое явленіе, опиралось на феодальную систему и различными уступами подымалось до своего вѣнца — до императора; противъ этого послѣдняго стоялъ папа, какъ глава іерархіи, — слѣдовательно, свѣтская и духовная власть, земное и небесное, непрестанно между собою враждующія. Вотъ чѣмъ было въ дѣйствительности прославленное новѣйшими романтиками единство средневѣковой жизни. Впрочемъ, это мнимое единство необходимо разрушило бы романтику, такъ какъ вѣдь романтизмъ именно и состоитъ въ раздвоеніи; тутъ — вѣчное недовольство, никогда не прекращающееся страстное томленіе, неудовлетворяемое стремленіе земного къ сверхчувственному. Такимъ проявилъ себя романтизмъ всемірноисторически въ крестовыхъ походахъ, этой блестящей эпохѣ рыцарства, высшей же степени своего формального совершенства онъ достигъ, благодаря тѣмъ сношеніямъ между Востокомъ и Западомъ, которыя явились результатомъ крестовыхъ походовъ и борьбы между послѣдователями ислама и христіанами въ Испаніи и южной Франціи. Но если, какъ мы выше замѣтили, вышедшая изъ христіанства романтика является общимъ признакомъ, характеризующимъ средневѣковую поэзію, то какъ на особые элементы ея и тутъ прежде всего по отношенію къ литературѣ романскихъ народовъ — мы должны указать на *воспоминанія античной* или, говоря точнѣе, *римской* поэзіи, и на національность, то уступающую этимъ воспоминаніямъ, то отбѣсняющую ихъ. Борьба между этими элементами проходитъ черезъ всю исторію литературы романскихъ народовъ (французовъ, итальянцевъ, испанцевъ и португальцевъ) и только въ испанской драматической литературѣ оканчивается всецѣло въ пользу національности.

## Средневѣковый театръ.

Какъ хорошо извѣстно всѣмъ свѣдущимъ людямъ и какъ было указано въ надлежащемъ мѣстѣ первой книги, драматическая поэзія и театральное искусство древности какъ въ трагической, такъ и въ комической формѣ, вышли изъ богослужебнаго культа; древніе театры, по крайней мѣрѣ эллинскіе, были мѣстами богослуженія, представленія—богослужебными дѣйствіями, и кто знакомъ съ трагедіями Эсхила и Софокла, тотъ не найдетъ этого факта страннымъ. Начатки римско-итальянскаго драматическаго искусства также имѣли религиозный характеръ. У Вергилія мы находимъ относительно этого слѣдующее интересное мѣсто (Georgica II, 385 и сл.):

„И вотъ земледѣльцы страны Авзонійской,  
Хотя происходятъ отъ предковъ Троянскихъ,  
Хранятъ во всей силѣ всѣ праздники эти,  
Ихъ грубыми славя стихами и смѣхомъ  
Безумнымъ и громкимъ. Уродливыхъ масокъ  
Надѣлавъ изъ кожи древесной, зываютъ  
Къ тебѣ они, Бахусъ, въ восторженныхъ пѣсняхъ,  
Потомъ на вершинахъ развѣсистыхъ слей,  
Все въ честь твою, ставятъ подобіе иѣжныхъ  
Зародышей лозы“ \*).

По мѣрѣ своего паденія алтичная сцена, конечно, все болѣе и болѣе теряла свой богослужебный характеръ, пока, наконецъ, въ императорскомъ Римѣ она не сдѣлалась простымъ отраженіемъ всеобщей и ужасной порчи нравовъ. Развратъ и жестокость выставляли себя тогда на показъ какъ въ дѣйствительномъ мірѣ, такъ и на сценическихъ подмосткахъ. Въ 1-мъ столѣтіи христіанской эры дѣло дошло до того, что въ трагедіи *Геркулесъ на Этнѣ* заглавную роль долженъ былъ исполнить приговоренный къ смерти преступникъ, который въ заключеніе, для увеличенія театральной иллюзіи, былъ живымъ сожженъ на сценѣ. Высшей же степени безстыдства древній театръ достигъ въ своемъ вырожденіи, въ 4, 5 и 6 столѣтіяхъ, особенно въ восточныхъ провинціяхъ римской имперіи. Во время Константина пользовался огромнымъ успѣхомъ балетъ *Маюма*, прелесть котораго заключалась въ томъ, что въ немъ совершенно обнаженныя танцовщицы представляли сцену купанья, а при Юстиніанѣ Феодора, въ послѣдствіи весьма „правовѣрная“ и „благочестивая“ супруга этого императора, начала свое поприще тѣмъ, что въ одномъ только узкомъ поясѣ выступала на сценѣ для того, чтобы исполнять нѣчто неописуемое.

Вполнѣ понятно поэтому, что христіанскіе отцы церкви, начиная съ

\*) Переводъ И. Соснецкаго.

Тертуліана, всѣ громы своего рвенія и краснорѣчія направляли противъ драматическаго искусства. Съ полнымъ основаніемъ могъ Златоустъ называть тогдашніе театры „жилищами сатаны, позорищами безстыдства, школами извѣженности, аудиторіями чумы и гимназіями распутства“. Въ томъ рецептѣ великаго воздержанія, который христіанство прописывало испорченному древнему обществу, обрушившаяся на театральныя зрѣлища, актеровъ и актрисъ, анаѳема была постоянною составною частью. Епископы, синоды и соборы неустанно старались склонять вѣрующихъ къ тому, чтобы они по возможности воздерживались, или даже совсѣмъ отказывались отъ „нечестивой услады глазъ“. Но если „духъ“ былъ силенъ, то „плоть“ была еще сильнѣе. Поэтому христіане стремились въ театръ такъ же жадно, какъ язычники, и въ чистохристіанской средѣ волей-неволей должны были признать, наконецъ, ту тривиальную, но всѣ



Рис. 62. Танецъ церковныхъ прислужниковъ и пѣвчихъ. Съ рукописи XIII столѣтія.

ликую истину, что человѣкъ есть не какое-нибудь отвлеченное, а вполне реальное существо, которое непременно желаетъ ѣсть, пить, вступать въ бракъ и различнымъ образомъ развлекаться и веселиться; далѣе, что народъ можно приблизить до извѣстной степени къ идеальной сферѣ только съ помощью рычага реальной наглядности, что нелюбящая мыслить толпа, т.-е. необразованная и образованная чернь, для усвоенія религиозныхъ понятій нуждается въ помощи наглядныхъ представленій; а также, наконецъ, что масса всего охотнѣе принимаетъ моральную проповѣдь тогда, когда въ ней пріятное смѣшано съ полезнымъ. Другими словами, въ христіанской средѣ рано пришли къ убѣжденію, что для привлеченія на сторону новой религіи язычниковъ, привыкшихъ къ художественно обставленному, пріятно затрогивающему и возбуждающему чувства богослуженію своей религіи, необходимо, чтобы они находили въ богослуженіи христіанской церкви возможно болѣе того, что было ими покинуто въ язычествѣ. Вслѣдствіе этого дѣло шло о томъ, чтобы обратить „нече-

стивую усладу глазъ“ въ языческомъ смыслѣ въ благочестивую въ смыслѣ христіанскомъ.

«Если болѣе строгіе учителя и законодатели новой церкви старались насильственно подавить все, напоминавшее о старой ложной вѣрѣ, то, напротивъ, другіе благоразумные и вліятельные люди пришли къ убѣжденію, что полезнѣе шадить глубоко вкоренившіяся привычки и стремиться только къ тому, чтобы дать имъ лучшее направленіе. Такимъ образомъ произошло то, что потокъ языческихъ увеселеній, который и безъ того уже успѣлъ смѣшаться съ христіанскими элементами, былъ, наконецъ, направленъ даже въ церковь. Первоначальное значеніе танцевъ, пѣсенъ и другихъ проявленій радости было забыто, и то, что было собственно предназначено для прославленія Сатурна или Вакха, перенесли теперь на христіанскихъ святыхъ. Въ праздничные дни народъ имѣлъ обыкновеніе собираться вокругъ церкви, разбивать палатки изъ древесныхъ вѣтвей и устраивать веселые пиры. Такъ какъ языческіе праздники часто совпадали съ христіанскими, то и на этихъ послѣднихъ стало проявляться такое же веселіе, какъ и на первыхъ, и освобожденный отъ всякаго стѣсненія разгулъ наполнилъ церкви и кладбища ряжеными, танцами и мірскими пѣснями. При такихъ увеселеніяхъ не могло быть, конечно, недостатка въ пѣвцахъ и скороходахъ, которые давали пищу страсти народа къ забавамъ и зрѣлищамъ. Указаніемъ на это можетъ служить, повидимому, уже одинъ капитулярій изъ временъ Каролинговъ: въ немъ запрещается *Scenicis* надѣвать духовныя одежды, что они дѣлали вѣроятно, чтобы давать свои представленія въ церквяхъ вмѣстѣ съ духовными лицами. Одно позднѣйшее соборное рѣшеніе уже положительно направлено противъ этого безчинства, которое, хотя запрещеніе и относится къ 1316 г., существовало, по всему вѣроятію, еще за много вѣковъ ранѣе. Святость даннаго мѣста и дня постоянно напоминала, конечно, что сюжетомъ представленій должны служить, вмѣсто мірскихъ происшествій, тѣ священныя событія, воспоминанію которыхъ посвященъ праздникъ, и такимъ-то путемъ зародыши драмы, которые мы видимъ уже въ обрядахъ древнѣйшихъ христіанскихъ праздниковъ (особенно въ діалогахъ священника, дьякона и общины) развились въ полную драму. Пока эти представленія находились въ рукахъ странствующихъ комедіантовъ и присоединявшихся къ нимъ легкомысленныхъ духовныхъ, они, понятно, не могли быть свободными отъ неприличностей и всяческаго оскорбленія святости, вслѣдствіе чего церковь неоднократно видѣла себя вынужденной направлять противъ нихъ запрещенія. Но скоро пришлось убѣдиться, что подавить однажды пробужденную склонность народа къ подобнымъ увеселеніямъ было невозможно, и клиръ, уже давно стремившійся наглядно представить святое чудо искупленія, началъ пользоваться этой склонностью для достиженія именно этой цѣли. Въ самомъ дѣлѣ, недоставало только внѣшняго толчка, чтобы побудить духовныхъ лицъ взять на самихъ себя представленіе священныхъ событий. Церковныя гимны и антифоны, рѣчи священниковъ, равно какъ и различные церковныя обряды, все болѣе и болѣе развивали драматическій элементъ; способъ, какимъ священная исторія передавалась народу, часто переходилъ въ мимику; уже давно духовные во время чтенія библейскихъ текстовъ имѣли обыкновеніе развертывать свитокъ, на которомъ прочитанные отдѣлы были изображены въ рисункахъ; такимъ образомъ переходъ къ живому и полному драматическому представленію былъ уже въ значительной степени подготовленъ. Для устраниенія упрека, что новый обычай недостойнъ дома Божія, ссылались на назидательность и поучительность подобныхъ зрѣлищъ для народа. Если и не всегда имѣлась въ виду только эта цѣль, если къ благочестивой забавѣ примѣшивались и свѣтскія шутки, то все-таки церковь вообще отказалась отъ сво-

его прежняго обвинительнаго приговора, даже стала требовать подобныхъ представлений, которыя она, подъ названіемъ «мистерій», дававшимъ имъ въ различныхъ декреталіяхъ и соборныхъ рѣшеніяхъ—поставила на одномъ ряду съ другими обрядами культа» (Шакъ)<sup>164</sup>).

Само собой разумѣется, изъ вышесказаннаго не слѣдуетъ, что все богослуженіе, вся обрядовая сторона христіанской церкви должна быть сведена къ этому источнику. Но здѣсь во всякомъ случаѣ тотъ пунктъ, откуда идутъ начало и ростъ новаго театра—новаго въ противоположность античному. Дѣйствительно, именно въ лонѣ католической церкви возникло новое сценическое искусство, и первоначальный характеръ его вполне религіозный. Въослѣдствіи церковная политика старалась взять себѣ въ услуженіе и пользованіе все пластическія словесныя искусства. Она создала также христіанскую драму и воздвигла христіанскую сцену. Зародышемъ для этой драмы послужило празднованіе Тайной Вечери, съ произносимыми при этомъ поочередно рѣчами священника, дьякона и общины. Вополнѣ справедливо и удачно замѣтилъ одинъ строго католическій писатель: „Съ помощью мессы и въ мессѣ церковь изъ богослуженія сдѣлала художественное произведеніе“. И подобно Тайной Вечери, другіе богослужебные обряды также приняли болѣе или менѣе мимическій и театралный характеръ. Таковы праздничныя процессіи и торжественныя похороны, пѣніе псалмовъ у могилъ мучениковъ и т. п.

Дальнѣйшему развитію этихъ церковно-драматическихъ элементовъ и мотивовъ способствовали также вліянія, шедшія и съ другой стороны; это было прежде всего, хотя и въ меньшей степени, вліяніе античной драмы или, точнѣе говоря, греческой трагедіи. Именно въ 4-мъ столѣтіи христіанскіе ученые писали, для употребленія въ школахъ, благочестивыя драмы, которыя не только были неуклюжими подражаніями древнегреческимъ образцамъ, но и въ значительной части составлялись изъ стиховъ греческихъ трагиковъ, особенно Эврипида. Представленіе объ этой плачевной драматической поэзіи даетъ уже вышеупомянутая компіляція „Страждущій Христосъ“, правильно или неправильно приписываемая Григорію Назіанзину. Большее вліяніе, чѣмъ эти бездарныя школьно-педагогическія произведенія, на развитіе новаго театра оказали мимическія игры римлянъ, которыя перешли въ средніе вѣка въ формѣ грубыхъ, большею частью страшно непристойныхъ маскарадовъ и фарсовъ, будучи сохраняемы неистребимой породой мимиковъ и юкуляторовъ (*ioculatores*—шутники, отъ *iocari*—шутить), продолжавшихъ свое существованіе въ лицѣ провансальскихъ *жонглеровъ*, испанскихъ *югларовъ* и норманско-англійскихъ *минстрелей* (отъ средневѣковаго латинскаго слова *ministerium*, собственно „прислужникъ“). Ибо не подлежитъ никакому сомнѣнію, что христіанское духовенство, по мѣрѣ того, какъ церковно-обрядовая драма становилась богаче и разнообразнѣе, все болѣе и болѣе видѣло

себя вынужденнымъ вступать въ союзъ съ легкимъ пародцемъ „странствующимъ“ и обращаться къ этимъ „специалистамъ“ за содѣйствіемъ при постановкѣ церковныхъ драмъ. Этимъ фактомъ преимущественно объясняется то обстоятельство, что съ теченіемъ времени въ священныя зрѣлища проникли профанаціи самаго дерзкаго свойства, о чемъ будетъ сказано въ слѣдующей главѣ при упоминаніи о французскихъ „мистеріяхъ“.

Переходъ отъ литургико-драматическаго богослуженія къ болѣе развитой богослужебной драмѣ мы находимъ въ относящихся къ глубокой христіанской древности стараніяхъ духовенства представлять въ церквахъ въ драматическо-сценической формѣ сначала содержаніе пасхальныхъ, а впослѣдствіи и рождественскихъ событій. Есть основаніе думать, что подобнаго рода стремленія появились уже въ 4-мъ и въ 5-мъ столѣтіи и были прежде всего результатомъ рвенія правовѣрной партіи, которое побуждало ее прибѣгать къ большому разнообразію и великолѣпію богослуженія, чтобы одержать верхъ надъ партіей аріанской. Уже въ раннюю эпоху подобныя церковно-театральныя попытки, повидимому, обнаруживались и по сю сторону Альпъ; одна древняя рукопись монастырской бібліотеки въ С.-Галленѣ рассказываетъ о постановкѣ въ очень старые годы сцены Воскресенія въ церкви знаменитаго монастыря этого города.

Именно, въ страстную пятницу тамъ клали въ гробъ большое, обернутое въ подотню, изображеніе Распятаго, окропляли его святой водой и кадили вокругъ него. Затѣмъ, въ ночь на Пасху, три монаха, одѣтые женщинами, искали въ гробу тѣло Спасителя, и при этомъ пѣли соответствующія мѣста изъ св. Писанія. Имъ отвѣчали изъ гроба двое другихъ духовныхъ, наряженныхъ ангелами, а еще три священника, изображавшіе стражниковъ, произносили нараспѣвъ остальной рассказъ о воскресеніи Христа, какъ онъ переданъ въ Евангеліяхъ. Между тѣмъ на главномъ алтарѣ появлялся девятый монахъ, одѣтый въ красную ризу и размахивавшій флагомъ. Онъ представлялъ воскресшаго Спасителя и въ пѣснѣ открывался Маріи. Въ заключеніе весь присутствующій народъ вступалъ въ видѣ хора въ эту пасхальную своего рода оперу и, ликуя, возглашалъ: «Христось воскресъ!» Что пасхальныя игры или представленія страстей Господнихъ были древнѣйшими изъ церковныхъ драмъ, это можетъ считаться твердо установленнымъ фактомъ, и только что приведенное нами извѣстіе первоисточника указываетъ также на зародышъ, изъ котораго вышли пасхальныя игры. Этотъ зародышъ не что иное, какъ 16-я глава Евангелія отъ Марка, ст. 1—8, гдѣ излагается посѣщеніе тремя женщинами гроба Иисуса Христа и обращеніе къ нимъ ангела <sup>165</sup>). Мы еще не разъ должны будемъ возвратиться къ этому предмету.

Изъ такихъ, внутри самой церкви исполнявшихся, драматизированій пасхальныхъ и рождественскихъ главъ Евангелія развилась средневѣковая церковная драма и образовались такъ называемыя *мистеріи* или *миракли*, названія, которыя, очевидно, объясняются тѣмъ, что эти представленія имѣли своимъ предметомъ таинства христіанской догматики и чудеса

иудейско-христианскихъ легендъ въ обширѣйшемъ смыслѣ слова. Иногда пишутъ также вмѣсто *Mysterien* — *Misterien*, основывая такое правописание на утвержденіи, что это названіе есть сокращеніе латинскаго *ministerium* (служба, именно *dei*, слѣдовательно богослуженіе). Во Франціи эти драмы назывались *тайнами* (*Mystères*), въ Италіи — *евангеліями*, *примѣрами* или *духовными комедіями* (*Vangelii, Esempii, Commedii spirituali*), въ Испаніи — *актами* (*Autos*), въ Англии — *чудесными играми* (*Miracle-Plays*, отъ лат. *miraculum* и англосаксонскаго *plegian*, играть), наконецъ, въ Германіи — *рождественскими* и *пасхальными играми* или *страстными играми* (*Weihnachtsspiele, Osterspiele, Passionsspiele*). Какую неодолимой притягательной силой обладали эти зрѣлища какъ для духовныхъ, такъ и для свѣтскихъ лицъ, показываетъ то обстоятельство, что до 13-го и 14-го ст. не прекращались старанія папъ и епископовъ преграждать доступъ во внутренность домовъ божьихъ по крайней мѣрѣ наиболѣе рѣзкимъ непристойностямъ этихъ церковныхъ зрѣлищъ. Этотъ результатъ былъ достигнутъ въ извѣстной мѣрѣ, когда съ теченіемъ времени въ церквахъ не стало уже хватать мѣста для сценическихъ принадлежностей и массъ зрителей, такъ что приходилось сцены для мистерій строить на церковныхъ погостахъ, а затѣмъ и на болѣе обширныхъ городскихъ площадяхъ.

Театральныя приспособленія и сценическая техника первоначально были, конечно, въ высшей степени просты, грубы и бѣдны. Но параллельно съ развитіемъ литературы, или даже значительно опережая его, достигло богатаго развитія и широкаго примѣненія устройство и украшеніе сцены: костюмы актеровъ, машины, музыка, пѣніе и танцы, однимъ словомъ, совокупность всего того, что мы понимаемъ подъ театральнымъ дѣломъ. Въ блестящій періодъ своего развитія, слѣдовательно въ 15-мъ столѣтіи, театр мистерій, вездѣ, гдѣ къ нему относились съ любовью и заботливостью, былъ учрежденіемъ весьма сложнымъ. Для пьесъ съ большою постановкой онъ нуждался въ очень обширномъ помѣщеніи и декораціяхъ, а такъ какъ мѣстами дѣйствія были въ одно и то же время и небо, и земля, и адъ, то явилась необходимость построить сцену въ три этажа. Мало того, — случалось даже — какъ, напримеръ, это было еще около половины 16 столѣтія въ Люцернѣ — что для постановки дѣйствительно великолѣпной пасхальной игры занимали нѣсколько городскихъ площадей и улицъ. Въ представленіи такихъ духовныхъ пьесъ крупнаго стила на сценѣ часто появлялось одновременно нѣсколько сотъ человѣкъ, и уже отсюда можно заключить, что занятіе этимъ благочестивымъ сценическимъ искусствомъ должно было перейти изъ рукъ священниковъ въ руки свѣтскихъ лицъ. И, дѣйствительно, съ 13-го столѣтія все это дѣло, хотя еще и оставалось подъ верховнымъ надзоромъ и руководствомъ церкви, но уже переселилось изъ соборовъ, изъ владѣній епископовъ и прелатовъ въ могущественно выросшшіе города и тамъ перешло отъ духовныхъ къ свѣтскимъ лицамъ. Товарищества ученыхъ, студентовъ, купцовъ и ремесленниковъ приняли на себя управленіе этими священными играми, бывшими, впрочемъ, очень часто и общиннымъ дѣломъ, забота о которомъ входила въ кругъ обязанностей городскихъ магистратовъ. Такимъ образомъ изъ принадлежности богослуженія духовная драма въ своемъ развитіи постепенно обратилась въ дѣловое предпріятіе, или

въ политическое учрежденіе. Но черезъ это она не утратила своего первоначальнаго священнаго, своего основнаго богослужебнаго характера.

Появленіе мираклей въ Италіи, Франціи, Англіи и Германіи относится къ раннему періоду среднихъ вѣковъ. Уже объ одномъ изъ совѣтниковъ Карла Великаго, аббатѣ Ангильбертѣ, рассказываютъ, будто онъ написалъ двѣ такихъ церковныхъ драмы, и притомъ на французскомъ языкѣ, а это представляется тѣмъ болѣе замѣчательнымъ, что всѣ древнѣйшія мистеріи сочинялись на языкѣ церкви, т. е. латинскомъ. Въ мюнхенской



Рис. 63. Представленіе „Миракля“ на торговой площади въ Конвентри, въ Англіи. Со стариннаго англійскаго рисунка.

библиотекъ сохраняются, напримѣръ, двѣ латинскія мистеріи, написанныя притомъ стихами и относящіяся къ 9 и 10 столѣтіямъ. Уже въ 12-мъ, а еще рѣшительнѣе въ 13-мъ, мѣсто церковной латыни стали заступать различныя мѣстныя нарѣчія; всего ранѣе началось это, какъ кажется, во Франціи. Самыя представленія имѣли мѣсто въ Рождество, на Пасхѣ, въ Троицынъ день, а съ 13-го столѣтія—также во время праздника Тѣла Христова. Содержаніе для пьесъ давали событія, о которыхъ рассказывалось въ Ветхомъ и Новомъ Завѣтѣ, вмѣстѣ съ неистощимымъ матеріаломъ, представлявшимся чудесными жизнеописаніями святыхъ. Любимыми сюжетами, однако, оставались постоянно рассказы о рожденіи и дѣтствѣ Иисуса, а также о Его страданіяхъ, смерти, воскресеніи и вознесеніи. Весьма часто дѣлалась также попытка соединить въ рамкахъ

одной и той же мистеріи весь циклъ міеовъ отъ сотворенія міра до его гибели. Такъ возникли съ теченіемъ времени по истинѣ чудовища — драмы, постановка которыхъ требовала не только дней, но цѣлыхъ недѣль. Представленная въ 1380 г. передъ французскимъ королемъ Карломъ VI мистерія заключала 23 длинныхъ акта. Въ 1409 г. въ англійскомъ городѣ Скиннерсвеллѣ, на представленіе одного „миракля“, гдѣ была изображена исторія сотворенія міра и его конца, потребовалось цѣлыхъ восемь дней. Зрителямъ, у которыхъ хватило силъ высидѣть все представленіе, было формально гарантировано тысячекратное отпущеніе грѣховъ, изъ чего можно видѣть, что на посѣщеніе подобнаго священнаго зрѣлища все еще смотрѣли какъ на богослужебный актъ. Но только въ 15 и 16 столѣтіи благочестивая любовь къ спектаклямъ и благоговѣйное терпѣніе достигли своего высшаго предѣла. Къ этому именно времени относится извѣстіе о представленіи въ Валансьеннѣ и Буржѣ такихъ мистерій, изъ которыхъ одна заняла 25, а другая даже 40 дней. Понятно, что продолжительность даруемаго отпущенія грѣховъ соразмѣрялась съ большей или меньшей выносливостью зрителей.

Съ конца 14 столѣтія замѣчается значительное обогащеніе духовной драмы, благодаря введенію въ нее аллегорическихъ лицъ. Вслѣдствіе этого изъ мистерій выдѣлился особый видъ ихъ, такъ называемыя *моралитеты* (*Moralitates, Moralités*) — названіе, вполнѣ подходящее, такъ какъ это были драматизированныя проповѣди, произносившіяся воплощеніями всевозможныхъ добродѣтелей и пороковъ. Изобрѣтенный во Франціи, этотъ видъ средневѣковой драмы встрѣтилъ большое сочувствіе также въ Испаніи и Англии. Впрочемъ, въ послѣдующее время среднихъ вѣковъ во Франціи отъ моралитетовъ отличались соттіи (*Sottie*), представленія комическо-сатирическаго характера, въ которыхъ пользовались свободой, предоставленной шутамъ для того, чтобы безъ стѣсненія высказываться по поводу политическихъ и религіозныхъ несовершенствъ и злоупотребленій.

Французская, англійская и нѣмецкая литературы обладаютъ богатыми печатными сборниками мистерій, мираклей, рождественскихъ и пасхальныхъ игръ, а также моралитетовъ. Меньше сдѣлано по собиранію этого рода средневѣковыхъ реликвій въ Итали и Испаніи. Надо однако замѣтить, что оригинальные тексты церковной драмы имѣютъ гораздо болѣе достоинства культурно и художественно историческаго, чѣмъ эстетическаго и литературнаго. За очень немногими исключеніями, это — несвязныя и неловкія, иногда прямо поразительно неуклюжія издѣлія, отличающіяся, несмотря на свою драматическую форму, болѣе эпическимъ, чѣмъ драматическимъ характеромъ, безконечно длинныя, баснословно скучныя, представляющія одно изъ самыхъ непріятныхъ испытаній въ терпѣніи для историка литературы. Всего сноснае еще англійскіе ми-

ракли. Высшаго поэтическаго совершенства и вообще поэтической разработки, заслуживающей того, чтобы обратить на нее вниманіе, средне вѣковая церковная драма достигла не *во время* средних вѣковъ, а *послѣ* нихъ, и при томъ въ странѣ, которая въ средніе вѣка остановилась въ своемъ развитіи и пришла затѣмъ въ страшный упадокъ—въ Испаніи, именно благодаря трудамъ Лопе и Кальдерона. Въ „актахъ“ этихъ поэтовъ пылаетъ тотъ же огонь, который такъ яркъ въ изображеніяхъ мадоннъ у Мурильо, но вмѣстѣ съ тѣмъ это тотъ же огонь, который подымался съ костровъ инквизиціи. Естественно, что какъ въ Испаніи, такъ и въ другихъ католическихъ земляхъ представленіе мистерій сохранилось дольше, чѣмъ въ земляхъ протестантскихъ. Такъ, напримѣръ, въ вѣрномъ католичеству швабскомъ императорскомъ городѣ Гмюндѣ подобныя зрѣлища прекратились только въ апрѣлѣ 1803 г. Тогда въ послѣдній разъ было торжественное представленіе страстей Господнихъ, и оно заслуживаетъ упоминанія потому, что существуетъ смутное преданіе, будто Шиллеръ, живя въ дѣтствѣ съ своими родителями въ Лорхѣ (1763—1765), получилъ первыя драматическія впечатлѣнія и стремленія, благодаря именно этому пасхальному представленію, видѣнному имъ въ близлежащемъ Гмюндѣ <sup>166</sup>). Всѣмъ извѣстно тоже, что въ баварскомъ селѣ Обераммергау еще до сихъ поръ разъ въ десять лѣтъ, набожно и производя глубокое впечатлѣніе, дается пасхальное представленіе страстей Господнихъ на устроенной по всѣмъ правиламъ искусства сценѣ <sup>167</sup>).



## ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

# Франція <sup>168</sup>).

### Провансальскіе трубадуры <sup>169</sup>).



И въ „Комментаріевъ“ Юлія Цезаря видно, что уже до переселенія народовъ во Франціи было очень смѣшанное народонаселеніе. Римскій историкъ насчитываетъ въ ней именно три народа: аквитанцевъ, белговъ и кельтовъ, изъ которыхъ послѣдніе назывались собственно гелами и по происхожденію находились въ связи съ кельтиберами пиренейскаго полуострова и съ кельтскими племенами британскихъ острововъ. Кельтскій элементъ, во всякомъ случаѣ, былъ вѣроятно преобладающимъ, такъ какъ онъ наложилъ свой отпечатокъ на національный характеръ, вопреки владычеству римлянъ и послѣдовавшему затѣмъ завоеванію страны германскими племенами, особенно франками (съ 428 г.). Менѣе сильнымъ оказался этотъ элементъ въ отношеніи языка, такъ какъ до переселенія народовъ онъ долженъ былъ уступить испорченной латыни, а во время и послѣ переселенія не могъ бороться со смѣшаннымъ нарѣчіемъ (романцо), которое образовалось изъ народной латыни и различныхъ германскихъ діалектовъ. Романцо начало развиваться во Франціи вмѣстѣ съ французскимъ національнымъ духомъ, слѣдовательно во времена короля Гуго Капета, и раздѣлилось въ этомъ періодѣ развитія на три нарѣчія: собственно французское—около Парижа, валлонское—на сѣверѣ и провансальское, называемое также лимузенскимъ, всего же чаще просто *lingua romana* (короче—*romans*),—на югѣ.

Для обозначенія двухъ главныхъ древнефранцузскихъ областныхъ говоровъ употребляются также названія, произведенныя отъ утвердительныхъ частицъ: *Langue d'oïl* означаетъ языкъ сѣвера, *Langue d'oc*—языкъ юга.—Здѣсь уместно замѣтить, что стихотвореніе о заточеніи Бознія, затѣмъ, клятва, данная въ 842 г. Людовикомъ Нѣмецкимъ своему брату Карлу Лысому, и наконецъ, нѣсколько отрывковъ богослужебной поэзіи вальденсовъ являются древнѣйшими памятниками романскаго языка. Упомянутая клятва гласила:

„Изъ любви къ Богу и ради спасенія христіанскаго люда и нашего общаго (т.-е. моего и брата), съ этого дня впредь, на сколько Богъ дастъ умѣнья и силы, я буду помогать—этому моему брату Карлу помощію (на войнѣ) и во всякомъ дѣлѣ такъ, какъ человѣкъ по праву брату своему помогать обязанъ, съ тѣмъ, чтобы и онъ мнѣ тоже оказалъ; а отъ Лотара никакихъ предложеній я не приму, которыя съ моего согласія стали бы служить во вредъ этому моему брату Карлу“.

Pro deo amur & p̄ christi an poplo & n̄ro comun  
salvament. dist di en avant. in quant  
Deus savir & potir medunat. si salvara  
jeo cist meon fradre Karlo. et in ad  
judha. & en cad huna cosa. si cum om  
per dreit son fradre salvar dist. In o  
quid il mi altre si fazet, et ab Ludher  
nul plaid numquam prindrai, qui meon  
fradre Karlo in damno sit. | Quod ai  
Ludhunc

Pro Deo amur et pro christi an poplo  
et nostro commun salvament. dist di en  
avant, in quant Deus savir et potir me-  
dunat, si salvara jeo cist meon fradre  
Karlo, et in adjudha et in cadhuna cosa,  
si cum om per dreit son fradre salvar  
dist, in o quid il mi altre si fazet, et ab  
Ludher nul plaid numquam prindrai, qui  
cist meon fradre Karlo in damno sit.

Рис. 64. Уменьшенное изображеніе съ оригинала, находящагося въ Парижской Національной библиотекѣ.

Здѣсь, въ солнечныхъ долинахъ Прованса (отъ латинскаго provincia, такъ какъ у римлянъ южная Галлія называлась провинціей по преимуществу), на берегахъ Гаронны, на пышномъ прибрежѣ Средиземнаго моря и на зеленыхъ склонахъ Пиренеевъ, у богато одареннаго и жизне-радостнаго народа, для котораго не остались безплодными сѣмена культуры, издавна брошенная тамъ греческой колоніей Марселью (Massilia), — здѣсь, послѣ гибели античнаго міра, послѣ бурь переселенія народовъ, среди шумныхъ приготовленій къ крестовымъ походамъ, пробудились впервые то міровоззрѣніе, и, какъ органъ его, та поэзія, которыя мы обыкновенно называемъ романтическими въ противоположность классическимъ. Здѣсь была та почва, на которой Востокъ и Западъ, мавританское и христіанское рыцарство сходились въ жестокихъ бояхъ, здѣсь происходили рѣшительныя битвы между Абдуррахманомъ и Карломъ Мартелломъ; здѣсь Карлъ Великій и его палadini совершали геройскіе подвиги во время своихъ странствованій, и невольно думается, будто рыцарская поэзія провансальцевъ, оказавшая такое могущественное вліяніе на характеръ всей литературы средневѣковой и новой Европы, была пробуждена къ жизни отзвукомъ сказочнаго рога, въ который протрубилъ у Ронсевала умирающій Роландъ. Дѣйствительно, въ пѣсняхъ провансальцевъ слышится столько же меланхолическая жалоба и жгучая тоска, сколько гнѣвное дыханіе стѣсненной геройской груди: такъ могъ звучать и тотъ призывъ на помощь, который доблестный племянникъ послалъ своему царственному дядѣ.

Это поэтическое воззрѣніе, однако, сильно противорѣчитъ исторіи. Правда, благодаря тому, что южная Франція послужила мѣстомъ борьбы между христіанскимъ и арабскимъ рыцарствомъ, она сдѣлалась родиной романтической, рыцарской поэзіи; но колыбель этой поэзіи находилась въ другомъ мѣстѣ, именно въ арабскихъ государствахъ Испаніи, откуда провансальцы, какъ и испанцы, заимствовали свои первые поэтическія побужденія и формы. Это имѣло мѣсто особенно къ концу 11-го столѣтія, въ то время, когда король Альфонсъ VI Кастильскій съ помощью французскихъ рыцарей отнялъ у мавровъ городъ Толедо. Духовная и общественная образованность, въ особенности же пѣсни и стихотворенія побѣжденныхъ, возбудили удивленіе побѣдителей, и они, возвратясь въ свою испанскую и французскую родину, принесли туда съ собою изъ Толедо зародыши *веселой науки* (*gay science*). Провансъ сдѣлался теперь главнѣйшимъ мѣстопробываніемъ *gay science*, рыцарской поэзіи, арабская основа которой проявляется уже въ томъ, что этой поэзіи, какъ и арабской, остались чуждыми эпосъ и драма, и она почти исключительно вращалась въ лирическомъ кругу любовной пѣсни, въ области романа, дидактики и сатиры. Исходившій отъ арабовъ поэтическій толчокъ съ энтузіазмомъ былъ принятъ утонченною образованностью, которая, при плодородіи и матеріальномъ благосостояніи страны, равно какъ при пламенномъ, эластическомъ темпераментѣ ея обитателей, уже рано утвердилась въ южной Франціи и сосредоточивалась при гостеприимныхъ дворахъ многочисленныхъ владѣтелей. Этотъ энтузіазмъ быстро вызвалъ разработку героическихъ сказаній, интересъ къ сказкамъ и баснямъ, состязанія въ пѣніи и изобрѣтеніи пѣсенъ, а съ рыцарскими упражненіями на турнирахъ соединились, смягчая нравы и давая привлекательную форму и норму общественной жизни, изящныя игры дворовъ любви и судовъ любви (*courts d'amour*, только впоследствии, въ пору своего извращенія названные *collèges de la gaye Science*)<sup>170</sup>).

Суды любви безспорно имѣли своимъ источникомъ коренившійся въ провансальской поэзіи рыцарскій обычай выставлять и защищать разные спорные тезисы изъ области эротической. Подобно тому, какъ въ ученыхъ школахъ того времени шли диспуты относительно тезисовъ схоластической философіи, такъ и на рыцарскихъ празднествахъ дамы, рыцари и трубадуры обсуждали вопросы, касавшіеся любви, какъ наприм., слѣдующіе: „Можетъ ли существовать истинная любовь между сочтаннымъ бракомъ?“—„Какая дама бываетъ больше любима, присутствующая или отсутствующая?“—„Что больше побуждаетъ человѣка любить: глаза или сердце?“—„Кто болѣе достоинъ быть любимымъ—тотъ ли, кто даетъ щедро, или дающій противъ воли, чтобы слыть за щедрого?“—„Дама на одного изъ своихъ поклонниковъ смотритъ любовно, другому жметъ руку, третьему нажимаетъ ногу своей ногой—кому изъ нихъ она выказала наибольшее расположеніе?“—Рѣшенія подобнаго рода вопросовъ основывались, повидимому, на предписаніяхъ какого-то кодекса любви, въ которомъ находились между прочимъ слѣдующія положенія: „Ничѣмъ не запрещается одной женщинѣ быть любимой двумя мужчинами, или одному мужчинѣ—двумя жен-

щинами“.—„Любовь не должна ни въ чемъ отказывать любви“.—„Бракъ не есть законная отговорка противъ любви“.—„Истиннолюбящій постоянно видитъ предъ собой образъ возлюбленной“.

Конечно, много было здѣсь пустозвонства и необузданнаго сластолюбія, скрывавшаго свои вождельнія подъ покровомъ сантиментальной софистики; несомнѣнно однако, что поэтический духъ проникалъ все населеніе Прованса и что въ этой странѣ еще въ то время, когда кругомъ христіанскій міръ былъ погруженъ въ мрачное варварство, сила ума и слова приобрѣли необыкновенное значеніе.

Поэзія называлась въ Провансѣ искусствомъ находенія, изобрѣтенія (*art de trobar*), а потому представители его носили названіе *трубадуровъ* (*trobador, trobair* — находчикъ, изобрѣтатель). Ниже *трубадуровъ* стояли на общественной лѣстницѣ *жонглеры* (*joculatores, comediantes*), которые дѣлали изъ пѣнія, музыки и разсказа ремесло и часто спускались до фиглярства и шутовства.



Рис. 65. Провансальскій судъ любви. Король любви (направо) разрѣшаетъ споръ двухъ любовныхъ паръ. Налѣво трубадуръ читаетъ своей дамѣ пѣсню. Миниатюра изъ одной рукописи въ Парижской Национальной библиотекѣ.

денному у Дица (*Poesie der Troubadours*) свидѣтельству трубадуръ Гиро Рикье, жонглеры были древнѣе трубадуровъ. Это свидѣтельство (относящееся къ 1275 г.) гласитъ: „Поистинѣ, мудрыми и образованными мужами сначала было введено жонглерство, чтобы искусною игрою на инструментахъ доставлялась честь и радость благороднымъ. Затѣмъ явились трубадуры, чтобы воспѣвать высокія дѣянія и, восхваляя благородныхъ, побуждать ихъ къ подобнымъ же подвигамъ“.

Трубадуръ, который не обладалъ даромъ самъ пѣть свои пѣсни, бралъ, обыкновенно, себѣ въ спутники жонглера (*joglar*), чтобы тотъ исполнялъ его произведенія. Сначала всякое поэтическое произведеніе называлось просто стихомъ (*vêrs*), только впоследствии появилось названіе *пѣсни* (*canzo, канцона, и canzoneta, канцонета*); *веселья пѣсни* назывались *soulas, жалобныя*—*lais, утреннія пѣсни*—*albas, вечернія*—*serenas; сонетомъ* (*sonet*) называлась пѣсня съ акомпаниментомъ музыки, *балладой* (*balada*)—пѣсня, сопровождавшаяся танцами. Главными темами

„Трубадурами называли всѣхъ, кто занимался искусственной поэзіей, къ какому бы сословію они ни принадлежали, и сочиняли ли они для собственнаго удовольствія, или за вознагражденіе. Жонглерами же назывались всѣ тѣ, кто обращалъ поэзію или музыку въ ремесло“. Согласно приве-

art de trobar постоянно оставались любовь и прославление возлюбленной; формою была здѣсь собственно пѣсня (канцона, альба, серена) или также *пастушеская пѣсня* (pastoreta, pastorella) въ формѣ діалога, въ которой дѣйствующими лицами были поэтъ, пастухъ и пастушка. На ряду съ *любовною пѣснью* существовали однако и другіе виды поэзіи; но основной тонъ вездѣ лирической. Таковы *легенда*, *басня*, *новелла* (novas), спеціальнѣйшій терминъ, обнимавшій также религіозныя и дидактическія стихотворенія, подобно тому, какъ *разсказъ* (comtes) могъ быть стихотвореніемъ какъ повѣствовательнымъ, такъ и дидактическимъ; наконецъ, *тенциона* или *состязательное стихотвореніе* (отъ tenzos, споръ) и *сирвента* (sirventes, sirventesca), т.-е. *хвалебная* или *порицательная пѣсня*. Если облеченная въ форму состязательной пѣсни двухъ или нѣсколькихъ поэтовъ тенциона, главнымъ сюжетомъ которой служили любовныя спорныя вопросы, была скорѣе просто изящной игрой въ остроуміе, то сирвента, напротивъ, имѣла критическое на гораздо болѣе высокое значеніе. Первоначально это названіе, произведенное отъ servirre, обозначало служебное стихотвореніе, т.-е. стихотвореніе, сочиненное придворнымъ поэтомъ на службѣ у какого-нибудь владѣтеля; но оно рано утратило это значеніе, и сирвента, расширивъ свои предѣлы, обратилась въ поэтическій органъ общественнаго мнѣнія. Въ качествѣ сочинителей порицательныхъ пѣсней, трубадуры были носителями этого мнѣнія, руководителями политической и соціальной жизни своей страны. Смѣлыя обличенія и пламенную ненависть они обращали, главнымъ образомъ, противъ Рима и испорченности духовенства. Такъ, наприм., *Гилльомъ Фейрасъ* въ своей сирвентѣ противъ Рима <sup>171</sup>).

„Римъ, изъ за денегъ  
Ты дѣлаешь гнусностей много,  
И много злодѣйствъ,  
И множество дѣлъ нечестивыхъ;  
Величаемъ земнымъ  
Такъ сильно владѣть ты желаешь,  
Что ты не боишься  
Ни Бога, ни божья закона,  
Стремясь съ каждымъ днемъ  
Все больше расширить  
Державу свою.

Римъ, съ низкимъ лукавствомъ  
Ты сѣти свои разставляешь,  
И хлѣба послѣдній кусокъ  
У бѣднаго отнять тобой.  
Снаружи ты носишь  
Ягненка невиннаго шкуру,  
Внутри-жъ хищный волкъ,  
Въ коронѣ змѣя,  
Ехидны рожденъе,  
Поэтому дьяволъ съ тобой говорить,  
Какъ съ близкимъ своимъ.

*Пеъръ Кардиналъ* въ своей сирвентѣ противъ католическихъ священниковъ говоритъ:

„Они за пастырей слывуть,  
А какъ разбойники живутъ;  
И всякъ намъ кажется святымъ,  
Когда на платьѣ ихъ глядимъ!  
И мнѣ припомнилось теперь,  
Какъ разъ прошелъ въ овчарни дверь

Волкъ Аленгринъ (изегримъ), но побоясь  
Собака, пробрался, нарядясь  
Въ овечью шкуру, чѣмъ усилъ  
Ихъ обмануть, а послѣ съѣлъ  
Все, что попало на пути“...

и т. д.

Вслѣдствіе этого трубадуры занимають мѣсто среди самыхъ вліятельныхъ предшественниковъ реформаціи, и эту сторону ихъ поэтической дѣятельности отнюдь не должно упускать изъ виду, если не хотятъ судить о нихъ односторонне; они были не только пѣвцами любви, но и провозвѣстниками свободы и чести, и въ ихъ пѣсняхъ надо видѣть источникъ оппозиціонной лирики новаго времени.

Временемъ наибольшаго блеска провансальской поэзіи слѣдуетъ считать періодъ отъ 1090 до 1290 г. Съ этихъ поръ она стала быстро падать, вмѣстѣ съ рыцарствомъ, процвѣтаніе котораго было тѣсно связано съ ея расцвѣтомъ. Хотя формы, въ которыя провансальская поэзія влагала свое содержаніе, продолжались еще нѣкоторое время, но духъ исчезъ, и отсутствіе его не могло быть возмѣщено отдѣльными поэтическими усиліями даровитыхъ людей, точно такъ же, какъ въ послѣдствіи остались безъ успѣха попытки фантастическаго провансальскаго короля Ренэ (1409—1480) снова пробудить поэзію своей страны. Быстрому паденію этой лирики способствовало также то обстоятельство, что языкъ, которымъ она пользовалась, беспощадно преслѣдовался послѣ несчастныхъ альбигойскихъ войнъ, какъ хранилище и орудіе распространенія ереси. Самыми выдающимися изъ провансальскихъ трубадуровъ считаются слѣдующіе: *Графъ Вилгельмъ IX* изъ Пуатье (1071—1127 г.), древнѣйшій трубадуръ, о какомъ мы имѣемъ опредѣленные свѣдѣнія, *Бернардъ Вентадурскій* (около 1140—1195 г.), *Маркабрунъ* (1140—1185), оригинальный чудакъ, который вмѣсто того, чтобы преклоняться передъ женщинами, преслѣдовалъ ихъ язвительными колкостями, *Жофръ Рудель*, принцъ Блایя (1140—1170 г.), графъ *Рамбо III Оранскій* (царст. 1150—1173 г.), *Пейръ Овернскій* (1155—1215), *Гилльомъ Кабестанскій* (ум. между 1181 и 1196 г.), *Пейръ Рожье* (ок. 1160—1180 г.), король *Альфонсъ II* Арагонскій (царст. 1162—1196 г.), *Ричардъ I* (Львиное Сердце), король англійскій и графъ Пуатье (цар. 1169—1199 г.), *Робертъ I*, дельфинъ (дофинъ) Овернскій (царст. 1169—1234 г.), *Пейръ Реймонъ Тулузскій* (1170—1200 г.), *Арно Марюейльскій* (между 1170—1200 г.), *Гиро Барнельскій* (около 1175—1220 г.), *Пейръ Видаль* (около 1175—1215 г.), какъ и *Гиро Борнельскій*, одинъ изъ самыхъ знаменитыхъ трубадуровъ, *Бертранъ де-Борнъ* (около 1180—1195 г.), гордый, воинственный пѣвецъ, пѣсни котораго звучатъ какъ удары меча по шлемамъ и разсыпаются горячими искрами, высѣченными изъ колець панцыря <sup>172</sup>), *Фолькъ Марсельскій* (въ 1231 г.), *Понсъ Кандюейльскій* (между 1180—1190 г.), авторъ сильныхъ и производящихъ большое впечатлѣніе пѣсенъ о крестовыхъ походахъ, *Рамбо Вакейрасскій*, (1180—1207 г.), *Пейроль* (1180—1225 г.), *Гилльомъ Сенъ-Дидье* (1180—1200 г.), смѣлый, циническій насмѣшникъ, *Арно Даніель* (около 1180—1200 г.), бывший, вѣроятно, изобрѣтателемъ странной стихотворной строфы сес-

типы, *Госельмъ Фэдитъ* (отъ 1190 до 1240 г.), *Раймонъ Миравальскій* (около 1190—1220 г.), *Блакатиъ* (1220—1236 г.), *Саварикъ Молеонскій* (1200 до 1230 г.), *Укъ Сенъ-Сирскій* (около 1200—1240 г.), *Эмерикъ Пеллэнскій* (1205—1270 г.), *Пейръ Кардиналь* (ок. 1210—1230 г.), самый отважный и рѣзкій сочинитель сирвентъ, *Гилльемъ Фшейрасъ* также смѣлый обличитель, *Сордель* изъ Мантуи (1225—1250 г.), о любовныхъ приключеніяхъ котораго сохранились удивительные рассказы, *Бонифацій Камзо* (1250—1270 г.) и *Бартоломей Цорри* (1250—1270 г.), оба итальянцы, какъ и Сардель, ибо провансальская поэзія еще находилась въ Италіи нѣсколько выдающихся представителей въ то время, когда въ Провансѣ она уже пришла въ окончательный упадокъ; наконецъ, *Гиро Рикье* (съ 1250 до 1294 г.), полный ума и чувства поэтъ, особенно знаменитый своими пасторальми, хотя и нѣсколько учено-вычурный. Имъ оканчивается рядъ лучшихъ трубадуровъ.

Необыкновенно характеристична для романтики и ея эпохи исторія жизни и любви пѣвца *Жоффа Руделя*. Эта исторія вкратцѣ изложена у Дюпа такъ: *Жофръ Рудель*, принцъ

Блайи, былъ очень благородный человекъ; онъ влюбился въ графиню Трипольскую, *ни разу ея не видѣвъ*, за ея доброту и пріятельность, о которыхъ онъ слышалъ отъ возвращавшихся изъ Антиохіи пилигримовъ. И вотъ онъ сталъ сочинять въ честь ея много прекрасныхъ пѣсней. Томимый желаніемъ видѣть ее, онъ сдѣлался, наконецъ, крестоносцемъ и пустился въ море. На кораблѣ его постигла тяжелая болѣзнь, такъ что спутники считали его уже умершимъ; однако они привезли его въ Триполисъ и помѣстили въ гостиницѣ. Объ этомъ извѣстили графиню, которая явилась у его постели и приняла его въ свои объятія. Когда онъ увидѣлъ, что это графиня, то сознаніе вернулось къ нему, и онъ сталъ восхвалять и благодарить Бога, не давшаго ему умереть, не увидѣвъ ея. Такимъ образомъ, онъ умеръ на рукахъ у графини, которая приказала съ честью похоронить его въ трипольскомъ храмѣ, а сама, скорбя о его смерти, въ тотъ же день удалилась въ монастырь. Бер-



Рис. 66. Le bon roi Rébé. Со старинной картины въ Луврѣ.

трамъ-де-Борнь, „средневѣковый Тиртей“, который игралъ выдающуюся роль какъ въ поэзіи, такъ и въ исторіи своего времени и своей страны, самъ сдѣлался предметомъ поэзіи, именно у Данта (*Inferno*, cant. 28), у Уланда, романсъ котораго „Бертрамъ-де-Борнь“, можетъ быть, самый лучшій изъ его романсовъ, и у Гейне, который даетъ яркую и прекрасную характеристику своему герою въ строфѣ:

Съ прекрасной гордостью во всѣхъ чертахъ лица,  
На лбу съ печатью мысли ясной,  
Могъ покорять себѣ людскія всѣ сердца  
Бертранъ-де-Борнь, лѣвецъ прекрасный.

Но поэтическій даръ и поэтическое настроеніе никогда не исчезали у южно-французскаго народонаселенія и время отъ времени снова давали знать о своемъ существованіи. Въ 19 столѣтіи старый духъ трубадуровъ Прованса, Гаскони и Севенновъ пережилъ радостное возрожденіе вслѣдствіе того, что выдающіеся таланты писали на нарѣчійхъ этихъ мѣстностей. Таковы цирюльникъ Жакъ *Жансемэнъ* (Жасмэнъ изъ Ажана, † въ 1864 г., Abuglo de Castellailhè, Papillòtos), которымъ по справедливости гордились его земляки, Жозе *Руманиль* († въ 1891 г., Le margarideto, Маргаритка), Теодоръ *Обанель* (*La stagnados*) и маркизь *дела-Фаръ-Алэ*. Провансалець Фредерикъ *Мистраль* (род. въ 1830 году) явился поэтомъ гениально самобытнымъ и оригинальнымъ, особенно въ написанномъ стихами сельскомъ разсказѣ *Mirèio* (1859 г.), который безспорно надо признать самымъ блестящимъ произведеніемъ французской областной поэзіи. Позднѣйшее произведеніе Мистралья—*Nerto*, средне-вѣково-провансальская новелла въ стихахъ, не можетъ идти въ сравненіе съ „Мирейо“ и притомъ слишкомъ сильно проникнута католико-церковнымъ духомъ. Свои лирическія стихотворенія современный трубадуръ издалъ подъ заглавіемъ *Lis Iselos d'or*. Произведенія его доказываютъ, что провансальское нарѣчіе вполне пригодно и для разработки серьезныхъ и крупныхъ темъ.

Мистраль считается главою ново-провансальскихъ поэтовъ, которые, съ шестидесятихъ годовъ, составивъ между собою союзъ *фелибрижъ* (*Félibre*o, сочинитель книгъ, поэтъ), пытаются помогать другъ другу на этомъ поприщѣ, сознательно противодействуя голому натурализму враждебнымъ ихъ школѣ парижскимъ издателямъ и монополистамъ. Къ этимъ поэтамъ, кромѣ вышеупомянутыхъ, относятся еще *Маттѣ*, *Боннель*, *Жьера*, *Таванъ*, *Бурже*, въ особенности же *Поль Мариетонъ*, отличающійся благородствомъ сюжетовъ и мелодической формой (*Souvenance*, *La viole d'amour*). Родственная съ ними по своимъ стремленіямъ *Pleyade Lyonnaise*, съ мастеромъ формы Жоз. *Сулари* во главѣ, имѣетъ въ своей средѣ выдающихся поэтовъ и писателей, какъ, наприм., превосходнаго разсказчика легендъ *Феликса Гра* (*Romancero provençal*), аббата *Пу* (*Pensées*, *Chanson Lemouzina*) и Габр. *Мурей* (*Flammes mortes*)<sup>173</sup>).

### Сѣверо-французскіе труверы и сѣверо-французская эпическая поэзія<sup>174</sup>).

Въ то время какъ на югѣ Франціи романтизмъ изливалъ потокъ своихъ чувствъ въ лирическихъ формахъ, на сѣверѣ той же страны онъ

полагалъ основаніе вліятельному, постепенно распространившемуся по всему средневѣковому міру, господству своихъ героическихъ поэмъ и романсовъ. Какъ въ Провансѣ поэма имѣла по преимуществу характеръ *лирической* (и она нисколько не измѣняется тѣмъ обстоятельствомъ, что въ провансальской литературѣ встрѣчаются отдѣльныя эпическія стихотворенія, представляющія, по большей части, подражанія сѣверо-французскимъ произведеніямъ, а также риомованные романы *Жофръ* и *Фьербра* и прозаическій романъ *Филомена*), такъ въ сѣверной Франціи она была существенно *эпическая*; но если въ Провансѣ романтизмъ какъ бы про-



Рис. 67. Менестрель и жонглеръ, исполняющіе пѣсни на пиру.  
Съ миниатюры.

явиль только первые признаки жизни, то здѣсь онъ является уже въ полномъ расцвѣтѣ юношескихъ силъ и творческой способности. Провансальскіе трубадуры только стучались своими пѣснями въ дверь „чудснаго сказочнаго міра“; въ сѣверо-французскихъ поэмахъ эта дверь уже широко растворена и распространяетъ кругомъ мерцанье „лунной волшебной ночи“. Благодаря трудамъ въ области эпоса, Франція сдѣлалась средоточіемъ романтической поэзіи, потому что въ поэмахъ ея поэтовъ *національное* исчезаетъ окончательно, и его мѣсто заступаетъ *христіанское*. Христіанско-романтическій моментъ въ поэзіи питался крестовыми походами и созрѣлъ благодаря имъ, а такъ какъ Франція была главной носительницей вызваннаго ими одушевленія, то, естественно, она должна была сдѣлаться и средоточіемъ христіанскаго героическаго міра, въ

которомъ національныя черты героическихъ сказаній ступшевались, или, но крайней мѣрѣ, подверглись сильному измѣненію и перекраскѣ въ христіанскій оттѣнокъ, чтобы, пройдя черезъ горнило христіанскаго міровоззрѣнія, снова возвратиться къ себѣ на родину преобразованными и проникнутыми христіанскимъ духомъ.

Сѣверо-французскій (норманскій) языкъ уже рано былъ на столько упорядоченъ и выработанъ, что сдѣлался пригоднымъ для болѣе значительныхъ поэтическихъ сочиненій. Но подобная эпическая производительность возможна не только при существованіи богатаго запаса предварительныхъ поэтическихъ работъ, но и при большой восприимчивости къ поэзіи и ея произведеніямъ. Вотъ эта восприимчивость и была въ сѣверной Франціи не менѣе значительна, чѣмъ въ южной, и какъ у провансальцевъ національными поэтами явились трубадуры, такъ у сѣверныхъ французовъ *труверы* (отъ *trouver*, находить) обрабатывали уже существующій поэтическій матеріалъ, будучи поддерживаемы въ этомъ дѣлѣ *менестрїерами* (*менестрели*, отъ латинскаго *ministeriales*), которые декламировали ихъ стихотворенія, и *жонглерами*, которые пѣли эти стихотворенія подъ аккомпаниментъ музыки. Дѣятельность труверовъ имѣла главнымъ образомъ эпическій характеръ, хотя они занимались также лирикой и особенно положили начало чисто французскому роду поэзіи—веселой пѣснѣ (*chanson*), гдѣ паеосъ чередуется съ остроумной шуткой, такъ какъ кругъ ихъ слушателей, благодаря своему происхожденію, своему климату и своимъ нравамъ, требовалъ пищи болѣе питательной и болѣе солидной, чѣмъ та, которою довольствовался лирически настроенный вѣтренный духъ провансальцевъ. Труверы поэтому обратились къ огромному запасу легендарныхъ сказаній, накопившемуся во время хаотическаго броженія перваго тысячелѣтія христіанской эры, и выработали изъ него романтическій эпосъ. Вначалѣ форма его была строго поэтическая (*chansons de geste*), но впослѣдствіи она все болѣе и болѣе утрачивала эту строгость, изъ романа въ стихахъ нашла болѣе удобнымъ и легкимъ для себя превратиться въ романъ въ прозѣ и, наконецъ, послѣ всякаго рода сокращеній, искаженій и примѣсей, образовала народную книгу, какія еще теперь предлагаются за дешевую цѣну на нѣмецкихъ ярмаркахъ, съ надписью „напечатанныя въ этомъ году“ и на пепельно-сѣрой бумагѣ съ ужасными политипажами.

Число эпическихъ памятниковъ древне-французской литературы необыкновенно велико, и уже теперь, хотя еще многое не напечатано и покоится въ архивахъ и библіотекахъ, трудно сдѣлать имъ полный обзоръ <sup>173</sup>). Поэтому была сдѣлана попытка слѣдующимъ образомъ распредѣлить произведенія этой эпической поэзіи.

**Церковная поэзія.** Источниками ея служили Ветхій и Новый Заветъ, мартирологи (*acta martyrum*) и жизнеописанія святыхъ (*acta sanctorum*).

Эта поэзія легендъ имѣетъ гораздо болѣе филологическій, чѣмъ эстетическій интересъ. Назовемъ только нѣкоторыя изъ этихъ благочестивыхъ исторій: а) Voyage de St. Brandan au paradis terrestre (Путешествіе св. Брандана въ земной рай), родъ монашеской Одиссеи, сочинена неизвѣстнымъ поэтомъ около 1121 года; б) парафраза библіи, принадлежащая *Беранжю* или Беранжеру; в) Vie de Ste. Elisabeth (Жизнь св. Елисаветы) *Рютбефа* и т. п.

**Национальная героическая поэзія.** 1) *Франко-Каролингскій циклъ*: а) За основу произведеній этого цикла принимается обыкновенно *Хроника Тюрэнна*, но она —

скорѣе основанная на эпическомъ преданіи біографія Карла Великаго, чѣмъ эпическая поэма. Авторъ ея неизвѣстенъ, временемъ сочиненія считается 11 столѣтіе. б) Поэма о *паллиримствѣ Карла Великаго въ Константинополь и Герусалимъ*. в) Романъ о *Бертѣ съ большой ногой*, впервые обработанный *Аденцомъ*. д) Романъ о *Флостѣ и Бланкфлостѣ*. е) Романъ *De Ronsevaux* или



Рис. 68. Четыре сына Гаймона. Съ рукописи романа въ Парижской Национальной библиотекѣ.

*Chanson de Roland*, *пѣснь Роланда* <sup>176</sup>), безъ сомнѣнія, самый значительный изъ всѣхъ этихъ старофранцузскихъ стихотворныхъ романовъ.

Сюжетомъ для этого произведенія послужило извѣстное преданіе о гибели племянника Карла Великаго отъ руки мавровъ, въ пиренейской долигѣ Ронсевалѣ, во время возвращенія на родину изъ Испаніи, въ августѣ 778 г. Какъ всѣ chansons de geste, такъ и «Пѣснь Роланда» не есть однимъ лицомъ созданное, за одинъ разъ вылившееся художественное произведеніе, но представляетъ, подобно всѣмъ древнимъ поэмамъ, слитое съ теченіемъ времени, изъ постепенно возникавшихъ отдѣльныхъ героическихъ пѣсенъ или, если угодно, поэтически созданное цѣлое. Основа его имѣетъ несомнѣнно очень древнее происхожденіе, но ту форму, въ которой мы его имѣемъ, оно получило только въ послѣдней четверти 11 столѣтія, и именно, какъ указываетъ заключительный стихъ, подъ перомъ одного трувера *Тюрольда*

(Турольдусъ, Тюрудъ, Терульдъ), повидимому, норманна, который жилъ, какъ думаютъ, во время завоеванія Англіи Вильгельмомъ Нормандскимъ. Окончено это произведеніе, вѣроятно, въ срединѣ 12 столѣтія. Первая часть его подробно рассказываетъ о трагическомъ концѣ Роланда, павшаго съ своими боевыми товарищами жертвою измѣны «злого» Ганелона; вторая представляетъ болѣе краткій рассказъ о мщеніи царственнаго дяди убійцамъ своего племянника. О стилѣ и тонѣ этой поэмы могутъ дать представленіе уже ея начальныя строки:

Carles li reis, nostre emperere magnes  
 Король Карль, нашъ великій императоръ,  
 Set ans tuz pleins adestet en Espaigne  
 Цѣлыхъ семь лѣтъ онъ въ Испаніи пробыль,  
 Tresqu' en lu mer conquist la tere altaigne  
 До самаго моря покорилъ онъ страну.  
 N'i ad castel ki devant lui remaignet  
 Никакая крѣпость не могла ему противостоять,  
 Murs ne citet n'i est remés a fraindre  
 Не было уже ни замковъ, ни городовъ, которыхъ онъ не одолѣлъ,  
 Fors Saraguce, k'est en une muntaigne  
 За исключеніемъ Сарагоссы, которая находится на горѣ.  
 Li reis Marsilies la tient, ki Deu non aimet  
 Тамъ держится царь Марсиль, который не любитъ Бога,  
 Mahummet sert e Apollon reclaimet  
 Но Магомету служить и Аполлона призываетъ;  
 Ne s'poet garder que mals ne li ataignet  
 Поэтому онъ не можетъ оградить себя отъ близкой гибели.

Безспорно, вся поэма проникнута истинно эпическимъ духомъ и содержитъ не мало мѣстъ, поразительныхъ по своей простой красотѣ; особенно замѣчательно описаніе смерти героя <sup>177</sup>).

f) Les quatre fils d'Aymon (*четыре сына Гаймона*), g) L'histoire du noble et vaillant chevalier Regnault de Montauban (исторія благороднаго и доблестнаго рыцаря Реньо де-Монтобанъ), h) Guerin de Monglaive, i) Maugis d'Aigremont (волшебникъ *Малгисъ*), k) Huon de Bordeaux, l) Doolin de Mayence, m) Ogier le Danois, n) Meurvin, o) Gérard d'Euphrate—всѣ эти произведенія рисуютъ главнымъ образомъ феодальныя взаимныя отношенія между Карломъ Великимъ и его вассалами. Борьба съ невѣрными опять выдвигается на первый планъ въ p) романѣ Fierabras и q) въ романѣ Galeyn Rhétoré. Смѣшанный характеръ имѣетъ r) романъ De Charlmagne fils de Berthe, а s) Guillaume d'Orange представляетъ попытку поставить главнаго героя перваго крестоваго похода, Готфрида Бульонскаго, въ связь съ древнѣйшимъ французскимъ преданіемъ.

2) *Бретонскій циклъ*. Онъ замѣчателенъ тѣмъ, что въ немъ самое возвышенное христіанство перемѣшивается съ самымъ языческимъ эпикурействомъ. Первый элементъ представленъ духовнымъ рыцарствомъ, имѣвшимъ цѣлью служеніе святому Гралю (отъ grazal, или старо-сѣверо-

французскаго garral, сосудъ, кувшинъ) или святому блюду, въ которомъ, по преданію, Іосифъ Аримаоевскій собралъ кровь, истекшую изъ пораженнаго копьемъ Лонгина бока Христа, и которое вносльдствіи было принесено въ Европу и ввѣрено на храненіе рыцарямъ Массеніи (тамплиерамъ), т.-е. рыцарскому братству, основанному для служенія Гралю; воплощеніемъ второго элемента является, напротивъ, сказаніе о Тристанѣ. Рядъ относящихся сюда романовъ открываютъ а) романъ Merlin и б) романъ De Sang-real; затѣмъ слѣдуетъ с) романъ Perceval, самое цѣнное изъ всѣхъ этихъ произведеній, начатое *Кретьеномъ де-Труа*, оконченное *Готье де-Дене* и *Маниессе* около 1210 г. <sup>178</sup>).



Рис. 69. Персеваль въ гостяхъ въ Гральсбургѣ.  
Миниатура изъ романа „Персеваль“ въ Парижской Национальной библиотекѣ.

Романъ Perceval послужилъ основою одному изъ самыхъ знаменитыхъ произведеній древней національной нѣмецкой литературы, именно роману Parzival, *Вольфрама Эшенбаха*, о которомъ будетъ говорить въ своемъ мѣстѣ. Для того, чтобы дать читателямъ не-специалистамъ болѣе точное понятіе о сущности этого романтизма, я предлагаю здѣсь краткое изложеніе содержанія романа Кретьена де-Труа. Персеваль уже въ раннемъ дѣтствѣ потерялъ отца и старшихъ братьевъ, мать воспитываетъ его на своей родинѣ, въ Валисѣ, въ полномъ невѣдѣніи рыцарства и оружія, и онъ вырастаетъ, не подозрѣвая своей собственной храбрости и воинственности. Однажды онъ встрѣчаетъ въ лѣсу пять рыцарей въ доспѣхахъ, и это возбуждаетъ въ немъ рѣшеніе отправиться путешествовать по свѣту; мать, наконецъ, соглашается на это и даетъ ему много добрыхъ совѣтовъ. Онъ отправляется въ Карднелъ, гдѣ находитъ дворъ короля Артура, переживаетъ дорогой нѣсколько приключеній, при которыхъ превосходно примѣняетъ къ дѣлу совѣты матери, и по прибытіи къ королевскому замку встрѣчаетъ рыцаря въ красныхъ доспѣхахъ, который только что оттуда выѣхалъ. Рыцарь спросилъ его, чего ему тутъ надо? «Потребовать у короля Артура твоихъ доспѣховъ», отвѣчаетъ Персеваль. Велѣдъ затѣмъ онъ вѣзжается, безъ дальнѣйшихъ разсужденій, въ залу, гдѣ находится король со всѣмъ своимъ дворомъ; Артуръ обѣщаетъ посвятить его въ рыцари, если онъ сойдетъ съ лошади и принесетъ обѣтъ Богу и святымъ. Но Персеваль желаетъ удостоиться этой чести только сидя на лошади, такъ какъ рыцари, которыхъ онъ

встрѣтилъ въ лѣсу, также были верхомъ. Затѣмъ онъ проситъ у короля позволенія отнять на поединкѣ доспѣхи у краснаго рыцаря, который былъ смертельнымъ врагомъ Артура. Крѣ, королевскій кравчій, насмѣхается надъ такимъ притязаніемъ юноши. Но одна дама, несмѣявшаяся дѣлать десять лѣтъ, подходитъ къ Персевалу и, улыбаясь, объявляетъ ему, что онъ будетъ однимъ изъ храбрѣйшихъ и мужественнѣйшихъ рыцарей. Обозленный этимъ, кравчій даетъ ей пощечину и бросаетъ въ огонь сидѣвшаго у очага королевскаго шута, за его прежнее предсказаніе, что дама эта засмѣется не прежде, чѣмъ увидитъ того, кто будетъ цвѣткомъ рыцарства. Наконецъ, Персеваль посвящается въ рыцари на поставленныхъ имъ условіяхъ, отыскиваетъ краснаго рыцаря и, убивъ его на поединкѣ, завладѣваетъ его вооруженіемъ; но онъ совсѣмъ не умѣетъ обходиться со шлемомъ и другими доспѣхами, и тутъ ему помогаетъ его оруженосецъ Гюйонъ, который совѣтуетъ ему надѣть на себя и нижнее одѣяніе убитаго. «Никогда не сниму я прекрасную пеньковую рубашку, сдѣланную моею матерью!» отвѣчаетъ юноша; онъ довольствуется доспѣхами и только теперь научается пользоваться стременами и шпорами, которые раньше казались ему излишними, такъ какъ онъ ѣхалъ безъ сѣдла и управлялъ своимъ конемъ съ помощью палочки. Случай приводитъ его къ одному рыцарю, который излагаетъ ему обязанности его званія и уговариваетъ измѣнить деревенскую одежду на болѣе приличную. Затѣмъ Персеваль прощается со своимъ учителемъ и пріѣзжаетъ къ замку Борепэръ, который осажденъ непріятелемъ и близокъ къ сдачѣ вслѣдствіе недостатка въ съѣстныхъ припасахъ. Бланшфлёръ, владѣлица замка, старается угостить его какъ можно лучше; за это онъ освобождаетъ ее отъ противниковъ, побѣдивъ въ поединкѣ ихъ предводителя и пославъ его къ двору короля Артура съ порученіемъ сообщить улыбающейся дамѣ, что онъ отомститъ за пощечину ея пощечину.

Изъ Борепэра онъ отправляется къ двору своего дяди, короля Пешёра, гдѣ находитъ священный Граль и священное копьё, которымъ былъ прободенъ Искупитель. Король Пешёръ страдаетъ отъ ранъ, полученныхъ имъ въ юности и никогда уже потомъ не закрывавшихся; онѣ зажили бы, если бы Персеваль спросилъ его: «Для чего служить святой Граль и почему капаетъ кровь съ священнаго копьё?» Персевалу однако не приходитъ на умъ задать этотъ вопросъ, онъ смотритъ молча и затѣмъ пускается въ путь обратно ко двору Артура. Дорогою онъ побѣждаетъ многихъ рыцарей и посылаетъ ихъ передъ собой въ качествѣ вѣстниковъ. Прибывъ вслѣдъ затѣмъ самъ къ королю, онъ отомщаетъ за даму кравчюму и сопровождаетъ Артура въ Карліонъ, гдѣ собирается весь дворъ. Здѣсь онъ однажды встрѣчается съ дамой Гидезъ (hideuse—отвратительная, безобразная), которая сердится на него за то, что онъ оставилъ дворъ своего дяди, не сдѣлавъ вопроса, и осыпаетъ его проклятіями. Судя по описанію наружности этой дамы, она красавица хоть куда! Шея и руки темны, какъ желѣзо, глаза черныя, чѣмъ у араба, и меньше, чѣмъ у мыши, носъ кошки или обезьяны, губы какъ у быка, зубы желтые, какъ яичный желтокъ, борода какъ у козы, сзади и спереди горбъ, ноги кривыя. Извинившись передъ королемъ, что она не можетъ оставаться у него долѣе въ виду предстоящаго ей далекаго путешествія, она рассказываетъ объ одной крѣпости, гдѣ держатся въ заключеніи 750 рыцарей съ ихъ дамами. Освобожденіе этихъ плѣнниковъ представляетъ обширное поле для храбрости,—и тутъ слѣдуетъ очень подробный рассказъ о приключеніяхъ нѣсколькихъ рыцарей, особенно отважнаго Говэна, племянника короля Артура. Персеваль въ теченіе пяти лѣтъ посвящаетъ себя рыцарскимъ подвигамъ и совершенно не думаетъ о пабожномъ благочестіи; но вотъ онъ встрѣчаетъ въ одномъ лѣсу десять дамъ и трехъ рыцарей, кающихся тутъ въ своихъ прежнихъ проступкахъ; бесѣда съ ними дѣйствуетъ на него очень назидательно, онъ приходитъ

въ себя и исповѣдуются передъ однимъ пустыннокомъ, братомъ короля Пешёра. Затѣмъ Персеваль пускается въ путь къ своему дядѣ, чтобы предложить ему вышеупомянутые вопросы, заѣзжаетъ по дорогѣ снова въ Борепаръ, гдѣ проводитъ три дня у Бляншфлёръ, послѣ этого является къ королю Пешёру, излѣчиваетъ его раны своими вопросами и возвращается ко двору Артура. Здѣсь приходитъ къ нему извѣстіе о смерти его дяди; онъ отправляется вмѣстѣ съ Артуромъ и его свитой, которыхъ пригласилъ къ себѣ на коронацію, и наследуетъ священныя реликвіи, а въ числѣ ихъ главную—священный Граль, который, будучи трижды обнесёнъ дѣвушкой вокругъ стола, уставляеть столъ всевозможными лакомыми блюдами, отъ чего Артуръ и его рыцари приходятъ въ великое изумленіе. Послѣ отъѣзда гостей Персеваль удаляется въ пустыню, куда уноситъ съ собой и священный Граль, который до конца жизни снабжаетъ его пищей. Въ минуту его смерти священныя вещи скрылись отъ взоровъ окружающихъ, вознеслись на небо и съ тѣхъ поръ никогда не являлись болѣе на землѣ. Тѣло Персеваля было перенесено въ Palais aventureux и положено рядомъ съ королемъ Пешёромъ. Надпись на его могилѣ гласитъ: «Здѣсь покоится Персеваль, который закончилъ странствія священнаго Граля».

d) Романъ *Lancelot du lac*, исторія любви Лансло и Женевры (Женьевра), супруги короля Артура, начатый также *Кретьеномъ де-Труа* (въ 1190 г.) и законченный послѣ его смерти *Годфруа де-Лейнни*; e) романъ *Constans*; f) романъ *Meliados de Leonoys*; g) романъ *Tristan*, основанный на старобретонскихъ (кельтскихъ) преданіяхъ, впервые обработанный отчасти въ прозѣ, отчасти въ стихахъ, *Люсомъ де-Гастомъ* (*Luces de Gast*), а затѣмъ въ полномъ объемѣ переложенный на стихи Кретьеномъ де-Труа; содержаніемъ его служитъ любовь Тристана и Изальды (Изельтъ, Изотъ, Изольдъ); вполнѣдствіи изъ этого матеріала нѣмецъ Готтфридъ Страссбургскій, какъ будетъ подробнѣе указано въ своемъ мѣстѣ, создалъ бессмертную пѣснь пѣсней любви и страсти; h) романъ *Ysage le Triste*, новая обработка этого сюжета; i) романъ *Artus*, который мы имѣемъ только въ прозѣ и который какъ бы резюмируетъ всё рассказы о кругломъ столѣ.

3) *Норманскій циклъ*. Главнымъ поэтомъ его былъ *Ришаръ Васъ* († около 1184 г.), отъ котораго сохранились слѣдующія произведенія: a) *Le Brut d'Angleterre*, романъ, прославляющій одного мнимаго внука Энея, бывшаго будто бы англійскимъ королемъ, и содержащій 18.000 восьмистопныхъ стиховъ; b) *Romande Rou* (Ролло) *et de ducs de Normandie*, <sup>179)</sup> римованная хроника древней исторіи норманновъ, а также ихъ вторженія въ Англію и поселенія въ этой странѣ; c) хроника герцоговъ норманскихъ отъ Генриха II до Ролло; d) *Roman du Chevalier au Lion*, (романъ рыцаря льва), произведеніе, которое, впрочемъ, могло принадлежать и другому поэту—*Гасу Брюлецу* (*Gace Brulez*) <sup>180)</sup>. Чисто норманскимъ слѣдуетъ признать и романъ о Робертѣ Дьяволѣ (*Robert-le-Diable*), подвергавшійся столь многочисленнымъ французскимъ и нѣмецкимъ переработкамъ.—Къ области національной романтической героической поэзій относятся отчасти и слѣдующіе романы, которыхъ нельзя прямо приче-

слить ни къ одному изъ упомянутыхъ до сихъ поръ цикловъ: а) Roman du chevalier au Cygne (Романъ Рыцаря съ лебедемъ), канвой для котораго служить завоеваніе Іерусалима Готфридомъ Бульонскимъ; б) L'histoire du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel, сюжетомъ котораго воспользовался поэтъ Уландъ для своего „Kastellan von Coucy; в) Garin de Loherens, романъ, составляющій часть очень обширной поэмы Chanson des Loherens; д) романъ Gérard de Vienne; е) Roman du Chevalier Paris, natif de Dauphine et de la belle Vienne; ф) Cyperis de Vineaux; г) Partonopeus de Blois; з) Florent et Octavien; и) Aventures d'Jsambart et de Gormond; к) La voye ou le Songe d'Enfer (Видѣніе или Сонъ объ Адѣ), принадлежащее современнику Кретьена де-Труа, *Рауно де-Гудану*, эпико-сатирическое произведеніе, изъ котораго Дантъ могъ почерпнуть первую идею своего „Ада“; л) всѣмъ извѣстный романъ о семи мудрыхъ учителяхъ (Li Romans des sept Sages de Rome, издалъ Келлеромъ въ 1836 г.), сочиненный около 1260 г. *Герберомъ*, имѣющій сильную дидактическую окраску и изъ содержанія котораго видно, что источникомъ для него служилъ сказочный и животный эпосъ; м) Roman de la Violette (Романъ фіалки), относящійся къ первой четверти 13 столѣтія.

**Романтико-эпическія обработки античныхъ сюжетовъ.** Причиной появленія подобнаго рода произведеній, которыя представляютъ странную смѣсь античнаго и романтическаго, и въ которыхъ классическія героическія сказанія являются въ средневѣковой обстановкѣ и потому часто имѣютъ видъ пародій, каррикатуръ, было, вѣроятно, смѣшное притязаніе феодальныхъ династій вести свое происхожденіе отъ героевъ древности. Это тщеславіе поддерживали придворные поэты, и съ теченіемъ времени всѣ атрибуты средневѣковаго романтизма были перенесены въ классическую древность. Изъ многочисленныхъ французскихъ романтизованныхъ античныхъ сюжетовъ надо указать на слѣдующія: а) римованная хроника римскихъ императоровъ (Histoire en vers des empereurs de Rome), принадлежащая *Каландру*; б) Roman d'Alexandre le Grand, выпущенный въ свѣтъ *Александромъ де-Пари* и *Ламберомъ ли-Коръ* въ 1184 г.; в) Roman de Florimond *Эйма де-Варенна* (ок. 1188 г.); д) поэма La Guerre de Troie (Троійская война) *Бенуа де-С.-Мора*; е) романъ объ архиволшебникѣ Вергилиѣ, представляющій знаменитаго римскаго поэта въ видѣ чернокожника, какимъ онъ слылъ въ теченіе всѣхъ среднихъ вѣковъ и какимъ онъ выступаетъ также, наприм., въ ф) романѣ *Аденеца лѣ-Руа*, Cléomadés, дѣйствіе котораго происходитъ во время правленія Діоклетіана.

**Фабліо и рассказы (contes)** <sup>181)</sup>. Фабліо или фабло (Fabliaux отъ fabler, испанское hablar—говорить) и contes (conter, рассказывать) составляли отдѣлъ менѣе объемистыхъ эпическихъ стихотвореній и пѣлись или

декламировались странствующими „коштёрами“, представляя для средне-вѣковой Франціи то, что мы называемъ легкой литературой. Правда, эти рассказы, послужившіе неисчерпаемымъ источникомъ матеріала для послѣдующей новеллистики (см. ниже о Боккачіо), не особенно церемонятся съ моралью, однако ни въ какомъ случаѣ нельзя признать вѣрнымъ столь часто взводимое на нихъ обвиненіе въ сплошной безнравственности и непристойности. Палпротивъ, эти веселые рассказы и анекдоты часто скрываютъ подъ своими

шутками очень серьезныя поученія и являются, такимъ образомъ, произведениями, гдѣ этический элементъ уравновѣшивается съ дидактическимъ. Такимъ характеромъ—при рѣзкой сатирической окраскѣ—отличается и знаменитый *Roman du Renard* (романъ Лисицы) французская обработка животнаго эпоса, распадающаяся на нѣсколько произведений. Основа его пользовалась извѣстностью и популярностью уже въ началѣ тринадцатаго столѣтія. Авторомъ древнѣйшаго отдѣла (*branche*) былъ *Пьеръ де С.-Клу*, нашедшій многихъ продолжателей, изъ которыхъ однако объявилъ свое имя только одинъ—*Ришаръ де-Лизонъ*. Отъ главнаго ствола французскаго „Ренара“ пошли впослѣдствіи слѣдующіе отпрыски: а) *Le couronnement du Renard* (вѣнчаніе Ренара), приписываемое поэтессѣ *Мари де-Франсъ* (см. ниже); б) *Renard le Nouvel* (Ренаръ Новый) сочиненъ къ концу 13 столѣтія *Жакмаромъ Жьелэ*; в) *Le Renard contrefaict* (*imité*) (Ренаръ Поддѣланный) принадлежитъ неизвѣстному поэту 14 столѣтія (*Мартэну Франку?*); наконецъ, д) *Renard le Bestourné* (тоже).

**Аллегорическій романъ.** Самымъ замѣчательнымъ памятникомъ въ области аллегорическаго романа является *Roman de la Rose*, начатый *Гилломомъ де-Лорми* († около 1260 г.), продолженный *Жаномъ де-Меномъ* (Meung, 1279—1318 г.?) и содержащій до 22.000 стиховъ. Это странная книга, въ которой мораль, сатира, аллегорія и сантиментальность образуютъ самую причудливую смѣсь и гдѣ среди самыхъ крайнихъ романтическихъ утонченостей встрѣчаются иногда совѣмъ современные звуки. Таково, наприм., мѣсто, которое очень опредѣлительно предвосхищаетъ такъ называемую сень-симонистскую доктрину:



Рис. 70. Гравюра на деревѣ изъ перваго печатнаго изданія *Roman de la Rose*. Изъ Petit, Bibliographie. Paris. Maison Quantin.

„Nature n'est pas si sote  
 Qu'ele feïst nostre Marote  
 Tans solement por Robichon,  
 Se l'entendement i fichon,  
 Ne Robichon por Mariete,

Ne por Agnès, ne por Perrete;  
 Ains nous a fait, biau filz n'en doutes,  
 Toutes por tous et tous por toutes,  
 Chascune por chascun commune,  
 Et chascun commun por chascune“.

(Т.-е. «Натура не такъ глупа, чтобы создать нашу Мароту только для Робишона, а Робишона только для Мариеты, или для Агнесы, или для Переты. Она — не сомнѣвайся въ этомъ, милый сынъ — создала всѣхъ женщинъ для всѣхъ мужчинъ, и всѣхъ мужчинъ для всѣхъ женщинъ. Каждую для каждаго, и каждаго для каждой».)

Въ теченіе столѣтій это была любимая книга французовъ; но она также читалась и вызвала подражанія и въ другихъ странахъ (наприм., въ Англіи ей подражалъ Чосеръ). Ее можно сравнить съ очарованнымъ лѣсомъ, въ которомъ романтизмъ заблудился и, отчаявшись въ возможности скоро найти дорогу, сталъ забавляться, для препровожденія времени, всякаго рода фантастическими и странными вымыслами. Намъ же могутъ доставить нѣкоторое удовольствіе этого рода поэзіи только очень немногія отдѣльныя мѣста.

#### Сатира, какъ противоположность романтизму: Раблэ.

Мы значительно забѣгаемъ впередъ и позволяемъ себѣ, въ видѣ исключенія, уклоненіе отъ хронологическаго порядка изложенія, чтобы непосредственно рядомъ съ произведеніями древне-французскаго романтизма помѣстить явленіе, въ которомъ воплощается его полная противоположность. Это явленіе есть *Франсуа Раблэ*. Онъ родился въ 1483 (?) г. въ Шинонѣ, маленькомъ городѣ Турени, сначала сдѣлался францисканскимъ монахомъ, затѣмъ бенедиктинскимъ. Но и эту рясу онъ нашель слишкомъ узкой, снялъ ее, бродилъ одно время по странѣ въ одѣяніи свѣтскаго священника, затѣмъ отправился къ Монпелье изучать врачебное искусство и быстро достигъ степени доктора медицины, послѣ чего практиковалъ и преподавалъ свою науку попеременно то въ Лионѣ, то въ Монпелье. Впослѣдствіи онъ заручился покровительствомъ (патронатомъ) Кардинала дю-Беллэ, котораго сопровождалъ въ его поѣздкахъ (наприм., въ Римъ) и черезъ котораго получилъ мѣсто священника въ Мёдонѣ, а также и другіе приходы. Умеръ Раблэ въ Парижѣ въ 1553 г., со словами: „Je m'en vais chercher un grand Peut-être“ (т.-е. отправляюсь искать великое Можетъ быть).

Вполнѣ стоя на уровнѣ современнаго образованія и неумолимымъ ножомъ анатома изслѣдуя и вскрывая дурныя стороны, пороки и глупости своего времени: испорченность духовенства, рабскій духъ и глупо надутое буквоедство ученыхъ, невѣжественное шарлатанство врачей, плохо прикрытое грудами римскихъ юридическихъ формулъ безправіе,

все ханжество, самохвальство, неестественность и фиглярство,— Раблэ гениальнѣе всѣхъ другихъ писателей той эпохи представлялъ во Франціи реформаторскій элементъ, который при жизни его отчасти обнаруживался и въ Германіи. Но Раблэ не былъ реформаторомъ; это былъ сатирикъ новый, равноправный близнецъ древняго Аристофана. Онъ до-вольствовался тѣмъ, что отражалъ современную жизнь въ вогнутомъ зеркалѣ сатиры и развертывалъ ее въ гигантской каррикатурѣ передъ глазами современниковъ, съ той главною цѣлью, чтобы заставить ихъ смѣяться, какъ онъ опредѣлительно заявляетъ въ *avis aux lecteurs* (обращеніе къ читателю), которымъ начинается прологъ къ первой книгѣ „Гаргантюа“:

„Amys Lecteurs qui ce livre lisez	Vous apprendrez, sinon en cas de rire:
Despouillez vous de toute affection,	Aultre argument ne peut mon cueur eslire
En le lisant ne vous scandalisez,	Voyant le deuil qui vous mine et consomme;
Il ne contient mal, ny infection.	Mieux est de ris, que de larmes escrire,
Vray est qu'icy peu de perfection	Pour ce que rire est le propre de l'homme“.

(Г.-с. «Друзья читатели, читающіе эту книгу, отрекитесь отъ всякаго притворства, читая ее, не скандализируйтесь—она не содержитъ въ себѣ ни зла, ни заразы. Правда, мало вы въ ней найдете совершенства, развѣ только для того, чтобы посмѣяться; другого содержанія мое сердце не можетъ избрать, видя горестъ, которая васъ подтачиваетъ и изнуряетъ. Лучше писать о смѣхѣ, чѣмъ о слезахъ, такъ какъ смѣяться свойственно человѣку».)

Лекарствомъ отъ страшнаго общественнаго недуга, свирѣпствовавшаго всюду, Раблэ прописывалъ огромныя дозы насмѣшки; все у него колоссально, вслѣдствіе этого и цинизмъ, этотъ неизмѣнный спутникъ всякаго безопаднаго осмѣянія. Неестественности романтизма, который, какъ мы видѣли, сталъ проявляться въ формѣ все болѣе и болѣе бессодержательныхъ аллегорій, Раблэ противопоставилъ естественность и здравый человѣческій разумъ. Слѣдуя романтизму въ отношеніи формы—такъ какъ планъ произведеній Раблэ вполне аналогиченъ съ обычнымъ построеніемъ рыцарскихъ романовъ—всецѣло антиромантической и современный духъ этого писателя сумѣлъ облечь именно въ эту форму самое забавное осмѣяніе романтики. Такимъ образомъ, онъ сражался со своей эпохой при помощи ея же собственнаго оружія. Имѣлъ ли онъ въ виду при этой сатирической борьбѣ опредѣленныя личности (Франциска I, Генриха II), какъ часто утверждалось и отрицалось,—это совершенно несущественно и имѣетъ значеніе только въ глазахъ ученаго педантизма. Достоверно то, что изъ всей необъятной фантастичности его произведеній опредѣленно и рѣзко выступаетъ историческая дѣйствительность того времени, что ими побѣдоносно провозглашается наступленіе новаго періода цивилизаціи городовъ, въ противоположность рыцарско-придворной романтическаго времени, и благодаря ей романтизмъ является побѣжденнымъ.

Романы Раблэ были изданы подъ заглавіями *Гаргантюа* (*La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par l'abstracteur de quintessence; Lyon 1535, т.-е. Неоцѣнимая жизнь великаго Гаргантюа, отца Пантагрюэля, нѣкогда сочиненная извлекателемъ квинтъ-эссенціи*) и *Пантагрюэль* (*Pantagruel, roi des Dispodes, restitué à son naturel; avec ses faits et prouesses épouvantables, composé par feu Mr. Alcofribas, abstracteur de quintessence 1532, т.-е. Пантагрюэль, король Дисподовъ, возвращенный къ своей природной натурѣ, съ его страшными дѣяніями и подвигами,—сочиненный покойнымъ г. Алькофрибасомъ, извлекателемъ квинтъ-эссенціи*).

Познакомимся поближе съ этими произведеніями, несомнѣнно, вполне того заслуживающими. Гаргантюа происходитъ изъ рода великановъ. Его зачатіе и рожденіе разсказаны очень обстоятельно, и его дѣтство описано съ причудливою грубостью чисто нидерландской жанровой живописи. Выйдя изъ дѣтства, герой отправляется въ Парижъ, гдѣ появленіе этого великана производитъ не малую сенсацію среди «пошлаго, празднаго, нелѣпаго» парижскаго населенія. Когда горячее любопытство парижанъ начало ему надоѣдать, онъ погасилъ его тѣмъ же самымъ способомъ, какимъ Гулливеръ потушилъ пожаръ въ главномъ городѣ Лилипута, такъ что жалкимъ образомъ потонуло «двѣсти шестьдесятъ тысячъ четыреста восемнадцать человѣкъ, не считая женщинъ и малыхъ дѣтей». Послѣ этого Гаргантюа, снявъ большіе колокола съ церкви Notre Dame, навѣсилъ ихъ на свою лошадь въ видѣ бубенчиковъ, и такъ какъ парижане убѣдились, что силою съ этимъ человѣкомъ ничего нельзя подѣлать, то они отрядили для переговоровъ съ нимъ самаго искуснаго оратора Сорбонны, Яногуса де-Брагмардо, что даетъ Раблэ случай прелестно осмѣять софистическій педантизмъ и варварскую галиматью ученыхъ того времени. Посланный именно обращается къ Гаргантюа съ слѣдующей рѣчью:

«Хмъ, хмъ, гмъ, бонедіесь, ваша милость, бонедіесь: et vobis, господа! Вѣдь было бы вполне справедливо, если бы вы соблагородили отдать намъ наши колокола. Ибо они положительно намъ весьма нужны. Хмъ, хмъ, хашъ. Вѣдь уже давно мы могли бы получить за нихъ хорошія деньги, какъ намъ предлагали люди изъ Лондона въ Кагорѣ, а также и люди изъ Бурдо въ Бри, которые хотѣли купить ихъ изъ-за субстантивикальнаго качества элементарной комплексіи, интронифицированной внутри террестритета ихъ квиддитативной природы, для экстронейзирования своихъ галоновъ и турбинъ отъ нашихъ лозъ, если и не нашихъ, то какъ разъ около. Такъ какъ, если бы мы потеряли кровь лозъ, мы потеряли бы все, мужество и пылъ. Возвратите ихъ намъ назадъ ради моей просьбы, тогда я заслужу шесть аршинъ колбасы и хорошіе штаны, которые будутъ очень кстати по моимъ ногамъ, иначе они не сдержатъ своего слова, какъ и плуты. Да, Domine, клянусь Богомъ, штаны дѣло хорошее et vir sapiens non abhorrebit illud. Да, не всякій, желающій имѣть пару штановъ, дѣйствительно имѣетъ ихъ. Это я прекрасно знаю по себѣ. Смотрите, Domine, вотъ уже прошло онадцать дней, какъ я измышляю и разжевываю эту прекрасную рѣчь. Reddite quae sunt Caesaris Caesari, et quae sunt Dei Deo. Ibi jacet lepus. Честное слово, Domine, если вы желаете поужинать у меня in camera, клянусь святымъ Хризамомъ, charitatis nos faciemus bonum cherubin. Ego occidi unum porcum et ego habem bonum vino. Но о хорошемъ винѣ нельзя говорить худо по-латыни. Право, de parte Dei, date nobis glockas nostras. Посмотрите-ка, я дарую и вручаю вамъ и отъ нашего факультета Sermones de Utino, utinam чтобы вы отдали намъ наши колокола. Vultis etiam Ablassios? Per Deum, vos habebitis et



Рис. 71. Раблэ. Бюеть на памятникъ въ Медонѣ.

nihil zaletis. O, господинъ Dominé, glockidonaminor nobis! Ohe, es bonum urbis. Они вѣдь всѣмъ нужны. Здорова ли ваша кобыла? Да, и нашъ факультетъ не менѣе quae comparata est jumentis insipientibus et similis facta est eis, psalmo nescio quo, хотя я дѣйствительно записалъ это у себя въ книжкѣ, et est unum bonum Achilles, хмъ, э-хмъ, хмъ, кхе. Ну! я доказалъ вамъ, что вы должны намъ это отдать. Ego qui dem sic argumentor. Omnis glocka glockabilis in glockerio, glockando glockans glockativo, glockare facit glockabiliter glockantes. Parisius habet glockas. Ergo Klotz. Га, га, вотъ это сказано, такъ сказано! Это въ tertio primae in Darii или гдѣ-нибудь въ другомъ мѣстѣ. Клянусь душой, было у меня время, когда я былъ настоящимъ дьяволомъ въ аргументаціи; теперь самая лучшая вещь вино, хорошая постель, спиной къ огню, брюхохъ къ столу и красивая плѣшь. Ну, Domine, и такъ, я прошу васъ in nomine Patris et Filii et spiritus Sancti, amen, чтобы вы возвратили намъ наши колокола. Да оградить васъ Богъ отъ зла и наша дорогая Богоматерь поможетъ въ здоровьѣ, qui vivit et regnat per omnia saecula saeculorum, amen. Хмъ, кхе, рашъ, ракъсъ, хмъ, кхе».

Противъ такого краснорѣчія Гаргантюа не могъ устоять, выдалъ колокола и началъ въ Парижѣ изучать науки, чтó однако не помѣшало ему принимать участіе во всѣхъ увеселеніяхъ, особенно въ игрѣ, и главнымъ образомъ заниматься ѣдой и питьемъ. «Онъ начиналъ свой обѣдъ нѣсколькими дюжинами окороковъ, копченыхъ бычачьихъ языковъ, ботарговъ, колбасъ и другихъ подобныхъ питій и яствъ. Въ

это время четверо из его людей непрерывно одинъ за другимъ полными лопатами бросали ему въ глотку горчицу» и т. д. Но между тѣмъ, какъ Гаргантюа такимъ образомъ предавался въ Парижѣ изученію наукъ, на страну его отца напали враги и герой былъ вызванъ домой отражать это нападеніе, за что онъ и принялся по прибытіи, и при томъ очень оригинальнымъ способомъ. Послѣ первой побѣды онъ захотѣлъ утолить свою жажду латуковымъ салатомъ, а такъ какъ въ латукѣ во время сраженія укрылись шесть пилигримовъ, то имъ пришлось бы вмѣстѣ съ салатомъ отправиться въ желудокъ великана, если бы они не спрятались у него во рту въ парѣ пустыхъ зубовъ и не были потомъ освобождены изъ своего опаснаго убѣжища посредствомъ зубочистки. Въ то время какъ Гаргантюа бьется съ врагами, къ нему присоединяется родственникъ ему по характеру человекъ—монахъ Жанъ des Entompeurs, «молодой малый, отважная душа, здоровый, бравый, веселый, проворный, смѣлый, горячій, длинный и сухощавый, съ хорошо скроеннымъ ртомъ, значительнымъ носомъ, здорово отчитывавшій часы, валявшій вигилии, поддѣлывавшій мессы, въ общемъ итогѣ—истинный монахъ, какого еще никогда не было съ того времени, какъ монашествующій міръ былъ омонашенъ монахами».

Соединившись съ такимъ товарищемъ, Гаргантюа совершенно одолеваетъ врага и хочетъ затѣмъ изъ благодарности сдѣлать брата Жана аббатомъ прекраснѣйшаго монастыря во Франціи. Но Жанъ отклоняетъ отъ себя эту награду и выпрашиваетъ позволенія построить новый монастырь по своему собственному плану и замыслу. «Такъ какъ въ то время въ монастыри отправляли только слѣпыхъ, хромыхъ, горбатыхъ, противныхъ, уродливыхъ, непріятныхъ, глупыхъ, испорченныхъ, юродивыхъ женщинъ, только изувѣченныхъ, тупыхъ, разслабленныхъ, тяжелыхъ для домашней жизни мужчинъ, то было постановлено сюда (въ новый монастырь) принимать не иначе, какъ красивыхъ, благообразныхъ и благовоспитанныхъ женщинъ и не иначе, какъ красивыхъ, благообразныхъ и благовоспитанныхъ мужчинъ. Далѣе, такъ какъ мужчины могли приходиться въ женскіе монастыри только тайно или насильственно, то было опредѣлено, что здѣсь не должно быть женщины, при которой не было бы мужчины, а также мужчины, при которомъ не было бы женщины. Далѣе, такъ какъ мужчины и женщины, разъ ихъ приняли въ монастырь, вынуждены были послѣ пробнаго года оставаться въ немъ въ теченіе всей жизни, то было рѣшено, что всякій мужчина и всякая женщина, сюда принятые, совершенно свободно могутъ удалиться отсюда, когда только этого захотятъ. Далѣе, такъ какъ члены ордена обыкновенно даютъ три обѣта,—именно цѣломудрія, бѣдности и послушанія, то тутъ было предусмотрѣно, чтобы монахи могли заключать браки, чтобы каждый былъ богатъ и жилъ на свободѣ».

Заключеніе романа открываетъ поистинѣ величавую перспективу въ новое время, которое Раблэ предвидѣлъ такъ пророчески, что прямо указывалъ на будущую замѣну остановленной во Франціи реформациі революціей. Очевидно передъ нимъ носился планъ государства, построеннаго на началахъ разума, когда онъ приглашалъ людей вступать въ новый монастырь Гаргантюа и Жана:

„Cy entrez, vous, qui le saint Evangile  
En sens agile annoncez, quoy qu'on gronde,  
Ceans aurez ung refuge et bastille  
Contre l'hostile erreur qui tant pestille  
Par son faulx style empoisonner le monde;  
Entrez, qu'on fonde ici la foy profonde.

Puis qu'on confonde et par voix, et par rolle,  
Les ennemis de la saint Parolle“.

(Т.-е. „входите сюда, вы, возвѣщающіе св. Евангеліе, смѣло и бодро, какъ бы ни возставали на васъ за это; здѣсь найдете убѣжище и крѣпость отъ враждебнаго заблужденія, котораго толкованія отравляютъ міръ своимъ ложнымъ стилемъ. Входите, пусть положить здѣсь основаніе глубокой вѣрѣ и затѣмъ пусть словомъ и дѣломъ поразять враговъ св. слова.“)

*Пантагрюэль* Раблэ также начинается причудливо комической исторіей рожденія героя. Съ переселеніемъ Пантагрюэля въ Парижъ открывается рядъ самыхъ ѣдкихъ каррикатуръ на религіозную, политическую, общественную и научную жизнь того времени, прерываемый только шутками Панюржа, присоединившагося къ Пантагрюэлю. Эти шутки столь же необъятно фантастичны, какъ и непристойны.

Панюржъ, много путешествовавшій человѣкъ, рассказываетъ свои приключенія, которыя превосходятъ все, что есть невѣроятнѣйшаго въ позднѣйшихъ «мюнхгаузиадахъ» \*). Еще хуже пришлось ему въ Турціи, такъ какъ тамъ онъ едва-едва не былъ изжаренъ, чтобы быть приготовленнымъ и съѣденнымъ подъ кроликовымъ соусомъ. Его уже нашпиговали и посадили на вертелъ, когда онъ увидѣлъ, что поваръ, который долженъ былъ поворачивать вертелъ, заснулъ. Панюржъ бросилъ въ голову спящаго головни, отчего тотъ немедленно умеръ. Головни зажгли солону, а хворостъ домъ. Панюржъ соскочилъ съ вертела и воспользовался имъ какъ копьемъ, а сквородой—какъ щитомъ. Вооруженный такимъ образомъ, онъ пробился сквозь толпу турокъ, которые съ нетерпѣніемъ ждали, когда поспѣетъ жареное. Но пробираясь черезъ эту страну, ему пришлось много терпѣть отъ собакъ, которыя будучи привлекаемы запахомъ его полужжареннаго тѣла, постоянно проявляли желаніе его съѣсть. «Тогда-то я очень боялся зубной боли».—«Какъ зубной боли? Но вѣдь объ этомъ ты всего менѣе могъ думать въ ту пору?»—«О, конечно! Но я говорю о зубахъ не своихъ собственныхъ, а собакъ и турокъ, которые хотѣли меня съѣсть. Развѣ вы не знаете, что зубы никогда не доставляютъ намъ большей боли, чѣмъ въ то время, когда собаки кусаютъ насъ за икры?»

Въ разсказѣ о приключеніяхъ Пантагрюэля и Панюржа часто подъ покровомъ сумасброднѣйшихъ фарсовъ скрывается глубочайшая мудрость и всегда—самая рѣзкая сатира. Жестоко осмѣявъ, какъ и въ первомъ своемъ произведеніи, процвѣтавшую тогда жалкую ученость, Раблэ изливаетъ жгучіе потоки своего издѣвательства на отвратительныя язвы тогдашней католической церкви, папства, политики и финансоваго управленія. Съ какою безиримѣрною смѣлостью осмѣивалъ Раблэ іерархію и папство, можетъ показать особенно слѣдующее мѣсто:

«Послѣ выдержаннаго нами поста отшельникъ далъ намъ письмо къ одному человѣку, котораго онъ называлъ Альбіаномъ Гамаромъ, сторожемъ звенящаго острова... Это былъ старый, маленькій, плѣшивый человѣчекъ съ лоснящимся

\*) Разказы о невѣроятныхъ приключеніяхъ Ганноверскаго дворянина и офицера русской службы, барона Мюнхгаузена, изданные въ 1785 г., потомъ имѣвшіе множество продолженій и подражаній. *Ред.*

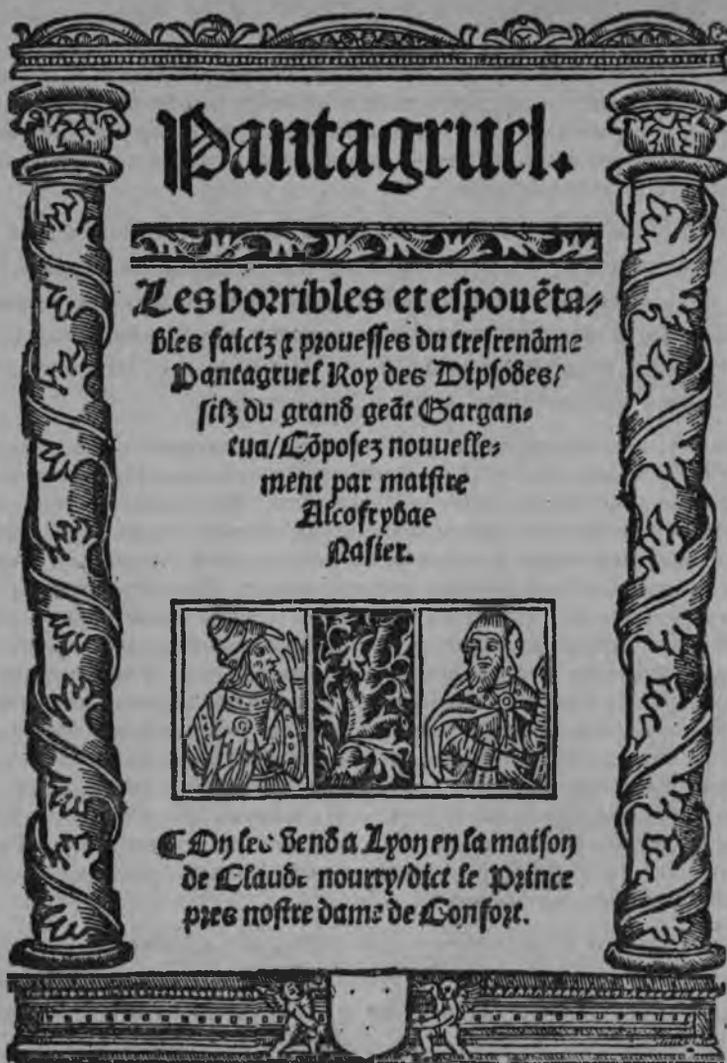


Рис. 72. Точное воспроизведение выходного листа из первого издания „Пантагрюэля“ Рабля, напечатанного в Лионѣ, около 1532 года.

Petit, Bibliographie. Paris. Maison Quantin.

рыльцемъ и багрово-красною фізіономією. По просьбѣ отшельника, онъ принялъ насъ очень радушно, когда увидалъ, что мы выдержали постъ, какъ выше было сказано. Послѣ очень хорошей закуски онъ разсказалъ намъ о достопримѣчательностяхъ острова, увѣряя, что тутъ жили вначалѣ сарацины, которые однако по велѣнію природы (какъ все измѣняется) обратились въ птицъ... Птицы были большія, красивыя и учтивыя и похожія на моихъ соотечественниковъ. Онѣ ѣли и пили какъ люди, переваривали пищу какъ люди, наполняли себя какъ люди, спали какъ люди... словомъ, глядя на нихъ, вы сказали бы, что это люди; но людьми

онѣ все-таки не были, по словамъ стража, который клялся, что онѣ ни свѣтскія, ни духовныя лица. И ихъ пернатая одежда повергала насъ въ недоумѣніе, у нѣкоторыхъ она была совсѣмъ бѣлая, у другихъ совсѣмъ черная, у иныхъ совсѣмъ сѣрая, у иныхъ наполовину бѣлая, наполовину черная, у нѣкоторыхъ совсѣмъ красная, у другихъ голубая вперемежку съ бѣлою; удовольствіе было смотрѣть на нихъ. Самцовъ онѣ называлъ монашками, аббатками, епископчиками, кардинальчиками, а одного—единственнаго въ своемъ родѣ—Палочкой \*). Самокъ называлъ онѣ монашенками, епископами, кардинальщиками, папцами. «Совершенно подобно тому, — сказалъ онъ намъ, — какъ среди пчелъ водятся трутни, которые только и дѣлаютъ, что все портятъ и пожираютъ, такъ, неизвѣстно, какимъ образомъ и въ среду этихъ веселыхъ птицъ вотъ уже триста лѣтъ каждые пять мѣсяцевъ вторгается множество нищенствующихихъ, которые загаживаютъ и скверняютъ весь островъ—такіе отвратительные и чудовищные, что всѣ отъ нихъ бѣгутъ. У всѣхъ ихъ искривленные шеи, мохнатые лапы, когти, брюхо гарпій и заднія части стимфалиды; и нельзя было ихъ истребить: вмѣсто одного убитаго немедленно прилетало двадцать пять новыхъ... Затѣмъ мы спросили, что заставляетъ этихъ птицъ не переставая лѣтъ? Стражъ отвѣчалъ, что эти колокола, которые висятъ на клѣткахъ. Потомъ онъ спросилъ насъ: «Не хотите ли, чтобы я заставилъ лѣтъ всѣхъ тѣхъ монашковъ, которыхъ вы видите тамъ закутанныхъ въ плащи съ капюшонами, точно дикіе жаворонки?»—«О, пожалуйста!» отвѣчали мы. Тогда прозвонилъ всего шесть разъ колоколь, и монашки сбѣжались, и монашки заплѣли. «А запуютъ ли тѣ,—спросилъ Панюржъ, вонъ—съ перьями цвѣта копченой селедки, если я потяну этотъ колоколь?»—«Непремѣнно,—отвѣчалъ стражъ. Панюржъ позвонилъ, и вдругъ и эти дымчатые птицы подбѣжали къ намъ и заплѣли вмѣстѣ, но ихъ голоса были грубы и противны. Стражъ объяснилъ намъ, что онѣ питаются только рыбой, какъ наши цапли и морскіе вороны, и составляютъ собственно пятый видъ нищенствующихихъ, только что выщипанныхъ въ свѣтъ \*\*). Онъ прибавилъ, что пролѣзавшій здѣсь, по возвращеніи изъ Африки, Робертъ Вальбрэнгъ сообщилъ ему о предстоящемъ прилетѣ шестой породы, которую онъ называлъ капуцинчиками\*\*\*), сказавъ, что болѣе угрюмой, болѣе сумасбродной и болѣе непріятной породы никогда не было во всемъ этомъ островѣ. «Африка,—сказалъ Пантагрюэль,—постоянно производитъ все новыя и чудовищныя вещи». Третій день такъ же прошелъ въ угощеніяхъ и пирахъ, какъ и оба предыдущіе. Въ этотъ день Пантагрюэль настоятельно пожелалъ видѣть Палочку; но стражъ возразилъ, что это не такъ-то легко сдѣлать. «Отчего же?»—спросилъ Пантагрюэль,—развѣ у него шлемъ Шлутона на головѣ или колцо Гнуса на когтяхъ, или хамелеонъ на груди, которые дѣлаютъ его невидимкой?»—«Нѣтъ,—сказалъ стражъ,—но у него уже натура така, что онъ мало доступенъ; я однако распорядусь, чтобы вы имѣли возможность какъ-нибудь его увидать». Съ этими словами онъ ушелъ, оставивъ насъ за фдой. Спустя четверть часа, онъ возвратился съ извѣстіемъ, что въ эту минуту Палочку видѣть можно, и провелъ насъ украдкой и осторожно прямо къ клѣткѣ, гдѣ Палочка сидѣлъ въ сообществѣ двухъ маленькихъ кардинальчиковъ и шести толстыхъ и жирныхъ епископчиковъ. Панюржъ съ любопытствомъ осматривалъ его лицо, тѣлодвиженія, осанку, затѣмъ громко воскликнулъ; «Чортъ побори! Онъ похожъ на удода».—«Ради Бога, говорите тише!»—сказалъ стражъ:—у него есть уши—

\*) Уменьшительное отъ „Папа“ (papagaut). *Ред.*

\*\*\*) „Нищенствующіе“—особый монашескій орденъ того времени, раздѣлявшійся на пять классовъ;—пятый составляли самые младшіе по чину. *Ред.*

\*\*\*\*) Орденъ капуциновъ былъ учрежденъ уже въ 1525 г. *Ред.*

«Да вѣдь и у удода есть уши?» сказала Панюржъ. «Если онъ хоть одинъ разъ услышитъ, какъ вы богохульствуете, вы погибли, добрые люди».—«Въ такомъ случаѣ лучше бы намъ,—сказалъ братъ Жанъ,—остаться тамъ пить и пировать».

Пользуясь случаемъ, когда герои романа прибыли въ страну философовъ, Раблэ опять возвращается къ ученымъ и осыпаетъ своими сарказмами ихъ схоластическую чепуху. Мы знакомимся при этомъ съ мудреными занятіями ученой братіи.

«Я видѣлъ (разсказываетъ Панюржъ), какъ великое множество этихъ должностныхъ лицъ въ нѣсколько часовъ дѣлали бѣлыми ээоповъ только посредствомъ растиранія имъ живота изъ глубины корзины. Другіе, запрягши три пары лисицъ, пахали ими прибрежный песокъ и не теряли даромъ своего посѣва. Другіе мыли черепицу крышъ и лишали ее краски. Другіе добывали воду изъ пумекса или пемзы, какъ вы его называете, тѣмъ, что толкли его долго въ мраморной ступкѣ и измѣняли его субстанцію. Другіе стригли ословъ и получали при этомъ хорошую шерсть. Другіе собирали виноградъ съ терновника и смоквы съ репейника. Другіе доили козловъ и вливали молоко въ рѣшето, съ великою пользою для хозяйства. Другіе мыли головы осламъ и не теряли при этомъ мыла. Другіе закидывали сѣти на воздухъ и ловили ими громаднхъ раковъ. Я видѣлъ, какъ одинъ молодой сподизаторъ \*) извлекалъ изъ мертваго осла искусственные вѣтры, которые и продавалъ по пять су за локоть... Другіе дѣлали великія вещи изъ ничего и величайшія вещи снова обращали въ ничто... Другіе въ длинной загородкѣ тщательно измѣряли скачки блохъ и увѣряли меня, что это занятіе болѣе чѣмъ необходимо для управленія государствами, веденія войны и управленія республиками, ссылаясь на то, что Сократъ, который первый низвелъ философію съ неба на землю и обратилъ ее изъ празднои въ полезную, употреблялъ половину своихъ научныхъ занятій на измѣреніе прыжковъ блохъ, какъ свидѣтельствуетъ Аристофанъ квинтэссенціалістъ».

Наконецъ, надо еще упомянуть о прелестномъ эпизодѣ, гдѣ философъ Эпистемонъ, которому въ битвѣ отрубили голову, но который опять ожилъ благодаря тому, что Панюржъ пришилъ отрубленную голову къ туловищу, разсказываетъ, что онъ видѣлъ въ аду въ продолженіе своей недолгой смерти. Онъ встрѣтилъ тамъ замѣчательныхъ людей и наблюдалъ удивительную перемѣну ролей. Александръ Великій занялся починкою башмаковъ; Фабій Медлитель долженъ былъ подъ рядъ повторять «Отче нашъ»; Артуръ и рыцари Круглаго стола были матросами на адскихъ рѣкахъ; Неронъ сдѣлался шуткомъ и уличнымъ пѣвцомъ; Готфридъ Бульонскій выдѣлывалъ чѣтки и продавалъ образки; Папа Юлій II торговалъ пирогами; четыре сына Гаймона были площадными шарлатанами; Діогенъ былъ облеченъ въ пурпуръ и имѣлъ въ рукѣ скипетръ, которымъ колотилъ Александра Великаго за то, что тотъ нехорошо починилъ ему башмаки; Эпиктетъ былъ расфранченъ, какъ французскій щеголь, и танцевалъ въ бесѣдкѣ съ красивыми дамами; Киръ попросилъ у него копейку, чтобы купить луку на ужинъ; Эпиктетъ бросилъ ему рубль со словами: «Мошенникъ, будь честнымъ человѣкомъ!» но ночью былъ обокраденъ Александромъ, Даріемъ и другими экс-государями.

Я остановился на Раблэ долѣе, чѣмъ собственно позволялъ объемъ настоящей книги. Поступлено мною такъ потому, что этотъ дѣйстви-

\*) Spodizateur, отъ лат. Spados—буквально знач. тотъ, который варитъ что-нибудь подъ золою. *Ред.*

тельно свободный человек и превосходный писатель гораздо болѣе знаменитъ, чѣмъ извѣстенъ и читаемъ, и потому не должно упускать никакого случая обращать на него вниманіе. Лучшую критику произведеній Раблэ далъ онъ самъ, примѣнивъ къ нимъ слѣдующее сравненіе: „Силенами въ прежнее время назывались маленькіе ящички, какіе мы видимъ теперь въ лавкахъ аптекарей: снаружи они расписаны всякаго рода веселыми и забавными картинками, какъ гарціями, сатирами, взнуданными гуськами, рогатыми зайцами, осѣдланными утками, крылатыми козлами, запряженными въ дышло оленями и другими подобными изображеніями, нарочно сдѣланными для того, чтобы заставлятъ людей смѣяться, какимъ былъ и Силенъ, учитель добраго Бахуса; но внутри ихъ сберегали тонкія спеціи, какъ бальзамъ, сѣрую амбру, аммоній, мускусъ, цибетъ, драгоцѣнные камни и другія дорогія вещи“<sup>182</sup>).

### Начатки французской національной литературы.

По мѣрѣ того какъ различныя области Франціи постепенно соединялись въ сильную и сплоченную монархію, провансальская и норманская поэзія также сливалась въ поэзію французскую и такимъ образомъ сѣверъ оказалъ и сохранилъ гораздо болѣе значительное вліяніе на развитіе національнаго языка, чѣмъ югъ. Языкъ *ойль* одолѣлъ менѣе сильный языкъ *окъ*; и рыцарскій духъ Прованса уступилъ монархическому духу сѣверной Франціи, который, въ особенности благодаря династіи Валуа, второй линіи мужского колѣна Капетинговъ, началъ пріобрѣтать все болѣе и болѣе исключительное господство. Подъ вліяніемъ этого духа рыцарская поэзія Франціи обратилась въ придворную. Но прежде чѣмъ мы станемъ говорить объ этой поэзіи и ея представителяхъ, бросимъ еще бѣглый взглядъ назадъ, на нѣсколькихъ болѣе раннихъ поэтовъ, которые французами ставятся обыкновенно во главѣ французской національной литературы, въ болѣе тѣсномъ смыслѣ слова. Это именно: *Тибо*, король Наваррскій и графъ Шампань (отъ 1201 до 1253 г.), авторъ легкихъ любовныхъ пѣсень и очень благочестивыхъ гимновъ; норманская дама *Мари де-Франсэ* (въ началѣ 13 столѣтія), знаменитая поэтесса, которой басенное сочиненіе *Le Dit d'Ysope* принадлежитъ къ драгоцѣннѣйшимъ произведеніямъ древне-французской литературы<sup>183</sup>); *Шарль*, герцогъ *Орлеанскій* (1391—1464 г.), пытавшійся воскресить пѣсни провансальскихъ трубадуровъ; *Аленъ Шартъе* (род. въ 1386 г.); *Франсуа Виллонъ* (род. въ 1431 г.), о которомъ Буало въ своемъ „*Art Poétique*“ (Искусство поэзіи), такъ долго бывшемъ для французовъ догматическимъ авторитетомъ, говоритъ:

„Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,  
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers“

(Т.-е. Виллонъ первый сумѣлъ въ эти грубыя времена внести порядокъ въ нестройное искусство нашихъ старыхъ романистовъ); далѣе, *Марсіаль де-Пари* (род. въ 1440 г.), и *Октавианъ де-С.-Желэ* (род. въ 1465 г.).

Здѣсь слѣдовало бы назвать—и при томъ не въ послѣднемъ, а въ первомъ ряду—поэту *Клотильду де-Сюрвилъ* или *де-Валлонъ-Шамп* (1405—1495 г.), стихотворенія которой (мнимыя)—были изданы Вандербургомъ въ 1803 году,—если бы эта писательница не была просто литературной мистификаціей, хотя, правда, въ высшей степени искусно устроенной. Приведенные Рэйнуаромъ и Вилльмэномъ доводы не оставляютъ болѣе никакого сомнѣнія, что стихотворенія Клотильды—подѣлка и что сама она—поэтический вымыселъ. Авторомъ этихъ стихотвореній былъ, вѣроятно, нѣкій *маркизь де-Сюрвилъ*. Во всякомъ случаѣ сочинилъ ихъ человекъ, обладавшій поэтическимъ талантомъ и, сверхъ того, мастерски умѣвшій подражать средневѣковымъ формамъ<sup>134</sup>).



Рис. 73. Вильетка изъ „Ballade des Pendus“ Виллона. Виллонъ написалъ эту балладу послѣ того, какъ онъ былъ приговоренъ къ смерти за кражу, но затѣмъ помилованъ.

Изъ Pagés. Poètes français.

Въ произведеніяхъ только что названныхъ поэтовъ проявляются уже начатки той холодной искусственности, въ которой поэты начали съ этихъ поръ полагать сущность поэтического творчества. Только народная пѣсня осталась свободной отъ этой искусственности, и поэтому народный поэтъ *Оливье Басселэнъ* (въ срединѣ четырнадцатаго столѣтія), жившій въ Вальде-Вирѣ въ Нормандіи и пѣсни котораго назывались поэтому *Vaux de Vire*, откуда впоследствии получился „*водевилъ*“, еще теперь по праву пользуется во Франціи почетною извѣстностью; не меньше читается и царственный пѣвецъ любви Генрихъ IV,

который въ своихъ любовныхъ пѣсенкахъ очень мило уловилъ національный пѣсенный тонъ и прелестная пѣсня котораго „*Charmante Gabrielle*“ неизмѣнно продолжаетъ жить въ устахъ народа.

Charmante Gabrielle,  
Percé de mille dards,  
Quand la gloire m'appelle  
A la suite de Mars,  
Cruelle départie!

Malheureux jour!

Que ne suis-je sans vie  
Ou sans amour!

L'amour, sans nulle peine,  
M'a, par vos doux regards,  
Comme un grand capitaine  
Mis sous ses étendards.  
Cruelle etc.

Je n'ai pu, dans la guerre,  
Qu'un royaume gagner;

Mais sur toute la terre  
Vos yeux doivent régner.

Cruelle etc.

Partager ma couronne,  
Le prix de la valeur;  
Je la tiens de Bellone,  
Tenez-la de mon coeur.

Cruelle etc.

Belle astre que je quitte,  
A! cruel souvenir!

Ma douleur s'en irrite:

Vous revoir ou mourir,

Cruelle etc.

Je veux que mes trompettes,  
Mes fifres, les échos,  
A tout moment répètent  
Ces doux et tristes mots:

Cruelle déparie!

Malheureux jour!

C'est trop peu d'une vie

Pour tant d'amour!

Т.-е. Прелестная Габріель!  
Пронзенный тысячью стрѣль  
Когда меня зоветь слава,  
Я иду по пути Марса.  
Жестокая разлука!  
Несчастный день!  
Зачѣмъ я не умерь  
Или не разлюбилъ!  
Амуръ безъ всякаго труда  
Черезъ ваши нѣжные взоры,  
Подобно великому вождю,  
Призвалъ меня подъ свои знамена.  
Жестокая и пр.  
Я на войнѣ могъ приобрѣсти  
Одно лишь государство,  
Но ваши глаза должны  
Царствовать на всей землѣ.  
Жестокая и пр.

Раздѣлите со мной корону,  
Которую я заслужилъ храбростью;  
Я получилъ ее отъ Беллоны,  
Вы получите ее отъ моего сердца.  
Жестокая и пр.

Прекрасная звѣзда, которую я  
оставляю.

Ахъ! жестокое воспоминаніе!  
Мое горе имъ раздражается.  
Видѣть васъ снова, или умереть.  
Жестокая и пр.

Я хочу, чтобы мои трубы,  
Мои литавры и ихъ отголоски  
Ежеминутно повторяли  
Эти сладкія и грустные слова:  
Жестокая разлука!  
Несчастный день!  
Одной жизни мало  
Для такой любви!

Правда, позднѣйшая критика <sup>185)</sup>,—оспариваетъ у Басселэна право авторства на большинство изъ его пѣсенъ и приписываетъ ихъ умершему въ 1616 г. въ Вирѣ адвокату *Жану ле-Гу*.

При Францискѣ I, который впервые представилъ въ своемъ лицѣ самодержавную королевскую власть и стоитъ на рубежѣ романтической и новой эпохи, французская литература уже опредѣлительно выступаетъ въ видѣ довольной своимъ жребіемъ придворной служанки. Странно однако, что именно при этомъ „рыцарственномъ королѣ“, который постоянно любезничалъ съ романтизмомъ, впервые опредѣленно проявляется во Франціи подражаніе античной поэзіи. Правда, въ основѣ этого явленія, съ одной стороны, лежало снова пробудившееся тогда стремленіе къ изученію классической древности, возрожденіе наукъ и искусствъ, благодаря чему и вся эта эпоха получила названіе эпохи *Возрожденія* (Renaissance); но если принять во вниманіе, что Франція какъ разъ именно была центромъ романтизма и романтической поэзіи,

то, съ другой стороны, для объясненія почти внезапнаго и во всякомъ случаѣ насильственнаго исчезновенія романтическихъ преданій, мы имѣемъ право не малую долю вліянія на перемѣну въ литературномъ сознаніи приписать и политическимъ мотивамъ. Послѣ того какъ Людовикъ XI сломилъ власть могущественныхъ вассаловъ и сдѣлалъ безконечно много для объединенія Франціи и укрѣпленія въ ней монархическаго принципа, Франциску I, естественно, было очень важно лишить вассальныя традиціи той опоры, какую онѣ имѣли въ общественномъ миѣніи,—и поэтому онъ все дѣлалъ наперекоръ лично для него пріятнымъ романтическимъ формамъ, чтобы направить духовную дѣятельность націи по путямъ, отдаленнымъ отъ воспоминаній романтической эпохи. Отсюда ревностное покровительство, которое онъ и его дворъ оказывали изученію классической древности, отсюда стремленіе связать новую исторію французской образованности съ римскою древностью, а не съ феодальными средними вѣками. И эти стремленія скоро принесли свои плоды; съ одной стороны, благодаря имъ французская поэзія, которой насильственно навязывали формы древнихъ образцовъ, нисколько не усвоивая ихъ духа, приобрѣла характеръ подражательности, а съ другой—они оторвали образованіе отъ всѣхъ національныхъ воспоминаній и такимъ образомъ, сдѣлавъ его исключительнымъ достояніемъ высшихъ классовъ, положили въ духовномъ отношеніи начало рѣзкому распаденію націи на привилегированное и подчиненное сословія.

При дворѣ какъ Франциска Перваго, такъ и его преемниковъ, на поэзію смотрѣли, какъ на средство утонченнаго расширенія круга салонныхъ удовольствій. Такъ понимала ее остроумная *Маргарита-де-Валуа* (1492—1549 г.), сестра Франциска I, написавшая по образцу Боккачіо сто довольно безцеремонныхъ, но красиво рассказанныхъ новеллъ (*Septaméron*, т.-е. восьмидневникъ). Эта книга замѣчательна во многихъ отношеніяхъ: во-первыхъ, какъ одно изъ самыхъ раннихъ произведеній остроумной, „пикантной“ французской прозы; во-вторыхъ, какъ доказательство необыкновенной даровитости ея сочинительницы и, въ-третьихъ, какъ памятникъ того міровоззрѣнія и того стиля, которые въ знатныхъ кругахъ возрожденія считались „хорошимъ тономъ“. *Septaméron*, оставшійся неоконченнымъ, пользовался подъ заглавіемъ *Contes de la reine de Navarre* (рассказы королевы Наваррской) большой популярностью въ тогдашнемъ обществѣ и превосходно воспроизводилъ его настроеніе и образъ жизни. О главномъ содержаніи книги можно судить по увѣренію принцессы, что она „собрала тутъ всѣ штуки, какія были сыграны женщинами съ ихъ любовниками и мужьями“. Надо помнить при этомъ, что люди возрожденія отличались большой жизнерадостностью и распушенностью и отнюдь не любили закрывать свой ротъ фиговымъ листомъ. Впрочемъ, въ болѣе зрѣломъ возрастѣ Маргарита сдѣлалась очень бла-

гочестивой и вмѣсто неприличныхъ новеллъ писала длинныя и выспренность Oraison (поученія). Тѣмъ не менѣе она была усердной покровительницей веселаго *Клемана Маро* (1495—1544 г.), который началъ собою рядъ французскихъ придворныхъ поэтовъ и испытывалъ свои силы въ пѣснѣ, даже духовной (переводъ псалмовъ), въ разсказѣ, въ посланіяхъ и въ элегии,—но главнымъ образомъ въ поэзіи эпиграмматической. Независимо отъ придворнаго стихотворства нѣкоторое время держалась *народная драма*, имѣя свое начало въ католической литургіи и въ происшедшихъ, вѣроятно, изъ римскихъ сатурналій процессіяхъ на „праздникахъ дураковъ“; она выработалась въ формѣ *мистерій* (Mystères, представленія изъ библейской исторіи), *моралитетовъ* (Moralités, аллегорическія пьесы), *фарсовъ* (Farces, комическія сцены изъ народной жизни, большей частью очень грубыя) и *соттизъ* (Sotties или Sottises, фарсы съ сатирической тенденціей), и хотя съ конца 14 столѣтія пользовалась во Франціи большой популярностью, но при господствѣ исходившихъ отъ двора ученыхъ теорій, при ложномъ пониманіи и подражаніи классической древности, не была въ состояніи удержать свой народный характеръ и потому въ скоромъ времени также подпала диктатурѣ придворной учености.



Рис. 74. Маргарита-де-Валуа, королева Наваррская. Съ портрета въ Парижской національной библиотекѣ.

Коснувшись духовной драмы, не безынтересно отмѣтить, что между тѣмъ какъ въ Испаніи и Германіи мистеріи сохраняли характеръ, приличествующій ихъ религиознымъ сюжетамъ, итальянскія и французскія мистеріи, напротивъ, очень часто впадали въ непристойный, иногда даже прямо богохульный тонъ. Въ Италіи папа Иннокентій III уже въ 1210 г. былъ принужденъ воспретить участіе духовныхъ въ представленіи извращенныхъ мистерій, а также постановку этихъ зрѣлищъ въ цер-

квахъ. Правда, въ нѣмецкихъ мистеріяхъ дѣло не обходится безъ средневѣковыхъ наивностей и грубостей, но, насколько мнѣ извѣстно, еще не найдено ни одной нѣмецкой мистеріи, въ которой заключалось бы что-нибудь хотя отдаленно похожее на безстыдныя положенія и непристойности, какія встрѣчаются въ нѣкоторыхъ французскихъ <sup>186</sup>).

Изъ среды придворной учености возникла въ половинѣ 16 столѣтія та поэтическая школа, которая, имѣя своимъ основателемъ *Пьера Ронсара* (1525—1585 г.) и членами—*Иоахима-дю-Беллэ* (1524—1560 г.), *Жана-Антуана де-Баифа* (род. въ 1532 г.), *Понтюса де-Тиара*, *Ремю Белло*, *Жана Дора* и *Этьена Жоделля*, называла себя въ самодовольной гордости „французскимъ созвѣздіемъ“ (*la Pléiade française*), при

чемъ однако не выходила за предѣлы самаго неуклюжаго подражанія древнимъ и дюжинной придворной лести. При своемъ безсиліи эти люди съ истинно бѣшенымъ усердіемъ копировали древнихъ и подражавшихъ древнимъ иноземныхъ писателей. Ронсаръ своей *Франсиадой* (*La Franciade*) открылъ рядъ тѣхъ эпическихъ фабрикацій, которыя, не исключая отсюда и „Генриаду“ Вольтера, наводятъ такую удручающую скуку. Современники называли Ронсара *Prince des poètes français* (царь французскихъ поэтовъ). Онъ пытался сдѣлаться не только французскимъ Гомеромъ, но и французскимъ Петrarкой.



Рис. 75. Франсуа де Малербъ. Съ современной гравюры.

Его *Любовныя стихотворенія* (*Les*

*Amours*), правда, облечены въ форму сонетовъ Петрарки, но во всемъ прочемъ мало имѣютъ общаго съ стихотвореніями этого поэта. Оды его полны самой жалкой напыщенности, и вся его безвкусица проявляется въ одной изъ нихъ, озаглавленной *Défloration de Lède* (Обольщеніе Леды). Жоделль, въ ложно направляемомъ рвеніи—положить начало французской художественной драмѣ, впервые принялъ за основной законъ три пресловутыя Аристотелевы единства. Его *Клеопатра*, поставленная въ первый разъ въ Парижѣ въ 1552 г., была какъ бы прародительницей псевдоантичной трагедіи, служенію которой впоследствии посвящали себя крупнѣйшіе таланты, но дѣйствующія лица которой, несмотря на это, за немногими только исключеніями, выходили не жизненными реально-поэтическими образами, а простыми маріонетками.

Болѣ ума и искусства, чѣмъ Ронсаръ и его товарищи, проявила въ подражаніи античной поэзіи вторая поэтическая школа, главою которой былъ *Франсуа де-Малербъ* (1555—1628 г.). Онъ впервые придалъ французской лирикѣ характеръ солидной разумности и трезваго изящества, который она сохранила и до новѣйшаго времени. Съ Малербомъ и благодаря его вліянію *Александрійскій стихъ*,—хотя и бывший однимъ изъ древнѣйшихъ стихотворныхъ размѣровъ романскихъ народовъ, но только теперь получившій строгую правильность,—сдѣлался господствующей стихотворной формой французской поэзіи, которая, обратившись въ непреложный законъ для повѣствованія и драмы, довольно быстро вытѣснила стихотворные размѣры средневѣково-романтической эпохи. Буало въ своемъ *Art Poétique* (пѣснь I), говоритъ:

„Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,  
Fit sentir dans les vers une juste cadence:  
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir  
Et réduisit la Muse aux règles du devoir“

(т.-е., наконецъ, явился Малербъ и первый во Франціи далъ почувствовать въ своихъ стихахъ правильный размѣръ, показалъ, какую силу имѣетъ слово, поставленное на своемъ мѣстѣ, и заставилъ музу подчиниться обязательнымъ правиламъ).

Талантъ и заслуга Малерба касались исключительно формы, такъ какъ его стихи настолько же лишены фантазіи, насколько бѣдны мыслями, и если французскіе критики ведутъ отъ него начало истинной французской поэзіи, то это надо понимать въ томъ смыслѣ, что именно онъ,—имѣя своими предшественниками *Жана Берто* и *Фимиппа Депорта*,—установилъ объединеніе элементовъ античнаго образованія съ духомъ французскаго языка въ томъ видѣ, который съ тѣхъ поръ сталъ считаться нормой. Подражателей и послѣдователей Малерба, среди которыхъ заслуживаютъ упоминанія развѣ *Теофиль Вио* (1590—1626 г.), *Франсуа Мейнаръ* (1582—1646 г.), *Онорэ де-Бюейль*, *Шевалье де-Раканъ* († въ 1670 г.), *Клодъ де-л'Этуаль*, *Жанъ Франсуа Сарасэнъ* († въ 1654 г.) и *Маркъ-Антуанъ Жераръ де-С.-Аманъ*, далеко превзошелъ поэтической силой *Матюрэнъ Ренье* (1573—1613 г.). Подобно тому какъ Малербъ далъ постоянную художественную форму французской лирикѣ, такъ Ренье, съ своей стороны, сдѣлалъ это для французской сатиры послѣ того, какъ поразительный успѣхъ появившейся въ 1593 г. *Satyre Ménippée* показалъ огромное вліяніе этого рода поэзіи на французскій народный духъ. Это знаменитое произведеніе „политической“ поэзіи, принесшее большую пользу Генриху четвертому и сильно повредившее партіи лиги, испанцамъ, гизамъ и ихъ приверженцамъ, было совокупинымъ дѣломъ нѣсколькихъ друзей-патріотовъ (Пьеръ Леруа, Николай Рапэнъ, Жакъ Жилло, Питу и Пассра), которые, уставъ отъ

бѣдствій и тревогъ гражданской войны, послѣдовали примѣру Раблэ и осмѣивали въ сатирѣ іезуито-испанскихъ противниковъ Генриха Наваррскаго, при чемъ въ смѣлости и рѣзкости превзошли самого автора „Гаргантуа“ и „Пантагрюэля“. Что касается шестнадцати сатиръ Ренье, то всѣ онѣ обнаруживаютъ острую наблюдательность и мѣткое остроуміе. Въ немъ было нѣчто, даже многое, такое, что дѣлаетъ поэта истиннымъ сатирикомъ. Форма его стихотвореній такъ мало вылощена и прилизана, что навлекла на него со стороны педанта Буало (*L'art poétique*, пѣснь II) язвительный укоръ; образцами для него служили римскіе сатирики.

Если такимъ образомъ сатира стремилась изобразить нравственную испорченность той эпохи, то другой родъ поэзіи, *поэзія пастушеская*, старалась, напротивъ, замазать эту испорченность слащаво-приторными красками. Пасторальный элементъ, какъ мы видѣли, игралъ роль уже въ произведеніяхъ трубадуровъ, а затѣмъ онъ снова появился въ школахъ Ронсара и Малерба. Образцомъ служила особенно идиллика Виргилія, среди подражателей котораго выдѣлился *Жанъ Рено де-Сеурэ* († въ 1624 г.). Смѣшанный характеръ получила пастушеская поэзія у *Онорэ д'Юрфэ* (1568—1625), знаменитый пастушескій романъ котораго *Астрэя* (*Astrée*), вызванный преимущественно вліяніемъ „Діаны“ Монтемайора (см. ниже въ главѣ объ Испаніи), представляетъ странную смѣсь античной поэзіи эклогъ, смутныхъ воспоминаній романтизма и спутанныхъ отголосковъ галльской эпохи.

Имя героя этого романа, Селадонъ, обратилось въ нарицательное для обозначенія страждущаго влюбленнаго. Эта книга, въ которой съ большимъ искусствомъ описываются безконечныя усложненія между различными влюбленными парами, пастухами (т.-е. придворными, надѣвшими пастушеское одѣяніе), пастушками (т.-е. переодѣтыми салонными дамами), князьями, нимфами, друидами, волшебниками и т. д. остается, несмотря на мѣстами безспорную граціозность изложенія, весьма скучнымъ произведеніемъ, и мы только съ трудомъ можемъ перенестись въ ту пору, когда эта сантиментальная путаница, эти софистическія тонкости,—словомъ, эта лакированная неестественность восхвалялась какъ возвращеніе къ натурѣ отъ общественной переутонченности и пользовалась огромной популарностью.

### Французскій классицизмъ.

Что приготовила эпоха Франциска I, то было приведено въ исполненіе вѣкомъ Людовика XIV: бурбоны закончили дѣло Валуа. Феодальное государство обратилось въ самодержавное королевство, а это послѣднее—въ утонченную деспотію, изрекушую свой принципъ въ пресловутомъ выраженіи Людовика XIV: „L'état c'est moi“—принципъ, получившій благословеніе и отъ знаменитаго и краснорѣчиваго поборника римско-католической ортодоксіи *Ж. Б. Боссюэта* (1627—1704 г.), того самого епископа

округа Мо, который въ своемъ Discours sur l'histoire universelle (Рѣчь о всеобщей исторіи) сдѣлалъ попытку построить всемірную исторію въ теократическо-абсолютически-деспотическомъ духѣ. Національныя воспоминанія были стерты, народная сила сокрушена или истощена; постоянное войско, полицейское грубое давленіе и организованная подъ названіемъ „финансоваго хозяйства“ система высасыванья—таковы были правительственныя средства этой монархіи, съ безумнымъ рвеніемъ вырывавшей ту пропасть, въ которую ей предстояло полетѣть къ концу 18 столѣтія. Никогда французскій народъ не жилъ въ большемъ униженіи, чѣмъ въ ту пору, когда придворный блескъ „великаго“ Людовика озарялъ Европу, и никогда поэзія не находилась въ положеніи постыднѣе того, въ которое ее поставила лезть, расточавшаяся ею этому безстыдному и безчестному деспоту и его правнуку, позорному Людовику XV. Разъединеніе между націей и литературой совершилось во всей своей рѣзкости; литература совсѣмъ обратилась въ экзотическое, неумѣло привитое къ классической древности тепличное растеніе, удобренное грѣховнымъ иломъ тогдашняго двора. Поэты писали не для своего народа, но для версальскаго кружка, и Людовикъ XIV былъ не только ихъ Меценатомъ, но и ихъ Аполлономъ, который раздавалъ лавровыя вѣнки и пенсіи и за то льстиво прославлялся на всѣ лады холопства. Поэзія обратилась вполнѣ въ дѣло разсудка, ея сухость и блѣдность ложно принимались за благородную простоту грековъ; нелѣпо понятнымъ художественнымъ правиламъ древнихъ, напр. Горація, слѣдовали съ рабскою покорностью и извлекали изъ нихъ теорію, практическіе результаты которой были столь же нелѣпы и дики, какъ и фигура Людовика XIV, когда онъ публично выступалъ и плясалъ въ качествѣ бога музъ въ длинномъ парикѣ и въ башмакахъ съ красными каблукими. Прежде всего требовались „корректность“ и гладкость; вся литература сдѣлалась формальной и условной, дворъ былъ Парнасомъ, а французская академія (Academie française), основанная въ 1635 г. кардиналомъ Ришелье, который, какъ извѣстно, имѣлъ притязаніе также считаться поэтомъ и



Рис. 76. Ж. Б. Боссюэть. Съ гравюры.

вполнѣ въ дѣло разсудка, ея сухость и блѣдность ложно принимались за благородную простоту грековъ; нелѣпо понятнымъ художественнымъ правиламъ древнихъ, напр. Горація, слѣдовали съ рабскою покорностью и извлекали изъ нихъ теорію, практическіе результаты которой были столь же нелѣпы и дики, какъ и фигура Людовика XIV, когда онъ публично выступалъ и плясалъ въ качествѣ бога музъ въ длинномъ парикѣ и въ башмакахъ съ красными каблукими. Прежде всего требовались „корректность“ и гладкость; вся литература сдѣлалась формальной и условной, дворъ былъ Парнасомъ, а французская академія (Academie française), основанная въ 1635 г. кардиналомъ Ришелье, который, какъ извѣстно, имѣлъ притязаніе также считаться поэтомъ и

среди многихъ другихъ стихотвореній накопалъ жалкую трагедію *Mirame*, выдавала патентъ на безсмертіе или осуждала на гибель. Эта академія, оказавшая, впрочемъ, значительныя услуги дѣлу грамматической и стилистической выработки французскаго языка и установленія его правилъ, охраняла и развивала ту ученость, которая все больше и больше становилась фундаментомъ французской литературы и установила педантическое подражаніе античнымъ формамъ, мелочное соблюденіе выведенныхъ отсюда правилъ изящнаго вкуса, какъ *conditio sine qua non* поэтического значенія и „классической“ поэзіи.

Такимъ образомъ классицизмъ французовъ, какъ и литература александрійскихъ грековъ, является вполне продуктомъ учености; отсюда происходитъ (какъ необходимо замѣтить при всемъ уваженіи къ многочисленнымъ и крупнымъ талантамъ, работавшимъ въ этомъ направленіи) ихъ пренебреженіе къ естественности, ихъ дѣланность, ихъ замороженный пафосъ, ихъ чисто риторическое воодушевленіе, которое никогда, или, по крайней мѣрѣ, только крайне рѣдко бываетъ достаточно сильно и смѣло для того, чтобы пробить деревянныя плотины условности. Полнымъ выраженіемъ этого условнаго направленія является въ теоріи и на практикѣ *Николай Буало Денрео* (1636 — 1711 г.), который весьма усердно старался сдѣлаться французскимъ Гораціемъ. Онъ искусно подражалъ этому писателю въ своихъ сатирахъ и посланіяхъ, а его *Art poétique*, также написанное по образцу Горація, представляетъ настоящій кодексъ французскаго классицизма, долгое время признававшійся не только во Франціи, но и за границей, непогрѣшимымъ канономъ вкуса. Буало даже прямо называли законодателемъ вкуса (*législateur du goût*), и его произведенія, особенно его комико-героическая поэма *Налой* (*Le lutrin*), несмотря на бѣдность вымысла, еще теперь пользуются уваженіемъ его соотечественниковъ. Надо замѣтить однако и то, что духъ французскаго „классицизма“ никѣмъ не былъ представленъ такъ чисто и законченно, какъ этимъ педантическимъ токаремъ-стихотворцемъ.

Но самый вліятельный и величавый органъ этотъ духъ создалъ себѣ въ драмѣ, которая построилась на отвлеченно понятномъ Аристотелевомъ принципѣ *трезъ единствъ* (дѣйствія, мѣста и времени) [„*Nous voulons qu'avec art l'action se ménage: Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait, accompli tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli*“. Волеау, *L'art poët.*, пѣснь III]. (Т.-е. мы требуемъ, чтобы дѣйствіе развивалось по правиламъ искусства: чтобы одно событіе, совершившееся въ *одномъ* мѣстѣ и въ *одномъ* день, держало зрителей въ'стѣнахъ театра до конца представленія). Свои трагическіе сюжеты эта драма заимствовала преимущественно изъ греческой, римской и восточной (особенно турецкой) исторіи, такъ какъ будто бы только здѣсь можно было непосредственно найти истинное трагическое достоинство (что, по крайней мѣрѣ, относительно

последняго источника является весьма странным), а въ Корнель, Расинъ и Вольтеръ нашла классическій триумвиратъ, которому послѣ Жоделля проложили дорогу еще *Робертъ Гарнье*, *Ля-Пейрузъ* и *Мэйрэ*. *Пьеръ Корнель*, который названъ благодарными французами *Le grand Corneille* и котораго не надо смѣшивать съ его братомъ Тома Корнелемъ, также писавшимъ драмы, родился въ Руанѣ 6 іюля 1606 г. и умеръ 1 октября 1684 г.

Онъ началъ свою драматическую карьеру совершенно дожинными комедіями, дебютировалъ затѣмъ какъ трагическій писатель пьесой, въ которой подражалъ Сенека (*Médée*), и большаго значенія достигъ только своей трагедіей *Сидъ* (*Le Cid*, 1636 г.). Для академіи однако это произведеніе не было достаточно „классическимъ“, такъ какъ въ немъ заключалось слишкомъ много романтическихъ отголосковъ — фактъ, легко объясняемый тѣмъ, что эта трагедія есть собственно не болѣе, какъ неискусно сдѣланный плагиатъ знаменитой испанской драмы *Las mocedades del Cid*, принадлежащей Гвиллену де-Кастро. Основательный анализъ, которому Шакъ подвергъ испанскую и французскую пьесу, не оставляетъ уже въ этомъ никакого сомнѣнія.

Анализъ этотъ вполнѣ оправдываетъ употребленное выше выраженіе „неискусно сдѣланный плагиатъ“, такъ какъ показываетъ, что Корнель, намѣренно или ненамѣренно, упустилъ въ своемъ трудѣ лучшія мѣста испанскаго оригинала<sup>187)</sup>.

Французская публика однако не была еще тогда всецѣло проникнута извращеннымъ „классицизмомъ“ и, наперекоръ академіи, приняла „Си-



Рис. 77. Пьеръ Корнель.  
Съ гравюры изъ изданія его сочиненій 1698 г.

да“ съ такимъ энтузіазмомъ, что отъ этой трагедіи можно вести начало литературнаго періода Людовика XIV. Но, къ сожалѣнію, самъ Корнель оставилъ этотъ новый путь, идя по которому, ему удалось бы, можетъ быть, соединить духъ болѣе благороднаго романтизма съ ясностью и законмѣрностью античныхъ формъ: въ своихъ послѣдующихъ пьесахъ: *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *La mort de Pompée*, *Rodogune*, *Théodore*, *Heraclius*, которыя, правда, имѣютъ передъ „Сидомъ“ преимущество оригинальности, онъ оставался уже неизмѣнно вѣренъ деспотическимъ псевдоантичнымъ правиламъ. Нѣсколько болѣе свободнымъ является онъ въ своихъ комедіяхъ, которыя, впрочемъ, представляютъ подражаніе испанскимъ „интрижнымъ“ пьесамъ и изъ которыхъ выше всѣхъ ставится *Лжець* (*Le menteur*), между тѣмъ какъ „Гораций“, „Цинна“, „Полиевкъ“ и „Родогюна“ признаются французской критикой за образцовыя произведенія въ области трагедіи. Позднѣйшія произведенія Корнеля, какъ *Эдипъ*, *Серторій*, *Отонъ*, *Агезилай*, *Аттила*, *Вереника*, *Пульхерія* и др., подвергають терпѣніе читателя жестокому испытанію, и Шлегель справедливо называетъ ихъ разсужденіемъ въ приподнятой разговорной формѣ о государственной политикѣ въ томъ или другомъ затруднительномъ случаѣ <sup>188</sup>).

О драматическомъ духѣ и стилѣ Корнеля никто, кажется, не высказался въ краткихъ словахъ основательнѣе и вѣрнѣе француза Викторэна Фабра, который говоритъ: „Живыя и отважныя возраженія, сжатый, пламенный и быстрый какъ молнія діалогъ, риторическое развитіе, вмѣстѣ естественное и сильное, величественное и патетическое, полетъ мысли, теплота чувства, энергія оборотовъ, истинно страстные мотивы, въ связи съ умозаключеніями смѣлой діалектики, съ проявленіями сильной и глубоко взволнованной души и съ чертами удивительной возвышенности—все это соединяется въ драмахъ Корнеля; но въ нихъ часто встрѣчается также непріятная вычурность діалектики, резонерство вмѣсто чувства и—что всего хуже—резонерство неестественное, переходящее въ школьныя хитроумствованія,—далѣе, комическія наивности среди благородныхъ звуковъ естественнаго трагизма, наконецъ, пустая декламация, чопорность и фальшивое изощреніе ума“. Слабыя стороны и недостатки Корнеля въ отдѣльности, какъ извѣстно, никакимъ критикомъ не были выставлены рѣзче, чѣмъ Лессингомъ, который нанесъ смертельный ударъ каноническому значенію этого поэта въ Германіи, особенно своимъ ультиматумомъ: „Я рѣшаюсь высказать мнѣніе, съ какимъ бы приѣмомъ ему ни пришлось встрѣтиться. Пусть мнѣ назовутъ пьесу „великаго Корнеля“, лучше которой я не взялся бы написать“ (*Лессингъ*, *Gesammelte Schriften*, *Hamburgische Dramaturgie*).

Рядомъ съ Корнелемъ стоитъ *Жанъ Расинъ* (род. 21 декабря 1639 г. въ Ля-Фертэ-Милонѣ, ум. 21 апрѣля 1699 г.). Въ своихъ первыхъ



Жанъ Расинъ.  
Съ гравюры Эделинка.





двухъ пьесахъ, *La Thèbaïde* и *Alexandre*, онъ выступилъ подражателемъ своего предшественника, но скоро увидалъ, что героизмъ и воодушевленная возвышенность, которые составляли силу Корнеля, не его дѣло. Его талантъ имѣлъ другое направленіе: оно состояло въ анатоміи чело-вѣческаго сердца, которая раскрывала борьбу чувства и столкновеніе чувства съ требованіями жизни, и раскрывала такимъ образомъ, что главнымъ трагическимъ мотивомъ являлось состраданіе. Трогать своихъ слушателей—вотъ что поэтому было цѣлью Расина, и его трагедіи *Andromaque*, *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigénie*, *Phèdre*, *Esther*, *Athalie* вполне достигали этой цѣли. Самыя замѣчательныя изъ этихъ пьесъ—„Британикъ“, въ которомъ превосходна историческая характеристика,—затѣмъ „Федра“, гдѣ талантъ Расина въ изображеніи страсти достигаетъ геніальности,—и наконецъ „Аталія“, лебединая пѣсня поэта и вмѣстѣ съ тѣмъ его лучшее произведеніе, да и вообще самая солидная драма во французской литературѣ. Въ „Аталіи“, по крайней мѣрѣ мѣстами, вмѣсто французской условности, водворявшей въ театрѣ неестественность, присутствуетъ трагическое достоинство грековъ; духъ Софокла, т.-е. гармоническое созвучіе нѣжности и величія, изящества и силы, проникаетъ цѣлою; величественный элементъ эллинскаго хора введенъ въ дѣйствіе въ истинно античномъ духѣ; дѣйствіе это запечатлѣно величественностью національнаго кризиса; на сценѣ—публичность и широта демократической народной жизни, а благочестивое воодушевленіе поэта, проникающее пьесу, влагаетъ ему въ уста смѣлыя и возвышенныя слова священнаго рвенія, которыя, рядомъ съ деспотизмомъ Людовика XIV, съ погоней развратнаго двора за утонченными наслажденіями, съ роскошью и надменностью дворянства и духовенства, наконецъ, съ горемъ и нищетою ограбленнаго и униженнаго народа, звучатъ какъ пророческое предвозвѣщеніе суда революціи. Особенно замѣчательна въ этомъ отношеніи послѣдняя строфа заключительнаго хора 2-го акта:

„De tous ces vains plaisirs, où leur âme se plonge,  
Que restera--t-il? Ce qui reste d'un songe  
Dont on a reconnu l'erreur.

A leur réveil—ô réveil plein d'horreur!—  
Pendant que le pauvre à la table  
Goûtera de ta paix la douceur ineffable,  
Ils boiront dans la coupe affreuse, inépuisable,  
Que tu présenteras au jour de ta fureur  
A toute la race coupable!“

(т.-е. «что останется отъ всѣхъ этихъ суетныхъ удовольствій, въ которыя погружается ихъ душа. То, что остается отъ сновидѣній, когда узнаешь, что это былъ только сонъ. Пробудись—о, страшное пробужденіе!—они, въ то время, какъ бѣднякъ за своимъ столомъ будетъ вкушать безпредѣльную сладость посылаемаго Тобой (Богомъ) покоя, стануть пить изъ ужасной, неисчерпаемой чаши, которую Ты, въ день Твоего гнѣва, поднесешь всему преступному роду!»)

Доказательствомъ, какъ глубоко былъ извращенъ вкусъ французовъ того времени, служить тотъ фактъ, что „Аталія“ при своемъ появленіи была принята крайне неблагосклонно; а между тѣмъ это единственная пьеса Расина, дѣлающая для насъ понятнымъ, почему его соотечественники дали ему почетное прозваніе „французскаго Софокла“, единственная пьеса всего вообще французскаго классицизма, которая на мѣсто псевдо-античнаго ставитъ истинно-античное. Расинъ испыталъ свои силы также въ комедіи; его комедія *Les plaideurs* (Тяжущіеся), представляющая подражаніе „Осамъ“ Аристофана, отличается естественностью выраженія, а также, подобно всѣмъ его произведеніямъ, благозвучіемъ стиха, но замыселъ и ходъ интриги въ ней слабы. Другія его поэтическія, риторическія и историческія работы не имѣютъ значенія <sup>189)</sup>. *Вольтеръ*, о которомъ здѣсь можетъ быть упомянуто только вкратцѣ, такъ какъ въ слѣдующемъ отдѣлѣ мы будемъ говорить о немъ болѣе подробно, при началѣ своей драматической дѣятельности, именно въ своемъ „Эдипѣ“, также держался строгаго подражанія древнимъ; въ своихъ трагедіяхъ *Брутъ*, *Смерть Цезаря*, *Катилина*, *Трѣумвиратъ*, *Орестъ*, онъ оставался вѣренъ господствующему классическому вкусу, и еще въ *Меропѣ*, произведеніи самаго поздняго періода его дѣятельности, представилъ пьесу строгаго античнаго (т.-е. античнаго въ смыслѣ французскаго классицизма) покроя; но его заслугой было то, что онъ стремился къ существенному прогрессу въ трагедіи, своими пьесами *Заира*, *Альзира*, *Магометъ*, *Семирамида*, *Танкредъ* и др. снова давъ мѣсто на сценѣ тѣмъ христіанско-рыцарско-романтическимъ элементамъ, сюжетамъ и характеристамъ, которые были изгнаны отсюда со временъ Корнеля. *Китайская сирота*, *Магометъ*, *Заира*, *Альзира* и *Танкредъ* считаются его лучшими драматическими произведеніями; но и они, какъ и вообще всѣ поэтическія сочиненія Вольтера, гораздо болѣе реформаторскіе манифесты, чѣмъ чисто художественныя произведенія. Дамасскіе оружейники умѣли, какъ извѣстно, украшать свои несравненные клинки самыми тонкими, самыми изящными арабесками, дѣлавшими смертоносную сталь менѣе страшною для глазъ: точно также и поэзія Вольтера была только арабескообразнымъ украшеніемъ остраго просвѣтительнаго клинка, котораго онъ во всю свою жизнь ни на минуту не выпускалъ изъ рукъ. Изъ прочихъ драматическихъ писателей вѣка Людовика XIV надо назвать еще уже упомянутаго *Томаса Корнеля*, изъ пьесъ котораго наибольшей извѣстностью пользовался *Графъ Эсексъ*, затѣмъ *Жозефа Франсуа Дюше*, *Жана Николая Прадона* и *Проспера Жиліо де-Кребильона*; какихъ-нибудь выдающихся достоинствъ не имѣетъ ни одинъ изъ нихъ.

Вмѣстѣ съ трагедіей классическаго стиля нашла себѣ во Франціи художественное завершеніе и комедія. О пониманіи и примѣненіи комическаго элемента въ аристофановомъ смыслѣ здѣсь, какъ и вообще во всемъ

новомъ мірѣ, не могло, конечно, быть и рѣчи. Древне-эллинская комедія имѣла своею темою государство, новая комедія взяла общество. Общественная жизнь съ ея безобразіями, ненормальными характерами и смѣшными типами сдѣлалась областью, гдѣ вращалась новая комедія. Теорія этого рода поэзіи была выработана во Франціи съ неменьшимъ педантизмомъ, чѣмъ теорія трагедіи; однако не безъ основанія было замѣчено, что нѣкоторый искусственный гнѣтъ полезенъ комедіи въ томъ отношеніи, что мѣшаетъ ей расплываться, терять опредѣленность и проникаться обыденною пошлостью. Съ этой точки зрѣнія можно защищать и соблюденіе въ комедіи трехъ единствъ: между тѣмъ какъ въ трагедіяхъ, особенно историческихъ, дѣйствіе часто развивается одновременно въ нѣсколькихъ мѣстахъ, и катастрофа по большей части подготавливается медленно, вслѣдствіе чего соблюденіе трехъ единствъ сопряжено для автора съ тысячею затрудненій и несообразностей, — въ комедіи, напротивъ, главная интрига съ дѣятельною поспѣшностью ведетъ все къ цѣли (единство времени и дѣйствія), при чемъ еще комическій писатель безъ большого затрудненія можетъ сохранить и единство мѣста, такъ какъ у него дѣйствіе вращается въ домашнемъ или общественномъ кругу. Наконецъ, и классическая стихотворная форма, александрійскій стихъ, при всей своей чопорности, подходит къ французской комедіи. Именно, тогда какъ при паоосѣ трагедіи онъ слишкомъ легко придаетъ всему деревянную монотонность, въ комедіи, гдѣ онъ становится разговорнымъ языкомъ, его высокопарная величавость часто сама по себѣ уже производитъ комическое впечатлѣніе, какъ ясно показываетъ хотя бы одинъ примѣръ — ссора женщинъ, которою начинается *Тартюфъ*. Авторъ этой комедіи, Мольеръ, признается французами за ихъ единственнаго классическаго сочинителя комедій.

*Жанъ Батистъ Покленъ*, знаменитый подъ именемъ *Мольера*, подъ которымъ онъ выступилъ въ качествѣ актера и которое онъ удержалъ за собой какъ писатель, родился 15 января 1622 г. въ Парижѣ и умеръ тамъ же 17 февраля 1673 г. На аренѣ всей всемірной литературы, отъ ея начала до нашихъ дней, явилось около дюжины великихъ поэтовъ. Этотъ величественный рядъ начинается Гомеромъ и оканчивается Байрономъ. Отличительные признаки этихъ великихъ поэтовъ — универсальность, міровая широта ихъ взглядовъ, стихійность и внезапность ихъ творческой силы. Основоуложеніемъ ихъ произведеній служитъ вѣчно-человѣческое, но на этомъ фундаментѣ они вызываютъ изъ жизни образы, носящіе отпечатокъ ихъ времени, остающіеся навѣки выраженіемъ свѣтлыхъ и темныхъ сторонъ его, возрѣній и нравовъ, страстей, добродѣтелей и заблужденій извѣстной эпохи. Въ этомъ небольшомъ священномъ кружкѣ Мольеръ также занимаетъ свое мѣсто, которое у него нельзя оспаривать, а ужъ подавно отнять. Выйдя изъ народа и рано предоставлен-

ный своимъ собственнымъ силамъ, Мольеръ имѣлъ случай узнать жизнь въ ея грубой дѣйствительности и людей такими, какіе они есть на самомъ дѣлѣ; отсюда неподражаемая вѣрность его характеровъ, отсюда та нравственная серьезность, которая лежитъ въ основѣ его комизма, постоянно имѣющаго въ виду древній принципъ: „Ridendo dicere verum“ (смѣясь, говорить правду). Есть въ немъ что-то демократическое, несмотря на то, что онъ, вслѣдствіе своего общественнаго положенія, долженъ былъ играть роль придворнаго панегириста-шута, что-то демократическое и революціонное; иначе, какъ могъ бы онъ осмѣлиться подвергать безсмертному осмѣянію привилегированные пороки такой аристократіи, какою была тогда аристократія французская, срывать съ лицемѣрнаго двора маску религіознаго ханжества со смѣлостью, которую съ полнымъ правомъ можно поставить на ряду съ лучшими подвигами человѣческаго духа всѣхъ временъ? Свою поэтическую карьеру Мольеръ началъ комедіей *L'étourdi* (вѣтреный), за которой послѣдовали *Le dépit amoureux* (любовная досада) и *Les précieuses ridicules* (смѣшныя жеманницы).

*Ce devis me paroit bien entendu reste à savoir dans quel temps on rendroit les ouvrages. J. B. P. Moliere. f.*

Рис. 78. Автографъ Мольера.

Всего ему принадлежать 32 пьесы, изъ которыхъ надо признать превосходными *L'école des maris* (школа мужей), *Le mariage forcé* (бракъ по неволѣ), *Lé misanthrope*, *Tartuffe*, *L'avare* (скупой), *Le bourgeois gentilhomme* (буржуа-дворянинъ). Самой слабой стороной этого поистинѣ великаго, даже прямо величайшаго французскаго поэта является вымыселъ; извѣстно, какъ много въ этомъ отношеніи онъ былъ обязанъ съ одной стороны—итальянской народной комедіи и испанской интрижной пьесѣ, а съ другой—Плавту и Теренцію, равно какъ древнефранцузскимъ фабліо и Раблэ; но употреблявшійся имъ способъ переработки этихъ заимствованій даетъ французамъ полное право называть его отцомъ ихъ комедіи, какъ и для всего вообще новаго міра онъ творецъ комедіи характеровъ, т.-е. такой, въ которой всегда проводится извѣстная тема, такимъ образомъ, что противоположные между собой моменты ея представлены различными характерами пьесы. Его скупой, его Тартюфъ, его человѣконенавистникъ, его выскочка и т. д. постоянно останутся неизмѣнными типами осмѣянныхъ и подвергнутыхъ карѣ подъ этими масками разрядовъ людей <sup>190</sup>).

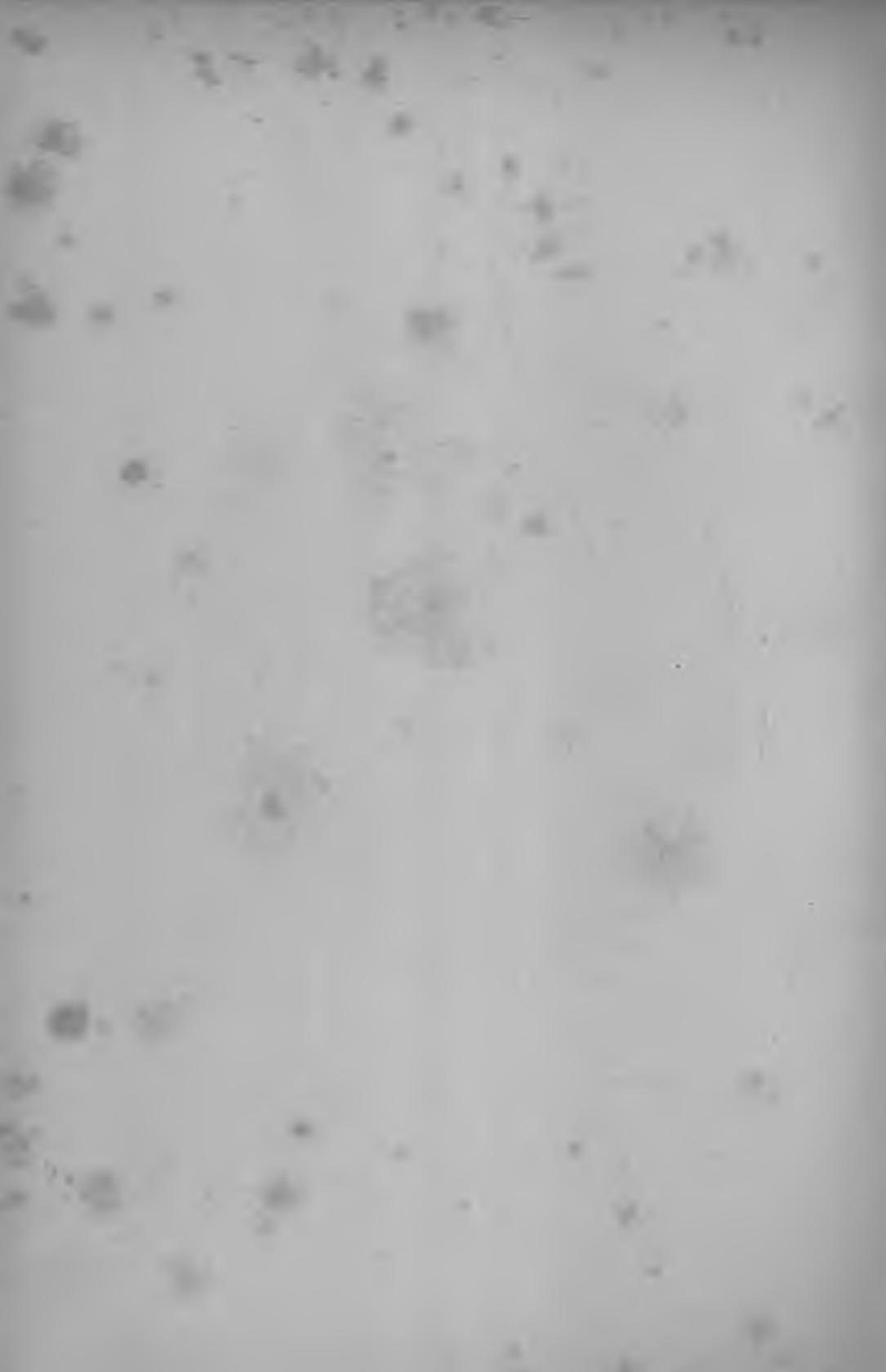
Среди соревнователей Мольера въ комедіи самымъ талантливымъ былъ *Жанъ Франсуа Реньяръ* (1647—1709 г.); особенной славой поль-



Мольеръ.

Съ картины П. Минъера.





звался его *Ирокъ* (Le joueur). Кромъ Реньяра изъ комическихъ писателей надо назвать еще *Флорентэна Карно д'Анкура* († въ 1726 г.), *Мишеля Барона* († въ 1729 г.), *Бурсо*, *Шарля Ривьера*, *Дюфрени*, *Леграна* († въ 1728 г.), которому принадлежит замѣчательная пьеса *Король блаженной земли* (Le Roi de Coadagne), и *Лесажа*, знаменитаго романиста (см. ниже), приспособлявшаго испанскія интрижныя пьесы къ французской разсудочности. Изъ Мольеровской школы вышли впоследствии *Филиппъ Нерико Детуизъ* († въ 1750 г.), лучшая комедія котораго *Le glorieux* (хвастунъ), *Пьеръ Карле де-Мариво* († въ 1763 г.), комедіи котораго уступаютъ, впрочемъ, его романамъ, *Алексисъ Пиرونъ* († въ 1773 г.), авторъ прославленной комедіи La Métromanie (стихomanія) и *Жанъ Баптистъ Луи Грессе* (см. стр. 266).

Музыкальная драма, героическая и комическая опера, были перенесены подъ покровительство Мазарини изъ Италіи во Францію, и естественно, что, при ненасытной жаждѣ французовъ къ зрѣлищамъ, этотъ родъ драматической поэзіи, гдѣ искусство проявлялось въ формахъ пріятно щекочущихъ чувства своимъ великолѣпіемъ, скоро приобрѣлъ большую популярность. Первый оперный театръ былъ основанъ въ Парижѣ въ 1669 г. маркизомъ де-Сурдеа въ компаніи съ поэтомъ Перрэнномъ и музыкантомъ Ламберомъ. Для этого театра (Académie royale de musique) *Филиппъ Кино* († въ 1688 г.) написалъ свои героическія оперы (*Кадмъ*, *Ариадна*), положенныя на музыку знаменитымъ итальянцемъ Люлли. Комическая опера, напротивъ, вышла изъ народной жизни, и въ ней элементъ народной пѣсни (Vaux de Vire, см. стр. 246) получилъ такое важное значеніе, что выработавшійся изъ него *водевиль*, въ которомъ смѣнялись другъ друга речитативъ и пѣніе, сдѣлался со своими народными мотивами главной составной частью Opéra comique. Постоянныхъ персонажей этихъ музыкальных фарсовъ французы заимствовали, правда, у итальянской народной комедіи, но они сумѣли придать имъ такую національную окраску, что живой французскій характеръ нигдѣ не проявляется въ болѣе милой формѣ, чѣмъ въ этихъ опереттахъ и водевиляхъ. Конечно, чтобы получить дѣйствительное и полное наслажденіе отъ подобнаго рода пьесъ, которыя „какъ жужжація въ лѣтній вечеръ мухи, иногда, правда, жалятъ, но всегда весело носятся пока для нихъ свѣтитъ солнце“—надо смотрѣть ихъ въ исполненіи французовъ.

Эпическія стремленія, въ болѣе тѣсномъ смыслѣ слова, проявившіяся въ вѣкъ Людовика XIV, едва заслуживаютъ упоминанія. Послѣ несчастнаго примѣра, который показалъ Ронсаръ своею „Франсіадой“, явились со своими, теперь уже давно позабытыми эпопеями, *Жанъ Демартъ де-С. Сорленъ* († въ 1676 г. поэма, Clovis, Хлодвигъ) и его современникъ *Жанъ Шаплэнъ* (La Pucelle d'Orléans, Орлеанская дѣва), *Жоржъ*

*де-Скюдери* († въ 1667 г., поэма *Alaric*) и иезуитъ *Пьеръ ле-Муанъ* († въ 1672 г., поэма *St. Louis*). Желаніе французовъ имѣть, наконецъ, въ своей литературѣ дѣйствительное эпическое произведеніе было удовлетворено появленіемъ написанной хотя и въ прозѣ поэмы *Les aventures de Télémaque* (Приключенія Телемака), авторомъ которой былъ благоче-



Рис. 79. Фенелонъ. Съ картины.

стивый, здравомыслящій и честный архіепископъ округа Камбрэ *Франсуа де-Салиньякъ де-ля-Моттъ Фенелонъ* (1651 — 1715). Эта книга, если не считать отсутствія въ ней „священнаго“ александрійскаго стиха, удовлетворяла всѣмъ требованіямъ классической эстетики, хотя въ ней, такъ какъ она написана была первоначально въ назиданіе принцу, первое мѣсто было отведено дидактикѣ, а не эпическому элементу. Пере-

дѣланная на новый ладъ классическая древность, съ которой Фенелонъ умѣлъ такъ искусно управляться, необходимо должна была привести въ восторгъ французовъ того времени; для насъ же „Телемакъ“—прямота принциповъ котораго, какъ извѣстно, навлекла на его автора немилость Людовика XIV и его фаворитокъ и который, будучи теперь употребляемъ только въ школахъ, нѣкогда принадлежалъ къ популярнѣйшимъ книгамъ, какія когда-либо появились — для насъ онъ имѣетъ интересъ только культурно-историческій и пользуется нашимъ уваженіемъ за ту благородную прямоту, съ которою онъ выступаетъ при каждомъ удобномъ случаѣ противъ произвола и тиранніи.

Собственно романъ французскій также занимался долго античными сюжетами, разрабатывая ихъ въ стилѣ старинныхъ рыцарскихъ романовъ съ безпредѣльнымъ многословіемъ. Такого рода произведенія вошли въ моду благодаря романамъ *Готье де-Костъ де-ля-Кальпренэда* († въ 1663 г.), а еще болѣе—сочиненіямъ дѣвицы *Маделены де-Скюдэри* († въ 1701 г.). Необыкновенный успѣхъ, выпавшій на долю ея толстыхъ и многотомныхъ водянисто-подслащенныхъ романовъ (*Ибрагимъ, Великій Куръ, Клелія, Алмахида* и мн. др.) породилъ настоящую мацію писательства среди дамъ того времени. Самой умной изъ этихъ романистокъ была безспорно графиня *Лафайеттъ* († въ 1699 г.); изъ ея произведеній, на ряду съ *Заudoй* и *Принцессой Клевской*, особенно важны *Mémoires de la cour française* (Записки о французскомъ дворѣ), такъ какъ съ нихъ ведетъ свое начало французская скандальная литература, стяжавшая такую извѣстность впоследствии. Къ самымъ раннимъ литературнымъ скандалистамъ Франціи принадлежитъ *графъ Роже де-Бюсси* († въ 1693 г.), которому принадлежитъ знаменитая *Histoire amoureuse des Gaules* (Любовная исторія французовъ). Комическій романъ ввелъ во французскую литературу *Поль Скарронъ* († въ 1660 г.), и его главное произведеніе, которое онъ такъ и назвалъ *Roman comique*, оправдало это названіе своею веселостью и смѣлымъ остроуміемъ. Представителемъ болѣе высокаго комизма въ романѣ былъ *Алэнъ Ренэ Лесажъ* (1668—1747 г.). Это истинный корифей французскаго классическаго романа и его слава, какъ и слава Мольера, мало теряетъ отъ того, что за сюжетами для своихъ мастерскихъ изображеній нравовъ и характеровъ онъ обращался къ чужимъ образцамъ. Источниками, изъ которыхъ черпалъ Лесажъ, послужили, несомнѣнно, испанскіе, такъ называемые народно-бытовые романы (особенно произведенія въ этомъ родѣ дона Луи Велеца Гвевары и дона Дьего Гуртадо де-Мендозы), но онъ умѣлъ вносить въ чужое тѣло такой чисто французскій духъ, что по праву считается своими соотечественниками за оригинальнаго писателя. Его главныя произведенія: *Хромой бѣсъ* (*Le diable boiteux*) и *Исторія Жиль Блаза Сантильянскаго* (*Histoire de Gil Blas de San-*

tillane)<sup>191</sup>). Оба эти романа относятся къ числу самыхъ популярныхъ и лучшихъ произведеній новой литературы и были переведены на всѣ языки.

«Хромой бѣсъ» есть настоящій рогъ изобилія фантазіи, остроумія и граціозно преподанныхъ истинъ, а «Жиль Блазъ» принадлежитъ, говоря словами Нодье, «къ немногимъ книгамъ, которыя въ концѣ читаются съ тѣмъ же интересомъ, какъ и въ началѣ, и спустя годы кажутся столь же новыми, какъ и въ то время, когда съ ними знакомишься». Книга эта не только содержитъ въ себѣ группировку интересныхъ положеній, сдѣленіе интересныхъ интригъ; ея главнѣйшее достоинство заключается не только въ гладкости формы, въ вызывающемъ удивленіе самихъ испанцевъ знаніи испанскаго характера и испанской жизни,—но въ ней поражаетъ насъ главнымъ образомъ вѣрное изображеніе людей, среди которыхъ мы очень

часто находимъ своихъ знакомыхъ. Жиль Блазъ весело странствуетъ по столбовой дорогѣ всего міра; повсюду онъ встрѣчаетъ старыя знакомства и заводитъ новыя; онъ обладаетъ способностью приравниваться ко всякимъ обстоятельствамъ; каждый случай онъ прекрасно и комически немедленно обращаетъ въ свою пользу: такъ, если его въ давкѣ шибурутъ съ ногъ, онъ съ самымъ веселымъ видомъ подымется и подставить ногу своему сосѣду, чтобы, такимъ образомъ, сдѣлать шутку всеобщую. Интересъ, который «Жиль Блазъ» возбудилъ у всѣхъ образованныхъ націй, остается такимъ же и теперь, спустя болѣе полутора ста лѣтъ послѣ своего появленія, и не ослабѣетъ, пока существуетъ хорошій вкусъ. Французъ Брюзанъ де-ля-Мартиньеръ высказалъ о немъ такое мнѣніе<sup>192</sup>): «Это ужъ его (Лесажа) манера удивительно украшать все, что онъ заимствуетъ у испанцевъ. Такъ онъ поступилъ и съ Жиль Бла-



Рис. 80. Лесажъ.

зомъ, изъ котораго сдѣлалъ неподражаемый chef d'oeuvre». Веккенштедтъ ставить Лесажа на ряду съ Гораціемъ—мнѣніе, съ которымъ mutatis mutandis согласиться можно.

Замѣчательное видоизмѣненіе французскаго романа этой эпохи представляетъ отдѣлъ волшебныхъ сказокъ, фантастичность которыхъ стала въ разрѣзъ съ разсудочностью классицизма. Изобрѣтателемъ этого рода произведеній считается *Шарль Перро* (род. въ 1663 г.), который выступилъ противникомъ литературы на античный ладъ и написалъ *Разсказы моей матери Гусыни* (Contes de ma mère l'Oye). По его пути пошли женщины *Д'Ольнуа* (Contes des fées), *Мюра* и *Де-ла-Форсэ*, а ихъ примѣру послѣдовали *Гелеттэ*, *Кайлюэ* и *Антуанъ д'Амильтонъ*, которые подражали сдѣлавшемуся въ то время извѣстнымъ во Франціи арабскому сборнику „Тысячи и одной ночи“ и изъ которыхъ особенно

Д'Амильтонъ долго пользовался извѣстностью какъ сочинитель сказокъ. Амильтонъ написалъ также знаменитыя *Mémoires du comte de Grammont* (Записки графа Граммона)<sup>193</sup>, такъ увлекательно изображающіе дворъ и эпоху Карла II Англійскаго. Запоздалымъ представителемъ этого направления является Жакъ *Cazotte* (1720—1792 г.), несчастная жертва революціи, который писалъ различныя сочиненія въ прозѣ и стихахъ,



Рис. 81. Лафонтэнь. Съ картины Рисо.

особенно же прославился своей сатирой-сказкой *Le diable amoureux* (Влюбленный бѣсъ).

Еще ранѣе выступилъ противъ отвлеченныхъ понятій классицизма одинъ изъ симпатичнѣйшихъ французовъ, *Жанъ де-Лафонтэнь* (1621—1695 г.), справедливо прозванный своими современниками „le bohème“ (простякъ); слѣдую своей прирожденной естественности и наивности, онъ обратился къ сокровищамъ старинныхъ національныхъ фаблю и изъ этого матеріала создалъ свои прелестныя, правда, совсѣмъ не для

школьниковъ предназначенныя новеллы въ стихахъ (*Contes*), которыя, какъ и его всѣмъ извѣстныя *басни*, отличаются изящнымъ изложеніемъ и, при самомъ тонкомъ знаніи жизни людей, какимъ-то дѣтскимъ простодушіемъ, безвреднымъ юморомъ и веселой безпечною. Лафонтэнъ самый выдающійся баснописецъ Франціи, и его естественность слѣдуетъ цѣнить тѣмъ выше, что онъ жилъ и писалъ среди самой рафинированной неестественности <sup>194</sup>). Наслѣдникомъ лафонтэновскаго юмора можно считать *Жана Батиста Луи Грессэ* (1709 — 1777 г.), написавшаго



Рис. 82. Гравюра изъ *Contes de La Fontaine*.<sup>1</sup> Роскошное издание *Fermiers généraux*. (Bouchot, Le Livre, Paris. Maisou Quantin).

какую-нибудь келью, и монахиня, комнату которой онъ выбралъ, дѣлается предметомъ зависти своихъ товарокъ. Такъ живетъ, онъ невинный, любимый и счастливый, среди изобилія, покоя и довольства. Но его счастью не суждено было продолжаться долго. Молва о талантахъ и добродѣтеляхъ Верь-Вера дошла до нантскихъ монахинь. Онѣ пожелали познакомиться съ нимъ:

„Désir de fille est un feu qui dévore,  
Désir de nonne est cent fois pis encore“.

Ихъ просьбы такъ настоятельны, что пришлось имъ уступить, какъ ни тяжело было разставаться съ любимцемъ. Попугая сажаютъ на корабль, и самая юная изъ послушницъ нѣжно прощается съ нимъ:

комико - героическую поэмю *Vert-Vert*, которая справедливо пользуется у французовъ доброй памятью <sup>195</sup>).

Содержаніе этого произведенія таково.—Въ женскомъ монастырѣ визитандинокъ въ Неверѣ воспитывается молодая попугай; будучи украшенъ всѣми милыми качествами, свойственными юношескому возрасту и одаренъ талантомъ подражанія благочестивымъ рѣчамъ своихъ сожительницъ, онъ дѣлается любимцемъ и утѣшеніемъ монахинь, для которыхъ его присутствіе замѣняетъ другія запрещенныя имъ радости. Онъ скромнень и приличень, какъ подобаетъ любимцу святыхъ дѣвственницъ.

„Il badinait, mais avec modestie,  
Avec cet air timide et tout prudent,  
Qu'une Novice a meme en badinant“.

Безъ него нѣтъ никакого удовольствія, снисканіе его благосклонности служитъ предметомъ всеобщихъ заботъ. На ночь онъ избираетъ по своему усмотрѣнію

Pars, va, mon fils, vole où l'honneur t'appelle:  
 Reviens charmant, reviens toujours fidèle;  
 Pars, cher Vert-Vert et dans ton heureux cours,  
 Soit pris partout pour l'ainé des amours!"

Но на кораблѣ, гдѣ находится Веръ-Веръ, онъ попадаетъ въ дурное общество. Сначала тонъ окружающихъ повергаетъ его въ изумленіе: онъ не понимаетъ ихъ выражений и долгое время сохраняетъ меланхолическое молчаніе. Наконецъ, одинъ наглій монахъ вызываетъ его на разговоръ, но набожныя изреченія поугая вызываютъ дружный хохотъ. Насмѣшка затрогиваетъ его честолюбіе; онъ мѣняетъ благочестивый языкъ визитандинокъ на безстыдныя манеры, на выраженія своихъ безнравственныхъ спутниковъ. Преобразованный такимъ образомъ, онъ достигаетъ цѣли своего путешествія. Монахини толпой бѣгутъ къ нему навстрѣчу. Онъ находить его премилымъ:

C'était raison, car le fripon pour être  
 Moins bon garçon n'en était pas moins beau:  
 Cet oeil guerrier et cet air petit-maitre  
 Lui prêtaient même un agrément nouveau".

Но скоро онѣ были испуганы безстыдными взглядами его вращающихся глазъ, а еще болѣе—непристойными выраженіями, которыми онъ отвѣчалъ на ихъ вопросы; и чѣмъ безстыднѣе онѣ находили его поведение, тѣмъ больше давалъ онъ ему ходу:

„Ce fut bien pis, quand, d'un ton de corsaire,  
 Las, excédé de leurs fades propos,  
 Bouffi de rage, écumant de colère,  
 Il entonna tous les horribles mots,  
 Qu'il avait su rapporter des bateaux:  
 Jurant, sacrant d'une voix dissolue,  
 Faisant passer tout l'enfer en revue...  
 Jour de Dieu!—mor...! mille pipes de diables!  
 Toute la grille, à ces mots effroyables!  
 Tremble d'horreur: les nonnettes sans voix  
 Font, en fuyant, mille signes de croix“.

Испуганныя монахини немедленно отсылаютъ его обратно въ Неверъ. Онъ возвращается къ своимъ прежнимъ подругамъ и возобновляетъ только что рассказанную сцену. Его находятъ совсѣмъ испортившимся, и всеобщая печаль овладѣваетъ сердцами. Нѣкоторыя изъ старшихъ сестеръ подають голосъ за его смерть, но большинство голосовъ обрекаетъ его только на суровое покаяніе. Заключенный въ клѣтку отданный подъ надзоръ старой монахини и получая скудную пищу, онъ приходитъ къ сознанию своего заблужденія, исправляется и снова допускается въ общество. Но увы! неосторожная радость монахинъ становится причиною его смерти. Отвыкнувъ отъ обильной пищи и теперь напичканный сладостями и ликерами, онъ падаетъ безъ чувствъ и умираетъ.

Грессэ, вступившій въ молодости въ орденъ іезуитовъ, теперь принужденъ былъ покинуть его, такъ какъ остроуміе „Веръ-Вера“ было признано неблагочестивымъ. Онъ самъ мѣтко характеризуетъ свою поэмѣ слѣдующими стихами изъ нея:

„J'ai dévoilé les mystères secrets,  
 L'art des parloirs, la science des grilles,  
 Les graves riens, les mystiques vétilles“.

(Т.-е. я раскрылъ сокровенныя тайны, искусство приѣмныхъ комнатъ въ монастыряхъ, науку ихъ рѣшетокъ, важные пустячки, мистическія бездѣлицы).

Изъ его драматическихъ произведеній долго пользовалась популярностью нравоописательная комедія *Le méchant* (Злой), несмотря на отсутствіе въ ней истиннаго комизма. Впослѣдствіи Грессэ обратился къ благочестію и покаялся въ своихъ свѣтскихъ произведеніяхъ тѣмъ, что торжественно ихъ проклялъ. — Гораздо незначительнѣе Грессэ *Жанъ Франсуа Мармонтель* (1723—1799 г.), приторно-слащавый болтунъ, который въ своихъ *Contes moraux* (Нравственные рассказы) и *Nouveaux contes moraux* (Новые нравственные рассказы) прикрываетъ всякаго рода распутство гладенькой софистикой чувства—пріемъ, который онъ и другіе выдавали за нравственный. Онъ писалъ также скучныя романы *Bélisaire*, *Les Incas*, (Велизарій, Инкасы). Равнаго съ нимъ достоинства *Жанъ Пьеръ Кларі де-Флоріанъ*, одинъ изъ послѣднихъ представителей французскаго классицизма. Флоріанъ началъ свое писательское поприще подражаніемъ испанскому пастушескому роману Сервантеса „Галатея“, затѣмъ сочинилъ подобную ему же оригинальную пастораль *Estelle*, писалъ комедіи, новеллы, вполне приличныя басни въ стилѣ Лафонтэна, очень близко подходившія къ своему образцу, такъ что Флоріанъ признается вторымъ французскимъ баснописцемъ, наконецъ, романы, изъ которыхъ *Numa Pompilius* сильно напоминаетъ Фенелона „Телемака“, а *Gonzalve de Cordove* и *Guillaume Tell* еще теперь удобочитаемы. Последнимъ произведеніемъ Флоріана былъ очень удачный переводъ „Донъ-Кихота“.

Лирика въ вѣкъ Людовика XIV должна была, понятно, встрѣчать самое недружелюбное къ ней отношеніе. Истинная лирика совершенно невысказана безъ связи съ народной жизнью—съ одной стороны, безъ отпечатка сознающей самое себя индивидуальности—съ другой. А въ тогдашней Франціи литература была такъ же вполне оторвана отъ народа, какъ личность совершенно исчезла въ обществѣ; какимъ же образомъ могла эта литература, эти люди, настолько же продукты, насколько и носители того что называлось „bon ton“, произвести истинную лирику? Поэтому, все появившееся тогда въ лирической формѣ, т.-е. въ формѣ сонетовъ, рондо, мадригаловъ, посланій, эпиграммъ, съ полнымъ правомъ носить названіе „летучей поэзіи“ (*Poésies fugitives*) или, еще точнѣе, общественныхъ стиховъ (*Vers de société*). Это стихотворство пользовалось легкимъ эпикурействомъ свѣтскихъ кружковъ для остроумныхъ экспромтовъ, или прибавляло въ это эпикурейство легкой насмѣшкой новую пряность; остроуміе было главной задачей, и даже выраженіе нѣжности, лучше сказать, любезности гостиннаго кавалера только тогда имѣло значеніе, когда было облечено въ форму остроумнаго куплета. Законодателями этого лирическаго стиля были *Клодъ Эмануэль Люилле* (1616—1686 г.), по мѣсту своего рожденія называемый обыкновенно *Шапельъ*, *Гильомъ Амфри де-Шолье* (1630—1720 г.),

*Шарль Огюсть де-ля-Фарь* (род. въ 1644 г.), *Александръ Ленэ* (1650—1710 г.), *Антуанъ Гударь де-ля-Моттъ* (1672—1731 г.), писавшій также посредственныя драмы, *Бернаръ ле-Бовье де-Фонтенелль* (1657—1757 г.), болѣе знаменитый своими научными трудами, чѣмъ своими манерными идилліями, и главнымъ образомъ—*Жанъ Батистъ Вильяръ де-Грекуръ* (1684—1743 г.), котораго французы называютъ своимъ Анакреономъ и который въ своихъ поэтическихъ бездѣлушкахъ вполне отражаетъ безстыдство своего времени. Жизнь Грекура была комментариемъ къ его положенію: „L'homme difficile est un sot, trouver tout bon, c'est le bon lot“ (человѣкъ слишкомъ требовательный—глупъ, все находить хорошимъ—вотъ пріятный удѣлъ). Болѣе высокія стремленія проявилъ *Жанъ Батистъ Руссо* (1670—1741 г.), оды котораго въ свое время пользовались большою славой, хотя безпристрастная критика найдеть въ нихъ вмѣсто истиннаго воодушевленія лишь дѣланное съ большимъ трудомъ, вмѣсто дѣйствительнаго жара чувства только холодъ искусственнаго настроенія. Извѣстна злая острота Вольтера, что ода Руссо „къ потомству“ едва ли дойдетъ по адресу.

Больше теплоты сумѣла вложить въ салонную лирику многосторонняя поэтесса *Антуанетта Дезульеръ* (1633 — 1694 г.); особенно ея идилліи не лишены простоты и естественности. Условную лирику и дидактическую поэзію французскаго классицизма продолжали поддерживать вплоть до новаго времени *Пьеръ Жозефъ Бернаръ* (1710—1775 г.), прелестнѣйшей поэмѣ котораго *Le hameau* (Селеніе) подражалъ нѣмецкій поэтъ Бюргеръ въ своемъ „Dörfchen“ (Деревенька), *Жанъ Луи Оберъ* (род. въ 1731 г.), баснописецъ *Антуанъ Леонаръ Тома* (1732—1785 г.), *Шарль Пьеръ Колардо* (род. въ 1732 г.), *Шарль Франсуа де-Сэн-Ламберъ* (1717—1803 г.), дидактикъ—изобразитель природы (поэма *Les Saisons*, Времена года) *Франсуа Іоакимъ де-Берни* (1715—1794 г.), пользующійся незавидной репутацией, какъ министръ Людовика XV, *Клодъ Жозефъ Дора* (1734 — 1780 г.), *Арно Беркэнъ* (1749 — 1791 г.), *Бартеlemi Эмберъ* (1747 — 1790 г.), поэтесса *Мари Анна дю-Боккажъ* (1710 — 1802 г.), *Мишель Жанъ Седэнъ* (род. въ 1719 г.), *Луи Жюль Мансини де-Нивернуа* (1716 — 1798 г.), *Жанъ Франсуа де-Лавгаръ* (1739 — 1803 г.), *Николай Жермэнъ Леонаръ* (1744 — 1793 г.), *Антуанъ де-Бертэнъ* (1752 — 1790 г.), *Клодъ Анри Ватлэ* (1718—1786 г.), *Пьеръ Дидо* (род. въ 1761 г.), *Станиславъ де-Буфлеръ* (1737—1815 г.) и *Жакъ Делиль* (1732 — 1813 г.). Самымъ знаменитымъ изъ всѣхъ этихъ поэтовъ былъ Делиль, который перевелъ *Виргилія* и въ pendant къ „*Георгикамъ*“ этого же поэта сочинилъ самостоятельную дидактическую поэму *Notte de champs* (Сельскій житель), которая считается у французовъ неподражаемымъ образцовымъ произведеніемъ, но о которой одинъ нѣмецкій историкъ литературы удачно выразился: „Та-

кое дидактическое произведеніе, какъ въ высшей степени изящный „Сельскій житель“ Делиля, можетъ имѣть много привлекательнаго въ выраженіяхъ и слогѣ, и все таки не будетъ изъ-за этого поэмой“; а Александръ Гумбольдтъ говоритъ о Делилѣ: „Поэтическія описанія произведеній природы, какія мы находимъ у Делиля, при всей изобильной утонченности языка и стиха, ни въ какомъ случаѣ не могутъ быть признаваемы за опоэтизированіе природы въ высшемъ смыслѣ слова. Они остаются чуждыми воодушевленія, а, слѣдовательно, и поэтической почвы, трезвы и холодны, какъ все, выдѣляющееся только внѣшнимъ блескомъ“. Надо упомянуть еще, что именно Делиль, по предложенію Робеспьера, написалъ по случаю торжественнаго праздника признанія божества и безсмертія души (въ 1794 г.) увлекательный *Dithyrambe sur l'immortalité de l'âme* (Дифирамбъ на безсмертіе души).

### Французская освободительная литература 17 и 18 столѣтій.

То давленіе, которое оказывалъ „ancien régime“ (старая система) на духовную жизнь Франціи, необходимо должно было породить наконецъ противодѣйствіе. Чѣмъ сильнѣе тиранія угнетала народный духъ, тѣмъ мятежнѣе воспрянулъ онъ наконецъ. Въ той же степени, въ какой его органъ — литература покрыла себя позоромъ на службѣ у тогдашняго двора, устремилась она впоследствии къ освобожденію, старая жадой загладить стыдъ своего рабства революціонной дѣятельностью во всѣхъ своихъ областяхъ. И здѣсь она является не знающею мѣры въ свободѣ, точно также какъ она не знала ея въ рабствѣ, вполне соотвѣтственно французскому національному характеру, который, еще вчера погруженный въ ханжество, сегодня уже преданъ атеизму, чтобы завтра опять идти на исповѣдь и принести покаяніе, — который, въ религіозномъ фанатизмѣ совершая убійства Варооломеевской ночи, въ фанатизмѣ политическомъ не останавливается передъ неистовствами санкюлотскими, — который сегодня производитъ революцію, чтобы завтра ползать у ногъ новаго тирана, сегодня прогоняетъ съ трона Карла X, чтобы завтра посадить тамъ Луи Филиппа, сегодня яростно требуетъ провозглашенія республики, чтобы завтра допустить насильственное установленіе бонапартистской декабрьской имперіи. Во многихъ отношеніяхъ было пагубно для человѣчества то обстоятельство, что Франція такъ долго „шла во главѣ цивилизаціи“, какъ любить выражаться французское тщеславіе и какъ оно на самомъ дѣлѣ было въ области не только политической, но и литературной. До самаго 19 вѣка французская литература безспорно служила барометромъ общественнаго настроенія Европы. Въ средніе вѣка Франція наложила на цивилизованный міръ печать своего романтизма; впоследствии ея придворная поэзія и „класси-

цизм“ давали тонъ Европѣ, и какъ эти два послѣднія направленія были дѣломъ королей, такъ ея скептическая, революціонная литература 18 столѣтія стала дѣломъ народовъ, при чемъ — о, иронія всемірной исторіи! — привилегированныя сословія проявляли наибольшую готовность, наибольшее рвеніе въ распространеніи и утвержденіи этой разрушительной литературы.

Реформація до такой степени была затоплена во Франціи кровью Вареоломеевской ночи, что съ той поры она не могла уже играть никакой рѣшительной роли въ ходѣ національной жизни. Однако реформистская идея отнюдь не погибла, и послѣ Раблэ продолжала жить и дѣйствовать въ цѣломъ рядѣ даровитыхъ писателей. Проявляется она то въ формѣ скептически-свѣтской жизненной философіи, какъ въ глубоко-мысленныхъ „*Опытахъ*“ (Essais) *Мишеля де-Монтэня* (1533—1592 г.) — философіи, которая уже тѣмъ обращаетъ на себя вниманіе, что Монтэнь въ результатѣ своихъ изложенныхъ въ „Опытахъ“ изслѣдованій приходитъ обыкновенно къ глубоко-скептическому: „Что я знаю? Que sçau-je?“, и которая въ *Traité de la Sagesse* (Трактатъ о Мудрости) друга и подражателя Монтэня *Шаррона* (1541—1603 г.) обращается въ скептическо-нравственное ученіе; — то въ видѣ работы заново перестраивающей міръ мысли, какъ въ философской системѣ *Рене Декарта* (1596—1650 г.); — то въ арсеналѣ самой церковной догматики заимствуя оружіе для борьбы съ фанатизмомъ и іезуитствомъ, какъ это дѣлалъ глубокой мыслитель *Блезъ Паскаль* (1623—1662 г. — *Lettres à un Provincial, Pensées sur la religion*, Письма къ провинціалу, Мысли о религіи); то наконецъ, какъ въ произведеніяхъ *Франсуа де-ла-Роушфуко* (1613—1680 г. *Réflexions et Maximes*, Размышленія и правила), *Ла-Брюйера* (1639 — 1696 г. *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*, Характеры или нравы нынѣшняго вѣка) и *Шарля де-С.-Эвремона* (1613—1703 г.), подготавливаетъ ту, основанную на остроумнѣйшемъ наблюденіи жизни и людей, практическую философію, которая послужила первымъ фундаментомъ революціоннаго направленія духа въ 18 столѣтіи. Писательская дѣятельность названныхъ лицъ, среди которыхъ Монтэнь выдается безпристрастной остротой своей наблюдательности, Декартъ или Картезий — совершенно перестраивающей весь интеллектуальный міръ энергіею мысли, Паскаль — силою духа, — эта дѣятельность вышла изъ того великаго принципа скептицизма, который, начиная съ 16 столѣтія, непрестанно двигалъ впередъ европейскую культуру. Этотъ принципъ сомнѣнія былъ душою изслѣдованія, которое въ теченіе послѣднихъ трехъ столѣтій постепенно овладѣло всеми проблемами, преобразовало все какъ теоретическія, такъ и практическія отрасли знанія и, говоря словами проникательнаго англичанина Бокля, — „ослабленіемъ значенія привилегированныхъ кастъ положило прочное основаніе свободѣ,

покарало деспотизмъ правительствъ, обуздало притязанія дворянства и даже ослабило предрасудки духовнаго сословія“;—принципъ этотъ сталъ душою того самаго изслѣдованія, которое сдѣлало народы въ политикѣ менѣе довѣрчивыми, въ наукѣ менѣе легковѣрными, въ религіи менѣе нетерпимыми.

Въ 18 столѣтіи скептицизмъ чувствовалъ себя уже достаточно силь-

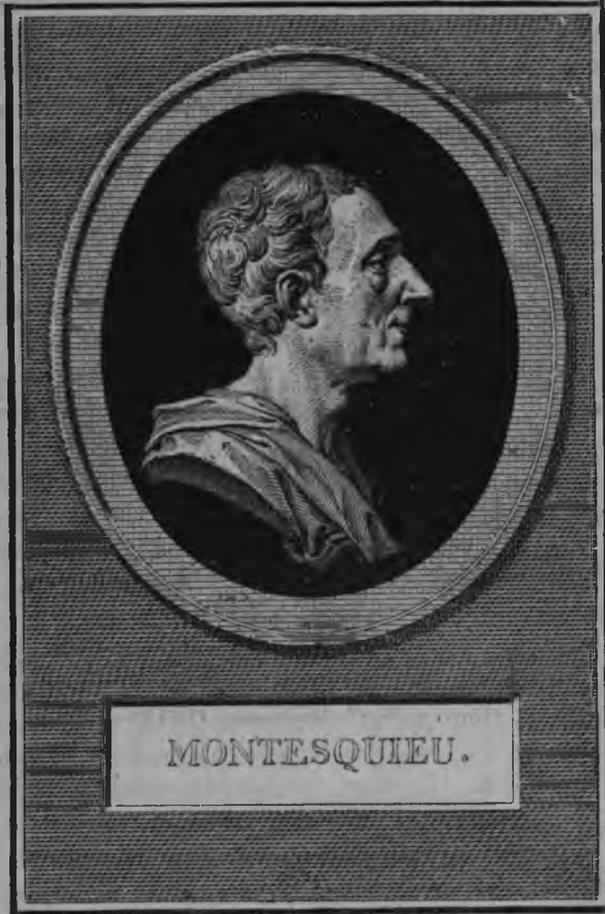


Рис. 83. Монтескье. Съ гравюры на мѣди С. Обена.

нѣмъ, чтобы рѣшиться приступить къ проблемѣ радикальнаго преобразованія общества. Къ неумолимой критикѣ существующихъ отношеній въ церкви, государствѣ и обществѣ присоединились, подъ прямымъ вліяніемъ англійскаго свободомыслія и англійскаго государственнаго устройства, положительныя предложенія реформъ. Съ такимъ характеромъ французская освободительная литература того времени выступаетъ впервые въ лицѣ Монтескье. Шарль де-Секонда, баронъ ла-Бредъ и де-Монтескье, родился въ 1689 г., умеръ въ 1755 г.

Въ 1721 онъ издалъ

свои *Персидскія письма* (*Lettres Persanes*), одно изъ самыхъ вліятельныхъ оппозиціонныхъ произведеній 18 вѣка, которое, въ умышленной формѣ довольно легкаго, нерѣдко граничащаго со скандальной пикантною романа, подвергло настолько же основательной и остроумной, насколько и плодотворной критикѣ церковныя, политическія и социальныя учрежденія Европы, особенно же Франціи. Спустя тринадцать лѣтъ

Монтескье выпустилъ въ свѣтъ свои *Разсужденія о причинахъ величія и паденія римлянъ* (Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains), политическое и философское сочиненіе историческаго содержанія, значительно содѣйствовавшее реформѣ историографіи. Наконецъ, въ 1749 г. онъ напечаталъ свой *Духъ законовъ* (Esprit des lois), благодаря которому сдѣлался въ полномъ смыслѣ слова историческимъ и политическимъ оракуломъ либераловъ. „Духъ законовъ“ съ его опредѣленіями трехъ политическихъ основныхъ формъ: республики, конституціонной (ограниченной) монархіи и неограниченной, изъ которыхъ Монтескье, подѣ влияніемъ англійскаго государственнаго строя, склонился на сторону монархіи конституціонной, сдѣлался кораномъ либерализма, евангеліемъ имущихъ, которое возводитъ въ принципъ политическое безправіе неимущихъ, откуда, какъ необходимое слѣдствіе, вытекаетъ затѣмъ денежное правленіе капитализма. Лучшую критику самообольщеній конституціонализма, положительный основной принципъ котораго состоитъ, какъ извѣстно, въ раздѣленіи трехъ властей: законодательной, административной и судебной,—



Рис. 84. Дени Дидро. Съ гравюры.

представляетъ одно мѣсто въ болѣе раннемъ произведеніи Монтескье (въ „Персидскихъ Письмахъ“), гдѣ говорится, что конституціонная монархія есть чисто искусственная и потому непрочная форма, которая въ концѣ концовъ должна перейти или въ деспотическое правленіе, или въ республику, такъ какъ власть никогда не можетъ быть равномерно распределена между народомъ и государемъ, и равновѣсіе между обоими этими элементами, вслѣдствіе неодолимой трудности сохранить его, постоянно будетъ оставаться несбыточной мечтой. На неосуществимость политической системы Монтескье, имѣющей впрочемъ съ точки зрѣнія своего времени необыкновенныя заслуги, указалъ еще *Клодъ Адрианъ Гельвецій* (1715—1771 г.), авторъ извѣстной книги *О духѣ* (De l'Esprit, 1758 г.),

въ которой выводится этический результатъ матеріалистической философіи того времени, именно, будто эгоизмъ является пружиной всякой человѣческой дѣятельности, что дало поводъ одной умной французкѣ того времени замѣтить: „C'est un homme qui a dit le secret de tout le monde“ (Этотъ человѣкъ высказалъ тайну всѣхъ)—замѣчаніе, прекрасно характеризующее состояніе нравовъ того времени.

Главнымъ вожакомъ французской модной философіи былъ *Дени Дидро* (1712—1784 г.), той философіи, которая, опираясь на результаты научной дѣятельности такихъ естествоиспытателей, какъ *Бюффонъ* и *Кондильякъ*, изъ либеральной салонной болтовни литературныхъ кружковъ, группировавшихся вокругъ умныхъ женщинъ (*Дю-Деффанъ*, *Жоффрэнъ* и друг.), быстро развилась въ безотрадный схематизмъ атеизма и матеріализма, выразившихся въ сочиненіяхъ *Ла-Меттри* (*L'homme-machine* и др.) и написанной барономъ Гольбахомъ вмѣстѣ съ его друзьями, въ высшей степени скучной *Системы природы* (*Système de la nature ou des lois du monde physique et moral*—Система природы или о законахъ міра физическаго и нравственнаго).

Общеніе и обмѣнъ мыслей, происходившій въ литературныхъ салонахъ госпожъ: *Тенсэнъ*, *Дю-Деффанъ*, *Жоффрэнъ*, *Л'Эспинасъ*, *Д'Эпикэ* и друг., имѣютъ большое культурно-историческое значеніе. Какъ извѣстно, кружки этихъ законодательницъ литературныхъ модъ называли прямо „Verges d'esprit“ (конторы ума), сначала насмѣшливо, а затѣмъ и съ одобреніемъ. Они оказывали могущественное вліяніе. Для уясненія этого вліянія и вообще для ознакомленія съ жизнью — въ этихъ кружкахъ можетъ служить изданная *Лескюромъ* въ двухъ большихъ томахъ *Correspondance complète de la Marquise Du Deffand* (Парижъ, 1865).<sup>196</sup>

Дидро<sup>197</sup>) писалъ также романы непристойнаго характера (*Les bijoux indiscrets*, *La religieuse*—Нескромные драгоценные камни, Монахиня) и испыталъ свои силы какъ въ драматургіи (*Poétique du drame*. Теорія драматической поэзіи), такъ и въ драматическомъ творчествѣ (*Le fils naturel*, *Le père de famille*—Незаконный сынъ, Отецъ семейства). Въ качествѣ драматическаго писателя онъ ввелъ такъ называемую *мещанскую драму* (drame bourgeois), нововведеніе, которое вполне соответствовало тогдашнимъ смѣлымъ стремленіямъ „третьяго“ сословія въ государствѣ. Своей широкой извѣстностью Дидро однако былъ обязанъ, главнымъ образомъ, во-первыхъ, смѣлости и блеску, съ которыми онъ, начиная съ изданія своихъ *Философскихъ мыслей* (*Pensées philosophiques*, 1746), въ многочисленныхъ памфлетахъ приводилъ и прививалъ среди свѣтскихъ круговъ Европы руководящія идеи времени, а во-вторыхъ — основанію знаменитой французской *Энциклопедіи* (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres, 1751—1766—Энциклопедія или систематическій словарь наукъ, искусствъ и ремеслъ, составленный обществомъ литераторовъ). Для изданія этого произведенія, въ которомъ сотрудничали многіе лучшіе умы

столѣтія и гдѣ „руководящія идеи времени“ должны были получить примѣненіе ко всѣмъ областямъ духовной дѣятельности человѣка, Дидро соединился съ знаменитымъ математикомъ *Жаномъ Лерономъ д'Аламберомъ* (1717—1783 г.), который написалъ для „Энциклопедіи“ введеніе, гдѣ излагаются какъ его собственные взгляды, такъ и основные принципы предпріятія. „Источникомъ всякаго знанія“, говорится въ этомъ введеніи, которое должно признать образцомъ стилистическаго искусства, „служить опытъ; источникомъ всякаго общественнаго порядка—потребностькаждаго человѣка обращаться для своей выгоды къ услугамъ другихъ людей. Поэтому, кто обладаетъ наибольшей силой, тотъ получаетъ и наибольшія выгоды. Отсюда возникаетъ гнѣтъ, а изъ неудовольствія, имъ вызываемаго, понятіе о правѣ и несправедливости, откуда въ свою очередь—чувство добродѣтели и потребность въ законѣ. То высшее, которое на



Рис. 85. Уменьшенный заглавный листъ „Энциклопедіи“.

этомъ пути развивается въ человѣкѣ, вызываетъ вѣру, что душа не состоитъ, какъ все другое, изъ матеріи, но что она безсмертна и что существуетъ божество.

Всемирно-историческое значеніе, прибрѣтенное „Энциклопедію“, видно уже изъ того, что въ исторіи періодъ появленія и распространенія этого труда обыкновенно обозначается какъ вѣкъ *энциклопедистовъ*. Составившее эпоху предпріятіе это имѣетъ свою собственную исторію. Изданіе

этого многотомнаго образцоваго энциклопедическаго лексикона было сопряжено съ необыкновенными затрудненіями. Первый томъ появился въ 1751 г., а послѣдніе десять — могли выйти только въ 1766 г. Изданіе часто пріостанавливалось, иногда совсѣмъ запрещалось, затѣмъ опять молча допускалось, такъ какъ продолженію его горячо сочувствовали различные министры и вліятельные придворные. Но противодѣйствіе враждебнаго духовенства и его приверженцевъ было очень сильно. Чтобы преодолѣть его при дворѣ, такіе люди и министры, какъ Шуазель и Малербъ, принуждены были прибѣгать иногда къ удивительнымъ средствамъ. Такъ, когда однажды „Энциклопедія“ снова была запрещена, они сумѣли устроить такъ, что жалкій Людовикъ XV за обѣдомъ былъ наведенъ на вопросъ о способѣ приготовленія пороха, а „вавилонская жена“, мадамъ Помпадуръ — на вопросъ о способѣ приготовленія помады, вслѣдствіе чего былъ принесенъ соотвѣтствующій томъ „Энциклопедіи“ и изъ него прочитаны обѣ статьи. Король и главная фаворитка вполнѣ удовлетворились поучительной книгой, и ея дальнѣйшее появленіе было допущено.

Матеріальный успѣхъ „Энциклопедіи“ былъ необыкновенно великъ. Уже первое изданіе, напечатанное въ 30.000 экземпляровъ, было быстро раскуплено. Издатели получили чистаго барыша 2.630.000 ливровъ; главный же редакторъ, Дидро, за всѣ свои старанья, труды, заботы и опасности долженъ былъ удовольствоваться 2.500 ливровъ за томъ и только подъ конецъ съ трудомъ получилъ еще 20.000 ливровъ вознагражденія за различные свои расходы. Нравственное вліяніе труда энциклопедистовъ, которыхъ одинъ изъ ихъ младшихъ современниковъ, Кабанисъ, справедливо назвалъ „la Sainte confédération contre le fanatisme et la tyrannie“ (священнымъ союзомъ противъ фанатизма и тирани) было безгранично. Геттнеръ прекрасно формулировалъ его въ немногихъ словахъ: „Было водружено прочное знамя, былъ данъ лозунгъ. Постепенно, но прочно проникъ образъ мыслей новой школы въ мнѣнія и убѣжденія людей. Правда, благодаря „Энциклопедіи“ въ міръ проникло много необдуманной опрометчивости, поверхностнаго отношенія къ вещамъ и задачамъ, для которыхъ нужно не остроумное разглагольствованіе, а старательное наблюденіе, тщательное и глубокое изслѣдованіе. Но, несмотря на все это, самая сердцевина была здорова и принесла благодѣтельные плоды“.

Мы всегда несправедливы къ этимъ воинственнымъ умамъ, поднявшимъ въ 18 столѣтіи знамя разума, если намѣренно или ненамѣренно станемъ судить о нихъ внѣ связи съ ихъ временемъ. Никогда не надо забывать ту почву, на которой они стояли. Королевская власть, доведенная до крайнихъ предѣловъ Людовикомъ XIV, потеряла право на всякое уваженіе, благодаря регентству Филиппа Орлеанскаго, правленіе

котораго напоминало годы папы Александра VI, и царствованію Людовика XV, бывшему, ничѣмъ инымъ, какъ длинной трагикомедіей грѣха и позора, и гніеніемъ своимъ заразила міръ знати, откуда ядь, постепенно спускаясь ниже, проникъ въ домъ буржуа и въ хижину крестьянина. При всеобщей развращенности и пресыщеніи, истинное религіозное чувство угасло совершенно, и его заступило грубое суевѣріе сердець, представлявшее странную противоположность съ невѣріемъ головъ. Законы обратились въ паутину, которая нагло прорывалась богатымъ и захватывала только бѣднаго; право, честь и нравственность считались у людей хорошаго тона нелѣпостями; семейная жизнь и домовитость, эти якоря общественной нравственности, уступили мѣсто самому развратному господству фаворитокъ; подъ государственнымъ управленіемъ разумѣли просто искусство доставать денежные средства для расточительности двора, аристократіи и духовенства; опозоренная за границей своею ролью въ семилѣтней войнѣ, а внутри приближаясь къ банкротству, Франція пыталась въ вихрѣ самыхъ утонченныхъ чувственныхъ наслажденій забыть свое очевидное политическое и нравственное разложеніе, не будучи однако при этомъ въ состояніи отрѣшиться отъ все болѣе и болѣе усиливавшагося сознанія необходимости всеобщаго переворота. вмѣсто того, чтобы уяснить себѣ это сознаніе, вмѣсто того, чтобы помочь этой необходимости осуществиться законнымъ путемъ, французское общество свело съ грозными проблемами времени живую, остроумную игру. Привилегированные классы плясали на вулканѣ и шутили съ огнемъ, который такъ скоро долженъ былъ ихъ пожрать. Въ аристократическихъ гостиныхъ идею революціи, которая впоследствии какъ рыкающій левъ пронеслась по Европѣ, векармливали первоначально остротами, какъ любимую комнатную собачку. Отдѣльные голоса пропускались мимо ушей, или осмѣивались какъ курьезы. Кто хотѣлъ пріобрѣсти вліяніе и уваженіе, тотъ долженъ былъ поддѣлываться подъ господствующій тонъ и только все преодолюющій гений, какимъ былъ, напримѣръ, Руссо, могъ пріобрѣсти значеніе даже наперекоръ модѣ и обществу.

Рожденный нѣмцемъ, но впоследствии совершенно офранцузившійся Фридрихъ *Мельхиоръ Гриммъ* (1723—1807 г.), бывший въ продолженіе многихъ лѣтъ близкимъ свидѣтелемъ и наблюдателемъ хода великой литературной революціи, которая во Франціи предшествовала революціи политической и указала и проложила ей дорогу, изобразилъ его въ очень важной, какъ источникъ для литературной и культурной исторіи, *Correspondance littéraire*, которую онъ написалъ въ Парижѣ на французскомъ языкѣ по порученію герцогини Луизы Доротеи Саксенъ-Гота-Ольденбургской и которая въ первый разъ была напечатана въ 1812 г., а затѣмъ нѣсколько разъ перепечатывалась, въ 16 томахъ. Страшное зрѣлище представляетъ этотъ вакхическій хороводъ отрицанія, остроумія

и насмѣшки, который водило французское общество 18 столѣтія. Скванный въ продолженіе цѣлыхъ столѣтій разумъ присоединялъ къ своему ликованью свободы демоническую жажду мести, наполнялъ рѣзкимъ хохотомъ небо и землю, церковь и государство и разливалъ по Европѣ отвратительныя нечистоты, приведенныя имъ въ движеніе при очисткѣ Авгіевыхъ стойлъ стараго режима. Такимъ безошаднымъ въ своей насмѣжкѣ, безжалостнымъ и злораднымъ въ своей мести, но неустрашимымъ и неутомимымъ въ своей борьбѣ противъ тираніи, глупости и предрасудковъ, является онъ въ лицѣ Вольтера, представляшаго собою отрицательную сторону дѣятельности этого разума, между тѣмъ какъ въ Руссо, какъ мы увидимъ ниже, онъ проявляетъ болѣе положительныя стремленія.

*Франсуа Мари Аруэ*, получившій подъ именемъ *Вольтера* всемірно-историческое значеніе, родился въ Парижѣ 21 ноября 1694 г. Онъ учился у иезуитовъ, которыхъ часто ставилъ въ такое затрудненіе своими скептическими вопросами и возраженіями, что одинъ изъ патеровъ соскочилъ однажды съ кафедры и закричалъ мальчику, для котораго уже тогда многое догматическое казалось нелѣпымъ: „Несчастный, ты водрузишь со временемъ во Франціи знамя деизма!“—предсказаніе, исполнившееся въ полной мѣрѣ. По выходѣ изъ школы, онъ дѣлалъ различныя неудачныя попытки составить себѣ карьеру, былъ введенъ своимъ крестнымъ отцомъ, Шатонефомъ, въ кругъ знатныхъ развратниковъ и остроумцевъ, семнадцати лѣтъ сочинилъ трагедію *Oedipe* и проявилъ въ ней и въ многочисленныхъ язвительныхъ эпиграммахъ, но еще рѣшительнѣе въ одѣ *Sur les malheurs du temps* (На несчастія нашего времени) свое оппозиціонное направленіе. Знаменитые стихи, которые въ „Эдипѣ“ (актъ 4, сц. 1) вложены въ уста Иокасты:

„Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense,  
Notre crédulité fait toute leur science“ —

(Т.-е. наши пастыри совѣмъ не то, чѣмъ кажутся они толпѣ: всю ихъ ученость создаетъ наше легковѣріе.)

были какъ бы первымъ выстрѣломъ, направленнымъ Вольтеромъ противъ тогдашней католической церкви. Его посадили въ Бастилію—не за названную выше оду, какъ думали раньше, а за другое, ложно ему приписанное стихотвореніе; но это заточеніе послужило лишь къ тому, чтобы, съ одной стороны, положить основаніе его популярности, а съ другой—обострить его ненависть противъ деспотизма. Прекраснымъ доказательствомъ этой обостренной ненависти служить другая, относящаяся къ тому же времени ода *La chambre de la justice* (Судебная палата), быть можетъ самое пламенное его стихотвореніе, въ которомъ молодой поэтъ, принявшій, между тѣмъ, имя Вольтера, такъ какъ, по его словамъ, имя Аруэ приносило ему только несчастіе и преслѣдованіе, — нарисовалъ

страшную картину тяготѣвшаго тогда надъ Франціей деспотизма, закончивъ ее пророческимъ указаніемъ на предстоящую революцію:

„Vieille erreur, respect chimérique,  
Sortez de nos coeurs mutinés;  
Chassant le sommeil léthargique  
Qui nous a tenus enchainés.  
Peuple! que la flamme s'apprête;  
J'ai déjà, semblable au prophète,  
Percé le mur d'iniquité:  
Volez, détruisez l'injustice;  
Saisissez au bout de la lice  
La désirable liberté“.

(Т.-е. старое заблужденіе, химерическое почитаніе, уходите изъ нашихъ возмущившихся сердець, прогоняя летаргическій сонъ, державшій насъ въ своихъ оковахъ! Народъ, пусть готовится вспыхнуть твое пламя! Подобно пророку, я уже пробилъ стѣну преступныхъ дѣяній; летите, разрушайте несправедливость, ловите желанную свободу!)

Какъ это стихотвореніе отмѣчаетъ начало неумолимой оппозиціи Вольтера противъ государства, такъ относящееся вѣроятно къ 1722 г. *Посланіе къ Ураніи* (Le Pour et le Contre—За и противъ) является началомъ его ожесточенной борьбы противъ католической церкви и ея догматизма. Конецъ этого боевого посланія содержитъ то, что можно назвать положительнымъ религіознымъ воззрѣніемъ Вольтера.

„Songe que du Très-Haut la sagesse éternelle  
A gravé de sa main dans le fond de ton coeur  
La religion naturelle;  
Crois que de ton esprit la naïve candeur  
Ne sera point l'object de sa haine immortelle;  
Crois que devant son trône, en tout temps, en tous lieux,  
Le cœur du juste est précieux;  
Crois qu'un bonze modeste, un dervis charitable  
Trouvent plutôt grâce à ses yeux  
Qu'un janséniste impitoyable,  
Ou qu'un pontife ambitieux.  
Eh! qu'importe en effet sous quel titre on l'implore?  
Tout hommage est reçu, mais aucun ne l'honore.  
Un Dieu n'a bas besoin de nos soins assidus:  
Si l'on peut l'offenser, c'est par des injustices,  
Il nous juge sur nos vertus  
Et non pas sur nos sacrifices“.

(Т.-е. „Подумай о томъ, что вѣчная мудрость Всемогущаго начертала Своею рукою въ глубинѣ твоего сердца естественную религію; вѣрь, что простодушная кротость твоего ума не будетъ предметомъ Его безсмертной ненависти; вѣрь, что передъ Его престоломъ, во всякое время, во всѣхъ мѣстахъ, сердце праведника драгоценно; вѣрь, что скромный бонза, сострадательный дervishъ пріятны Ему больше, чѣмъ безжалостный янсенистъ или честолюбивый іерархъ. Дѣйствительно, не все ли равно, какъ молятъ Его? Всякое поклоненіе принимается Имъ, но ни одно не нужно

Ему для Его возвеличенія. Богъ не нуждается въ нашихъ усердныхъ заботахъ о Немъ: если мы можемъ Его оскорблять, то только несправедливостями; для суда надъ нами служить Ему основаніемъ не жертвоприношенія наши, а добродѣтели“.)

Въ Бастиліи у Вольтера возникъ также планъ героической поэмы *La Henriade*, прославляющей Генриха IV, которая однако лишена всякаго значенія, какъ эпическое произведеніе, хотя долго цѣнилась французами очень высоко. Это риторическое издѣліе, холодность, сухость и безжизненность котораго вполнѣ оправдываютъ остроуту Делиля, что въ этой героической поэмѣ, полной битвъ и боевыхъ коней, нѣтъ даже травы, чтобы накормить лошадей, и воды, чтобы ихъ напоить.

Французоманія Фридриха Великаго хорошо характеризуется высказываемымъ въ его „Histoire de mon temps“ почти невѣроятнымъ въ наше время сужденіемъ „Un homme sans passion préférera la Henriade aux poèmes d'Homère“ (т.-е. безпристрастный человѣкъ предпочтетъ «Генрияду» поэмамъ Гомера). Въ томъ же произведеніи король, предпочитавшій, какъ извѣстно, даже самаго ничтожнаго французскаго литератора Лессингу, изрекаетъ: „Voileau peut se comparer avec Nogase, Racine surpassa tous ses émules de l'antiquité“ (т.-е. Буало можетъ сравниться съ Гораціемъ, Расинъ превосходить всѣхъ своихъ соперниковъ древности).

Совѣмъ въ иномъ свѣтѣ является однако „Генриада“, если смотрѣть на нее, какъ на манифестъ религіозной вѣротерпимости, обращенный противъ обскурантовъ и фанатиковъ, какимъ она и была на самомъ дѣлѣ. Вольтеръ издалъ это произведеніе въ Англіи, куда онъ удалился, спасаясь отъ грубости дворянства и отъ произвола французскаго правосудія, и гдѣ, проведя время отъ 1726 до 1729 г., онъ положилъ доходомъ отъ „Генриады“ основаніе своему богатству, которое потомъ разумно увеличивалъ и употреблялъ на вполнѣ благородныя цѣли, съ чѣмъ должны согласиться даже самые ожесточенные враги его. Вообще, при всѣхъ своихъ безчисленныхъ недостаткахъ, во главѣ которыхъ стоитъ безграничное тщеславіе, во многихъ случаяхъ унижавшее его до степени придворнаго льстеца, онъ и въ общественной и въ частной жизни постоянно являлся борцомъ за право, защитникомъ угнетенныхъ, великодушнымъ помощникомъ бѣдныхъ, — и этотъ горячій противникъ узкаго религіознаго догматизма, искорененіе котораго онъ считалъ своей миссіей, доказывалъ на дѣлѣ вездѣ, гдѣ его тщеславіе не являлось для этого слишкомъ сильнымъ препятствіемъ, что тѣ бессмертные стихи „Альзиры“, въ которыхъ онъ выражаетъ этическое содержаніе христіанства, дѣйствительно вышли у него изъ сердца.

Въ томъ мѣстѣ, которое я здѣсь имѣлъ въ виду, Вольтеръ заставляеть христіанина Гусмана говорить язычнику Заморю:

„Des Dieux que nous servons connais la différence;  
Les tiens t'ont commandé le meurtre et la vengeance;  
Et le mien, quand ton bras vient de m'assassiner,  
M'ordonne de te plaindre et de te pardonner“.

(Т.-е. „Пойми различіе между богами, которымъ мы съ тобою служимъ: твои



Post genitrix hic carus erit,  
nunc carus amicis.  
*Per le M. de Voltaire*

Вольтеръ.





повелѣваютъ тебѣ убивать и мстить, а мой Богъ, когда твоя рука умерщвляетъ меня, велитъ мнѣ сожалѣть о тебѣ и простить тебѣ“.)

Вольтеръ былъ убѣжденнымъ деистомъ и рѣшительно осуждалъ атеизмъ. Въ теченіе своей жизни бичуя насмѣшкою узкій догматизмъ, онъ всегда и всюду указывалъ на нравственный законъ природы и разума, представляющій въ то же время и нравственный законъ христіанства. Такъ въ своей дидактической поэмѣ *Discours sur l'Homme* («Разсужденіе о человѣкѣ») онъ говоритъ:

„Les miracles sont bons; mais soulager son frère  
Mais tirer son ami du sein de la misère,  
Mais à ses ennemis pardonner leurs vertus,  
C'est un plus grand miracle et qui ne se fait plus“.

(Т.-е. „Чудеса хороши; но помогать брату - человѣку, но извлекать друга изъ нѣдръ нищеты, но прощать своимъ врагамъ ихъ добродѣтели—вотъ болѣе значительныя чудеса, которыя въ настоящее время уже не совершаются“.)

Также въ поэмѣ *Sur la loi naturelle* (Объ естественномъ законѣ):

„Sois juste, bienfaisant, contraire à tout extrême,  
Indulgent pour ton frère . . . . .  
D'où tu viens, où tu vas, renonce à le savoir,  
Et marche vers ta fin sans crainte et sans espoir“.

(Т.-е. „Будь справедливъ, благотворителенъ, противникъ всякой крайности, снисходителенъ къ своему брату... Откуда ты пришелъ, куда идешь — объ этомъ не пытайся узнать и направляйся къ твоему концу безъ страха и безъ надежды“.)

Плодомъ его пребыванія въ Англіи были *Lettres sur les Anglais* (Письма объ англичанахъ), которыя имѣли, повидимому, цѣлью знакомить французовъ съ англійской философіей и литературой, но въ которыхъ эта цѣль служила только прикрытіемъ жестокой критики положенія дѣлъ во Франціи. Доказательствомъ мѣткости его обличеній послужило то, что власть имущіе обрекли книгу на сожженіе рукой палача. Въ то же время въ сатирѣ *Le temple du goût* (Храмъ вкуса) Вольтеръ безпощадно осмѣялъ тупыхъ буквоѣдовъ, школьныхъ педантовъ и напыщенныхъ литераторовъ всякаго рода. Всего забавнѣе слѣдующее мѣсто:

„Nous rencontrâmes en chemin bien des obstacles. D'abord nous trouvâmes MM. Baldus, Scioppius, Lexicocrassus, Scriblerius; une nuée de commentateurs qui restaient des passages et qui compilaient de gros volumes à propos d'un mot qu'ils n'entendaient pas“.

Là j'aperçus les Daciens, les Saumaises,  
Gens hérissés de savantes fadaïses,  
Le teint jauni, les yeux rouges et secs,  
Le dos courbé sous un tas d'auteurs grecs,  
Tous noircis d'encre, et coiffés de poussière,  
Je leur criai de loin par la portière;  
N'allez vous pas dans le temple du goût



Рис. 86.  
Вольтеръ. Карикатура Губерта. Парижская Национальная бібліотека.

Vous décrasser?—Nous, messieurs? point du tout;  
 Ce n'est pas là, grâce au ciel, notre étude:  
 Le goût n'est rien; nous avons l'habitude  
 De rédiger au long, de point en point  
 Ce qu'on pensa, mais nous ne pensons point“.

(Т.-е. „Мы встрѣтили по дорогѣ — (именно, по дорогѣ къ храму Вкуса)—много

LE  
 TEMPLE  
 DU  
 GOÛT  
 PAR  
 M. DE VOLTAIRE.  
 EDITION VERITABLE,  
 Donnée par l'Auteur.



A AMSTERDAM,  
 Chez J A Q U E S D E S B O R D E S,  
 M. DCC. XXXIII.

Рис. 87. Выходной листъ изъ перваго изданія *Le temple du goût*.

рядъ своихъ историческихъ работъ *Исторіей Карла XII* (*Histoire de Charles XII*), за которой послѣдовали *Siècle de Louis XIV* (Вѣкъ Людовика XIV), *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations depuis Char-*

препятствій. Сперва попались намъ гг. Бальдусъ, Сціопіусъ, Лексикокрассусъ, Скрибле-ріусъ—стая комментаторовъ, которые возстановляли отдѣльныя мѣста и компилировали толстые томы по поводу какого-нибудь одного слова, ими непонятаго“.

Тамъ я замѣтилъ разныхъ Дасе, разныхъ Сомезовъ — людей, начиненныхъ учеными пошлостями, съ пожелтѣвшимъ цвѣтомъ лица, красными и сухими глазами, согнутою подъ кучами греческихъ авторовъ спиною, совершенно почернѣвшими отъ чернилъ и съ покрытыми пылью головами. Я имъ крикнулъ издалека, высунувшись въ окно экипажа: „Не идете ли вы въ храмъ Вкуса поочиститься отъ грязи“—„Мы? Совсѣмъ нѣтъ. Не въ этомъ, слава Богу, наше занятіе; вкусъ—ничто; у насъ привычка редактировать подробно, слово за словомъ, то, что думали другіе; но сами мы не думаемъ“).

Въ подвергшейся жестокии преслѣдованіямъ поэмѣ *Le Mondain* (Свѣтскій человѣкъ) онъ изобразилъ эгоистическій сибаритизмъ, которому тогда (какъ и всегда) предавались „свѣтскіе люди“. Затѣмъ Вольтеръ открылъ

*lemagne* (Очеркъ изслѣдованія о нравахъ и духѣ народовъ, начиная съ Карла Великаго); *Histoire de Russie sous Pierre I* (Исторія Россіи при Петрѣ I), *Annales de l'Empire* (Лѣтописи Имперіи) и *Histoire du Parlement de Paris* (Исторія парижскаго парламента). Какъ и все, что писалъ Вольтеръ, историческія сочиненія его пользовались огромнымъ успѣхомъ и если теперешняя критика относится къ нимъ пренебрежительно, то она позабываетъ, въ какомъ вообще положеніи находилась въ ту пору историографія. Несомнѣнно строгій и неподкупный нѣмецкій изслѣдователь Ф. К. Шлоссеръ открыто беретъ Вольтера подъ свою защиту противъ несправедливыхъ нападокъ, особенно высоко ставитъ *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, какъ первую философскую-всеобщую исторію и указываетъ, что Вольтеръ своей смѣлой критикой и здравымъ, прямымъ, безпристрастнымъ сужденіемъ освѣтилъ дорогу всѣмъ послѣдующимъ историографамъ, положилъ конецъ компиляторской рутинѣ и очистилъ исторію отъ легендарнаго балласта и всякаго рода благочестивыхъ выдумокъ.

*Obéissant serviteur Voltaire*  
*au chateau de Ferney.*  
 7 nov<sup>bre</sup> 1772

Рис. 88. Автографъ Вольтера въ 1772 г.

Необыкновенныя, составившія истинную эпоху заслуги Вольтера въ историографіи, правда, не признаваемые иными высокоумными компиляторами и педантами-профессорами, которые о нихъ не знаютъ и вообще не понимаютъ, что къ такому просвѣтителю и борцу, какъ Вольтеръ, невозможно и непозволительно прилагать масштабъ обыкновенной школьной учености,—эти заслуги всего основательнѣе разобраны *Боклемъ*.<sup>198</sup>—Тамъ мы находимъ также указаніе, что Вольтеръ былъ первымъ историкомъ, рекомендовавшимъ великій принципъ свободной торговли. Уже этотъ фактъ свидѣтельствуетъ объ его гениальной прозорливости.

Шлоссеръ показываетъ въ правильномъ свѣтѣ и философскія сочиненія Вольтера—*Eléments de la philosophie de Newton* (Элементы философіи Ньютона), *Dictionnaire philosophique* (Философскій словарь), *Philosophie de l'histoire* (Философія исторіи), *Bible commentée* (Комментированная Библия), *Histoire de l'établissement du Christianisme* (Исторія установленія христіанства) и проч., обращая вниманіе на то, что они отнюдь не имѣютъ притязаній поучать школьныхъ мудрецовъ; заслугу этихъ произведеній въ дѣлѣ освобожденія людей отъ средневѣковыхъ цѣпей надо видѣть единственно въ томъ, „что въ нихъ великій, большого ума человекъ приобрѣтенною въ жизни проницательностію своею поучаетъ обыкновенныхъ смертныхъ, усматривая среди собранныхъ мудрецами плодовъ столько же плевель, сколько и хорошаго зерна“.

Романы Вольтера: *Zadig*, *Candide*, *Memnon*, *Babouc*, *Micromégas*, *Voyages de Scarmantado*, *La princesse de Babylon*, *L'ingénu* и др., также преслѣдуютъ практическо-философскія задачи и, не имѣя значенія собственно романовъ, важны какъ произведенія, изъ которыхъ каждое представляетъ явное опроверженіе какого-нибудь изъ господствующихъ предразсудковъ. Самый изящный изъ этихъ тенденціозныхъ романовъ *Zadig*; но неподражаемымъ образцовымъ произведеніемъ здраваго человѣческаго разума является *Kandide или лучший изъ міровъ*, гдѣ „осмѣиваются тѣ философы, которые хотятъ опредѣлить не только необходимый или вѣчный законъ въ дѣйствительномъ мірѣ, но и безграничное поле возможнаго, тѣ отвлеченные мыслители и мечтатели, которые на своей каедрѣ, или у своего письменнаго стола, смотрятъ на все безконечное число міровъ, только какъ на предназначенныя для ихъ употребленія свѣчи и лампы. тѣ педанты свѣтскіе и духовные, которые все относятъ только къ человѣку какъ къ средоточію всего творенія, и оракулами вѣщаютъ, что для божества совершенно невозможно устроить такой міръ, въ которомъ ихъ полубогъ, часто весьма похожій на обезьяну, еще же чаще на тигра, былъ бы счастливѣе, чѣмъ въ мірѣ теперешнемъ“.

По возвращеніи изъ Англій Вольтеръ поставилъ на сцену своего *Брута*, судя по которому Фонтенель пришелъ къ заключенію, что у автора нѣтъ никакого драматическаго таланта. Но Вольтеръ доказалъ *Заирой* противное, а затѣмъ, вслѣдствіе изданія своей слишкомъ рѣзко республиканской трагедіи *Смерть Цезаря*, снова долженъ былъ покинуть Парижъ, чтобы избѣжать вторичнаго заключенія въ тюрьму, и на много лѣтъ поселился у своей возлюбленной, маркизы дю-Шатлэ, въ Сиреѣ, въ Шампани. Здѣсь онъ написалъ между прочимъ драмы *Альзиру*, *Зулиму*, *Магомета*, *Меропу* и *Чудесное дитя* и работалъ надъ комической героической поэмой *La pucelle d'Orléans* (Орлеанская дѣвственница), которая была начата уже въ 1730 г., съ тѣхъ поръ расходилась въ рукописи отдѣльными главами, съ восторгомъ принималась въ знатныхъ кругахъ всей Европы, подвергалась многимъ поддѣлкамъ и только въ 1762 г. была издана авторомъ въ полномъ объемѣ. Эта поэма (въ 21 пѣсни) есть безспорно самое гениальное произведеніе Вольтера и вмѣстѣ съ тѣмъ одно изъ самыхъ важныхъ съ культурно-исторической точки зрѣнія литературныхъ произведеній 18 столѣтія, чрезвычайно ярко отразившее образъ мыслей и нравственность или безнравственность тогдашняго „общества“. Чтобы отнестись къ этому произведенію вполне беспристрастно, мы должны всецѣло отрѣшиться отъ привычки идеализировать его сюжетъ, распространившейся у насъ благодаря великолѣпной трагедіи Шиллера, и стать на ту циническую точку зрѣнія, которую принялъ въ своей поэмѣ Вольтеръ, какъ онъ самъ указываетъ въ первыхъ стихахъ съ своею обыкнutoю откровенностью.

При такомъ воззрѣніи мы должны высоко ставить „Дѣвственницу“ какъ самый блестящій фейерверкъ остроумія и насмѣшки, который когда-либо пускалъ писатель, какъ живое зеркало 18 столѣтія, какъ воплощеніе духа этой эпохи, исполненной фривольности, распушенности и разрушенія; но если хотя бы на шагъ, даже только на дюймъ, удалиться отъ этой точки зрѣнія, то поэма возбудитъ въ каждой неиспорченной душѣ только отвращеніе и мысль, что никогда человѣческій духъ не осмѣивалъ самъ себя такъ сильно, какъ въ этомъ произведеніи. Восшествіе на престолъ Фридриха II (въ 1740 г.) еще болѣе укрѣпило связь, которая уже раньше существовала между этимъ просвѣщеннымъ деспотомъ и Вольтеромъ. Поэтъ посвятилъ при этомъ случаѣ королю оду, гдѣ высказала свои надежды на его споспѣшествованіе духу просвѣщенія. Возвратившись въ Парижъ, онъ, благодаря своей трагедіи *Магометъ*, которую хитрецъ остроумно посвятилъ папѣ Бенедикту XIV, былъ вовлеченъ въ новыя непріятности съ духовенствомъ, отлично понявшимъ, что авторъ, изображая магометанскій фанатизмъ, имѣлъ въ виду религіозный фанатизмъ вообще и католическій въ особенности. Старанія Вольтера быть принятымъ въ члены французской академіи, подкрѣпленныя необычайнымъ сценическимъ успѣхомъ его „Меропы“, потерпѣли неудачу вслѣдствіе противодѣйствія его враговъ, и только въ 1746 г. это задушевиѣйшее его желаніе было исполнено. Вскорѣ затѣмъ онъ опять оставилъ съ маркизой дю-Шатлэ Парижъ и пробылъ два года при дворѣ польскаго эксъ-короля Станислава въ Люневилѣ и въ Нанси. Послѣ смерти своей возлюбленной Вольтеръ возвратился въ столицу, но уступилъ, наконецъ, настоятельнымъ приглашеніямъ Фридриха II, и въ 1750 г. отправился въ Берлинъ, гдѣ ему былъ оказанъ самый лестный приѣмъ.

Вольтеру, однако, скоро пришлось испытать, что греческій трагикъ имѣлъ полное основаніе воскликнуть: „Горе тому, кто приближается къ дверямъ монарха!“ „Миръ и согласіе“ между владыкою литературы и владыкою пруссаковъ продолжались очень недолго, и близкое господство „просвѣщеннаго деспота“ постепенно сдѣлалось для Вольтера столь непріятнымъ, что въ 1753 г. онъ предпочелъ тайно возвратиться во Францію. Послѣ двухлѣтняго пребыванія поочередно въ Кольмарѣ, Люневилѣ и въ Лионѣ онъ купилъ себѣ возлѣ Женевского озера помѣстье, которому далъ названіе „Délices“ (Услады) и которое привѣтствовалъ какъ свое новое отечество въ прекрасномъ стихотвореніи, начинавшемся словами: „O, maison d'Aristippe!“ (O, домъ Аристиппа!) Это одна изъ самыхъ задушевныхъ и блестящихъ піесъ въ его „Poésies fugitives“, и Вильменъ вполне справедливо назвалъ ее безсмертнымъ гимномъ свободы. Упомянувъ здѣсь о Виргиліи, воспѣвшемъ итальянскія озера, поэтъ продолжаетъ:

„Mon lac est le premier; c'est sur ces bords heureux  
 Qu'habite des humains la déesse éternelle,  
 L'âme des grands travaux, l'objet des nobles vœux,  
 Que tout mortel embrasse ou désire ou rappelle,  
 Qui vit dans tous les cœurs, et dont le nom sacré  
 Dans tous les cours des tyrans est tout bas adoré,  
 La liberté“ etc.

Всѣхъ лучше озеро мое; на берегахъ  
 Его живеть превѣчная богиня,  
 Душа великихъ дѣлъ, благихъ желаній,  
 Которую всѣ люди призываютъ,  
 Живущая во всѣхъ сердцахъ, чье имя  
 Святое тайно при дворахъ тирановъ  
 Боготворятъ; богиня та—свобода.

Ко времени его пребыванія въ „Délices“ относится начало его разлада съ Ж. Ж. Руссо, суровый республиканизмъ котораго не могъ ужиться съ свѣтскимъ эпикуреизмомъ Вольтера. Этотъ послѣдній былъ однако настолько добродушенъ, что предложилъ преслѣдуемому философу убѣжище въ своемъ помѣстьи, но Руссо отвѣчалъ на это предложеніе непріязненными словами: „я не люблю васъ, такъ какъ ваши комедіи портятъ мою республику!“ чѣмъ далъ поводъ Вольтеру замѣтить: „Нашъ другъ Жанъ-Жакъ боленъ болѣе серьезно, чѣмъ я думалъ; ему нуженъ не совѣтъ и не дружескія услуги, а бульонъ“. Въ 1758 г. Вольтеръ смѣнилъ „Délices“ на болѣе удаленный отъ Женевы Ферней, гдѣ прожилъ долгіе годы, окруженный литературнымъ дворомъ, при которомъ собиралось все, что было во Франціи и за границей прекраснаго, умнаго и знатнаго, и съ которымъ находились въ сношеніи также Фридрихъ II и Екатерина II, ведшіе съ Вольтеромъ дѣятельную корреспонденцію. Если блескъ этого двора доставлялъ утѣху старѣющему поэту, какъ мы видимъ изъ его *Посланія къ Горацию*, относящемуся къ 1771 г., то это тѣмъ болѣе извинительно, что Вольтеръ при этомъ нисколько не отказывался ни отъ своей литературной дѣятельности (*La tolérance, Tancredé, Catéchisme de l'honnête homme*—Вѣротерпимость, Танкредъ, Катехизисъ честнаго человѣка и т. д.) ни отъ своихъ обычныхъ, истинно гуманныхъ стремленій на благо ближнихъ (устройство колоній для бѣдныхъ, усыновленіе беззащитной и лишенной всякихъ средствъ двоюродной внучки Корнеля, возстановленіе чести Каласа, Сирвена, де-ла-Барра, Лалли-Толендала). Восьмидесяти-четырёхлѣтнимъ старикомъ онъ еще разъ посѣтилъ Парижъ, гдѣ не былъ двадцать восемь лѣтъ, и который теперь, наперекоръ двору и духовенству, принялъ его какъ триумфатора. Но приготовленныя чествованія подѣйствовали на него слишкомъ сильно, и онъ умеръ, послѣ непродолжительной болѣзни, 30 мая 1778 г., какъ бы съ послѣднимъ выраженіемъ своей непримиримой вражды къ католической догматикѣ на устахъ. Въ произведеніяхъ Вольтера находятся два стиха, которые ясно

и вѣрно характеризуютъ этого человѣка; въ первомъ многократно пре-  
дававшійся анаоемъ писатель выступаетъ передъ своими врагами какъ  
человѣкъ съ выраженіемъ самаго благороднаго самосознанія: „J'ai fait  
un peu de bien; c'est mon meilleur ouvrage!“ (т.-е. я сдѣлалъ немного  
добра—это мое лучшее произведеніе“), второй неопровержимо резюми-  
руетъ всемірно-историческое значеніе дѣятельности его, какъ писателя:  
„Il ôte aux nations le bandeau de l'erreur!“ (т.-е. „онъ снимаетъ съ  
глазъ народовъ повязку заблужденія!“)

Много говорилось всякихъ небывлицъ и вздоровъ относительно такъ называемаго  
предсмертнаго раскаянія Вольтера; достовѣрно только, что онъ до конца остался вѣ-  
ренъ себѣ. Если еще въ наше время одинъ нѣмецкій историкъ литературы началъ  
свою статью о Вольтерѣ фразой: «Вольтеръ, чья отвратительная вѣшность — типъ  
обезьяны и кошки, но при остромъ взорѣ орла, уже сама отражала адскія мысли,  
таившіяся въ темной глубинѣ его души»—то подобная выходка умѣстна болѣе въ  
какомъ-нибудь букварѣ Frères ignorantins \*), а не въ наукѣ <sup>189</sup>).

*Отношеніе Вольтера и Руссо* къ ихъ столѣтію совершенно вѣрно  
охарактеризовали, сказавъ, что перваго можно назвать головой, второго  
сердцемъ духа ихъ эпохи. Вдохновеніе Вольтера шло изъ головы и по-  
этому постоянно держалось на уровнѣ остроумія; энтузіазмъ Руссо, на-  
противъ, билъ ключомъ въ одномъ изъ самыхъ горячихъ сердець, какія  
когда-либо были проникнуты желаніемъ служить человѣчеству; оружіемъ  
Вольтера была насмѣшка, оружіемъ Руссо — чувство. Можно бы также  
Вольтера назвать отрицательной, Руссо положительной силой ихъ вре-  
мени. Первый разрушалъ, чтобы разрушать и на развалинахъ идоловъ  
и храмовъ неразумія раздражаться хохотомъ торжествующей насмѣшки,  
въ которой онъ находилъ свое высшее удовлетвореніе; Руссо же стре-  
мился вымести политическій, социальный и моральный соръ, чтобы рас-  
чистить мѣсто для постройки „разумнаго“ общественнаго зданія, о чемъ  
Вольтеръ никогда не думалъ. Противоположность между обоими этими  
писателями, изъ которыхъ однако каждый находилъ для своей дѣятель-  
ности могущественную поддержку въ дѣятельности другого, проходить  
и въ ихъ вѣшней жизни. Вольтеръ живетъ съ большими господами,  
какъ большой господинъ, не упуская однако случая, гдѣ можно, на дѣлѣ  
облегчить страданія бѣдныхъ и угнетенныхъ; Руссо, напротивъ, съ де-  
мократическою гордостью презираетъ блескъ и удовольствія свѣтскаго  
образа жизни, такъ легко увлекавшаго тогда и самыхъ умныхъ людей,  
живетъ и умираетъ въ бѣдности, славить, въ противоположность совре-  
менному легкомыслію и погонѣ за наслажденіями, спартанскую простоту  
и добродѣтель и, увлекая сотни тысячъ сердець идеаломъ лучшаго об-  
щественнаго устройства вообще и болѣе разумной системы воспитанія

\*) Frères ignorantins—„невѣжественные братья“—монашескій орденъ, основанный  
во Франціи въ 1700 г. съ цѣлью руководить народнымъ просвѣщеніемъ.

въ особенности, до такой степени забываетъ свои ближайшія обязанности, что отправляетъ своихъ собственныхъ дѣтей въ воспитательный домъ. Вольтеръ—реалистъ, т.-е. онъ беретъ міръ и людей такими, каковы они на самомъ дѣлѣ; Руссо—идеалистъ, т.-е. беретъ міръ и людей, какими они должны быть: поэтому первый справляется съ обществомъ, живя въ ладахъ съ умными и награждая глупцовъ пинками своей насмѣшки, второй, напротивъ, при всемъ любвеобилии своего сердца становится въ тягость себѣ и другимъ и умираетъ въ одиночествѣ, подозрительности и ненависти къ людямъ.

Необыкновенно трогательно выражаетъ Руссо сознание своихъ отношеній къ обществу въ первыхъ строкахъ своихъ „*Rêveries du Promeneur solitaire*“ (Мечтанія прогуливающагося въ одиночествѣ): „*Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frères, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrire par un accord unanime. Ils ont cherché, dans les raffinements de leur haine, quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachaient à eux. J'aurais aimé les hommes en dépit d'eux-mêmes: ils n'ont pu, qu'en cessant de l'être, se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi, puisqu'ils l'ont voulu.*“

(Т.-е. „И вотъ я одинъ на землѣ, не имѣя уже братьевъ, близкихъ, друга, въ обществѣ только самого себя. Самый общительный и любящій изъ людей изгнанъ единогласнымъ рѣшеніемъ этого общества. Въ утонченности своей ненависти они изыскивали, какая мука могла бы быть самою жестокою для моей чувствительной души, и насильственно порывали всѣ узы, соединявшія меня съ ними. Я бы любилъ людей вопреки имъ самимъ; уйти отъ моей привязанности они могли только переставъ быть людьми. И теперь они для меня чужіе, незнакомые,—словомъ, несуществующіе, потому что сами захотѣли этого.“)

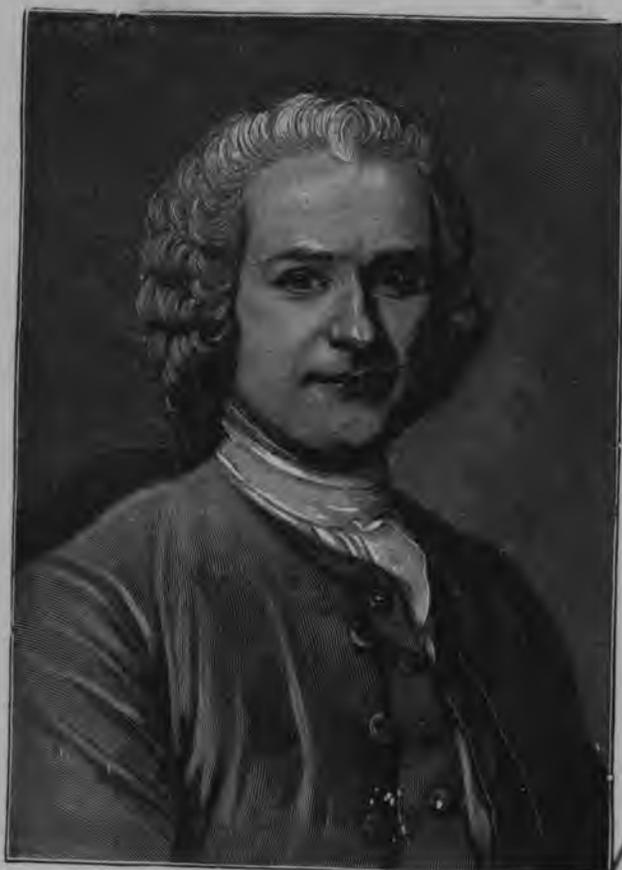
Конечно, здѣсь можно бы спросить, кто больше былъ виною его одиночества, онъ ли самъ или общество. Руссо сдѣлалъ бы хорошо, если бы принялъ во вниманіе ту простую истину, которую нѣсколько позже высказалъ Гёте:

„Wer sich der Einsamkeit ergiebt,	Ein jeder lebt, ein jeder liebt
Ach, der ist bald allein:	Und läst ihn seiner Pein“.

(Т.-е. „Кто отдается одиночеству, тотъ скоро остается одинъ: каждый человѣкъ живетъ, каждый любитъ и предоставляетъ этого одинокаго своей скорби“.)

Въ двухъ только отношеніяхъ сходна судьба Вольтера и Руссо: оба подверглись преслѣдованію глупцовъ, фанатиковъ и лицемѣровъ и оба стяжали безсмертную славу въ потомствѣ.

*Жанъ-Жакъ Руссо* родился 28 іюля 1712 г. въ Женевѣ. Изреченіе Гете: „пустъ никто не считаетъ возможнымъ уничтожить первыя впечатлѣнія своего дѣтства“—вполнѣ оправдалось на Руссо; воспоминанія о простой домашней обстановкѣ его отца, который былъ часовщикомъ, о тогдашней республиканской простотѣ въ образѣ жизни его родного города, о трудолюбивомъ, честномъ и мирномъ существованіи, составляютъ основную черту его преобразовательныхъ стремленій,—а съ другой стороны, неизгладимое впечатлѣніе, произведенное на мальчика чтеніемъ древ-



*Rousseau*

Съ картины Делякура.





нихъ авторовъ (особенно Плутарха), — которые, конечно, были ему доступны только въ переводахъ, — несомнѣнно служить основой того твердаго и строгаго республиканизма, которому онъ оставался непоколебимо вѣренъ всю свою жизнь. Мы опускаемъ заблужденія, приключенія и превратности его юности, такъ какъ всякій знакомъ съ ними по увлекательному разсказу самого Руссо въ его *Исповѣди*, и начинаемъ нашъ краткій очеркъ его литературной дѣятельности съ 1745 г., когда онъ явился въ Парижъ съ намѣреніемъ вступить на литературное поприще. Для этой цѣли онъ познакомился съ представителями тогдашней модной



Рис. 89. Внутренность жилища Руссо на островѣ Сентъ-Пьерръ. Справа изображенъ Руссо, скрывающійся въ подвалъ отъ докучливыхъ посѣтителей.

философіи — съ энциклопедистами, и принялъ на себя обработку музыкальных статей Энциклопедіи, но желаніе отвѣчать на поставленный дижонской академіей, какъ тема для сочиненія на премію, вопросъ: *Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs?* (Содѣйствовало ли очищенію нравовъ возстановленіе наукъ и искусствъ?) — навсегда увлекло его въ совершенно иную сферу и впервые открыло ему, такъ сказать, его истинное призваніе. Этой темѣ онъ придалъ такой оборотъ, какъ будто она сводилась къ вопросу, сдѣлало ли научное и художественное образованіе человѣка болѣе нравственнымъ, и отвѣчалъ рѣшительнымъ отрицаніемъ, которое однако было столь оригинально обосновано, съ такимъ блестящимъ краснорѣчіемъ проведено, что академія присудила ему премію, не зная, конечно, что тутъ она увѣнчиваетъ пророка и апостола радикальнаго преобразованія и „улучшенія“ общества. Въ этомъ отвѣтѣ Руссо безспорно опирается болѣе на софистическіе, чѣмъ на истинно научные доводы и даетъ такое одностороннее направ-

вленіе своей ненависти къ цивилизаціи, что отноудь не плохой критикой на него является острота Вольтера, что по прочтеніи сочиненія Руссо у него явилось необыкновенное желаніе ползати на четверенькахъ. Но вліяніе парадоксальной оппозиціи Руссо наукѣ и искусству было потому столько же основательно, сколько и громадно, что она, среди разврата, легкомыслія и безпомощности того времени, указывала на возвращеніе къ природѣ, къ простымъ основаніямъ, на которыхъ покоилось первоначально человѣческое общество, какъ на единственное средство положить конецъ испорченности однихъ и дать прочное и благотворное направление революціоннымъ стремленіямъ другихъ.

Этимъ сочиненіемъ Руссо сразу приобрѣлъ рѣшительную знаменитость, но въ немъ также зародилось то ненасытное славолюбіе, которое съ тѣхъ поръ постоянно держало несчастнаго въ лихорадочномъ возбужденіи. Не соглашаясь основать свое счастье на своей славѣ, онъ съ презрѣніемъ отвернулся отъ милости двора, на которую могъ надѣяться, благодаря успѣху своей написанной и положенной на музыку въ 1752 г. оперетки *Le devin du village* (Деревенскій колдунъ), имѣвшей прелесть деревенской простоты и естественности, и, вѣрный также въ этой области своему девизу: „*Vitam impendere vero*“, нанесъ своими *Lettres sur la musique française* чувствительный ударъ французскому тщеславію. Чтобы избѣжать направленныхъ противъ него за это преслѣдованій, онъ удалился изъ Парижа въ свой родной городъ, гдѣ опять перешелъ въ кальвинизмъ, которому измѣнилъ для католичества во время своихъ юношескихъ скитаній. Съ тѣхъ поръ, въ видѣ республиканской противоположности къ придворнымъ титуламъ многихъ литераторовъ того времени, онъ сталъ называть себя въ своихъ произведеніяхъ *Citoyen de Genève* (Женевскій гражданинъ) и съ увлекательнымъ краснорѣчіемъ посвятилъ женевскому магистрату свое написанное на данную дижонской академіей вторую тему разсужденіе *О происхожденіи и причинахъ неравенства между людьми* (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*).

Это посвященіе, представляющее въ стилистическомъ отношеніи, можетъ быть, прекраснѣйшее произведеніе во всей французской прозѣ, очень ясно свидѣтельствуешь о вліяніи юношескихъ воспоминаній Руссо на его политическія и социальныя теоріи. Что касается самого разсужденія, то, представляя дальнѣйшее развитіе ранѣе высказанныхъ Руссо идей, оно заключаетъ въ себѣ основныя черты и всѣхъ позднѣйшихъ его ученій. Неравенство между людьми онъ выводитъ изъ того, что первый, кому пришло на умъ отдѣлить себѣ участокъ земли и сказать: «это мое!», нашелъ людей достаточно глупыхъ, чтобы повѣрить его словамъ. Самые сильные или самые бѣдные выводили изъ своей силы или изъ своей нужды свои права на собственность другихъ людей, и благодаря этому исчезло (мнимое) первоначальное всеобщее равенство. Но за уничтоженіемъ этого первоначальнаго равенства послѣдовала ужасная неурядица, борьба между правомъ болѣе сильнаго и того, кто владѣлъ раньше, и порожденное этой борьбой всеобщее бѣдствіе привело людей къ сознанію необходимости договора, заключеніемъ котораго было положено начало об-

шеству или государству; такимъ образомъ, государство съ точки зрѣнія Руссо было не что иное, какъ возведенныя на степень закона неравенство или несправедливость, слѣдовательно учрежденіе, въ самой своей основѣ негодное, подлежащее полнѣйшему уничтоженію, чтобы дать мѣсто истинному, на равенствѣ и справедливости основанному обществу, естественному и разумному государству.

Возвратившись въ 1756 г. во Францію, онъ провелъ нѣсколько лѣтъ въ деревенскомъ уединеніи долины Монморанси, гдѣ ему предоставила гостеприимное убѣжище его великодушный другъ, госпожа д'Эпинэ, и гдѣ онъ написалъ свои лучшія произведенія. Въ 1759 г. онъ издалъ написанный въ эпистолярной формѣ и пользующійся всемірной извѣстностью романъ *Julie ou la nouvelle Héloïse*, который, не будучи собственно художественнымъ произведеніемъ, а только поэтическимъ вмѣстительствомъ преобразовательныхъ идей, имѣеть однако ту неоцѣненную заслугу, что вывелъ французскую поэзію изъ условной сферы салона въ царство природы, такъ какъ въ описаніи Женевского озера и Вальской страны, въ изображеніи сценъ и людей природы онъ обнаруживаетъ величайшія поэтическія красоты.

«Новая Элоиза» принадлежитъ къ книгамъ, имѣвшимъ всемірно-историческое вліяніе, такъ какъ это краснорѣчивое обращеніе къ чувству увлекло въ революціонное движеніе 18 столѣтія и такихъ людей, которыхъ насмѣшливая и циническая тактика Вольтера и его единомышленниковъ до сихъ поръ враждебно настраивала противъ этого движенія, но

которые съ восторгомъ приняли основанный на самомъ пламенномъ чувствѣ манифестъ Руссо противъ неестественности и искусственности общественной жизни и въ привлекательной формѣ романа познали всю извращенность общества, стали раздѣлять съ увлекательнымъ рассказчикомъ, обратившимъ исторію любви С.-Прё и Юліи въ пѣснь пѣсней страсти, его страстное стремленіе ко всему лучшему и благороднѣйшему, къ совершенному преобразованію жизни.

D U  
**CONTRACT SOCIAL;**  
 O U  
**PRINCIPES**  
 D U  
**DROIT POLITIQUE.**  
 PAR J. J. ROUSSEAU,  
 CITOTEN DE GENEVE.

... *fœderis æquas* ...  
*Dicamus leges.*      Æneid. III.



A AMSTERDAM,  
 Chez MARC MICHEL REY.  
 M D C C L X I I.

Рис. 89. Выходной листъ изъ перваго изданія  
 Contrat social.  
 (Petit, Bibliographie. Paris, Maison Quantin).

Три года спустя, въ 1762 г., Руссо выпустилъ свой *Общественный договоръ* (*Contrat social*) и *Эмиля или о воспитаніи* (*Emile ou de l'éducation*).

*Contrat Social*, эта біблія новѣйшей демократіи, соединяетъ отдѣльныя нити, выработанныя Руссо въ его двухъ вышеизложенныхъ сочиненіяхъ на премію въ систему отвѣченнаго радикализма, примѣнить который на практикѣ попытались въ послѣдствіи члены Конвента, особенно Робеспьеръ и С.-Жюсть. Печальные результаты этой попытки осуществить на дѣлѣ фантастическую теорію извѣстны. Созданный Руссо идеаль «чистой демократіи» въ дѣйствительности обратился въ очень нечистоплотный деспотизмъ горсти фанатиковъ, дѣйствовавшихъ именемъ черни. Мечтательно-туманная теорія и отвѣченная проповѣдь свободы и равенства, заключающіяся въ *Contrat Social*, состоятъ въ слѣдующемъ. Верховная власть принадлежитъ исключительно народу. Власть народа основывается на законодательствѣ; исполнительная власть, т.-е. управление, есть только уполномочіе монарха—народа. Если даже принять, что во главѣ правленія стоитъ государь, то онъ только слуга народа, первый его чиновникъ. Верховная власть не есть власть составная, она недѣлима и принадлежитъ только народу, но *всему* народу. Она не можетъ также быть представляема кѣмъ-нибудь, такъ какъ ея сущность заключается во всеобщей волѣ, а у этой послѣдней не можетъ быть представителей: она или дѣйствительно всеобщая воля, или нѣчто другое, средняго между ними не существуетъ. Поэтому народные депутаты ни въ какомъ случаѣ не суть представители народа, а исключительно его комиссары, которые ни въ чемъ не могутъ постановить окончательное рѣшеніе. Всякій законъ, который не утверждёнъ народомъ лично, не имѣетъ никакой силы, совсѣмъ не есть законъ. Идея представительнаго правленія принадлежитъ новому времени; она ведетъ свое начало отъ феодальнаго строя, слѣдовательно, есть плодъ столь же недѣльной, сколь и несправедливой формы правленія, настолько унизившей человѣческой родъ, что при ея существованіи названіе «человѣкъ» безъ всякихъ другихъ прибавленій считалось позорнымъ. Въ республикахъ и даже монархіяхъ древности народъ никогда не имѣлъ представителей, онъ этимъ уже слагаетъ съ себя свою верховную власть, онъ болѣе не свободенъ, болѣе не существуетъ. Периодическія собранія всего народа исполняютъ законодательныя функціи и подвергають пересмотру государственныя установленія. Собранія открываются двумя вопросами: Должна ли быть сохранена существующая въ настоящее время форма правленія? и долженъ ли народъ оставить исполнительную власть въ рукахъ тѣхъ, кому она ввѣрена теперь? и т. д. Ясно, что нарисованный Руссо идеаль «чистой» демократіи приложимъ только къ совсѣмъ незначительнымъ государствамъ, да и въ такихъ миниатюрныхъ странахъ не можетъ долго существовать. Руссо самъ понимаетъ это, но видитъ и выходъ изъ затрудненія—въ федеративной системѣ.

«Эмиль» хотя и названъ романомъ, но разсказъ здѣсь еще болѣе, чѣмъ въ «Элоизѣ», является только средствомъ, а не цѣлью. Въ этой книгѣ Руссо хотѣлъ всѣ отдѣльныя мысли, высказанныя имъ въ разныхъ мѣстахъ относительно социальныхъ порядковъ вообще, религіи и воспитанія въ особенности, соединить въ систематическое цѣлое, и въ видахъ большей доступности облекъ его въ форму разсказа. Основная идея этого произведенія та, повторяющаяся у Руссо, мысль, что по природѣ человѣкъ, *какъ и все*, обладаетъ хорошими качествами и что, будучи испорченъ цивилизаціей, онъ долженъ опять возвратиться къ естественному состоянію, чтобы стать благороднымъ и счастливымъ. Этотъ принципъ заключаетъ уже въ себѣ самое отрицаніе существующаго общественнаго строя, борьбу противъ церкви и государства въ ихъ теперешней организаціи. «Эмиль» начинается словами:

„Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses; tout dégénère entre les mains de l'homme. Il force une terre à nourrir les productions d'une autre, un arbre à porter les fruits d'un autre; il mêle et confond les climats, les éléments, les saisons; il mutile son chien, son cheval, son esclave; il bouleverse tout, il défigure tout; il aime la difformité, les monstres; il ne veut rien tel que l'a fait la nature, pas même l'homme: il le faut dresser pour lui, comme un cheval de manège; il le faut contourner à sa mode, comme un arbre de son jardin. Sans cela, tout irait plus mal encore, et notre espèce ne veut pas être façonnée à demi. Dans l'état où sont désormais les choses, un homme abandonné dès sa naissance à lui-même, parmi les autres serait le plus défiguré de tous. Les préjugés, l'autorité, la nécessité, l'exemple, toutes les institutions sociales dans lesquelles nous nous trouvons submergés, étoufferaient en lui la nature, et ne mettraient rien à la place. Elle y serait comme un arbrisseau, que le hasard fait naître au milieu d'un chemin, et que les passants font bientôt périr, en le heurtant de toutes parts et le pliant dans tous les sens“.

(Т.-е. Все хорошо, выходя изъ рукъ Творца міра; все портится въ рукахъ человѣка. Онъ заставляетъ одну землю питать произведенія другой, одно дерево приносить плоды другого. Онъ смѣшиваетъ и перепутываетъ климаты, стихіи, времена года, онъ уродуетъ свою собаку, свою лошадь, своего раба; онъ все ставитъ вверхъ ногами, все обезображиваетъ; онъ любитъ неестественное, чудовищное; онъ не хочетъ ни одной вещи такою, какою создала ее природа, даже человѣка; ему надо, чтобы человѣка дрессировали для него какъ манежную лошадь, передѣлывали на его ладъ, какъ дерево въ его саду; безъ этого все шло бы еще хуже, и нашъ родъ человѣческій не хочетъ, чтобы его образовывали только наполовину. При теперешнемъ положеніи вещей, человѣкъ, предоставленный съ первыхъ дней рожденія самому себѣ, оказался бы между другими самымъ обезображеннымъ изъ всѣхъ ихъ. Предразсудки, управляющая власть, необходимость, примѣръ, всѣ общественныя учрежденія, которыми мы затоплены, какъ наводненіемъ, подавили бы въ немъ природу и ничего не поставили бы на ея мѣсто. Она оказалась бы тутъ кустарникомъ, случайно выросшимъ посреди дороги и скоро погибшимъ, потому что проходящіе мимо толкаютъ его со всѣхъ сторонъ и гнутъ во всѣ стороны).

Въ „Эмиль“ Руссо даетъ прежде всего суровую и правдивую критику извращеннаго воспитанія и обученія его времени; затѣмъ, поучая своего воспитанника религіи сердца, морали чувства, онъ пользуется этимъ случаемъ, чтобы подвергнуть разбору ту религію и ту мораль, которыя основаны на правѣ и обычаяхъ, и показать несостоятельность той и другой; съ особенною рѣзкостью сдѣлано это въ первой части книги, гдѣ находится знаменитое credo савойскаго священника—*Profession de foi du vicaire Savoyard*. Понятно, что при такомъ направленіи „Эмиль“ вызвалъ противъ своего автора огромное возбужденіе и яростные крики, даже преслѣдованія. Не только всѣ правовѣрные католики и протестанты, не только іезуиты и янсенисты, не только лицемѣры всякаго рода, но и вольнодумные софисты, завопили противъ Руссо, потому что онъ съ побѣдоноснымъ краснорѣчіемъ защищалъ чувство благородныхъ и чистыхъ душъ противъ все загрязняющихъ остротъ безотраднаго отрицанія.

Такъ, наприм., въ слѣдующемъ мѣстѣ, которое безспорно принадлежитъ къ

самымъ благороднымъ и задушевнымъ словамъ Руссо и которое я привожу здѣсь главнымъ образомъ какъ доказательство того, что я отнюдь не голословно называю Руссо положительнымъ умомъ 18 столѣтія.

„Mon fils, tenez votre âme en état de désirer toujours qu'il y a un Dieu, et vous n'en douterez jamais. Au surplus, quelque partie que vous puissiez prendre, songez que les vrais devoirs de la religion sont indépendants des institutions des hommes; qu'un cœur juste est le vrai temple de la Divinité; qu'en tout pays et dans toute secte aimer Dieu par-dessus tout et son prochain comme soi-même, est le sommaire de la loi; qu'il n'y a point de religion qui dispense des devoirs de la morale; qu'il n'y a de vraiment essentiels que ceux-là, que le culte intérieur est le premier de ces devoirs, et que sans la foi nulle véritable vertu n'existe.—Fuyez ceux qui, sous prétexte d'expliquer la nature sèment dans les cœurs des hommes de désolantes doctrines, et dont le scepticisme apparent est cent fois plus affirmatif et plus dogmatique que le ton décidé de leurs adversaires. Sous le hautain prétexte qu'eux seuls sont éclairés, vrais, de bonne foi, ils nous soumettent impérieusement à leurs décisions tranchantes, et prétendent nous donner pour les vrais principes des choses les inintelligibles systèmes qu'ils ont bâtis dans leur imagination. Du reste, renversant, détruisant, foulant aux pieds tout ce que les hommes respectent, ils ôtent aux affligés la dernière consolation de leur misère, aux puissants et aux riches le seul frein de leurs passions; ils arrachent du fond des cœurs les remords du crime, l'espoir de la vertu, et se vantent encore d'être les bienfaiteurs du genre humain. Jamais, disent-ils, la vérité n'est nuisible aux hommes. Je le crois comme eux; et c'est à mon avis une grande preuve que ce qu'ils enseignent, n'est pas la vérité. Bon jeune homme, soyez sincère et vrai sans orgueil; sachez être ignorant; vous ne tromperez ni vous, ni les autres. Si jamais vos talents cultivés vous mettent en état de parler aux hommes, ne leur parlez jamais que selon votre conscience, sans vous embarrasser s'ils vous applaudiront. L'abus du savoir produit l'incrédulité. Tout savant dédaigne le sentiment vulgaire; chacun en veut avoir un à soi. L'orgueilleuse philosophie mène à l'esprit fort, comme l'aveugle dévotion mène au fanatisme. Evitez ces extrémités; restez toujours ferme dans la voie de la vérité, ou de ce qui vous paraîtra l'être dans la simplicité de votre cœur, sans jamais vous en détourner par vanité ni par faiblesse. Osez confesser Dieu chez les philosophes, osez prêcher l'humanité aux intolérants. Vous serez seul de votre parti, peut-être; mais vous porterez en vous-même un témoignage qui vous dispensera de ceux des hommes. Qu'ils vous aiment ou vous haïssent, qu'ils lisent ou méprisent vos écrits, il n'importe. Dites ce qui est vrai, faites ce qui est bien; ce qui importe à l'homme est de remplir ses devoirs sur la terre: et c'est en s'oubliant qu'on travaille pour soi. Mon enfant, l'intérêt particulier vous trompe; il n'y a que l'espoir du juste qui ne trompe point“.

(Т.-е. Сынъ мой, старайся, чтобы твоя душа всегда желала существованія Бога, и ты никогда не будешь сомнѣваться въ немъ. Впрочемъ какой бы образъ дѣйствій ни былъ принять тобою, знай, что истинныя обязанности, налагаемыя религіею, независимы отъ учрежденій человѣческихъ; что сердце праведника—истинный храмъ Вожеетва; что во всѣхъ странахъ и во всякой сектѣ любовь къ Богу выше всего и къ ближнему, какъ къ самому себѣ, составляетъ сущность закона; что нѣтъ такой религіи, которая бы освобождала отъ обязанностей, налагаемыхъ моралью; что только эти послѣднія дѣйствительно существенны; что внутренняя религія—первая изъ этихъ обязанностей и что безъ вѣры не существуетъ никакая истинная добродѣтель.—Бѣги тѣхъ, которые, подъ предлогомъ объясненія природы, сѣютъ въ сердцахъ людей безотрадныхъ ученія и которыхъ наружный скептицизмъ во сто разъ

утвердительное и догматичное рѣшительнаго тона ихъ противниковъ. Подъ тѣмъ надменнымъ предлогомъ, что только они просвѣщенны, правдивы, добросовѣстны, повелительно подчиняютъ они насъ своимъ рѣзкимъ рѣшеніямъ и имѣютъ притязаніе выдавать намъ за истинныя начала вещей тѣ непонятныя системы, которыя они строятъ въ своемъ воображеніи. И опрокидывая, разрушая, попирая ногами все, что чтутъ люди, они отнимаютъ у скорбящихъ послѣднее утѣшеніе въ ихъ бѣдствіяхъ, у сильныхъ и богатыхъ—послѣднюю узду ихъ страстей; они вырываютъ изъ глубины сердецъ угрызенія совѣсти, надежду добродѣтели—и еще похваляются, что будто бы они благодѣтели рода человѣческаго. Никогда—говорятъ они—правда не вредитъ людямъ. Я въ этомъ согласенъ съ ними, и тутъ, по моему мнѣнію, сильное доказательство, что все, преподаваемое ими, не есть правда. Добрый молодой человѣкъ, будь искрененъ и правдивъ безъ гордости; умѣй быть невѣжественнымъ; ты не обманешь ни себя, ни другихъ. Если когда-нибудь, обработавъ свои дарованія, ты получишь возможность обращаться съ рѣчью къ людямъ, говори не иначе, какъ по внушенію своей совѣсти, не заботясь о томъ, рукоплещутъ ли они тебѣ. Злоупотребленіе знаніемъ порождаетъ невѣріе. Всякій ученый пренебрегаетъ чувствомъ, общимъ всемъ людямъ; всякій изъ нихъ хочетъ имѣть чувство, спеціально ему принадлежащее. Надменная философія ведетъ къ безграничному умствованію, какъ слѣпая набожность—къ фанатизму. Избѣгай этихъ крайностей; оставайся всегда твердымъ на пути истины или того, что ты примешь за нее въ простотѣ своей души, никогда не сходя съ этой дороги ради тщеславія или слабости. Дерзай исповѣдывать Бога въ присутствіи философовъ, дерзай проповѣдывать гуманность нетерпимымъ. Быть можетъ, ты очутишься вслѣдствіе этого одинокимъ; но въ себѣ самомъ будешь ты носить одобреніе, которое избавитъ тебя отъ необходимости одобренія людскаго. Будутъ они любить тебя или ненавидѣть, будутъ читать твои сочиненія или презирать ихъ—все равно. Говори правду, поступаай хорошо; для человѣка главное—исполнять свои обязанности на землѣ, и только забывая о себѣ, онъ работаетъ для себя. Дитя мое, интересъ частный обманываетъ насъ; не обманываетъ только надежда праведнаго.)

Немедленно послѣ выхода въ свѣтъ „Эмиль“, по приказанію парижскаго парламента, былъ сожженъ рукою палача (въ 1751 г.), и Руссо долженъ былъ бѣжать. Онъ удалился въ Женеву, но женевскій протестантизмъ не уступалъ въ тупоуміи фанатической ярости парижскому католицизму. Въ Женевѣ „Эмиль“ былъ также сожженъ, а Руссо, не найдя убѣжища ни въ своемъ родномъ городѣ, ни затѣмъ въ кантонѣ Бернѣ, преслѣдуемый какъ дикій звѣрь, долженъ былъ скрыться въ отдаленномъ горномъ селеніи Мотье въ Невшателевскомъ кантонѣ. Отсюда онъ выпустилъ два полемическихъ произведенія: „Jean-Jacques Rousseau à Christophe de Beaumont, archevêque de Paris“ (Ж. Ж. Руссо Христофору де-Бомону, парижскому архіепископу) и „Lettres écrites de la montagne“ (Письма съ горы), въ которыхъ защищаетъ высказанныя имъ въ „Эмиль“ взгляды, развивая нѣкоторые изъ нихъ болѣе подробно. Въ 1765 г. фанатическій священникъ въ Мотье снова принудилъ изгнанника къ бѣгству; Руссо нашелъ убѣжище на островѣ св. Петра, находящемся на Болерскомъ озерѣ, получившемъ также извѣстность, благодаря пребыванію на немъ великаго изгнанника, но бернская аристократія скоро

лишила его и этого пріюта. Принужденный покинуть его, Руссо бѣжалъ въ Страсбургъ, губернаторъ котораго, маршалъ де-Контадь, принялъ его подъ свое покровительство. Въ слѣдующемъ году, по приглашенію англійскаго философа Юма, онъ отправился въ Англію, но уже въ 1767 году возвратился во Францію. Его оставили въ покоѣ подъ условіемъ, чтобы онъ ничего болѣе не писалъ противъ существующихъ религіи и образа правленія. Много лѣтъ онъ жилъ на скудныя средства, добывавшіяся имъ перепискою нотъ, занимался въ видѣ развлеченія ботаникой и въ 1769 г. женился на жившей у него много лѣтъ въ экономкахъ Терезѣ Левассёръ, отъ которой имѣлъ нѣсколькихъ дѣтей. За нѣсколько недѣль до смерти, въ маѣ 1778 г., онъ, до сихъ поръ рѣшительно отказывавшійся отъ всякихъ выраженій милости своихъ знатныхъ почитателей, принялъ предложеніе маркиза де-Жирардэна—поселиться въ его помѣстьѣ Эрменонвилѣ, недалеко отъ Парижа. Но Руссо недолго суждено было пользоваться достигнутымъ, наконецъ, покоемъ: уже 3 іюня 1778 г. ударъ (или самоубійство?) положилъ конецъ его жизни. Жирардэнъ поставилъ ему памятникъ, на которомъ было написано: „Ici repose l'homme de la nature et de la vérité“ (Здѣсь лежитъ челоуѣкъ природы и правды)—слова, представляющія, если ихъ взять *супъ grano salis*, вѣрную характеристику великаго покойника. Среди оставшихся послѣ Руссо бумагъ нашли его знаменитую *Исповѣдь* (Confessions), автобіографію, доведенную до конца 1765 года. Это смѣлое, хотя и отнюдь не свободное отъ чисто-французскаго тщеславія самообличеніе раскрываетъ передъ нами сокровеннѣйшую глубину души Руссо и авторъ конечно имѣлъ полное основаніе заявить во вступленіи къ своему произведенію, что оно есть нѣчто совершенно единственное въ своемъ родѣ.

„Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et qui n'aura point d'imitateur. Je veux montrer á mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi.—Que la trompette du jugement dernier sonne, quand elle voudra, je viendrai, ce livre, á la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement: voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise, je n'ai rien tû de mauvais, rien ajouté de bon; et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire: j'ai pu supposer vrai ce que e savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus; méprisable et vil, quand je l'ai été; bon généreux, quand je l'ai été. J'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même, Etre éternel. Rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables, qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils rougissent de mes indignités, qu'ils gémissent de mes misères: que chacun d'eux découvre á son tour son cœur au pied de ton trône avec la même sincérité et puis qu'un seul te dise, s'il ose: je fus meilleur que cet homme-lá“.

(Г.-е. „Я предпринимаю дѣло, которое не имѣетъ себѣ примѣра и не найдетъ подражателя. Я хочу показать себѣ подобнымъ челоуѣка во всей истинѣ природы;—и этимъ челоуѣкомъ буду я. Пусть труба страшнаго суда заиграетъ, когда захочетъ: я съ этой книгой въ рукахъ предстану предъ Верховнымъ судьей. Всдухъ скажу я:

вотъ что я дѣлалъ, что думалъ, чѣмъ былъ. Я говорилъ хорошее и дурное съ одинаковою откровенностью. Я ничего не умолчалъ дурного, ничего не прибавилъ хорошаго, и если случалось мнѣ употреблять какія-нибудь незначительныя украшенія, то дѣлалъ я это не иначе, какъ для наполненія пустоты, вызывавшейся слабостью моей памяти. Я могъ принять за истинное то, что предполагалъ могущимъ быть истиннымъ, но никогда то, что было мнѣ извѣстно за ложное. Я показалъ себя такимъ, какимъ я былъ; достойнымъ презрѣнія и гнуснымъ, когда я такимъ былъ, добрымъ и великодушнымъ, когда я такимъ былъ. Я раскрылъ мою душу такую, какою видѣло ее Ты само, Вѣчное Существо. Собери вокругъ меня безчисленную толпу мнѣ подобныхъ, пусть они слушаютъ мою исповѣдь, пусть краснѣють отъ моихъ скверныхъ поступковъ, пусть сожальютъ о моихъ бѣдствіяхъ; пусть каждый изъ нихъ въ свою очередь раскроетъ свое сердце у подножія Твоего престола съ такою же искренностью— и послѣ этого пусть хоть одинъ скажетъ Тебѣ, если посмѣетъ: Я былъ лучше этого человѣка“).

Такой вкладъ въ науку о состояніяхъ человѣческой души стоятъ дюжины психологическихъ системъ <sup>200</sup>).

Я озаглавилъ настоящую главу словами: „Французская освободительная литература восемнадцатаго столѣтія“, и мнѣ кажется, что изложенное до сихъ поръ вполне оправдываетъ это заглавіе, такъ какъ отдѣльныя рѣзкія уклоненія, присущія каждому великому движенію, въ этомъ случаѣ незначительны. Теперь же я долженъ, хотя бы и вкратцѣ, коснуться одной отрасли французской литературы этой эпохи теоретическаго освобожденія человѣчества отъ рабства, созданнаго феодализмомъ и ханжествомъ, равно какъ и отъ соціальнаго застоя — отрасли, которая какъ будто затѣмъ единственно и появилась, чтобы выпачкать самую отвратительною грязью только что открытую фигуру свободы. Я имѣю въ виду романъ, точнѣе говоря, безнравственный романъ, который, выйдя изъ Франціи, загрязнилъ фантазію европейскаго читающаго міра, — потому что вѣдь извѣстно, что еще теперь ведется выгодная торговля этимъ запрещеннымъ товаромъ. Изображеніе чувственности въ разныхъ ея проявленіяхъ изстари водится во французской литературѣ, какъ показываютъ многочисленные средневѣковые фабліо, но только въ 18 столѣтіи вмѣсто здоровой, прямой естественности и наивности этихъ старинныхъ продуктовъ цитологии начинаютъ появляться чувственные картины, уточненная расчитанность которыхъ служила ядовитымъ возбуждающимъ средствомъ для расслабленнаго общества. *Клодъ Просперъ Жюліо де-Кребильонъ* (младшій, 1707—1777 г.) первый ввелъ этотъ непристойный родъ романа (*L'écumeire, Ah, quel conte*, Ахъ, какой рассказъ, *Le Sopha*, Диванъ и мн. др.) и выпавшій на долю его успѣхъ соблазнилъ пойти по той же грязной дорогѣ даже умы первой величины, какъ *Дидро* (см. выше) и *Мирабо* (*Ma conversion ou le libertin de qualité*. Мое обращеніе или знатный развратникъ), пока этотъ путь не закончился въ бездонномъ болотѣ романовъ маркиза *de-Cada*. Наполеонъ, слишкомъ поздно, къ сожалѣнію, приказалъ посадить этого пресловутаго

развратника, заражавшаго своими книгами общество, въ сумасшедшій домъ, гдѣ тотъ и умеръ въ 1814 г. Его два романа *Justine ou les malheurs de la vertu* (Жюстина или несчастія добродѣтели) и *Juliette ou les bonheurs du vice* (Жюльета или блаженство порока) представляютъ можетъ быть самыя отвратительныя произведенія, какія когда-либо были написаны; это—настоящій кодексъ животности, страшная смѣсь противостественнаго разврата и сумасбродной жестокости. Безчисленные романы *Pemifa de-л-л-Бретоннъ* (1746—1805 г.)—среди которыхъ лучшіе *La vie de mon père* (Жизнь моего отца), *Le paysan perverti* (Развращенный поселянинъ) и собраніе новеллъ *Les contemporaines* (Современницы), хотя по безграничному цинизму своихъ картинъ также принадлежатъ къ скандальной литературѣ, но не являются подслащеннымъ ядомъ, нездоровымъ возбуждательнымъ средствомъ; это честное, часто, правда, возмутительно реальное, даже прямо отвратительное, но иногда и поистинѣ гениальное изображеніе нравовъ, которое авторъ и выставляетъ своею моральною цѣлью.

Въ предисловіи къ „Contemporaines“ онъ такъ высказывается о своей манерѣ писать: Если наука достойна уваженія, то ложная деликатность вовсе не заслуживаетъ его. Цѣль *Contemporaines* служить моральнымъ лѣкарствомъ. Если подробности въ нихъ безнравственны, то принципы честны и цѣль полезна. Что такое романистъ? Изобразитель нравовъ. Если нравы испорчены, то развѣ мнѣ слѣдовало изображать нравы Австрій? Честныя женщины! Сохраните ваше негодованіе противъ того общественнаго неприличія, которое ни къ чему не служитъ, противъ безстыдныхъ двухсмысленностей, вольныхъ манеръ, развратныхъ разговоровъ, которые ежедневно допускаются съ вами и въ присутствіи вашихъ дочерей. Но то воображаемое неприличіе, которое имѣетъ нравственную цѣль и служитъ для поученія и исправленія,—не ставьте его въ вину писателю, имѣющему мужество показать вамъ изображеніе порока, чтобы дать вамъ почувствовать его безобразіе.

Картину нравовъ того времени, безжалостно выставляющую на показъ гниль „хорошаго общества“, представляетъ и пресловутый романъ *Les liaisons dangereuses* (Опасныя связи), принадлежащій *Шодерло де-Лакло* (1741—1805 г.), который безпристрастному читателю покажется гораздо скорѣй рѣзкой сатирой на моральную испорченность той эпохи, чѣмъ соблазнительнымъ призывомъ къ грѣху. Напротивъ того, не сатиру, а легкомысленное сочувствіе легкомысленному времени находимъ мы въ извѣстномъ романѣ *Лувэ-де-Курэ* (1760—1797 г. „*Les amours du chevalier de Faublas*“ (Любовныя приключенія шевалье де Фобласа), въ которомъ французская фривольность, такъ сказать, передъ самымъ закрытіемъ воротъ, т.-е. непосредственно наканунѣ кроваваго дня революціонной мести, еще разъ представила себя въ мозаической картинѣ, состоящей изъ сотни комическихъ и скандальныхъ исторій изъ жизни будуара. Фобласъ навсегда установилъ „идеаль мілаго безпутства“, и написанная съ большой фантазійей, драматическимъ талантомъ и стилистическимъ

изяществомъ, книга тѣмъ привлекательнѣе, что сквозь все ея легкомысліе проглядываетъ въ основѣ здоровая и хорошая натура ея автора, который, какъ извѣстно, былъ украшеніемъ партіи жирондистовъ въ Конвентѣ. За то совсѣмъ уже нездоровая и нехорошая натура сквозитъ изъ подъ всякаго моральнаго клейстера, которымъ замазывала пошлость своихъ романовъ прославленная педагогическая болтуня *Стефани Фелиситэ де-Жанлисъ* (1754—1831г.), о смерти которой одинъ журналъ извѣстилъ острою: „Madame de Genlis a cessé d'écrire, c'est annoncer sa mort“ (Мадамъ де - Жанлисъ перестала писать; это равносильно объявленію о ея смерти), и безъ всякаго замазыванья обходится *Гильомъ Шарль Антуанъ Пико - Лебрень* (1753—1835 г.), который просто и весело наполняетъ непристойностями свои рассказы, долгое время пользовавшіеся любовью лавочниковъ и гризетокъ.

Но какъ разъ въ то время, когда романъ былъ зеркаломъ господствующей безнравственности и общественной испорченности, въ этой отрасли литературы незамѣтно

свершалась реформа, оказавшая сильное вліяніе на послѣдующее время. Сперва, основанный на вѣрныхъ натурѣ началахъ романъ англичанина Ричардсона нашелъ себѣ очень даровитаго, много читавшагося подражателя въ лицѣ *Прево д'Экзиль* (1697—1763 г., *Histoire du chevalier Desgrieux et de Manon Lescaut*), а затѣмъ и призывъ къ возвращенію къ природѣ, съ которымъ выступилъ Руссо въ своей „Элоизѣ“, не заглухнулъ, а пробудилъ звучное эхо въ груди *Бернардэна де-С.-Пьера* (1737—1814 г.); произведенія котораго *Paul et Virginie* и „*La chaumière*



Рис. 91. Бернардэнь де С.-Пьеръ.

*indienne*“ (Индійская хижина) послужили переходнымъ путемъ отъ Руссо къ Шатобриану и такимъ образомъ оказали существенное содѣйствіе совершившемуся въ наше время преобразованію французской литературы. У С.-Пьера французская поэзія окончательно перестала быть условной и дѣлалась естественной. Никто безъ живого удовольствія не вспоминаетъ о бодрящемъ и чарующемъ впечатлѣніи, которое вызывалось въ немъ чтеніемъ произведеній этого писателя. Пульсъ природы дѣйствительно бьется въ этихъ картинахъ тропическихъ странъ, вѣрность и жизненность которыхъ въ слѣдующихъ словахъ положительно засвидѣтельствована такимъ знатокомъ дѣла, какъ Гумбольдтъ:

„Поль и Виржини“, произведение, подобное которому едва ли можетъ указать у себя кака-нибудь другая литература, есть простая картина природы лежащаго среди моря острова, гдѣ среди дикой и богатой растительности лѣса живописно вырисовываются, какъ бы на пѣвочномъ ковѣ, двѣ граціозныя фигуры, то спокойно живущія поды открытымъ небомъ, то угрожаемыя могучей борьбой стихій. Здѣсь, и въ „Индійской Хижинѣ“, даже въ „Этюдахъ природы“ (*Etudes de la nature*), къ сожалѣнію, испорченныхъ странными теоріями и ошибками противъ физики, съ неподражаемой вѣрностью описаны виды моря, группировка облаковъ, шелестъ вѣтра въ бамбуковыхъ кустахъ, колебаніе верхушекъ высокихъ пальмъ. Образцовое произведеніе Бернардена де-С.-Пьера „Поль и Виржини“ сопровождало меня въ ту мѣстность, которой оно обязано своимъ происхожденіемъ. Много лѣтъ сряду читалъ я эту книгу: тамъ, при тихомъ блескѣ южнаго неба, или когда въ дождливую пору на берегу Ориноко молнія съ трескомъ освѣщала лѣсъ, я съ моимъ другомъ и спутникомъ Бонпланомъ поражались удивительной вѣрностью, съ какой въ этомъ маленькомъ сочиненіи изображена мощная тропическая природа во всей своеобразности“<sup>201</sup>).

Одинъ изъ прекраснѣйшихъ примѣровъ поэтическаго воззрѣнія С.-Пьера на природу есть слѣдующая картина лѣса, колеблемаго вѣтромъ:

„Какъ часто, находясь вдали отъ городовъ, въ глубинѣ какой-нибудь уединенной, увѣчанной лѣсомъ долины, расположенной на окраинѣ волнующихъ вѣтромъ луговъ, я съ удовольствіемъ смотрѣлъ, какъ золотистая мята, пурпурный клеверъ и разныя зеленыя травы волнообразно двигались, представляя моему взору какъ бы волнующееся море цвѣтовъ и травъ. Въ то же время вѣтеръ колебалъ надъ моей головой величавыя вершины деревьевъ. Измѣнчивое направленіе листьевъ заставляло различныя оттѣнки ихъ зеленого цвѣта разнообразно играть и переливаться. Каждое дерево двигается по-своему. Дубъ съ его твердымъ стволомъ, сгибается только вѣтви; гибкая ель наклоняетъ всю свою высокую пирамиду; могучій тополь шевелитъ своею подвижною листвою, а листва березы развѣивается по воздуху какъ волосяная коса. Кажется будто всѣ они двигаются въ силу внутренняго чувства: одно дерево кланяется сосѣднему, какъ будто своему господину; другое стремится его обнять какъ друга; наконецъ, третье двигается по всѣмъ направленіямъ, какъ бы избѣгая врага. Почтеніе, дружба, гнѣвъ какъ будто поочередно переходятъ отъ одного къ другому, какъ это бываетъ и въ сердцѣ челоуѣка, а всѣ эти измѣнчивыя проявленія разныхъ чувствъ въ сущности суть ни что иное, какъ дѣйствіе вѣтра. Иногда старый дубъ, стоя между другими деревьями, поднимаетъ свои длинныя безлистные неподвижныя руки. Какъ древній старикъ онъ не принимаетъ участія въ движеніи его окружающемъ — жизнь его принадлежала другому столѣтію. И всѣ эти большія, безчувственные тѣла издають неясный меланхолическій шумъ; это не

суть отчетливо различимые звуки, это смутный говоръ, похожій на говоръ народа, празднующаго вдаль, съ рукоплесканіями и восклицаніями. Никакой голосъ не выдается: все это однообразные тоны, между которыми иногда слышатся глухіе и глубокіе шумы, навѣвающие на насъ сладкую грусть. Такъ иногда говоръ лѣса сопровождается трелями соловья, который изъ своего гнѣзда поетъ благодарственную пѣсню любви. Тогда шумъ лѣса образуетъ основную тему концерта, на которомъ всплываютъ свѣтлые тоны птичьяго пѣнія, подобно тому, какъ ровный зеленый цвѣтъ травъ образуетъ подкладку, на которой выдаются яркія краски цвѣтовъ и плодовъ.

### Литература эпохи революціи и имперіи.

Мысли, посвященные въ 18 столѣтіи, обратила въ плоды начавшаяся въ 1789 г. революція: идея стала дѣломъ. „Роуѣ“ стараго режима, истинный ученикъ Вольтера *Мирабо*, въ своихъ рѣчахъ съ трибуны Национальнаго собранія бросилъ правительственной власти перчатку свободы. Вокругъ этого „чудовища ума, таланта и пороковъ“ (*Monstre d'esprit, de talent et de vices*) группировались выдающіеся умы и ораторы Собранія — *Сіейесъ*, *Лафайеттъ*, *Балли*, *Ларошфуко - Ланкуръ*, *Далли - Толендаль*, *Ноаль*, *Мори*, *Казалесъ*, *Неккеръ*, *Мунье*, *Вольней*, *Барнавъ* и друг. Многіе изъ нихъ пользовались въ то же время очень значительной литературной извѣстностью, — наприм. Мунье и Вольней, изъ которыхъ второй изложилъ въ своей книгѣ *Развалины или размышленія о переворотахъ въ государствахъ* (*Ruines ou méditations sur les révolutions des empires*, 1791) послѣдовательную систему матеріализма; аббатъ Сіейесъ, который, хотя дворянинъ и священникъ, составилъ знаменитый манифестъ буржуазіи: *Что такое третье сословіе?* (*Qu'est-ce ue le tiers état?* 1789 г.), отвѣтилъ въ немъ на этотъ вопросъ слѣдующими словами: „Третье сословіе, буржуазія, есть все; это — нація“. Названные дѣтели слѣдовали политической теоріи Монтеस्कѣ и согласно съ ней создавали на бумагѣ конституціонную монархію. Но духъ революціи не удовлетворился этимъ — толчокъ былъ данъ, Монтеस्कѣ долженъ былъ уступить Руссо, „Духъ законовъ“ — „Общественному Договору“, Национальное собраніе — Конвенту, конституціонное королевство — республикѣ, дѣтелями которой, въ качествѣ мыслителей, публицистовъ и ораторовъ выступили *Кондорсэ*, *Бриссо*, *Бюзэ*, *Петіонъ*, *Роланъ*, (не надо забывать и жену Ролана, урожденную *Манонъ Флипонъ*), *Берньо*, *Жансоннэ*, *Рабо*, *С.-Этьенъ*, *Лувэ де-Куврэ*, епископъ *Греуаръ* (который, при обсужденіи въ Конвентѣ вопроса о введеніи республики, высказалъ знаменитое положеніе: „L'histoire des rois est le martyrologe des nations“), *Дантонъ*, *Камиллъ Демуленъ*, *Маратъ*, *Карно*, *Робеспьеръ*, *Барреръ*, *С.-Жюстъ* и др.

Кондорсэ есть настоящій философъ революціи. Свою вѣру въ способность чело-вѣческаго рода къ безконечному совершенствованію онъ изложилъ въ написанномъ незадолго до его самоубійства сочиненіи *Esquisse d'un tableau historique des pro-*

grès de l'esprit humain (Историческій очеркъ услѣховъ человѣческаго ума). Другъ Кондорсэ, Кабанисъ, выразилъ доктрину материализма кратко и рѣзко: „Les nerfs, voilà tout l'homme“ (Нервы—вотъ въ чемъ весь человѣкъ).

Написанные въ тюрьмѣ Mémoires умной и благородной госпожи Роланъ представляютъ, какъ каждому извѣстно, одинъ изъ самыхъ привлекательныхъ и важныхъ культурно-историческихъ памятниковъ той эпохи.

Литература въ собственномъ смыслѣ, поскольку ея произведенія не вліяли непосредственно на движеніе того времени, отступила во время

революціи на второй планъ. Не было времени ни писать сколько-нибудь значительныя литературныя произведенія, ни читать ихъ. Поэтому, поэзія революціи въ большей или меньшей степени является просто поэзіей „на случай“. Такимъ же характеромъ отличается, въ сущности, и драматическая дѣятельность *Пьера Огюстэна Карона де-Бомарше* (1732—1799). Сначала онъ писалъ такъ называемыя мѣщанскія драмы, начало которымъ положилъ Дидро и которыя, хотя и превратились скоро въ „слез-

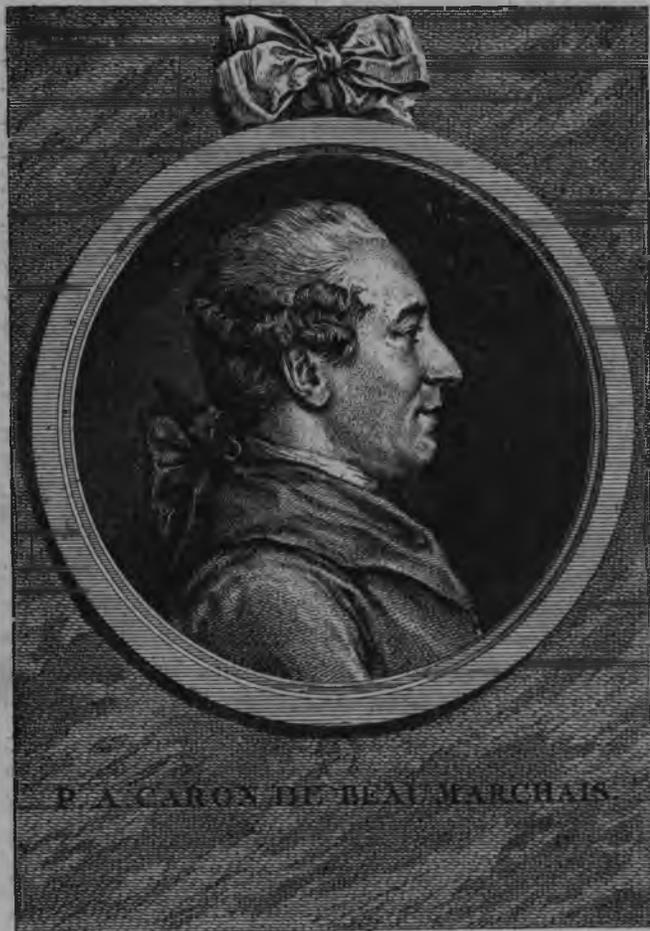


Рис. 92. Бомарше.

ливия комедіи“ (Comédie larmoyante), но, какъ противоположность ходульной и узко-исключительной трагедіи вѣка Людовика XIV, обнаруживали оппозиціонную тенденцію. Такими чувствительными піесами были у Бомарше *Eugénie* и *La mère coupable* (Преступная мать). Впослѣд-

ствіи однако этотъ Протей-человѣкъ, бывшій попеременно ремесленникомъ и важнымъ господиномъ, авантюристомъ и дѣловымъ человѣкомъ, писателемъ и миллионеромъ, опернымъ композиторомъ и дипломатомъ, агентомъ Людовика XVI и поставщикомъ Комитета общественнаго блага, злымъ насмѣшникомъ и большимъ добрякомъ — принадлежалъ безспорно къ вліятельнѣйшимъ подготовителямъ революціи, благодаря какъ своимъ знаменитымъ судебнымъ памфлетамъ *Memoires*, направленнымъ противъ парламентскаго совѣтника Гѣзмана, т.-е. противъ всего судоустройства стараго режима, такъ и своимъ двумъ комедіямъ *Le barbier de Séville* и *Le mariage de Figaro ou la folle journée*. Первое представленіе „Свадьбы Фигаро“, состоявшееся 27 апрѣля 1784 г., имѣло непримѣрный успѣхъ, и затѣмъ комедія была дана 68 разъ подъ рядъ. Это было не только литературное и театральное событіе, но въ то же время и въ гораздо большей степени — событіе политическое. „Свадьба Фигаро“ въ Théâtre Français была прямо революціонной бомбой, пущенной въ тогдашнее безпутно-веселое общество, и это самое общество помирало со смѣху отъ милѣйшей трескотни этого адско-комическаго фейерверка.

Фабула пьесы очень проста: вѣтрый графъ хочетъ отбить у своего слуги Фигаро его возлюбленную Сузанну, но съ позоромъ спроваживается, такъ какъ Фигаро сумѣлъ перехитрить его и отдать на безконечное посмѣшище — вотъ и все. Но какъ все это уложено въ дѣйствіе! Такъ, что всякій, имѣющій глаза, могъ уже замѣтить красную шапку на головѣ торжествующаго Фигаро, а имѣвшій неглухія уши могъ услышать изъ глубины сцены глухіе удары гильотины. Великолѣпная боевая комедія достигаетъ, какъ извѣстно, полнаго своего блеска въ пятомъ актѣ, когда Фигаро бросаетъ графу Альмавивѣ слова: „Дворянство, богатство, положеніе, должности — это все дѣлаетъ васъ столь надменнымъ! Чѣмъ же вы заслужили всѣ эти преимущества? *Вы дали себѣ трудъ родиться*, — больше ничего“ („vous vous êtes donné la peine de naître, et



Рис. 93. Памятникъ Ружэ-де-Лиль.

rien de plus“)—слова, въ которыхъ, безспорно, самое язвительно остроумное опредѣленіе, какое когда-либо дѣлалось дворянству <sup>202</sup>). И не только комическая муза, но и трагическая, бралась въ то время за оружіе! Если совершенно посредственный трагическій писатель *Жанъ Франсуа де-Лагарнь* († въ 1803 г.), вообще бывший посредственнымъ челоукомъ, академикомъ, поэтомъ и критикомъ, въ своей трагедіи *Le comte de Warwick* и другихъ драматическихъ опытахъ еще вполне оставался вѣренъ напыщенно-классическому академическому стилю, то, напротивъ



Рис. 94. Андрэ Шенье.

того, гораздо болѣе талантливый Мари Жозефъ *Шенье* (1764—1811 г.) своими трагедіями *Charles IX*, *Jean Calas*, *Gracchus*, *Henri VIII*, *Timoléon* вступилъ на путь революціонной тенденціи и борьбы. Представленіе „Карла IX“ (4 ноября 1789 г.), добиться котораго автору стоило большого труда, было не только театральнымъ, но и политическимъ событіемъ. Пьеса, за-  
клеившая Варфо-

ломеевскую ночь, нанесла глубокую рану французской королевской власти. Шенье, безспорно, былъ самымъ даровитымъ продолжателемъ тенденціозной трагедіи Вольтера. Съ именемъ этого послѣдняго связана и знаменитая поэма Шенье *Epître à Voltaire* (Посланіе къ Вольтеру), которая изъ всѣхъ его произведеній дѣлаетъ ему наиболѣе чести и которую онъ издалъ при наполеоновскомъ солдатскомъ правленіи; въ ней поэтъ ведетъ энергическую и сильную борьбу противъ тираниіи и клерикализма. Кромѣ Шенье, въ числѣ драматическихъ писателей должны быть упомянуты здѣсь еще *Андрѣ*, *Коллэнъ д'Арвилль*, *Фабръ* и *д'Элантинъ*, *Лайя* и *Пикаръ* (пользующійся также популярностью какъ веселый романистъ). Но истиннымъ поэтомъ революціи былъ *Понсъ Дени Экушаръ Лебрёнъ* (1729—1807), котораго современники за такое одушевленіе его въ прославленіи революціонныхъ идей и подвиговъ назвали

„французскимъ Пиндаромъ“. Гораздо искреннѣе и выше восторженное настроеніе, проникающее всемірно извѣстную боевую пѣснь рейнской арміи: „Allons, enfants de la patrie!“ (Впередъ, дѣти отечества!), при звукѣ которой всегда будетъ сильнѣе биться всякое французское сердце. Эта пѣснь получила, какъ извѣстно, названіе *Марсельезы*, потому что въ Парижъ ее занесли впервые марсельскіе федераты; сочинена она и положена на музыку въ 1792 г. въ Страсбургѣ *Жозефомъ Ружэ де-Лилемъ* (1760—1835 г.), который, благодаря этому гимну, занялъ первое мѣсто среди поэтовъ революціонной эпохи. Но выше его, по своимъ поэтическимъ дарованіямъ и стремленіямъ, *Андрэ Шенье* (1762 — 1794 г.), одна изъ послѣднихъ и наиболѣе достойныхъ сожалѣнія жертвъ терроризма, выдающійся лирикъ и лучший идилликъ Франціи, который первый ввелъ болѣе свободное движеніе классической стихотворной формы и благодаря этому нововведенію явился передовымъ бойцомъ романтической школы <sup>203</sup>).

Какъ Ружэ де-Лиль представляетъ собою воинственную сторону революціи, такъ Андрэ Шенье, котораго вышеупомянутый братъ его, бывшій членомъ Конвента, не могъ спасти отъ гильотины, былъ представителемъ ея энергичной стороны; гнѣвъ этой революціи онъ навлекъ своимъ величественнымъ стихотвореніемъ („Salut divin triomphe! entre dans nos murailles“ etc. Привѣтъ тебѣ, божественный триумфъ! войди въ наши стѣны!), которое онъ написалъ въ апрѣлѣ 1792 г., когда парижскій муниципалитетъ устроилъ крайне неумѣстный праздникъ въ честь мятежныхъ швейцарцевъ полка Шатовё. Де-Лиль увѣковѣчилъ одушевленіе, Андрэ Шенье—скорбь этой великой эпохи. Лучшее его стихотвореніе, являющееся не только самымъ выдающимся послѣ Марсельезы стихотворнымъ произведеніемъ всего этого періода, но и вообще однимъ изъ самыхъ глубокихъ сердечныхъ звуковъ всей французской поэзіи, есть элегія „La jeune captive“ (Молодая узница), которую онъ написалъ въ тюрьмѣ, въ честь заключенной вмѣстѣ съ нимъ молодой женщины, и которую Ламартинъ въ своихъ „Жирондистахъ“ справедливо назвалъ самымъ мелодичнымъ стономъ, когда-либо вырвавшимся изъ щелей темницы (le plus mélodieux soupir qui soit jamais sorti des fentes d'un cachot“).

„L'épi naissant mûrit de la faux respecté;  
 Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été  
 Boit les doux présents de l'aurore;  
 Et moi, comme lui belle et jeune comme lui,  
 Quoique l'heure présente ait de trouble et d'ennui,  
 Je ne veux point mourir encore!

Qu'un stoïque aux yeux secs vole embrasser la mort,  
 Moi je pleure et j'espère; au noir souffle du nord  
 Je plie et relève ma tête.

S'il est des jours amers, il en est de si doux!  
Hélas! quel miel jamais n'a laissé de dégoûts?  
Quelle mer n'a point de tempête?

L'illusion féconde habite dans mon sein;  
D'une prison sur moi les murs pèsent en vain,  
J'ai les ailes de l'espérance.  
Echappée aux réseaux de l'oiseleur cruel,  
Plus vive, plus heureuse, aux campagnes du ciel  
Philomèle chante et s'élance!

Est-ce à moi de mourir? Tranquille je m'endors,  
Et tranquille je veille, et ma veille aux remords  
Ni mon sommeil ne sont en proie.  
Ma bienvenue au jour me rit dans tous les yeux,  
Sur des fronts abattus mon aspect dans ces lieux  
Ranime presque de la joie.

Mon beau voyage encore est si loin de sa fin!  
Je pars, et des ormeaux qui bordent le chemin  
J'ai passé les premiers à peine.  
Au banquet de la vie à peine commencé,  
Un instant seulement mes lèvres ont pressé  
La coupe en mes mains encore pleine.

Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson;  
Et comme le soleil, de saison en saison,  
Je veux achever mon année.  
Brillante sur ma tige et l'honneur du jardin,  
Je n'ai vu luire encore que les feux du matin.  
Je veux achever ma journée.

O mort! tu peux attendre; éloigne, éloigne-toi:  
Va consoler les cœurs que la honte, l'effroi,  
Le pâle désespoir dévore.  
Pour moi Palès encore a des asiles verts,  
Les amours des baisers, les muses des concerts:  
Je ne veux pas mourir encore.—

Ainsi triste et captif, ma lyre toutefois  
S'éveillait, écoutant ces plaintes, cette voix,  
Ces vœux d'une jeune captive;  
Et secouant le joug de mes jours languissants,  
Aux douces lois des vers je pliais les accents  
De sa bouche aimable et naïve<sup>4</sup>.

---

„Сгибается колось, щадимый косою;  
Тисковъ виноградъ не бѣится весною,  
Впивая росы благодать:  
Не такъ ли и я молода и прекрасна?  
Пусть доля моя тяжела и несчастна,—  
Но я не хочу умирать!

„Пусть стоишь взираешь на смерть равнодушно:  
Я плачу,—склоняюсь по вѣтру послушно,  
Въ надеждѣ подняться скорѣй.  
Есть въ жизни и счастье, есть въ жизни и горе!  
И медь не безъ горечи; развѣ есть море  
Безъ бурь и подводныхъ камней?

„Въ душѣ возникаютъ мечты-чаровницы:  
Напрасно тѣснить меня стѣны темницы,—  
Вѣдь крылья надежды со мной!  
Не такъ ли, избѣгнувъ силковъ птицелова,  
Еще беззаботнѣе въ воздухѣ снова  
Кружится пѣвецъ луговой?

„И мнѣ ли погибнуть?—вѣдь я засыпаю  
Спокойно, и день мой такъ тихъ: я не знаю  
Терзанія совѣсти злой.  
И здѣсь, гдѣ лишь горе одно обитаетъ,  
Мое появленіе надежду рождаетъ  
На лицахъ, убитыхъ тоской.

„Мой путь не оконченъ: не зная тревоги,  
Изъ этихъ деревьевъ безгранной дороги  
Минула лишь первая я.  
На жизненномъ пирѣ я лишь на мгновенье  
Къ устамъ подносила фіалъ наслажденья,  
Въ рукахъ моихъ полный питья.

„Съ весной я знакома, хочу непременно  
Дождаться и жатвы, хочу постепенно,  
Какъ солнце, окончить мой годъ.  
Разсвѣтная роза, любимица Флоры,  
Я видѣла только сіянье Авроры—  
Пускай же и день мой пройдетъ!

„О, смерть, удалися! и сердцу иному  
Въ бѣдахъ сокрушенному, сердцу больному  
Спѣши угѣшенье подать.  
Весной еще темныя сѣни найду я,  
Въ поэзіи—пѣсни, въ любви—поцѣлуи,  
И я не хочу умирать!“

Такъ, самъ обреченный цѣплямъ и страдающимъ,  
Внималъ я въ темницѣ мольбамъ и стenanьямъ  
Несчастной сосѣдки моей;  
И, сбросивши иго снѣдающей муки,  
Я вылилъ стихами чудесные звуки  
Ея заунывныхъ рѣчей... \*)

Къ сожалѣнію въ дѣйствительности люди и вещи часто, если не всегда, бываютъ совсѣмъ иными, чѣмъ они представляются въ поэзіи. La jeune sarrive Шенье была герцогиня де-Флѣри, до замужества носившая имя Анны, Франсуазы, Эмэ Франкетто де Куаньи, вообще очень «галантная» дама, которая, находясь въ тюрьмѣ Сень-Лазарь, въ то время когда Шенье посвящалъ ей свою элегію, вела любовную интригу съ совершенно ничѣмъ незамѣчательнымъ господиномъ Монtrandъ.

\*) Переводъ Н. Гербеля.

Извѣстно, что благодаря излишествамъ, происшедшимъ отъ свойственнаго французамъ незнанія мѣры, законность революціи подверглась сильному сомнѣнію, и революціонное движеніе закончилось развратнымъ изнеможеніемъ эпохи директоріи. Въ литературѣ настроеніе этого времени нашло себѣ выраженіе въ романѣ *Valérie*, принадлежащемъ *Юлианн де-Крюденеръ*, вполнѣдствіи сдѣлавшейся проповѣдницей покаянія. За слабымъ правленіемъ директоріи послѣдовало суровое военное господство Бонапарте, и тутъ литературѣ пришлось играть роль еще болѣе слу-



Рис. 95. Г-жа Сталь. Съ миниатюры.

жебную, чѣмъ во время предшествующихъ бурь. Исторія взяла на себя работу поэзіи, сама сдѣлавшись поэзіей; за трагедіей революціи послѣдовалъ эпосъ императорской эпохи. Въ лицѣ *Фонтана* (1757—1821 г.), плохого поэта и ловкаго ритора, Наполеонъ имѣлъ нѣчто въ родѣ литературнаго полицейскаго префекта, бывшаго приличнымъ представителемъ того безсилія, которое характеризуетъ официальную литературу первой имперіи. Самымъ

знаменитымъ лирикомъ этой эпохи былъ *Эваристъ Парни* (1753—1814 г.), которому его дѣйствительно изящныя *элегии* доставили прованіе французскаго *Тибулла*, но который вполнѣдствіи сдѣлался продолжателемъ фривольной поэзіи 18 столѣтія, и особенно въ поэмѣ *La guerre des dieux anciens et modernes* (Война между старыми и новыми богами) представляетъ остроумный эпосъ непристойности, вдохновившись въ этомъ случаѣ „Дѣвственницею“ *Вольтера*. Наибольшее вниманіе публики привлекала сцена, на которой трагическій поэтъ имперіи, *Антуанъ Вэнсанъ Арно* (1766—1834 г., котораго не надо смѣшивать съ его сыномъ *Люсіаномъ Эмилемъ Арно*, также писавшимъ трагедіи) ставилъ свои декламаторскія трагедіи „классическаго“ покроя. Его пьесы не лишены отдѣльныхъ красотъ. Онъ началъ трагедіей *Marius à Minturnes* (*Марій въ Минтурнѣ*) и съ особой любовью избиралъ свои сюжеты изъ героической эпохи Рима, что давало ему случай ѣздить на

парадной лошади наполеоновскаго времени, *La Gloire* (Славѣ). Другъ Арно В. I. Э. *де-Жуи* (1787—1863 г.) также испытывалъ свои силы въ драмѣ, написалъ нѣсколько трагедій, изъ которыхъ лучшая—*Bélisaire*, и знаменитыя либретто оперъ Спонтини *Весталка* и *Кортецъ*; но гораздо важнѣе его произведение *Observations sur les moeurs françaises au commencement du XIX siècle* (Наблюденія надъ французскими нравами въ началѣ XIX ст.), гдѣ онъ изображаетъ нравы своей эпохи, прикрываясь псевдонимомъ *Hermite de la Chaussée d'Antin* (Пустынникъ предмѣстья Шоссе д'Антенъ). Литературные приемы Жуи были усвоены лучшими изъ послѣдующихъ французскихъ фельетонистовъ. Безконечное множество драмъ и стихотворныхъ издѣлій всякаго рода оставилъ *Лемерсье* (1772—1840 г.), одинъ изъ послѣднихъ классиковъ; лучшее изъ его произведений—остроумная трагикомедія *Dame Censure* (Госпожа Цензура). Онъ много работалъ и по части критики и игралъ нѣкоторую роль въ спорѣ между классиками и романтиками; какъ далеко онъ ушелъ въ пониманіи прекраснаго, показываютъ его безмысленныя сужденія о Шиллерѣ и Гётѣ.

Такъ напр. о Фаустѣ онъ говоритъ: «прочтите приключенія Фауста, который отдается дьяволу и съ высотъ метафизики падаетъ на постель крестьянки, которую онъ доводитъ до висѣлицы за дѣтубійство и матереубійство.

Совсѣмъ иными являются эти два героя истинной поэзіи въ пониманіи госпожи Сталь, которой принадлежитъ заслуга перваго уясненія французамъ духовной жизни Германіи. *Анна Луиза Жерменъ де-Сталь* (1766—1817), дочь знаменитаго Неккера, была безспорно самой выдающейся литературной личностью императорской Франціи. Но, какъ извѣстно, Наполеонъ относился къ ней очень враждебно, потому что этотъ, все подчинившій себѣ человекъ не могъ поработить генія этой женщины, и та мелочная злоба, съ которой онъ преслѣдовалъ ее самое и ея произведенія, служить яснымъ доказательствомъ ненависти, съ какою деспотъ смотрѣлъ на каждый подымавшійся надъ уровнемъ посредственности умъ, на каждый самостоятельный характеръ, на всякое чувство свободы и на всякое противорѣчіе его волѣ. Многосторонняя литературная дѣятельность госпожи Сталь распадается на поэтическую, эстетико-соціальную и политическую, при чемъ всѣ эти направленія находятся въ тѣсной связи другъ съ другомъ. Свое поэтическое дарованіе она проявила главнымъ образомъ въ двухъ романахъ: *Delphine* и *Corinne ou l'Italie*, благодаря которымъ она является предшественницей соціальнаго романа Жоржъ Зандъ; особенно замѣчательна „Коринна“, гдѣ съ пламенной фантазіей нарисованъ идеаль стремящейся къ приобрѣтенію общественныхъ правъ женщины. Обѣ героини, Дельфина и Коринна, хотя и не представляютъ еще собою „эманципированныхъ“ женщинъ, но все-таки уже являются „геніальными“ женщинами, которыя ищутъ „сيرا-

ведливости“, но не могутъ найти ее. Книга *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (О литературѣ, разсматриваемой въ ея соотношеніи съ социальными учрежденіями), содержитъ энергичный протестъ противъ установившагося формализма и все рѣзче проявлявшагося матеріализма французской литературы и требуетъ установленія прекрасной гармоніи между духомъ и матеріей, между разумомъ и нравственностью, между литературой и жизнью; вмѣстѣ съ уже упомянутымъ сочиненіемъ о Германіи она оказала очень благотворное и глубокое вліяніе на французскую культуру. Въ *Réflexions sur le procès de la reine* (Размышленія о процессѣ королевы), представляющихъ благотворную противоположность варварству терроризма, Сталь проявила женскую сторону своего характера, а въ *Considérations sur les principaux événements de la révolution française* (Разсужденія о главныхъ событіяхъ французской революціи) она съ мужской проникательностью вошла въ разсмотрѣніе государственнаго организма и пыталась представить конституціонную форму правленія какъ нравственную необходимость, при чемъ не могла, конечно, избѣжать односторонностей и иллюзій, слишкомъ присущихъ самой натурѣ предмета <sup>204</sup>).

### Новоромантическая литература французовъ.

Очистившій Европу ураганъ революціи кончился, наполеоновская героическая поэма нашла себѣ трагическое завершеніе при Ватерлоо, и бурбонская реставрація всѣми силами старалась постепенно возложить опять на спину изнеможенной націи ярмо старыхъ и устарѣвшихъ воззрѣній. Направленіе, которое начала усваивать французская литература, повидимому, благопріятствовало этой работѣ. Уже Сталь настаивала на необходимости оживленія религіознаго чувства въ литературѣ и этимъ, хотя и невольно, оказала поддержку реакціи, которая, какъ извѣстно, во всѣ времена прикрывала свои намѣренія вельніемъ божества и въ слѣпой вѣрѣ народа видѣла свое главное средство управленія. Возстановленіе же стараго режима предполагало не только возрожденіе религіознаго духа вообще, но и специфически римско-католическаго, и къ введенію этого духа какъ въ высшее общество, такъ и въ литературу почувствовалъ себя призваннымъ геній Шатобріана.

*Франсуа Ренэ виконтъ де-Шатобріанъ* (род. въ 1768 г. въ С.-Мало, ум. въ 1848 г. въ Парижѣ) соединялъ въ себѣ все благородство и всю смѣшную страсть рыцарства, послѣднимъ представителемъ котораго можно считать его. Благородно было то чувство, съ которымъ онъ требовалъ отъ ограниченнаго бурбонства уваженія къ народнымъ правамъ, но смѣшна ультраромантическая напыщенность, съ которой онъ отдавалъ себя на служеніе Жаннѣ д'Аркъ легитимистовъ, плачевно кон-

чившей свою героическую роль въ Блэ \*). Какъ политическій писатель и государственный человѣкъ, Шатобрианъ не отличался ясностью и твердостью своихъ воззрѣній, потому что постоянно находился въ колебани, поставленный между романтикой своего сердца и разумными требованіями своей головы; но какъ поэтъ, вдохновленный Руссо и С.-Пьеромъ, онъ является отцомъ юной французской литературы, ибо, лично



Рис. 96. Шатобрианъ.

переживъ юношею судьбы революціи и воспринявъ затѣмъ по ту сторону океана, въ американскихъ первобытныхъ лѣсахъ и въ вигвамѣ индѣйца поэзію природы, онъ впервые сознательно противопоставилъ господствующему классико-атеистическому направленію французской литературы направленіе романтико-христіанское. Его первымъ значитель-

\*) Герцогиня беррійская, энергически содѣйствовавшая возстанію въ Вандеѣ и въ 1832 г. заключенная въ крѣпость въ Блэ, откуда ее потомъ выпустили; ум. въ 1870 г.

нымъ литературнымъ подвигомъ, рѣшительно провозгласившимъ романтическую реакцію противъ духа революціи, была книга *Génie du Christianisme ou les beautés de la religion chrétienne* (1802 г., Духъ Христіанства или красоты христіанской религіи), въ которой Шатобріанъ съ геніальнымъ инстинктомъ перенесъ христіанство въ область красоты и сдѣлалъ религію предметомъ эстетическаго наслажденія, чѣмъ, конечно, очень угодилъ слуху и сердцамъ своихъ современниковъ и снискалъ благоволеніе духовенства, нашедшаго тутъ содѣйствіе своимъ цѣлямъ, хотя, говоря правду, мысли, высказанныя въ этомъ сочиненіи, были едва ли менѣе фривольны, чѣмъ насмѣшки Вольтера.

Шатобріанъ изображаетъ Мадонну, которую называетъ второй Евой,—въ видѣ прекрасной и плѣнительной женщины, «которая въ одно и то же время и мать и дѣвственница, которая возсѣдаетъ на лучезарномъ бѣлоспѣжномъ тронѣ, окруженная прислуживающими ей прекрасными ангелами, слыша вокругъ себя несмолкаемый концертъ, въ которомъ сливаются звуки арфы и небесные голоса;—въ видѣ женщины, чрезъ благодатное чрево которой снизошла на землю милость Господа, какъ будто Богъ хотѣлъ черезъ это сдѣлать свою благодать еще прекраснѣе;—въ видѣ женщины, которая заключаетъ въ себѣ очаровательнѣйшій догматъ христіанства, потому что смиряетъ ужасный гнѣвъ Бога тѣмъ, что ставитъ красоту между нашимъ ничтожествомъ и Божьимъ величіемъ».—Кто хочетъ вполне ясно представить себѣ душевный разладъ, внутреннее раздвоеніе Шатобріана и въ качествѣ поэта, пусть сопоставитъ его «Геній христіанства» съ его разсказомъ *René*. Въ первомъ произведеніи говоритъ чистокровный романтикъ, которому хотѣлось бы возможно скорѣе вернуть общество назадъ къ среднимъ вѣкамъ; во второмъ накладываетъ на себя румяна романтики полнѣйшій скептицизмъ 18 столѣтія. Ренэ — французскій Вертеръ, но Вертеръ, о которомъ, вопреки хронологической невозможности, можно бы сказать, что онъ уже читалъ «Чайльдъ Гарольда» и «Манфреда» Байрона. Несомнѣнно, что какъ авторъ «Ренэ» Шатобріанъ сдѣлался законодателемъ той отрасли новоромантической поэзіи, которая нѣсколько позже развилась въ байронизмъ и которую многосторонне разработали въ Германіи Гейне и такъ называемые «молодые германцы», во Франціи — Гюго, Мюссе и Жоржъ Зандъ, въ Россіи — Пушкинъ и Лермонтовъ, въ Польшѣ — Мицкевичъ, Гарцинскій и Красинскій.

Прославленіе христіанства своею специфической манерой Шатобріанъ продолжалъ въ послѣдствіи въ эпическомъ произведеніи *Les martyrs* (Мученики), которое заключаетъ въ себѣ черты столько же великолѣпной и возвышенной, сколько и граціозной поэзіи, но проводитъ свою тенденцію въ такой формѣ, что часто вмѣсто того, чтобы дѣйствовать на чувство, можетъ вызвать смѣхъ. Въ *René*, *Atala* и *Les Natchez* (Натшезы) Шатобріанъ обработалъ впечатлѣнія своей юношеской жизни и своихъ заатлантическихъ странствованій, не достигнувъ, однако, въ этихъ романахъ, полныхъ увлекательно прекрасными частностями, полной гармоніи между содержаніемъ и формой; найти эту гармонію удалось ему въ маленькомъ романѣ *Les aventures du dernier Abencerrage* (Приключенія послѣдняго изъ Абенсераговъ), который безспорно есть самое зрѣлое

и отдѣланное созданіе его, произведеніе дѣйствительно художественное; это написанная въ самомъ величественномъ стилѣ элегія о погибшемъ рыцарскомъ мірѣ, которая, столько же говоря фантазіи, сколько сердцу, имѣла всѣ данныя, чтобы значительно содѣйствовать возрожденію романтизма во Франціи.

Свою жизнь Шатобрианъ описалъ въ посмертныхъ *Mémoires d'outre tombe* (Замогильныя записки), произведеніи, которое содержитъ много важныхъ данныхъ для исторіи современной автору эпохи, но вмѣстѣ съ тѣмъ самого его рисуетъ какъ самага тщеславнаго изъ людей <sup>203</sup>).

Гораздо серьезнѣе и основательнѣе, чѣмъ у Шатобриана, выступила христіанская или, вѣрнѣе, католическая реакція въ сочиненіяхъ его современниковъ *Луи Габріеля де-Бональда* (1753—1840 г.) и *Жозефа де-Местра* (1754—1821, г.); послѣдній, посредствомъ талантливо изложенныхъ іерархическихъ воззрѣній своихъ (*Du Pape*), сдѣлался главнымъ вожакомъ ультрамонтанизма.

Христіанское направленіе Шатобриана продолжалось въ лирикѣ *Альфонса де-Ламартина* (1790—1869 г.), который, подобно Шатобриану, предпринялъ и описалъ путешествіе въ Іерусалимъ, благодаря своимъ первымъ произведеніямъ (*Méditations poétiques*—Поэтическія размышленія, *Nouvelles méditations poétiques*—Новыя поэтическія размышленія, *Harmonies poétiques et religieuses*—Поэтическія и религіозныя размышленія) сдѣлался любимымъ поэтомъ высшаго свѣта времени реставраціи и своей манерой пѣть и говорить о Богѣ, людяхъ и природѣ содѣйствовалъ успѣху начатаго Шатобрианомъ литературнаго переворота. Кругъ идей у Ламартина не широкъ и ординаренъ, за исключеніемъ отдѣльныхъ гениальныхъ проблесковъ, которые обнаруживаются особенно въ двухъ стихотвореніяхъ *L'Enthousiasme* и *Désespoir* (Отчаяніе), отличающихся столько же оригинальностью концепціи, сколько мастерствомъ исполненія.

Начало послѣдняго отличается истинно возвышеннымъ характеромъ:

Lorsque du Créateur la parole féconde  
 Dans une heure fatale eut enfanté le monde  
 Des germes du chaos,  
 De son oeuvre imparfaite il détourna sa face,  
 Et d'un pied dédaignex la lançant dans l'espace,  
 Rentra dans son repos.  
 „Va, dit-il, je te livre à ta propre misère;  
 Trop indigne à mes yeux d'amour ou de colère,  
 Tu n'es rien devant moi:  
 Roule au gré du hasard dans les déserts du vide;  
 Qu'à jamais loin de moi le destin soit ton guide  
 Et le Malheur ton roi!“  
 Il dit. Comme un vautour, qui plonge sur sa proie  
 Le Malheur, à ces mots, pousse en signe de joie,  
 Un long gémissément,

Et, pressant l'univers dans sa serre cruelle,  
 Embrasse pour jamais de sa rage éternelle  
 L'éternel aliment.  
 Le mal dès lors régna dans son immense empire;  
 Dès lors tout ce qui pense et tout ce qui respire  
 Commença de souffrir;  
 Et la terre et le ciel, et l'âme, et la matière,  
 Tout gémit, et la voix de la nature entière  
 Ne fut qu'un long soupir!

(Т.-е. Когда, въ роковой часъ, творческое слово произвело міръ изъ иѣдръ хаоса, тогда Творецъ отвернулся отъ своего несовершеннаго творенія и, съ презрѣніемъ толкнувши его въ пространство, возвратился къ покою. Иди,—сказалъ онъ,—я представляю тебя собственному твоему ничтожеству. Ты не стоишь ни любви, ни гнѣва; для меня ты—ничто. Кружись по волѣ случая въ пустотѣ и пусть, вдали отъ меня, судьба будетъ всегда твоимъ путеводителемъ и несчастье—твоимъ царемъ! Онъ сказалъ,—и несчастье, какъ коршунъ, бросающійся на свою добычу, испускаетъ въ качествѣ радостнаго крика долгій стонъ и, сжимая міръ въ своихъ жестокихъ когтяхъ, навсегда охватываетъ вѣчный предметъ своей вѣчной ярости. Съ тѣхъ поръ зло воцарилось въ своихъ необъятныхъ владѣніяхъ, и все, что мыслить и дышать, начало страдать. И земля, и небо, и душа, и матерія—все застояло, и голосъ всей природы превратился въ долгій тяжелый вздохъ.)

Ламартинъ обладаетъ также способностью находить очень красивыя выраженія даже для самаго ординарнаго, для самой плоской мысли; дыханіе сладкой меланхоли, которымъ вѣетъ отъ его картинъ природы, легко плѣняетъ молодыя сердца, а сила его риторики можетъ ослѣпить даже и болѣе взрослыхъ, какъ наприм., когда въ риторически напыщенномъ стихотвореніи „*Buonaparte*“ онъ съ такими словами обращается къ Наполеону:

„Tu grandis sans plaisir, tu tombas sans murmure;  
 Rien d'humain ne battait sous ton épaisse armure;  
 Sans haine et sans amour, tu vivais pour penser.  
 Comme l'aigle régna dans un ciel solitaire,  
 Tu n'avais qu'un regard pour mesurer la terre,  
 Et des serres pour l'embrasser.  
 S'élançer d'un seul bond au char de la victoire,  
 Foudroyer l'univers des splendeurs de la gloire,  
 Fouler d'un même pied des tribuns et des rois;  
 Forger un joug trempé dans l'amour et la haine,  
 Et faire frissonner sous le frein qui l'enchaîne  
 Un peuple échappé de ses lois!  
 Être d'un siècle entier la pensée et la vie,  
 Émousser le poignard, décourager l'envie;  
 Ébranler, raffermir l'univers incertain,  
 Aux sinistres clartés de ta foudre qui gronde  
 Vingt fois contre les dieux, jouer le sort du monde,  
 Quel rêve!!! et ce fut ton destin!“ etc.

„Ты палъ безъ ропота, судьбѣ твоей послушный;  
Ты мыслилъ... и презрѣлъ и зависть, и любовь!  
Какъ царственный орелъ, могучій сынъ эоира,  
Одинъ всевидящій ты взоръ имѣлъ для міра—

И этотъ взоръ былъ: смерть и кровь!

Внезапно овладѣть побѣдной колесницей,  
Вселенную потрясть могучею десницей,  
Попрять одной ногой трибуновъ и царей,  
Сковать ярмо любви изъ зависти коварной,  
Заставить трепетать народъ неблагодарный,

Освобожденный отъ цѣпей,

Быть вѣка своего и мыслію и жизнью,  
Князьямъ притупить, разсѣять бунтъ въ отчизнѣ,  
Разрушить и создать всемірные столпы,  
Подъ заревоиъ громовъ, надежды неизмѣнной,  
Оспорить у боговъ владычество вселенной...

О сонъ!.. о дивныя судьбы!..“ и т. д. \*).

То же надо сказать и о болѣе значительныхъ эпико-дидактико-лирическихъ произведеніяхъ Ламартина *Jocelin* и *La chute d'un ange* (Паденіе ангела), которыя болѣе обширны, чѣмъ велики, но содержать привлекательныя отдѣльныя мѣста, какъ, напр., задушевный разговоръ Жослена о его пребываніи въ отдаленной альпійской деревушкѣ. Истинно національное значеніе Ламартинъ получилъ только благодаря своему сочиненію о французской революціи (*Histoire des Girondins* — Исторія Жирондистовъ, 1846 г.). Здѣсь онъ вполне отрѣшился отъ своего юношескаго роялизма и сентиментальной религіозности, къ сожалѣнію, однако только для того, чтобы въ этомъ щедро изобилующемъ подкупающею риторичностью историческомъ романѣ (другого названія ламартиновскимъ „Жирондистамъ“ дать нельзя) впасть въ самую неестественную сентиментальность совершенно противоположнаго характера. Его искусственный революціонный пылъ идетъ такъ далеко, что онъ не колеблясь снова выводитъ на сцену всѣ заглушенныя революціонныя мнѣя и безусловно прославляетъ всю эпоху террора или, какъ удачно сострилъ старикъ Шатобрианъ, „золотитъ гильотину“. Замѣчательна еще та сентиментально-космополитическая черта, которая обращаетъ на себя вниманіе среди пестрой смѣси неясныхъ идей Ламартина. Совсѣмъ странно слышать отъ француза такой призывъ къ народамъ:

„Nations, mot pompeux pour dire barbarie,  
L'amour s'arrête-t-il où s'arrêtent vos pas?  
Déchirez ces drapeaux! une autre voix vous crie:  
L'égoïsme et la haine ont seuls une patrie,  
La fraternité n'en a pas!“

(Г.-е. „Націи—высокопарное слово для обозначенія варварства! Любовь останавливается ли тамъ, гдѣ останавливаются ваши шаги? Разорвите эти знамена! Другой

\*) Перев. А. И. Полежаева.

голосъ кричитьъ вамъ: только у эгоизма и ненависти есть свое особенное отечество, братство не имѣетъ его!“).

Лирическая политика Ламартина, какъ извѣстно, много способствовала злополучному обороту революціи 1848 года. Изъ минутнаго идола Франціи онъ обратился потомъ въ настойчиваго попрошайку ея. Позднѣйшая его литературная дѣятельность, несмотря на ея плодovitость, совершенно ничтожна <sup>206</sup>).

Между тѣмъ какъ лирика Ламартина уже настолько сильно подверглась вліянію штабріановскаго и байроновскаго романтизма, что прино-



Рис. 97. Ламартинъ.

равливаетъ естественные звуки его къ условіямъ салона, *Казимиръ Делавинь* (1794—1846 г.) и *Александръ Суме* (1788—1845 г.) въ своихъ драмахъ все еще рѣшительно придерживаются псевдоклассицизма, хотя и эти поэты не могли совсѣмъ избѣжать вліянія новаго литературнаго движенія. Болѣе даровитымъ изъ нихъ былъ Делавинь, который имѣлъ успѣхъ какъ въ трагедіи (*Les Vêpres siciliennes*—Сицилійскія вечерни, *Les enfants d'Edouard*—Дѣти Эдуарда и др.), такъ и въ комедіи (*L'école des vieillards*—Школа стариковъ и др.) и прославился благодаря національному характеру политико-сатирической лирики своихъ *Messéniennes*

(Мессеніянки), хотя ни здѣсь, ни тамъ не проявилъ ничего, кромѣ способности къ гибкому, вылощенному стиху.

Ламартинъ и Делавинъ были представителями поэзіи въ салонахъ рестаураціи. Напротивъ того, *Пьеръ Жанъ Беранже* (род. 19 августа 1780 г., ум. 16 іюня 1857 г., въ Парижѣ), великій пѣсенникъ, популярнѣйшій поэтъ Франціи, вывелъ музу изъ исключительнаго круга знатныхъ, богатыхъ и ученыхъ, чтобы ввести ее въ народъ, изъ среды котораго онъ вышелъ, какъ свидѣтельствуютъ его стихи:

„Ma muse et moi portons pour devise:  
Je suis du peuple ainsi que mes amours“—

т.-е. „у меня и моей музы девизъ: я, какъ и мои привязанности, принадлежимъ народу“,—тому народу, которому Беранже всю жизнь оставался неизмѣнно вѣренъ, — служеніе которому въ качествѣ независимаго адвоката и утѣшителя его онъ ставилъ выше всѣхъ соблазновъ власти и блеска.

„Non, mes amis, non, je ne veux rien être.  
Semez ailleurs places, titres et croix.  
Non, pour les cours Dieu ne m'a pas fait naître,  
Oiseau craintif, je fuis la glu des rois.  
Que me faut-il? maîtresse à fine taille,  
Petit repas et joyeux entretien.  
De mon berceau près de bénir la paille,  
En me créant Dieu m'a dit: Ne sois rien!“ etc.

Нѣтъ, милые, ничѣмъ я не желаю быть,  
Не надо мнѣ чиновъ и всякихъ побрякушекъ,  
Мнѣ не назначилъ Богъ въ придворныхъ сферахъ жить,  
Какъ птичка робкая боюсь я ихъ ловушекъ.  
Чего же нужно мнѣ? Веселый разговоръ,  
Подругу стройную, кой-что на пропитанье...  
Мнѣ при рожденъи Богъ изрекъ свой приговоръ:  
Быть цѣлый вѣкъ ничѣмъ—вотъ въ чемъ твое призванье.

Его отношеніе къ условному академическому стихотворству прекрасно характеризуется слѣдующимъ анекдотомъ:

Одинъ академикъ - поэтъ, съ которымъ тогда еще неизвѣстный Беранже вель однажды разговоръ о своихъ идилліяхъ и о своемъ стараніи называть всякій предметъ по имени, безъ помощи вымысла, возразилъ ему: „Но море, напримѣръ, какъ назовете вы море?“ — „Такъ просто и назову море“. — „Какъ? А Нептунъ, Фетида, Амфитрида, Нерей—вы съ легкимъ сердцемъ изгоняете все это?“—„Все“.

Въ „пѣснѣ“ Беранже воплотился французскій духъ со всѣми своими блестящими и слабыми сторонами, а такъ какъ французы умѣютъ даже въ своихъ слабыхъ сторонахъ быть милыми, то и пѣсня Беранже мила даже тамъ, гдѣ она отражаетъ эти слабыя стороны, и граціозна даже тамъ, гдѣ очень близко подходитъ къ области непристойности. Народная лира Беранже была богата струнами: эпикурейская философія 18 сто-

лѣтія (*Le Dieu des bonnes gens*, Богъ добрыхъ людей и др.), одушевление свободой временъ революціи (*La Déesse*, Богиня, *Le vieux sergent* Старый сержантъ и др.), воинственный наполеоновскій энтузіазмъ (*Les deux grenadiers*, Два гренадера, *Le souvenir du peuple*, Воспоминаніе народа), либеральная насмѣшка надъ попытками возстановить старый режимъ (*Le marquis de Carabas*, Маркизь Караба, *Les missionnaires*, *Nabuchodonosor* и мн. др.), истинное сочувствіе освобожденію и счастью народовъ (*La sainte alliance des peuples*, Святой союзъ народовъ,



Рис. 98. Беранже.

*Hâtons-nous!* — Поспѣшимъ! и др.), веселость въ дружескомъ кругу и застольная шутка (*Ma république*, Моя республика и мн. др.), радость и горе любви (*Qu'elle est jolie*, Какъ она хороша, *La vertu de Lisette*, Добродѣтель Лизетты и мн. др.), политическое довольство (*Le roi d'Yvetot*, Король Ивето, *Roger Bon-temps*), свободная, здоровая шутка (*Mon curé*, Мой священникъ, *Le sénateur*, Сенаторъ), фавновская улыбка (*Le vieux célibataire*, Старый холостякъ), наконецъ все бремя нужды, вся горечь рабства, тяготѣющія надъ бѣдными и угнетенными (*Jeanne la Rousse*, Жанна рыжая, *Le vieux vagabond*, Старый бро-

дяга, *La pauvre femme*, Бѣдная женщина) — все это говорить, ликуеть, хихикаеть, смѣется, негодуеть и плачетъ въ пѣсняхъ Беранже съ искренностью и правдивостью, изяществомъ и силою, которыя ясно даютъ чувствовать, что въ этой поэзіи дѣйствительно бьется народное сердце.

Однако необходимо замѣтить, что на біеніе этого сердца обещелюбимый пѣвецъ не всегда дѣйствовалъ здоровымъ и цѣлебнымъ образомъ. И едва ли я буду неправъ

сказавши, что самый народный поэт Франціи былъ для нея и національнымъ несчастіемъ. Дѣйствительно, онъ былъ такимъ въ качествѣ главнаго творца наполеоновской мѣлологіи и главнаго дѣятеля въ обоготвореніи Наполеона своими наполеоновскими пѣснями, онъ больше всѣхъ влилъ въ народную фантазію культъ Наполеона и тѣмъ способствовалъ новому подъему бонапартизма. Впрочемъ Беранже пользовался бонапартизмомъ только съ цѣлью либеральной оппозиціи противъ Бурбоновъ. Но именно въ этомъ случаѣ оказалось очевиднымъ, что нельзя выгонять чорта, призывая дьявола, и что цѣль не оправдываетъ средства.

Самъ поэтъ въ предисловіи къ предпоследнему сборнику своихъ пѣсенъ прекрасно характеризуетъ себя и свою поэзію. „Прежде всего, говоритъ онъ, долженъ я сознаться, что отлично понимаю упреки, которые многія изъ моихъ пѣсенъ должны навлечь на меня со стороны строгихъ моралистовъ, несклонныхъ прощать никому и ничему, даже книгѣ, которая отнюдь не имѣетъ притязанія служить для воспитанія дѣвочекъ. Я хочу одно только сказать, если не въ свою защиту, то хоть въ извиненіе: порицаемыя пѣсни, бурные порывы юности и ея отзвуки представляли очень полезныхъ спутниковъ для серьезныхъ и политическихъ стихотвореній, и я почти увѣренъ, что безъ помощи первыхъ послѣднія не проникли бы такъ глубоко и такъ высоко; за это послѣднее слово пусть сердятся на меня салонныя добродѣтели. Нѣкоторыя изъ моихъ пѣсенъ — бѣдныя созданія! — были объявлены безбожными и подверглись преслѣдованію со стороны королевскихъ прокуроровъ, государственныхъ адвокатовъ и ихъ замѣстителей, слѣдовательно все такихъ людей, которые очень благочестивы во время судебного засѣданія. Въ этомъ отношеніи я могу сказать только то, что уже сто разъ было сказано другими. Если, какъ мы это видимъ въ наше время, религія обращается въ политическое орудіе, то она теряетъ въ глазахъ людей свой священный характеръ; самые терпимые дѣлаются по отношенію къ ней нетерпимыми, вѣрующіе, которые иногда вѣрятъ совѣмъ не тому, чему она учитъ, часто проникаютъ со своими репрессаліями въ ея святая святыхъ. Я, принадлежащій къ этимъ вѣрующимъ, никогда не позволялъ себѣ подобныхъ вещей и довольствуюсь тѣмъ, что осмѣиваю ливрею католицизма. Развѣ это безбожіе? Еще долженъ я упомянуть о многихъ пѣсняхъ, выражающихъ мои задушевиѣйшія мысли или причуды неусидчиваго ума: это мои любимыя пѣсни. Вотъ все, что я открыто могу сказать въ ихъ пользу; могъ бы я еще прибавить только, что и эти пѣсни, увеличивая разнообразіе моихъ сборниковъ, также способствовали успѣху моихъ политическихъ пѣсенъ. Что касается этихъ послѣднихъ, то онѣ, если даже вѣрить только самымъ рѣшительнымъ противникамъ защищавшихся мною въ теченіе пятнадцати лѣтъ принциповъ, оказывали огромное вліяніе на массы, этотъ, слѣдовательно, единственный рычагъ, который дѣлаетъ еще возможнымъ въ настоящее время совершеніе великихъ вещей. Чести этого вліянія я не присвоилъ себѣ

во время триумфа; мое мужество исчезло передъ побѣднымъ крикомъ. Теперь же я рѣшаюсь указать на свою долю въ триумфѣ 1830 г.; моя прощальная пѣсня (*Adieu, chansons!*) страдаетъ этимъ политическимъ тщеславіемъ, вызваннымъ, безъ сомнѣнія, той лестью, которой энтузіазмъ молодежи меня осыпалъ и еще теперь осыпаетъ. Предвидя, что пѣсни и пѣвцы скоро будутъ преданы забвенію, я написалъ это стихотвореніе какъ надгробную надпись надъ нашей общей могилой“<sup>207</sup>).

Здѣсь мы должны возразить скромному поэту: пѣсня, о которой онъ говоритъ, есть не надгробная надпись, а бессмертный памятникъ славы. Достаточно прочесть слѣдующіе стихи, которые тѣмъ поразительнѣе, что содержатъ правдивѣйшую критику самого себя:

„Bénis ton sort. Par toi la poésie  
A d'un grand peuple ému les derniers rangs.  
Le chant qui vole à l'oreille saisie,  
Souffla ces vers même aux plus ignorants.  
Vos orateurs parlent à qui sait lire:  
Toi, conspirant tout haut contre les rois,  
Tu mariais, pour ameuter les voix,  
Des airs de vielle aux accents de la lyre.  
Tes traits aigus lancés au trône même,  
En retombant aussitôt ramassés,  
De près, de loin, par le peuple qui t'aime,  
Volaient en chœur jusqu'au but relancés.

Puis quand ce trône ose brandir son foudre,  
De vieux fusils l'abattent en trois jours.  
Pour tous les coups tirés dans son velours,  
Combien ta muse a fabriqué de poudre!  
Ta part est belle à ces grandes journées,  
Où du butin tu détournas les yeux.  
Leur souvenir, couronnant tes années,  
Te suffira, si tu sais être vieux.  
Aux jeunes gens racontes-en l'histoire;  
Guide leur nef; instruis-les de l'écueil;  
Et de la France, un jour, font ils l'orgueil,  
Va réchauffer ta vieillesse à leur gloire“.

(Благословляй свою судьбу. Черезъ тебя поэзія взволновала великій народъ до послѣднихъ рядовъ. Пѣсня, долетавшая до пораженнаго слуха, внушала эти стихи даже самымъ невѣжественнымъ. Ваши ораторы говорятъ для грамотныхъ: ты, открыто замышляя противъ королей, сочеталъ, чтобы увеличить голоса, простые пѣсни съ звуками лиры. Твои острья стрѣлы, бросавшіяся къ самому трону, падавшія, сейчасъ же подбиравшіяся и снова бросавшіяся любящимъ тебя народомъ, толпой, летѣли близко и издалека. Потомъ когда этотъ тронъ осмѣлился потрясти своими громами, старыя ружья въ три дня низвергли его. Для всѣхъ выстрѣловъ, сдѣланныхъ по его бархату, сколько пороху приготовила твоя муза! Прекрасно твое участіе въ этихъ великихъ дняхъ, когда ты отвратилъ отъ добычи свои взоры. Воспоминаніе о нихъ, вѣнчая твои годы, дастъ тебѣ удовлетвореніе, если ты согласишься. Расскажи молодымъ людямъ эту исторію; направь ихъ корабль, укажи имъ подводные камни; и когда они станутъ гордостью Франціи, ихъ слава согрѣетъ твою старость).

Кромѣ Беранже, особенно извѣстенъ своими пѣснями *А. М. Дезожье*, Нѣчто въ родѣ Беранже въ прозѣ былъ талантливый памфлетистъ *Поль Луи Курье* (1773—1825 г.), остроумныя брошюры котораго настолько же повредили реставраціи, на сколько способствовали пробужденію въ литературѣ болѣе свободнаго движенія. Мысли Курье напоминали демократизмъ древняго республиканца; напротивъ того, другой знаменитый публицистъ тогдашней оппозиціонной партіи явился въ своей жизни и своихъ произведеніяхъ представителемъ идеи конституціонализма, либе-

ральной буржуазіи. Это *Бенжаменъ Констанъ де-Ребекъ* (1767—1830 г.), который занимался беллетристикой (*Adolphe*) и былъ не только ловкимъ эквилибристомъ конституціи, но и виртуозомъ политическаго флюгерства. Чрезвычайно благотворной для либерализма оказалась борьба въ стихахъ, которую два поэта, *Бартэлеми* (1796 — 1877 г.) и *Мэри* 1794 — 1866 г.) вели общими силами противъ реставраціи (*La Villé-lade, La Corbiéride, La Peyronnéide* etc.), введя сюда, какъ сильное оружіе, и культъ Наполеона, послѣдователями котораго они явились въ своемъ историческомъ эпосѣ *Napoléon en Egypte* и въ стихотвореніи *Le fils de l'homme*. Вскорѣ послѣ июльской революціи они выступили выразителями недовольства обманутыхъ друзей свободы (*La Dupinade, ou la révolution dupée*, — Обманутая революція). Въ гораздо болѣе рѣзкой формѣ сдѣлалъ это однако сатирикъ *Оюстъ Барбье* (1805 — 1882 г.), который собралъ свои энергичныя сатиры подъ простымъ заглавіемъ *Jambes* (Ямбы). Въ своемъ стихотвореніи *Охотничье право* (*La curée*), съ которымъ едва ли можетъ сравниться по сосредоточенности гнѣва и по лаконической силѣ выраженія какое-либо другое произведеніе въ новой литературѣ, онъ бичуетъ тѣхъ охотящихся за должностями, которые обманули французскій народъ касательно результатовъ Іюльской революціи, чтобы самимъ получить возможность воспользоваться позорной долей въ завоеванной народомъ добычѣ; затѣмъ въ сатирѣ *Popularité* и другихъ Барбье подвергъ ѣдкой критикѣ всю область политической и социальной испорченности. Годъ спустя онъ съ такой же энергіей, съ какой сорвалъ маску съ ложнаго либерализма, выступилъ и противъ обоготворенія Наполеона, именно въ стихотвореніи *L'idole*, гдѣ показываетъ полубога французовъ въ советѣмъ своеобразномъ освѣщеніи <sup>208</sup>).

Скоро обнаружившіеся скандальные факты денежнаго хозяйства Луи Филиппа доказали, какъ справедливы были слова Барбье, сказанныя имъ о Парижѣ послѣ Іюльской революціи:

„Paris n'est maintenant qu'une sentine impure,  
 Un égout sordide et boueux,  
 Où mille noirs courans de limon et d'ordure  
 Viennent traîner leurs flots honteux;  
 Un taudis regorgeant de faquins sans courage,  
 D'effrontés coureurs de salons,  
 Qui vont de porte en porte et d'étage en étage  
 Gueusant quelque bout de galons;  
 Une halle cynique aux clameurs insolentes,  
 Où chacun cherche à déchirer  
 Un misérable coin des guenilles sanglantes  
 Du pouvoir qui vient d'expirer“.

(Т.-е. Увы! онъ \*) вынѣ сталъ зловонной грязи стокомъ,  
 Вертепомъ зла безстыднаго онъ сталъ,  
 Куда всѣхъ мерзостей чернѣющимъ потокомъ  
 Сливается разврата мутный валъ;  
 Салонныхъ шаркуновъ онъ сдѣлался притономъ:  
 Къ пустымъ чинамъ и почестямъ жадна—  
 Толпа ихъ бѣгаетъ изъ двери въ дверь съ поклономъ,  
 Чтوبъ выпросить обрывокъ галуна!  
 Торгуя честію и тѣша черни страсти,  
 Въ немъ нагло ходитъ алчности порокъ,  
 И каждая рука лохмотьевъ павшей власти  
 Окровавленный тащитъ клокъ! \*\*)

Особенно хорошо въ *L'idole* мѣсто, гдѣ революціонная Франція сравнивается съ дикимъ конемъ, а Наполеонъ съ его деспотическимъ укротителемъ:

„O Corse! à cheveux plats, que ta France était belle  
 Au grand soleil de messidor!  
 C'était une cavale indomptable et rebelle,  
 Sans frein d'acier ni rênes d'or;“ etc.

(Т.-е. О, Корсъ обстриженный! Какъ Франція твоя  
 Блестала красотой подъ солнцемъ мессидора!  
 Какъ гордый конь она неслась; боковъ ея  
 Не трогали ни бичъ, ни золотая шпора, и т. д. \*\*\*).

Въ своихъ позднѣйшихъ тенденціозныхъ стихотвореніяхъ (*Il Pianto* и *Lazare*), касающихся итальянскихъ и англійскихъ дѣлъ, Барбье уже не могъ подняться до обнаруженной имъ въ „ямбахъ“ силы. Хотя и не столь рѣзко опредѣленное, но едва ли менѣе своеобразное иоженіе, чѣмъ Барбье, занимаетъ въ другой области поэтъ *А. Б. Бризё* (1816—1859 г.). Онъ также держался въ сторонѣ отъ шумнаго литературнаго рынка и сталъ въ оппозицію къ современнымъ тенденціямъ; но эта оппозиція выразилась въ его стихотвореніяхъ въ формѣ не обличенія и насмѣшки, какъ у Барбье, а элегіи и идилліи. Такое же одинокое положеніе, какъ Барбье и Бризё, занималъ въ литературѣ Клодъ *Тилле* (1801—1844 г.), который написалъ одинъ изъ немногихъ хорошихъ юмористическихъ романовъ (*Mon oncle Benjamin*, Мой дядя Веньяминъ), выросшихъ на французской почвѣ.

Еще до политической революціи 1830 г. во Франціи свершилась революція литературная. Данный Шатобрианомъ толчокъ оказалъ могущественное вліяніе, а народная лирика Беранже, съ своей стороны, много способствовала развѣнчанію чопорнаго классицизма. Горячая молодежь жаждала реформъ какъ въ государственной, такъ и въ литературной

\*) Парижъ.

\*\*) Переводъ В. Буренина.

\*\*\*) Переводъ П. Вейнберга.

жизни, и всё упомянутые нами вмѣстѣ съ Шатобрианомъ авторы болѣе или менѣе способствовали установленію новаго принципа. Знакомство съ англійской и нѣмецкой литературой, посредниками въ которомъ явились теперь талантливые писатели, естественно должно было возбудить во французахъ сомнѣніе въ каноническомъ значеніи ихъ классицизма, а несостоятельность, которую приверженцы классической школы обнаружили, выступивъ противъ романтиковъ (подъ этимъ названіемъ разумѣли сторонниковъ теорій искусства, выведенныхъ ихъ средневѣковой романтики, произведеній Шекспира, В. Скотта, Байрона, Шиллера, а также, къ сожалѣнію, и изъ Калло-Гофмана \*)—могла только послужить въ пользу ихъ противникамъ. Какъ извѣстно, во Франціи, до времени Луи-Наполеона все, разъ явившееся въ смѣшномъ видѣ, могло считаться погибшимъ; а именно смѣшными и сдѣлали себя классики тѣмъ, что одинъ изъ нихъ, *Бауръ-Лорманъ*, обратился къ Карлу X съ формальнымъ прошеніемъ защитить классицизмъ отъ нападенія романтизма. Рейнуаръ, Рокфоръ и другіе вновь извлекли на свѣтъ долго хранившіяся подъ спудомъ сокровища древнефранцузской литературы и познакомили своихъ соотечественниковъ съ этими продуктами романтизма, даровитые критики и историки литературы, какъ *Вильменъ*, *С. Маркъ Жирарденъ*, *Ж. Ж. Амперъ*, *Сэнтъ-Бевъ*, *Эдгаръ Кинэ*, *Гюставъ Планшъ*, *Кс. Мармье*, *Эдуардъ Лерминье* и *Филаретъ Шаль*, съ одной стороны, указали на односторонности классической системы, а съ другой, основываясь на литературахъ итальянской, испанской, англійской и нѣмецкой, подвергнули основательной критикѣ сухую разсудочность французскаго образованія и французской литературы, которая, вслѣдствіе такихъ толчковъ съ различныхъ сторонъ, стала стяхивать съ себя свою старую спячку и въ сравнительно спокойный періодъ реставраціи имѣла достаточно времени обогатиться свѣжими, чужеземными и родными, элементами.

Проявленіемъ этихъ элементовъ во французской литературѣ была *новоромантическая* школа, которая хотя, съ одной стороны, и нашла въ политическомъ либерализмѣ поры своего возникновенія спасительный противовѣсъ политическому и религіозному обскурантизму, необходимо связанному, какъ мы увидимъ въ исторіи нѣмецкой литературы, съ романтическимъ принципомъ, — но, съ другой стороны, благодаря отсутствію мѣры во французскомъ характерѣ, часто доходила до чудовищности и нелѣпости и изобиловала всякаго рода промахами, чему способствовало особенно подражаніе дурнымъ или дурно понятымъ образцамъ. Боевымъ крикомъ новоромантиковъ было: долой традиціонныя оковы, лежація на

\*\*) Гофманъ — извѣстный авторъ фантастическихъ разсказовъ („Серраціоновы братья“, „Котъ Муръ“ и др.) былъ прозванъ „Калло-Гофманомъ“ по имени французскаго живописца Калло, картины котораго были полны фантастическаго юмора и которымъ Гофманъ подражалъ по внѣшней манерѣ. *Ред.*

мысли, языкъ и выраженіи! Стиль романтической школы, выработкѣ котораго особенно много содѣйствовалъ многосторонній поэтъ и ученый *Шарль Нодье* (1783—1845), авторъ романтически окрашенныхъ новеллъ и балладъ (*Stella, Le peintre de Salzbourg* (Зальцбургскій живописецъ), *Jean Sbogar, Thérèse Aubert, Smarra, Trilby, Contes et Ballades* (Разсказы и баллады etc.), ревностный обновитель старыхъ поэтовъ—стиль этотъ смѣль, цвѣтистъ, отваженъ, богатъ образами и не зараженъ холоднымъ скептицизмомъ и блѣдной разсудительностью старой школы. Немаловажное значеніе въ культурно-историческомъ отношеніи имѣетъ сочиненіе Нодье „*Souvenirs, Portraits, Episodes de la révolution et de l'empire*“ (Воспоминанія, портреты, эпизоды революціи и имперіи). Въ метрикѣ романтизмъ завершилъ сдѣланныя уже А. Шеньэ попытки освобожденія отъ однообразія александрийскаго стиха Буало, ввелъ новыя построенія строфъ и звучныя рифмы. По обработкѣ своихъ сюжетовъ онъ стремился къ оригинальности; патологія человѣческой души была областью его наиболѣе плодотворной дѣятельности, проявленія страсти—къ сожалѣнію, преимущественно безобразнѣйшія проявленія—служили ему излюбленной темой.

*Викторъ-Марія Гюго* (род. въ 1802 г. въ Безансонѣ, ум. въ 1885 г. въ Парижѣ), признанный главою романтической школы въ теоріи и практикѣ, въ слѣдующихъ словахъ вполне вѣрно охарактеризовалъ новое направленіе въ поэзіи и искусствѣ: „Этотъ переворотъ во всѣхъ искусствахъ есть не болѣе, какъ всеобщее возвращеніе къ природѣ и правдѣ; онъ — искорененіе ложнаго вкуса, который, въ теченіе почти трехъ столѣтій, сгубилъ такъ много хорошихъ головъ тѣмъ, что непрестанно ставилъ на мѣсто всякой реальности условный произволь. Новое время рѣшительно сбросило классическое тряпье, философскій хламъ и мнѣологическую мишуру“. Это правда, но, къ сожалѣнію, благодаря тому же романтизму, образовалось громадное количество другого тряпья, хлама и мишуры. Самъ Гюго былъ дѣйствительно гениальнымъ человѣкомъ, поэтомъ до мозга костей; но насколько онъ былъ лишенъ характера и единства какъ человѣкъ—известно, что изъ фанатическаго бурбониста онъ обратился въ ревностнѣйшаго бонапартиста, затѣмъ въ либерала въ духѣ іюльской революціи, потомъ въ пѣра Франціи по милости Луи Филиппа, далѣе, послѣ февральской революціи, въ страстнаго республиканца, наконецъ (въ 1870 г.) въ социалистическаго недоумка,—настолько же ему недоставало этихъ качествъ какъ художнику. Это былъ смутный умъ, неустойчивый, раздвоенный характеръ, что съ непріятною наглядностью отразилось и въ его поэтическихъ произведеніяхъ. Самъ онъ признаетъ теоретически отсутствіе принципиальнаго единства въ новой школѣ, говоря: „Въ нѣдрахъ новой литературы образовались двѣ партіи, представляющія то двойное положеніе, въ которое



Викторъ Гюго.





были взаимно приведены умы нашими политическими несчастьями: покорность судьбѣ и отчаяніе. Обѣ партіи признали то, что отвергла насмѣшливая философія, но одна признала для того, чтобы благоговѣнно чтить, другая, — чтобы проклинать; одна смотритъ на все съ высоты неба, другая — изъ глубины ада; одна ставитъ у колыбели человѣка ангела, котораго онъ снова находитъ у изголовья своего смертнаго одра, другая окружаетъ шаги человѣка демонами, привидѣніями и зловѣщими явленіями“. Эту двойственность, этотъ разладъ новофранцузскаго романтизма Гюго наглядно примѣнилъ въ послѣдствіи и на практикѣ въ своихъ многочисленныхъ произведеніяхъ.

Лирика: *Odes et Ballades* (Оды и баллады), *Les Orientales* (Восточныя стихотворенія), *Les feuilles d'automne* (Осенніе листья), *Les chants du crépuscule* (Пѣсни въ сумерки), *Les voix intérieures* (Внутренній голоса), *Les rayons et les ombres* (Лучи и тѣни), *Les contemplations* (Размышленія), *L'art d'être grand-père* (Искусство быть дѣдушкой), *Les quatre vents d'esprit* (Четыре вѣтра духа). — Романы: *Han d'Islande* (Ганъ-Исландецъ), *Bug-Jargal* (Бюгъ-Жаргаль), *Le dernier jour d'un condamné* (Послѣдній день приговореннаго къ смерти), *Notre-Dame de Paris* (Соборъ Парижской Богоматери), *Les misérables* (Несчастные), *Les travailleurs de la mer* (Труженики моря), *L'homme qui rit* (Смѣющійся человѣкъ), *Quatre-vingt-treize* (Девяносто третій годъ). — Драмы: *Cromwell*, *Hernani*, *Marion Delorme*, *Le roi s'amuse* (Король забавляется), *Lucrece Borgia*, *Marie Tudor*, *Angelo*, *Ruy Blas*, *Les Burgraves*, *Torquemada*. — Сатиры: *Napoléon le petit* (Наполеонъ Маленькій), *Les châtimens* (Наказанія), *Le pape* (Папа), *La pitié suprême* (Высшее состраданіе), *L'âne* (Осель). — Поэмы: *La légende des siècles* (Легенда вѣковъ), *L'année terrible* (Ужасный годъ). — Смѣшанныя произведенія: *Littérature et Philosophie* (Литература и философія), *William Shakespeare*, *Histoire d'un crime* (Исторія одного преступленія). — Путешествія: *Le Rhin*. — *Oeuvres complètes*, 40 vols. 1878—1882. Наслѣдство, оставленное имъ въ *Oeuvres posthumes* (Посмертныя произведенія), можно скорѣе причислить къ тому, что обыкновенно называютъ патологическимъ наслѣдіемъ природы <sup>209</sup>).

Въ своей лирикѣ Гюго склоняется преимущественно къ положительной, свѣтлой сторонѣ, тогда какъ въ его романахъ и драмахъ, напротивъ, преобладаетъ склонность къ сторонѣ отрицательной, темной. Дѣйствительное значеніе и величіе Гюго какъ поэта основывается на его лирическихъ произведеніяхъ. Послѣ того какъ онъ въ своихъ *Одахъ* проявилъ риторическую пышность юношескаго жара, въ *Балладахъ* воскресилъ звуки средневѣковаго романтизма, въ *Восточныхъ стихотвореніяхъ* далъ блестящія картины чужеземныхъ странъ, людей и происшествій, — онъ отрекся отъ подкупающей виѣшности, но часто бездушнѣе фантастичности и хотя изумительной, но часто безсодержательной чисто стихотворной виртуозности и въ *Осеннихъ листьяхъ*, *Пѣсляхъ въ сумерки*, *Внутреннихъ голосахъ*, *Лучахъ и тѣняхъ*, *Размышленіяхъ* и наконецъ еще въ очень, правда, многословномъ стихотворномъ сборникѣ „*Искусство быть дѣдомъ*“ возвратился болѣе къ самому себѣ; въ этихъ произведеніяхъ онъ гармонически слилъ воедино то чудно задушевные

и нѣжные, то великолѣпно, въ непреодолимомъ вдохновеніи звучащіе аккорды, вызванныя поэтическими воззрѣніями, впечатлѣніями и настроеніями изъ жизни природы, сердца, семейной, дѣтской, или жизни чело-вѣческой вообще и въ ея частностяхъ, — и эта гармонія лишь изрѣдка нарушается фальшивымъ тономъ и дѣйствительно похожа на плавность торжественнаго колокольнаго звона, съ которымъ Гюго самъ сравнилъ свою лирику въ одномъ изъ прекраснѣйшихъ стихотвореній сборника „Пѣсни въ сумерки“.

. . . . . „La cloche et mon âme,  
 Qu'à son heure, à son jour, l'esprit saint les reclame,  
 Les touche l'une et l'autre et leur dise: Chantez!  
 Soudain, par toute voie et tous les côtés,  
 De leur sein ébranlé, rempli d'ombres obscures,  
 A travers leur surface, à travers leur souillures,  
 Et la cendre, et la rouille, amas injurieux,  
 Quelque chose de grand s'épandra dans les cieux!  
 Ce sera l'hosanna de toute créature,  
 Qui, ce qui sortira, par sanglots, par éclairs,  
 Comme l'eau du glacier, comme le vent des mers,  
 Comme le jour a flots des urnes de l'aurore,  
 Ce qu'on verra jaillir et puis jaillir encore  
 Du clocher, toujours droit, du front toujours debout,  
 Ce sera l'harmonie immense qui dit tout!  
 Tous les soupirs en chœur, les élans de la foule;  
 Les cris de ce qui monte et de ce qui s'éroule;  
 Le discours de chaque homme à chaque passion;  
 L'adieu, qu'en s'en allant chante l'illusion;  
 L'espoir éteint; la barque échouée à la grève,  
 La femme qui regrette et la vierge qui rêve;  
 La vertu qui se fait de ce que le malheur  
 A de plus douloureux, hélas! et de meilleur;  
 L'autel enveloppé d'encens et de fidèles;  
 Les mères retenant les enfants auprès d'elles;  
 La nuit qui chaque soir fait taire l'univers.  
 Et ne laisse ici bas la parole qu'aux mers;  
 Les couchants flamboyants; les aubes étoilées;  
 Les heures de soleil et de lune mêlées;  
 Et les monts et les flots proclamant à la fois  
 Ce grand nom, qu'on retrouve au fond de toute voix;  
 Et l'hymne inexplicqué qui, parmi les bruits d'ailes,  
 Va de l'aire de l'aigle au nid des hirondelles,  
 Et le cercle dont l'homme a sitôt fair le tour,  
 L'innocence, la foi, la prière et l'amour!  
 Et l'éternel reflet de lumière et de flamme  
 Que l'âme verse au monde et que Dieu verse à l'âme!“

И колоколь, и моя душа, — когда Духъ Святой въ избранный имъ день и часъ потребуеть ихъ, прикоснется къ нимъ обоямъ, и скажетъ имъ: Пойте!—вдругъ всѣми путями и со всѣхъ сторонъ изъ ихъ потрясенныхъ нѣдръ, полныхъ мрачныхъ тѣней,

сквозь ихъ поверхность, сквозь лежащую на нихъ грязь, пепель и ржавчину, позорящія ихъ, — нѣчто великое разольется въ небесахъ! Это будетъ хвалебная пѣснь всего творенія! Все, что выйдетъ изъ нихъ рыданіями и моленіями, какъ вода изъ ледника, какъ вѣтеръ отъ моря, какъ дневной свѣтъ, волнами льющійся изъ урнъ зари, все что польется и будетъ литься еще изъ колокольной, всегда стоящей прямо, и изъ чела, всегда поднятаго, это будетъ безконечная гармонія, которою все будетъ сказано! Всѣ вздохи сердца, всѣ стремленія толпы; вопль всего восходящаго и падающаго; рѣчь каждаго человѣка при каждой страсти; прощальная пѣсня уходящаго призрака; погасшая надежда; лодка, выброшенная на берегъ; жалѣющая женщина и мечтающая дѣвушка; добродѣтель, которая дѣлается изъ всего что есть въ несчастіи самаго болѣзненнаго, и увы! самаго лучшаго; алтарь, окруженный еиміамомъ и вѣрующими; матери, удерживающія около себя своихъ дѣтей; ночь, которая каждый вечеръ заставляетъ умолкать весь міръ, оставляя слово однимъ морямъ; плающій закатъ и звѣздный восходъ; часы солнца и луны, перемѣшанные другъ съ другомъ; и горы и волны, вмѣстѣ провозглашающія то великое имя, которое находится въ глубинѣ каждаго голоса; и непонятый гимнь, идущій посреди шума крыльевъ отъ жилища орла къ гнѣзду ласточекъ; и этотъ кругъ, который такъ скоро обходитъ человѣкъ: невинность, вѣра, молитва и любовь! И вѣчный отблескъ свѣта и пламени, который душа шлетъ міру, а Богъ душѣ.

Первые романы Гюго—*Ганъ Исландецъ* и *Бюгъ Жарраль*; въ первомъ изъ нихъ ультраромантическое сумасбродство доходитъ до людодѣства. *Послѣдній день приговореннаго къ смерти* даетъ потрясающую картину душевныхъ мученій, испытываемыхъ человѣкомъ, которому предстоитъ умереть подъ топоромъ палача; но анатомическій ножъ, которымъ поэтъ роется въ душѣ этого несчастнаго человѣка, причиняетъ муку и читателю, такъ что здѣсь не можетъ быть и рѣчи объ эстетическомъ впечатлѣніи. За то *Notre Dame de Paris* (Соборъ Парижской Богоматери) превосходный историческій романъ, несмотря на многія крайности и превеличенія, которыя столь же безобразны, какъ горбъ Квазимодо. Въ этой книгѣ Гюго не только въ высшей степени удачно воспроизвелъ средневѣковую жизнь (напомню только прекрасныя народныя сцены), но воплотилъ также въ знаменитомъ соборѣ идею среднихъ вѣковъ, художественно понялъ ее и представилъ въ начинавшейся борьбѣ съ идеей новаго времени. Изгнанный изъ Франціи послѣ 2-го декабря 1851 г., которому онъ попытался оказать благородное противодѣйствіе и позорную исторію котораго онъ впоследствии написалъ, поэтъ въ четырехъ большихъ романахъ, озаглавленныхъ имъ *Несчастные* (*Les misérables*), *Труженики моря* (*Les travailleurs de la mer*), *1793-й годъ* (*Quatre-vingt-treize*) и *Смѣющійся человѣкъ* (*L'homme qui rit*), задался цѣлью дать всестороннее художественное изображеніе возрѣній, надеждъ, разочарованій и негодованія французскихъ соціалъ-демократовъ, но не проявилъ уже при этомъ пластической силы *Notre Dame*. Нѣкоторыя, даже многія мѣста въ этихъ романахъ заставляютъ признать въ авторѣ человѣка гениальнаго, но многое также весьма странно, чтобы не сказать нелѣпо. Сумасбродное стремленіе французскихъ романтиковъ возводить въ герои

преступниковъ и каторжниковъ—и здѣсь снова нашло себѣ мѣсто. Главнымъ полемъ борьбы съ классиками была у Гюго драма, въ которой первая его побѣда ознаменовалась сперва предисловіемъ къ драмѣ „Кромвель“ (въ 1828 г.), а потомъ успѣхомъ его „Эрнани“, шедшаго въ первый разъ на сценѣ Théâtre Français въ 1830 г., точно такъ же какъ въ послѣдствіи онъ своими драмами завоевалъ для романтиковъ и послѣдній оплотъ классицизма — Академію. Во всѣхъ этихъ драматическихъ произведеніяхъ, начиная съ *Кромвеля* и кончая *Бурнирафами*, страннымъ издѣліемъ, Гюго, въ противоположность бездушности фран-



Рис. 99. Сатирическое изображеніе перваго представленія „Эрнани“ въ Théâtre français (26 февраля 1830 г.). По Grand Carteret. XIX Siècle. На переднемъ планѣ драка между энтузіастомъ и почитателемъ классической поэзіи.

цузскаго классицизма, который никакой вещи не называлъ ея настоящимъ именемъ и уродовалъ непосредственное выраженіе чувства стереотипными формулами, ищетъ поэзіи и драматической жизни не только въ несоблюденіи трехъ единствъ и другихъ классическихъ условностей, но главнымъ образомъ во всякаго рода ужасахъ и неестественностяхъ. Когда, наконецъ, въ 1841 г. Гюго былъ принятъ въ Академію, Сальванди въ своей прѣдвѣтственной рѣчи сказалъ ему: „Vous avez introduit l'art scé-

nique (l'arsenic) dans notre littérature“ — одинъ изъ самыхъ злыхъ каламбуровъ, которые когда-либо были сказаны (т.-е. „вы ввели въ нашу литературу *сценическое искусство*“, art scénique — слова, однозвучныя съ arsenic — мышьякъ). Въ драмахъ Гюго мы почти постоянно встречаемся съ воплощеннымъ дьявольскимъ принципомъ, дѣйствующимъ безжалостно, мрачно, саркастически, вовлекающимъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ въ гибель, и это совершается, по большей части, какъ-то поддѣтски наивно при помощи разнаго рода фокусовъ, тайныхъ трапповъ, тайныхъ дверей и тому подобнаго, тогда какъ истинная идея судьбы, нравственная необходимость, здѣсь отсутствуетъ. Я не буду здѣсь повто-

1830

quand elle prie, son âme monte au ciel  
Car en son sein Des thèmes De son âme,  
L'essayant le plus Doux son air se dresse,  
Prenant pour l'écouter son cœur l'efforce l'agresse  
L'esprit qui s'élève en l'immense nuit,  
Et qui, pour succéder attend qu'elle ait fini.

1877

Elle fait au milieu du jour son petit somme ;  
Car l'enfant a besoin de zèle plus que l'homme ;  
Celle terre est si laide alors qu'on vient du ciel !  
L'enfant cherche à revoir Chimbié, Azid,

рять того, что сказали въ свое время Бёрне относительно трагедіи *Король забавляется*, но его мнѣніе сходно по смыслу съ вышеприведеннымъ мною; точно такъ же и въ *Маріонъ Делормъ* мы встрѣчаемся съ трагическимъ произволомъ и „краснымъ человѣкомъ“ \*), въ *Эрнани* причиною смерти является неестественно раздутое понятіе о чести—словомъ, въ трагедіяхъ Гюго всёмъ управляютъ настоящіе *dii ex machina*, и случай играетъ въ нихъ очень значительную роль. Но гдѣ въ этихъ трагедіяхъ мѣсто искусственно-сочиненнаго дѣйствія заступаютъ, хотя и неидущія къ дѣлу, но прекрасныя лирическія изліянія, тамъ авторъ является часто возвышеннымъ и всегда замѣчательнымъ поэтомъ. Въ своихъ сатирическихъ произведеніяхъ, изъ которыхъ одно (*Napoléon le petit*—Наполеонъ Маленькій) написано въ прозѣ, другое (*Les châtimens*—Наказанія) въ стихахъ, Гюго нерѣдко теряетъ художественную власть надъ своимъ негодованіемъ. Но необходимо также сказать, что эти молніеносныя изліянія достигаютъ иногда необычайно мощной возвышенности гнѣва и печали и безусловно обезпечиваютъ за своимъ авторомъ почетное названіе Ювенала второй имперіи.

Болѣе позднее сатирическое произведеніе, *Папа*, далеко не можетъ идти въ сравненіе съ прежними того же рода. Привлекающая блестящими частностями *Легенда вѣковъ* (*La légende des siècles*) Гюго представляетъ попытку обработать всемірную исторію въ видѣ эпоса или, какъ выражается въ предисловіи авторъ, „изобразить человѣчество въ циклическомъ произведеніи, представить его рядомъ картинъ во всѣхъ его отношеніяхъ—съ точки зрѣнія исторіи, легенды, философіи, религіи, науки, всѣхъ этихъ моментовъ, соединяющихся другъ съ другомъ въ одномъ безконечномъ движеніи вверхъ къ свѣту“. Что касается до *L'année terrible* (Страшный годъ), этого эпоса ярости, поруганія и „реванша“, то здѣсь въ рѣзкой формѣ выразилось затронутое до самой глубины нѣмецкими побѣдами національное чувство французовъ. Въ разсказѣ о 2-мъ декабрѣ (*Histoire d'un crime*—Исторія одного преступленія) брошены во мракъ этого преступнаго дѣянія многіе лучи свѣта.

Послѣдними стихотвореніями Гюго, напечатанными при его жизни, были собранныя подъ общимъ заглавіемъ „*Les quatre vents de l'esprit*“. Сюда вошли произведенія самой послѣдней поры и нѣсколько такихъ, которыя относятся къ шестидесятымъ, даже пятидесятымъ годамъ. Характеръ книги—преимущественно сатирическій; есть и нѣсколько драматическихъ отрывковъ. По смерти Гюго изданы: *Théâtre en liberté*, *La fin de Satan*, *Toute la lyre*, *Choses vues*, *Dieu*, *En Voyage*, *Les années funestes*, *Correspondance*, *Post-Scriptum de ma vie* и *Dernière Gerbe*; изъ нихъ инныя, напр., „*La fin de Satan*“, имѣютъ огромное поэтическое достоинство.

\*) Т.-е. кардиналомъ Ришелье въ его красномъ плащѣ.

Романтическая школа еще не дошла до какого-нибудь окончательнаго завершенія, которое позволяло бы разсматривать ее какъ законченное историческое явленіе, и такъ какъ у главы ея, Гюго, проявляются хорошія и дурныя свойства вообще всѣхъ романтиковъ, то мы можемъ не входить здѣсь въ слишкомъ большія подробности и ограничимся указаніемъ на наиболѣе выдающихся представителей юной литературы. Ближе всѣхъ къ Гюго, даже превосходя его въ художественной сдержанности, стоитъ *Альфредъ де-Виньи* (1799 — 1863), который въ своихъ эпико-лирическихъ стихотвореніяхъ (*Le cor* — Рогъ, *La neige* — Снѣгъ, *La Frégate la „Sérieuse“* — фрегатъ „Серьезная“, *Dolorida, Moïse, Eloa*), а также въ своихъ романахъ (*Cinq-Mars, Servitude et grandeur militaire* — Военное рабство и величіе, *Stello*) далъ много выдающагося и сверхъ того имѣетъ ту заслугу, что своими прекрасными переводами нѣсколькихъ пьесъ Шекспира представилъ, наконецъ, французамъ этого поэта въ болѣе благородномъ видѣ, чѣмъ тотъ, въ которомъ онъ явился раньше подъ перомъ Дюссиса. Оригинальная драма де-Виньи *Chatterton* по поэтическимъ достоинствамъ стоитъ далеко ниже его лирическихъ и повѣствовательныхъ произведеній.

Однимъ изъ самыхъ энергическихъ бойцовъ въ литературномъ движеніи тридцатыхъ годовъ былъ *К. А. Сэнтъ-Бевъ* (1804—69 г.), который, однако, никогда не впадалъ въ крайности романтизма. Свои первые поэтическіе опыты онъ напечаталъ подъ именемъ Жозефа Делорма. Лирика его *Consolations* (Утѣшенія, 1830 г.) отличается богатствомъ мысли и нѣжностью чувствъ, но блѣдна; его поэтическій разсказъ *Учитель Жанъ* проникнутъ идиллическимъ духомъ и замѣчательнъ чистотою формы, его романъ *Volupté* (Сладострастье) полонъ тонкой наблюдательности. Но, какъ поэтъ, онъ далеко не такъ значителенъ, какъ критикъ и историкъ литературы, и его *Critiques et portraits littéraires* (Литературные разборы и портреты), *Nouveaux portraits littéraires* (Новые литературные портреты), *Galeries de femmes célèbres* (Галереи знаменитыхъ женщинъ), *Histoire de Port-Royal* (Исторія Поръ-Рояля) и *Causeries du lundi* (Понедѣльничныя бесѣды) принадлежатъ къ лучшимъ французскимъ произведеніямъ по культурной исторіи и по философіи искусства. Размѣрами дѣятельности и степенью извѣстности превзошелъ двухъ братьевъ лириковъ Эмиля и Антона *Дешанъ* Эдгаръ *Кинэ* (1803—75 г.). На его поэтическое творчество несомнѣнно повліяло занятіе нѣмецкой литературой, хотя сначала оно скорѣе сбило его съ толку, чѣмъ просвѣтило, какъ показываетъ первое написанное имъ въ драматической формѣ произведеніе *Ласверъ*, которое онъ назвалъ мистеріей. Въ этой чудовищной драмѣ выступаютъ въ качествѣ говорящихъ и дѣйствующихъ лицъ страсбургскій соборъ и тому подобные персонажи. Большое чувство мѣры обнаружилъ Кинэ въ своемъ второмъ произведеніи *Прометей*, гдѣ

онъ сдѣлалъ попытку слить во-едино эллинство съ христіанствомъ. Въ своемъ третьемъ большомъ произведеніи *Наполеонъ* Кинэ, слѣдуя странной либеральной модѣ, старается освѣтить великаго челоуѣкоубійцу блестящимъ романтическимъ фейерверкомъ. Впослѣдствіи онъ обратился къ историографіи, и его сочиненія *Epoque chevaleresque du XII-e siècle* (Рыцарская эпоха XII ст.), *Campagne de 1815* (Кампанія 1815 г.) и *Révolution française* (Французская революція) должны быть признаны очень почтенными работами. Чистокровнымъ романтикомъ *comme il faut* былъ Теофиль Готье (1807—1872 г.), который въ теоріи придерживался отвлеченной метафизики искусства подобно той, въ какую ударился также

нѣмецкій романтизмъ, а на практикѣ оправдывалъ положеніе: чѣмъ безумнѣе, тѣмъ прекраснѣе. *Poésies, Contes* и *Nouvelles* (Повѣсти и рассказы) Готье представляютъ собой сумасшедшій домъ, гдѣ въ безчисленномъ количествѣ бродятъ и толпятся метафоры и дикія гиперболы.

Къ такъ называемому „священному батальону“ французскаго новоромантизма причисляется также Альфредъ *de-Мюссэ* (1810—1857 г.), явившійся въ этомъ литературномъ переворотѣ дѣятелемъ съ первокласснымъ талантомъ<sup>210</sup>). Къ сожалѣнію только, онъ растратилъ это дарованіе такъ же, какъ здоровье и жизнь, и это тѣмъ при-



Рис. 101. Альфредъ Мюссэ.

скорбнѣе, что онъ болѣе, чѣмъ кто-либо изъ его сотоварищей, обладалъ способностью возвести романтическія проблемы въ сферу искусства. Мюссэ не только былъ одаренъ элементарнымъ духомъ поэзіи, но владѣлъ также необыкновеннымъ чутьемъ формы, и по естественной силѣ и изяществу языка, по чистотѣ и тонкости стилия съ нимъ не можетъ идти въ сравненіе ни одинъ изъ романтиковъ. Его стихъ поражаетъ мастерствомъ отдѣлки, проза отличается прозрачною ясностью. Тамъ, гдѣ онъ бываетъ только самимъ собою, изъ-подъ пера его выходятъ истинно-прекрасныя вещи, какъ показываютъ многія изъ полныхъ ума и граціи небольшихъ пьесъ его (*Proverbes* — Пословицы), нѣкоторыя новеллы и романъ *Confession d'un enfant du siècle* (Исповѣдь сына вѣка), произведеніе, заслуживающее полнаго вниманія, какъ въ высшей степени цѣнный вкладъ въ исторію французскаго общества.

Всего чище, богаче и совершеннѣе звучить лирика Мюссэ въ его элегическомъ циклѣ *Les nuits* (Ночи), особенно въ *La nuit de décembre* (Декабрьская ночь), истинной жемчужинѣ поэзіи. Къ сожалѣнію, этотъ крупный талантъ настолько подпалъ вліянію байронизма, что даже попытался превзойти въ этомъ направленіи самого Байрона, судя по его *Contes d'Espagne et d'Italie* — Испанскіе и Итальянскіе рассказы (*Don Paéz, Les marrons du feu, Portia*), среди которыхъ мы все-таки опять находимъ истинную драгоценность — четыре великолѣпныхъ романа *L'Andalouse*. Позднѣйшіе поэтическіе рассказы Мюссэ — *Mardoche, Le saule, La coupe et les lèvres* (Чаша и губы), *Namouna, Rolla* — тоже сильно страдают ультрабайронизмомъ. Вообще изъ сочиненій Мюссэ становится яснымъ, почему французскій новоромантизмъ получилъ названіе „литературы отчаянія“, ибо сущность его мышленія и поэтическаго творчества можно формулировать такимъ образомъ: мы ни во что уже не можемъ вѣрить, ни на что не можемъ надѣяться, ничего не можемъ любить; но для того, чтобы переносить великій недугъ существованія съ достойной твердостью и покорностью, мы слишкомъ самолюбивы и сластолюбивы; поэтому бросимся изъ сомнѣнія въ оргію...

Но романтизмъ не всѣхъ поэтовъ увлекалъ въ свой ошеломляющій водоворотъ. Менѣе заражены и настроены имъ народные поэты — Эмиль Дебро, булочникъ Жанъ Ребуль и наборщикъ Гежезиппъ Моро, а также поэтессы Марселина Дебордъ-Вальморъ, Амабль Тастю, Элиза Меркеръ, Софья Гэ и дочь ея Дельфина Гэ, жена извѣстнаго журнальнаго акробата и фокусника Эмиля Жирардена, которая высшихъ предѣловъ своей славы достигла пикантною комедіей *Lady Tartuffe* (1852 г.). Вдали отъ романтической школы стоялъ Евгенийъ Скрибъ, (1791 — 1861 г.), который въ теченіе сорока лѣтъ царилъ на французской сценѣ и если заслуживалъ подобнаго положенія, то какъ истинный мастеръ чисто французской *разговорной пьесы* (лучшія изъ безчисленнаго количества его пьесъ — *Une chaîne*, Цѣпь, *La camaraderie*, Товарищество и *Le verre d'eau*, Стаканъ воды). Но вмѣстѣ съ тѣмъ Скрибъ былъ самымъ ловкимъ и самымъ счастливымъ „фабрикантомъ“ въ новѣйшей литературной промышленности французовъ, который „производилъ“ водевили, оперныя либретто и новеллы и составилъ себѣ, благодаря литературной фабрикаціи фирмы Скрибъ и К<sup>о</sup>, состояніе въ нѣсколько милліоновъ. Такими же литературными промышленниками были и Жюль Жаненъ, всегда готовый писать, но до безконечности водянистый фельетонный болтуны, и Александръ Дюма — отецъ (1803—70 г.), фабрикантъ романовъ и торговецъ драмами en gros, который тратилъ свой природный изумительный талантъ вымысла, группировки и костюмировки на изготовленіе сотенъ романовъ и драмъ, пользовался одно время европейскою извѣстностью и приобрѣлъ такую популярность, что лишенная всякаго критическаго

чувства толпа съ жадностью пожирала даже самые беспорядочные или нелѣпыя, сказать прямо—невозможные фабрикаты, какъ наприм., какогонибудь *Comte de Monte Cristo*. Больше разумнаго основанія имѣла, конечно, благосклонность, съ какой европейская публика приняла романъ *Les trois mousquetaires*, лучшее произведеніе Дюма. Его неисчерпаемая фантазія, его ослѣпительныя краски являются здѣсь во всемъ блескѣ. Безконечныя продолженія „Трехъ мушкетеровъ“, „*Vingt ans après*“ („Двадцать лѣтъ спустя“) и „*Le vicomte de Bragelonne*“ уже значительно



Рис. 102. Александръ Дюма. Съ гравюры.

ниже, хотя справедливость требуетъ сказать, что и въ этихъ двухъ романахъ есть еще сцены, которыя могъ написать только истинный поэтъ. Такова, напр., та глубоководная и великолѣпно проведенная сцена, гдѣ графъ Ла-Феръ отказывается служить Людовику XIV и бросаетъ къ ногамъ короля свою сломанную шпагу. Наряду съ Дюма, который обработалъ въ драмахъ и романахъ чуть не всю древнюю и новую исторію, писали историческія драмы и романы Людовикъ *Vitez* (*Scènes historiques*, 1844), Поль *Лакруа*, Фредерикъ *Сулъе*, Поль де-*Мюссэ*, виконтъ д'Арленкуръ и Просперъ *Меримэ*. Этотъ послѣдній (1803 — 1870), въ началѣ своей литературной

карьеры, такъ забавно мистифицировавшій читающій міръ своимъ *Théâtre de Clara Gazul* \*), по своей даровитости и совершенству формы стоитъ въ первомъ ряду французскихъ писателей 19 столѣтія. Въ качествѣ новеллиста онъ превосходитъ ихъ всѣхъ. Его новеллы—*Colomba*, *Tamango*,

\*) Подъ этимъ заглавіемъ Меримэ напечаталъ нѣсколько своихъ пьесъ, которыя онъ приписалъ какой то вымышленной испанской писательницѣ Кларѣ Газуль и которыя, благодаря вѣрности духа и изображенія, ввели въ заблужденіе даже знатоковъ. Такая же мистификація его — сборникъ якобы сербскихъ, но на самомъ дѣлѣ имъ сочиненныхъ пѣсень, обманувшихъ между прочимъ и Пушкина. *Ред.*

*Carmen, Lokis, Djoumane* и др.—замѣчательныя художественныя произведенія. Его историческій романъ *Chronique de Charles IX* написанъ мастерски. Заслуживаетъ также полной похвалы его историческая монографія о Лжедмитрии (*Un épisode de l'histoire de la Russie*), основанная на тщательномъ изслѣдованіи и написанная съ безукоризненнымъ изяществомъ.

Въ области психологическаго романа выдѣлились герцогиня *Дюра, Кс. де-Мэстръ* и *Сентинъ*, въ произведеніяхъ которыхъ воскресли элементы болѣе ранней цивилизаціи; въ нравоописательномъ романѣ главными дѣятелями были *Массонъ, Гозланъ, Раймонъ, де-Кюстинъ, де-Фудра*, виконтесса *Дашъ*, Альфонсъ *Карръ*, Поль *Феваль, Гондрекуръ, Жюль Сандо* и Поль *де-Кокъ*, мастеръ новой парижской непристойности стила, вслѣдствіе чего его романами восхищалась знатная и незнатная читающая чернь; далѣе—нравственно-серьезный, столь выгодно отличающійся отъ многихъ изъ своихъ пишущихъ соотечественниковъ *Эмиль Сувестръ* и задушевный, тонкій юмористъ женевецъ *Родольфъ Тенферъ*. Меримэ, который благодаря своей *Хроникѣ Карла IX*, былъ причисленъ нами выше къ историческимъ романистамъ, долженъ быть по своимъ новелламъ отмѣченъ и признанъ какъ одинъ изъ первыхъ и главныхъ представителей такъ называемой *реалистической* школы въ беллетристикѣ. Но собственно основателемъ этой школы былъ Анри *Бейль* (1776—1844 г.), который писалъ подъ псевдонимомъ *де-Стендаля* и самыми выдающимися произведеніями котораго были два романа—*La Chartreuse de Parme* (Пармскій монастырь) и *Le Rouge et le Noir* (Красное и черное). Авторитетъ и значеніе Бейля отходятъ, однако, далеко на задній планъ передъ славой и вліяніемъ *Онорэ Бальзака* (1799—1850), въ которомъ французскіе *реалисты* признаютъ своего главу и учителя. Правда, реализмъ Бальзака очень далекъ отъ того грубаго реализма, который, какъ мы увидимъ ниже, появился впоследствии. Съ проницательнымъ наблюденіемъ дѣйствительности и ея нуждъ и потребностей, съ неумолимымъ анатомированіемъ чловѣческаго сердца, особенно женскаго, Бальзакъ соединялъ необычайно богатую, живую и изобрѣтательную фантазію, которая воздерживала его отъ писанія простыхъ фотографій въ словахъ, какъ дѣлалъ впоследствии не одинъ изъ его перенимателей. Правда, благодаря этому, его произведенія приобрѣли какой-то двойственный характеръ, такъ какъ реализмъ и фантастичность никогда не сливаются въ нихъ въ одно стройное цѣлое. Тѣмъ не менѣе, лучшія и самыя лучшія изъ его психологическихъ драмъ въ прозѣ—такъ можно назвать его романы—должны быть отнесены къ числу самыхъ своеобразныхъ произведеній 19 столѣтія. Замѣчательно, что первые рассказы, съ которыми выступилъ Бальзакъ, прошли незамѣченными. Впервые его прославилъ романъ его *Les chouans*—Шуаны (1827). Въ

этой книгѣ дѣйствительно проявились уже всё существенныя особенности ея автора, но тутъ все еще далеко до той высоты, на которой стоялъ Бальзакъ, какъ психологъ и знатокъ сердца, въ то время, когда писалъ *La recherche de l'absolu* (Поиски абсолютнаго) и *La physiologie du mariage* (Физиологія брака).

Oeuvres complètes de H. de Balzac édit. déf. 24 vols. 1892, содержатъ: Scènes de la vie privée, 4 vols. Scènes de la vie de province, 3 v., Scènes de la vie parisienne, 4 v., Scènes de la vie militaire et politique, 2 v., Scènes de la vie de cam-



Рис. 103. Онора-де-Бальзакъ. Съ дагерротина.

pagne, 1 v., Etudes philosophiques, 3 v. (Этимъ 17 томамъ Бальзакъ далъ общее заглавіе *La comédie humaine* — Человѣческая комедія). Théâtre, 1 v., Contes dramatiques 1 v. (гдѣ цинизмъ Раблэ долженъ уступить пальму первенства цинизму Бальзака), Oeuvres diverses (Contes, Nouvelles, Essais, Croquis, Fantaisies, Portraits, Critiques, Polémique, Etudes). 4 v., Correspondance 1 v. 211).

Морской романъ былъ введенъ, въ подражаніе американскому Куперу, *Жолемъ*, *Корбьеромъ* и *де-ла-Ланделлемъ*, но самой любимой отраслью повѣствовательной литературы онъ сдѣлался благодаря, главнымъ образомъ, юношескимъ произведеніямъ полнаго фантазіи и оригинальнаго,

хотя слишкомъ исключительно выбиравшаго ужасные, бьющіе по нервамъ сюжеты Евгенія Сю (*Atar Gull, Plick et Plock, Le Salamandre, La Vigie, Le commandeur de Malte*). Сю (1804—57) приобрѣлъ впослѣдствіи всемірную извѣстность своими многотомными нравственными или, если угодно, безнравственными романами, и при томъ, къ удивленію, не двумя лучшими, наиболѣе совершенными въ художественномъ отношеніи произведеніями (*Arthur, Mathilde*), а своими *Mystères de Paris* (Парижскія тайны), *Martin* и *Juif errant* (Вѣчный жидъ),—произведеніями, гдѣ съ утонченнымъ злорадствомъ раскрыта заражающая міръ клоака новаго Вавилона. Когда Сю выступилъ съ своимъ послѣднимъ болѣе значительнымъ произведеніемъ *Mystères du peuple* (Тайны народа), композиціей въ общемъ величественной, несмотря на баснословныя подробности въ частномъ, его слава уже меркла. Здравомыслящіе люди вообще всегда ставили Сю, какъ представителя соціальнаго романа, гораздо ниже *Жоржъ Санда*—имя, подъ которымъ выступилъ одинъ изъ самыхъ выдающихся литературныхъ характеровъ XIX столѣтія, имѣющій тѣмъ больше права на наше особенное вниманіе, что въ немъ выразились всѣ



Рис. 104. Жоржъ Сандъ. (Аврора Дюдеванъ-Дюдэнь).

различныя направленія и стремленія новофранцузской литературы.

Въ 1832 г. въ Парижѣ появилась книга, носившая скромное заглавіе „Индіана“ Жоржъ Санда, и имѣла необычайный успѣхъ. Всѣ страсти и внутренніе разлады, всѣ скорби и борьба, все горе и тоскливое стремленіе къ лучшему, все, что волнуешь новое общество, было соединено здѣсь въ картину, которая самыми простыми средствами достигала сильнѣйшаго дѣйствія, до ужаса поражала вѣрностью своихъ идей, отличалась совершенствомъ своей формы. Эта книга, точно раздирающій душу крикъ, ворвалась въ кругъ вопросовъ и событій дня. Авторъ ея сразу сталъ въ ряду знаменитыхъ писателей Франціи. Кто же былъ этотъ авторъ, который спустился въ сокровенную глубину человѣческаго сердца и сумѣлъ съ такой поразительной силой освѣтить его загадки и

тайны? Кто былъ этотъ писатель, который такую твердую и увѣренную рукою ввелъ въ сферу искусства современные вопросы? Это была женщина. Жоржъ Сандъ въ жизни называлась *Аврора Дюдеванъ - Дюпэнъ*; она происходила съ материнской стороны отъ маршала Морица Саксонскаго. Великая писательница, родившаяся 5 іюля 1804 г. въ Парижѣ, описала свою жизнь въ подробныхъ, пожалуй, даже слишкомъ подробныхъ мемуарахъ (*Histoire de ma vie*), а потому мы можемъ предполагать извѣстною исторію ея молодости, ея семейныхъ отношеній и несчастнаго брака. Въ 1831 г. она, бѣдная и беззащитная, прибыла изъ Берри въ Парижъ и для поддержанія своего существованія начала писать для газеты „Фигаро“. Ея первое произведеніе, *Rose et Blanche*, написанное, какъ говорятъ, совмѣстно съ ея другомъ Сандо, изъ имени котораго она сдѣлала свой псевдонимъ, прошло совершенно незамѣченнымъ, хотя въ немъ уже появились отдѣльные основные тоны поэтической дѣятельности Жоржъ Санда. Ведя суровую борьбу съ жизненной нуждой, Аврора написала затѣмъ *Индіану*, и при чтеніи этого истинно художественнаго произведенія никому конечно и въ голову не придетъ, что оно написано подъ гнетомъ тяжелыхъ заботъ.

Успѣхъ „Индіаны“, для которой съ трудомъ удалось найти издателя, положилъ конецъ стѣсненнымъ обстоятельствамъ ея автора. Аврора начала затѣмъ и выиграла бракоразводный процессъ противъ своего мужа, могла взять къ себѣ дѣтей и получила обратно свое имущество, между прочимъ и помѣстье въ Берри — провинціи, которая, какъ Маршъ и Бурбоннэ, часто служитъ мѣстомъ дѣйствія ея романовъ. Послѣ этого она жила то въ своемъ помѣстьи, то въ Парижѣ, или путешествовала; такъ продолжалось до самой ея смерти, послѣдовавшей 8 іюня 1876 г. въ Ноанѣ. Въ этихъ путешествіяхъ особенно любила она Швейцарію и Италію; Венеція играетъ большую роль въ ея болѣе мелкихъ новеллахъ; рѣшилась она также отправиться на Балеарскіе острова, въ ту пору еще неизвѣстные молодымъ туристамъ, и для поправленія здоровья своего маленькаго сына провела полгода на Миноркѣ, воспоминаніе о чемъ сохранилось въ ея статьѣ *Лѣто на югъ Европы*. Другія воспоминанія о видѣнныхъ ею странахъ разбросаны въ ея *Письмахъ путешественника*, которыя во многихъ отношеніяхъ представляютъ сходство съ „Исповѣдью“ Руссо. Ея богатая литературная производительность является тѣмъ болѣе необыкновенной, чѣмъ болѣе принимаешь во вниманіе художественную обработку и стиль ея произведеній—этотъ стиль, которымъ со времени Руссо никто еще не писалъ во Франціи.

Непрерывнымъ рядомъ слѣдовали: *Rose et Blanche, Indiana, Valentine, Simon, André, Leone Leoni, Jacques, Lélia, Lettres d'un voyageur, Spiridion, Mauprat, Les maîtres mosaïstes, La dernière Aldini, L'Uscoque, Pauline, La marquise, Le secrétaire intime, Metella, Mattra, Lavinia, Un été au midi de l'Europe, Les sept cordes*

*de la lyre, Les Mississipiens, Horace, Le compagnon du tour de France, Consuelo, La comtesse de Rudolstadt, Jeanne, Le meunier d'Angibault, Isidora, Teverino, Le péché de Monsieur Antoine, La mare au diable, Lucrezia Floriani, Le Piccino, François le champi, La petite Fadette, Le château des deserts, Monny Robin, Melchior, Le marquis de Villemer* (этимъ романомъ, вышедшимъ въ 1861 г., начинается рядъ позднѣйшихъ произведеній Жоржъ Санда), *Mademoiselle de Quininière, Laura, La confession d'une jeune fille, Monsieur Sylvestre, Le dernier amour, Mademoiselle Merquem, Pierre qui roule*. Драматическія попытки писательницы: *Cosima, Le démon du foyer, Le pressoir, Maître Favilla, Claudie* и др. были мало удачны или совсѣмъ плохи. Несмотря на иногда весьма значительную словоохотливость, которую Жоржъ Сандъ проявила въ своей одиннадцатитомной автобиографіи, она все-таки, по извѣстнымъ причинамъ, сочла за лучшее кое о чемъ здѣсь совсѣмъ не упоминать, — какъ, наприм., о дѣйствительной исторіи ея любовной связи съ Альфредомъ де-Мюссэ — связи, развязка которой, наступившая въ Венеціи, послужила, говорить, причиной того, что поэтъ предался пьянству. Послѣ смерти Мюссэ Аврора Дюдеванъ сдѣлала попытку оправдаться и написала съ этой цѣлью рассказъ *Elle et lui* (Она и Онъ. 1859), но Поль де-Мюссэ, братъ Альфреда, своимъ произведеніемъ *Lui et elle* (Онъ и Она) совсѣмъ опровергнулъ этотъ рассказъ.

Писательство Жоржъ Санда — это крикъ о помощи стоящаго на краю гибели общества. Его неестественность, развращенность и несправедливость послужили для Дюдеванъ основою ея творчества. Эта писательница, особенно въ своихъ болѣе раннихъ произведеніяхъ (*Индіана* и *Валентина*), выступила въ качествѣ неумолимаго и негодующаго адвоката за свой полъ, добродѣтелью котораго она признаетъ любовь (*l'amour c'est la vertu de la femme*). Тордашняя дѣятельность ея можетъ быть резюмирована въ восклицаніи: *Бѣдная женщина, бѣдное общество, въ которомъ сердце находитъ истинную и дѣйствительную радость только въ забвеніи всякаго долга и всякой разумности*“.

Ея борьба за общественныя права женщинъ не могла, конечно, состоять въ сухихъ теоріяхъ и холодныхъ разсужденіяхъ. Какъ поэтъ въ душѣ, она пыталась доказать истину и правильность своихъ мыслей



Рис. 105. Заглавная вѣтвѣтка Тони Жоанно къ изданію *Valentine*.

изображеніемъ такихъ отношеній и характеровъ, какіе повсюду можно найти въ изобиліи, но какихъ никто еще съ пластическою рельефностью не выдвигалъ изъ рамокъ общественной жизни. Проблема улучшенія положенія женщины скоро расширилась въ умѣ нашей писательницы до вопроса о соціальной реформѣ вообще, необходимость которой казалась ей несомнѣнной. „Parce que du choc immense, épouvantable, de tous les intérêts égoïstes doit naître la nécessité de tout changer“ (т.-е. „потому что изъ громаднаго, страшнаго столкновенія всѣхъ эгоистическихъ интересовъ должна возникнуть необходимость все измѣнить“), замѣчаетъ она гдѣ-то въ своемъ „*Meunier d'Angibault*“ (Мельникъ въ Анжибо). Такимъ образомъ она сдѣлалась, какъ ее характеристично называли, по-этомъ общественныхъ недуговъ, и своими изображеніями этихъ золь она немало содѣйствовала выставленію ихъ напоказъ во всемъ ихъ ужасѣ

Рис. 106. Автографъ Жоржъ Санда.

и отвратительности. Но здѣсь дѣло шло не о томъ, чтобы съ пріятною безпечностью ловко и благополучно перескакивать черезъ пропасти, какія повсюду открываются передъ нами современными вопросами, — надо было спускаться въ эти пропасти, щупать безпокойный и часто лихорадочно, безумно бьющійся пульсъ духа времени и прислушиваться къ его бѣшено стучащему сердцу. Чтобы вполнѣ понять и заставить другихъ понять значеніе общественныхъ золь, надо было прослѣдить ихъ до самаго корня, и Жоржъ Сандъ не испугалась пойти по этому пути, конечно, не менѣе ужасному, чѣмъ путь Данта по области ада. На этой-то тернистой дорогѣ, гдѣ писательница повсюду искала Бога и небо и вмѣсто того находила лишь сомнѣніе и адское отчаяніе, могъ вырваться у нея крикъ пылкаго негодованія на людскую низость:

«На что жалуется оно, это разслабленное, злобное созданіе? Чего хочетъ оно, на кого злобится, зачѣмъ валяется на землѣ и роется въ жизненной тишѣ? Зачѣмъ, уподобляясь животному, оно непрестанно требуетъ животныхъ наслажденій? Для чего этотъ дикій ревъ, эти бессмысленныя жалобы, каждый разъ, какъ его грубыя потребности не удовлетворены? Зачѣмъ оно создало себѣ исключительно матеріальное существованіе, въ которомъ сама собою гибнетъ его духовная часть? Ахъ, вотъ *откуда* идетъ весь тотъ скверный недугъ, который его пожираетъ! Кибела, благодѣтельная кормилица, видѣла, какъ иссохли ея груди подъ горячими губами. Охваченныя лихорадкой и головокруженіемъ дѣти ея съ чудовищною ревностью дрались изъ-за материнской груди. Нѣкоторыя изъ нихъ называли себя первенцами семейства, властителями земли, и изъ нѣдръ человѣчества вышли новыя расы, привилегированныя поколѣнія, которыя присвоивали себѣ небесное происхожденіе и божеское право, отвергая, однако, въ то же время Бога, — того самаго Бога, который видѣлъ ихъ возникновеніе изъ тины распутства и грязи алчности. И земля была раздѣлена, какъ помѣстье. Эта земля, которую почитали прежде какъ богиню, сдѣлалась предметомъ купли и продажи; ея враги покорили ее и распредѣлили на

участки. Истинныя же ея дѣти, простые смертныя, которые могутъ жить естественною жизнью, подвергались все большимъ и большимъ стѣсненіямъ и преслѣдованіямъ, пока бѣдность не сдѣлалась преступленіемъ и позоромъ, пока необходимость не обратила угнетенныхъ во враговъ ихъ враговъ и пока законную защиту жизни не назвали воровствомъ и грабежомъ, кротость — слабостью, невинность — невѣжествомъ, узурпацію — славою, могуществомъ и богатствомъ. Такъ вошла въ сердце человѣка ложь, и его разумъ настолько омрачился, что онъ забылъ о существованіи въ немъ двухъ природъ. Смертная природа нашла условія своего существованія въ нѣдрахъ общества столь тяжелыми, почерпнула заблужденія изъ столькихъ источниковъ, создала себѣ столько противныхъ ея назначенію потребностей, такъ испортилась и извратилась, что человѣческая жизнь не имѣетъ болѣе времени для жизни духовной. Все,—цѣли, потребности и страсти человѣка, ограничивается стремленіемъ къ тѣлеснымъ наслажденіямъ, т.-е. къ богатству; вотъ до чего, къ сожалѣнію, дошли мы теперь. Люди, менѣе думающіе о пріятностяхъ вкуснаго стола, о богатыхъ платьяхъ и удовольствіяхъ цивилизаціи, теперь такъ рѣдки, что ихъ можно пересчитать. Ихъ презираютъ какъ глупцовъ, ихъ изгоняютъ изъ общественной жизни, ихъ называютъ поэтами».

Создавъ себѣ романами *Индіана*, *Валентина*, *Андрэ*, *Леоне Леони* положеніе оппозиціонной писательницы, Жоржъ Сандъ двумя новыми романами *Жакъ* и *Лелія* бросила обществу рѣшительный вызовъ. Особенно „Лелія“ возбудила противъ писательницы всю ярость раздраженнаго лицемѣрія и фанатизма. Ослѣпленные безуміемъ и самообольщеніемъ современники ужаснулись той бездны, которую открыла передъ ними поэтическая мощь этой женщины, и свой ужасъ, свою злобу они изливали въ ругательствахъ на обличившую ихъ новую Сивиллу, столь смѣло сбросившую покровъ лжи съ общественной гнили. *Путевыя письма* содержатъ трогательныя жалобы автора на враждебное отношеніе, съ которымъ пришлось имѣть ему дѣло; они — произведеніе періода, часто переживаемаго не только каждымъ значительнымъ писателемъ, но и вообще всякимъ стремящимся къ чему-нибудь человѣкомъ. Самый мощный духъ въ такую пору на минуту теряетъ увѣренность въ самомъ себѣ, не довѣряетъ своей силѣ и своимъ стремленіямъ, самъ удивляется смѣлости, съ какою онъ перешелъ на иной путь съ избитой колеи рутины, и ему дѣлается необходимъ небольшой отдыхъ, чтобы затѣмъ снова двинуться по избранному пути. Такимъ періодомъ было для Сандъ время, къ которому относятся ея *Мозаисты*, ея *Послѣдняя Альдини* и прочія относящіяся къ циклу этихъ работъ новеллы, фономъ для которыхъ служить преимущественно итальянская жизнь.

Въ этихъ произведеніяхъ всецѣло царитъ художникъ, поэтъ; мыслитель отступаетъ болѣе на задній планъ. Онъ собирался съ силами для новыхъ духовныхъ подвиговъ. При этомъ на Сандъ сильно повліяло общеніе съ Пьеромъ Леру, котораго она называетъ своимъ другомъ и братомъ по возрасту, отцомъ и учителемъ по добродѣтели и знанію, еще же болѣе—съ Ламнэ. *Фэлситэ Робертъ де-Ламнэ* (1782—1854),

который прошелъ всё фазисы отъ слѣпой іерархической вѣры до скептического нигилизма, изъ паписта сдѣлался потомъ республиканцемъ и демократомъ, отъ рабства перешелъ къ свободѣ и черезъ свободу—къ любви и гуманности, и благодаря написаннымъ съ жаромъ и мощью еврейскаго пророка сочиненіямъ своимъ: *Paroles d'un croyant*, (Слова вѣрующаго), *Le livre du peuple*, (Книга народа), *L'esclavage moderne*, (Новое рабство), провозвѣщающимъ, несмотря на гнѣвный голосъ ненависти, евангеліе справедливости и братства, имѣеть большое значеніе вообще для всей юной французской литературы, — Ламне долженъ былъ сдѣлаться могущественнымъ вдохновителемъ и для Сандъ. Его религиозный демократизмъ отражается съ тѣхъ поръ на произведеніяхъ нашей писательницы и она желаетъ видѣть зданіе свободного будущаго построеннымъ на идеѣ христіанской любви.

Это мы видимъ въ одномъ изъ замѣчательнѣйшихъ ея произведеній, *Спиридіонъ*, гдѣ она съ поразительною силой показываетъ, какъ высокій духъ и благородное сердце проходятъ черезъ всё мученіе, всё скорби и труды знанія, сомнѣнія, невѣрія, отчаянія и равнодушія, чтобы дойти до просвѣтленнаго убѣжденія, до радостной увѣренности, до разумнаго и вмѣстѣ съ тѣмъ христіански-моральнаго міровоззрѣнія, черезъ которое, воплощается ли оно въ формѣ религіи или политики, можетъ свершиться социальная реформа. Ставъ въ «Спиридіонѣ» на эту точку зрѣнія и написавъ затѣмъ въ качествѣ переходнаго произведенія, моста къ болѣе положительнымъ созданіямъ, романъ *Орасъ*, Сандъ перешла къ двумъ большимъ произведеніямъ, душою которыхъ является руководящая идея «Спиридіона». Я разумю *Консуэло* и его окончаніе — *Графиню Рудольштадтскую*. По всемъ признакамъ «Консуэло» былъ задуманъ первоначально какъ романъ безъ всякой тенденціи, но въ то время, какъ авторъ создавалъ его, животрепещущія идеи времени съ необъидимой силой завладѣвали имъ, и еще замѣтнѣе выступили на первый планъ въ «Графинѣ Рудольштадтской», такъ что и здѣсь Сандъ осталась вѣрной своему призванію—быть поэтомъ социальнымъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, въ этихъ двухъ произведеніяхъ она проявила свою удивительную способность вполне осваиваться съ чуждыми ей отношеніями, а также искусство въ воспроизведеніи историческихъ характеровъ. Но здѣсь она измѣнила обычной простотѣ своей романтической манеры, за что поплатилась особенно въ послѣднемъ изъ двухъ названныхъ романовъ. Сложное построеніе его, излишнія романтическія подробности, слишкомъ часто представляются просто внѣшностями, таинственными хитросплетеніями, въ которыхъ она не сумѣла ввести никакой прямой необходимости и внутренней связи. Зато она сдѣлала героиню обоихъ романовъ, Консуэло, любимицей всехъ возвышенныхъ душъ и благородныхъ сердецъ, а въ картинѣ бѣгства Консуэло съ Іосифомъ Гайдномъ изъ Богеміи въ Вѣну и пребыванія бѣглецовъ въ домѣ австрійскаго каноника дала неподражаемый образецъ новѣйшей идилліи.

Кругъ идей, который Жоржъ Сандъ въ только что упомянутыхъ романахъ вводитъ въ высшія сферы общества, она еще раньше и притомъ опредѣленнѣе развила въ средѣ народа, написавъ романъ *Французскій подмастерье*, книгу замѣчательную и по своимъ чисто поэтическимъ красотамъ — напомнимъ только прелестную сцену, гдѣ графиня Изольда признается въ любви столяру Пьеру; къ этимъ произведеніямъ

примыкають *Жанна, Мельникъ въ Анжибо, Гръхъ господина Антуана* и *Чортова болото*.

„Можно бы,—говоритъ авторъ въ предисловіи къ „Чортову болоту“,—создать цѣлую новую литературу изображеніемъ истинно-народныхъ нравовъ, которые еще такъ мало извѣстны высшимъ классамъ. Эта литература зарождается среди самого народа и въ скоромъ времени выйдетъ на свѣтъ. Здѣсь опять окрѣпнеть романтическая муза (романтическая въ Сандовскомъ смыслѣ)—эта муза, которая столь необычайно революціонна и со времени своего воплощенія въ печати все еще ищетъ своего пути и своей семьи. У сильнаго поколѣнія народа она найдетъ талантливую молодежь, нужную ей, чтобы снова воспрянуть“. Слѣдующія шесть произведеній Санда имѣють различное достоинство; два отрывочныхъ очерка *Исидора* и *Теврино*, а также два милыхъ сельскихъ разсказа *Франсуа* и *Маленькая Фадетта* еще разъ обнаружили весь юношескій пылъ ея гения, тогда какъ *Лукреція Флоріани* и *Пиччинино* свидѣтельствуютъ о несомнѣнномъ истощеніи и заставляютъ сильно чувствовать прискорбный недостатокъ Сандовской поэзіи—неумѣніе создавать положительные мужскіе характеры.

Надо замѣтить, впрочемъ, что обыкновенный читатель романовъ рѣдко будетъ удовлетворенъ произведеніями этой необыкновенной женщины. Чтобы наслаждаться ими, необходимо живое участіе въ современныхъ вопросахъ и интересахъ, необходимо чувствовать и переживать страданія, безсилія и надежды своего времени. Изъ этого очевидно, что Жоржъ Сандъ писала не для незрѣлой юности и не для отжившей старости. Разумъ читателя долженъ быть въ порѣ полной зрѣлости, а его сердце—еще биться жизнью, чтобы его духъ почувствовалъ электрическіе удары этихъ гениальныхъ молній, которыми рука женщины освѣщала мрачный туманъ настоящаго, чтобы открыть нашимъ взорамъ горизонтъ будущаго. Замѣтимъ еще, что эта необыкновенная женщина сохранила свою творческую силу и тогда, когда уже пронесся бурный вихрь ея стремленій, т.-е. около 1860 г., и она стала пользоваться формою романа только какъ спокойная художница. Образцовой разсказчицей Ж. Сандъ оставалась до самаго конца своей жизни<sup>212</sup>).

### Литература второй имперіи и третьей республики.

Какъ извѣстно, государственный переворотъ 2-го декабря „спасъ“ Францію и общество, по выраженію Гюго:

„C'est décrété, c'est fait, c'est dit, c'est canonné,  
La France est mitraillée, escroquée et sauvée“.

(Т.-е. „Приказано, сдѣлано, сказано, разстрѣляно, — Франція бомбардирована, обманута и спасена“.

Послѣ столь счастливо совершившагося спасенія настала эпоха второй имперіи, бывшая въ литературномъ отношеніи по качеству не менѣе бесплодной, чѣмъ эпоха первой. Умственной дремотой и нравственнымъ ознобомъ была объята Франція Наполеона III. Если что и возвышалось надъ царившимъ безсиліемъ, то это было наслѣдіе, оставленное лучшими

временами. Такова была дѣятельность драматическая, которую Франсуа Понсаръ (1812—67), послѣ того какъ ему удалось выказать трагическую силу въ своей *Lucrèce*, продолжалъ съ непрерывнымъ успѣхомъ въ *Agnès de Méranie*, *Charlotte Corday* и др.; онъ же усердно старался сдѣлать разговорную пьесу орудіемъ обсуждения современныхъ вопросовъ, и не для того, чтобы отдѣлаться отъ нихъ фривольной улыбкой или фавновскимъ смѣхомъ, но чтобы отнестись къ нимъ съ достоинствомъ поэта-карателя (*L'honneur et l'argent*, Честь и деньги, *La bourse*, Биржа, *Le lion amoureux*, Влюбленный левъ, — своеобразно написанная историческая комедія).

Соціалистическое движеніе тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ нашло въ довольно неясномъ философѣ и поэтѣ Пьерѣ Леру (1797—1871, *La grève de Samarez*) своего самаго безстрашнаго провозвѣстника, а въ П. Ж. Прудонѣ своего отважнѣйшаго аргументатора, но вмѣстѣ съ тѣмъ и строжайшаго критика. Его развѣдающій анализъ разрушилъ одну за другою химеры С. Симона, Фурье и Кабэ, такъ что въ концѣ концовъ единственнымъ утѣшеніемъ осталась иронія. Въ той же книгѣ, гдѣ Прудонъ пришелъ къ такому результату (*Confessions d'un révolutionnaire*, Исповѣдь революціонера, 1840), онъ подвергаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ безпощадной критикѣ, самой лучшей, какая когда-либо была сдѣлана, сумасбродное французское тщеславіе. Соціальные вопросы составляютъ основную тему произведеній того времени <sup>213</sup>). Наибольше значительными представителями этого рода поэзіи были Викторъ Рабино, Гюставъ Матье, Гюставъ Леруа, Гюставъ Надо (1820—1881, *Chansons*. Собранія пѣсенъ) и Пьеръ Дюноа (1821—1870, *Chants et chansons*, *Chants et Poésies*). Послѣднему — пѣсеннику пролетаріевъ принадлежитъ знаменитая марсельеза (*Chant des ouvriers*). Позднѣйшія произведенія нѣкоторыхъ изъ этихъ поэтовъ подъ вліяніемъ новаго политическаго порядка получили совершенно мирный характеръ.

Сюда принадлежитъ также „Лафонтэнъ демократіи“, умный и симпатичный баснописецъ Пьеръ Лашамбоди. Одна изъ самыхъ краткихъ и прекрасныхъ басенъ Лашамбоди — *La bûche et le charbon* (Головня и уголь):

Au sein de l'âtre, en hiver,  
Une bûche de bois vert  
De pleurs inondait la cendre,  
Poussait de longs soupirs, de longs gémissements.  
Un charbon, lassé de l'entendre,  
Lui dit: „Pourquoi ce bruit?“—„Vois, quels sont mes tourments“,  
Répond-elle.—En voyant les pleurs dont tu t'abreuves!“  
Reprend le charbon, „je conclus  
Que tu subis ici tes premières épreuves;  
Mais moi, j'ai tant souffert que je ne pleure plus“.

Зимою, среди печки головешка зеленого дерева лила на золу потоки слезъ, испускала глубокіе вздохи и стоны. Уголь, которому надоѣло ее слушать, сказалъ ей: „Чего ты шумишь?—Посмотри, каковы мои мученія, отвѣчаетъ та.—Глядя, какъ ты обливаешься слезами, возразилъ уголь, я заключаю, что ты терпишь здѣсь первыя испытанія; а я столько терпѣлъ, что уже не плачу больше“.

Переходу отъ странностей и нелѣпостей, какія мы находимъ у ультраромантиковъ, какъ, наприм., у Готье, къ *реализму*, который явился послѣ 1848 г., съ циническимъ удовольствіемъ развернувъ свое знамя съ надписью: „Le beau c'est le laid!“ (Прекрасное есть безобразное!), способствовала партія такъ называемыхъ *парнасцевъ*, которые собирались въ салонѣ зятя Готье, Катюля *Мендеса*, искуснаго въ стихотворствѣ quasi-поэта (*Poésies*, романы), и выставляли основнымъ мотивомъ поэзій „высокомѣрное равнодушіе“, „мраморную безчувственность“. Главою этихъ странныхъ поклонниковъ безстрастности и душевнаго холода считался пантеистъ Шарль Мари *Леконтъ де-Дуль* (1848—94, *Poèmes antiques* — Античныя поэмы, *Poèmes barbares*, — Поэмы времени варварства, *Poèmes tragiques*, — Поэмы трагическія, переводы древнихъ поэтовъ), бывший въ началѣ сторонникомъ, а потомъ противникомъ социализма; наиболѣе же даровитымъ ученикомъ этой школы можно признать умершаго въ 1867 г. отъ чрезмѣрнаго употребленія гашиша Шарля *Бодлэра* (*Les limbes*, *Fleurs de mal*—Цвѣты зла). Ему нравится только утонченное, извращенное, дурное, потому что онъ не вѣритъ въ добро. На женщину онъ смотритъ лишь какъ на демонически злую развратительницу мужчины. Далѣе, на томъ же „Парнасѣ“ обитали Теодоръ *де-Банвилл* (*Odes funambulesques*, романы и драмы), *Маллармэ*, *Дьеръ*, *Силвестръ*, *Мэра* и сонетный токарь *Эрэдیا* (*Trophées*). До дикаго безумія доходитъ мраморная холодность „парнасцевъ“ въ стихотворныхъ издѣліяхъ Мориса *Роллинà* (*La nature*, *Les névroses*) и Жана *Ришпана* (род. въ 1849 г., *Chanson des gueux*, Пѣсни нищихъ, *Les blasphèmes*, Богохульства). Въ романѣ и драмѣ (*Sapho*, Рис. 107. Автографъ Ришпана. *Braves gens*, Славные люди, *L'aimé*, Любимый, *Nana Sahib*) этотъ послѣдній обнаруживаетъ болѣе глубокое пониманіе сюжетовъ, которые разбросаны здѣсь тщательнѣе.

Литература второй имперіи *par excellence*, чуждая всякихъ возвышенныхъ идей, лишенная всякаго благороднаго вдохновеія, была, по большей части дѣловою аферою, какъ всякая другая афера. Литераторамъ нужны были деньги, чтобы вести роскошную жизнь, подобно „дѣльцамъ“ на биржѣ и въ политикѣ. Поэзія, вѣрнѣе—*лжепоэзія*, второй имперіи служила только для возбужденія чувственности, для утонченнаго разврата, была поэзіей „полу-свѣта“, открытаго авторомъ знаменитой „*La dame aux camélias*“, *Александромъ Дюма-сыномъ* (род. въ

1824 г.), который обладалъ прекраснымъ талантомъ, какъ показывается уже одно его опредѣленіе понятія „люди полусвѣта“, но постепенно истратилъ его на претенціозное сочинительство; вышеуказанное опредѣленіе сдѣлано въ слѣдующемъ разговорѣ:

Раймонъ. Но въ какомъ же обществѣ находимся мы? [Вѣдь я, по правдѣ сказать, ничего не понимаю.

Оливье. Ахъ, мой другъ, надо прожить такъ же долго, какъ я прожилъ, въ близкомъ знакомствѣ со всѣми парижскими обществами, чтобы понять отгѣнки этого общества и все-таки это нелегко объяснить. Любите вы персики?

Раймонъ. Персики, да!

Оливье. Такъ вотъ зайдите какъ-нибудь къ торговцу гастрономическими това-



Рис. 108. Александръ Дюма—сынъ.

рами, къ Шеве или къ Потелю, и спросите у него самыхъ лучшихъ персиковъ. Онъ вамъ покажетъ корзинку съ великолѣпными фруктами, которые разложены на нѣкоторомъ разстояніи другъ отъ друга и переложены листьями, чтобы они не касались другъ друга и не портились отъ прикосновенія; спросите у него цѣну, онъ вамъ, вѣроятно, отвѣтитъ: двадцать су за штуку; поглядите вокругъ себя и вы, навѣрно, увидите по сосѣдству съ этой другою корзинку, полную такихъ же съ виду персиковъ, какъ и первые, только тѣсныѣ прижатыхъ одинъ къ другому и не дающихъ себя видѣть со всѣхъ сторонъ; ихъ не предложатъ вамъ продавецъ. Спросите его: почему эти? Онъ вамъ отвѣтитъ: по пятнадцати су. Вы, конечно, спросите его, почему эти персики, такой же величины, та-

кіе же красивые, такіе же сильные, такіе же аппетитные, стоятъ дешевле, чѣмъ тѣ. Тогда онъ возможно осторожнѣе, двумя пальцами возьметъ какую-нибудь одну штуку, перевернетъ ее и покажетъ вамъ совсѣмъ маленькую черную точку, которая и окажется причиною болѣе низкой цѣны этого персика. Вотъ видите, мой милый, вы сейчасъ здѣсь въ корзинѣ съ персиками по пятнадцати су. У всѣхъ окружающихъ васъ женщинъ есть какой-нибудь проступокъ въ прошломъ, какое-нибудь пятно на имени; онѣ жмутся другъ къ другу, чтобы ихъ возможно меньше видѣли; и съ тѣмъ же происхожденіемъ, такую же внѣшностью и съ такими же предразсудками, какъ и женщины изъ общества, онѣ тѣмъ не менѣе не находятся въ обществѣ и составляютъ то, что мы называемъ «полусвѣтомъ», который—ни аристократія, ни буржуазія, но который носится, подобно плавающему острову, по парижскому

океану и зоветь, собираетъ, допускаетъ все, что падасть, все, что эмигрируетъ, все, что бѣжить съ одного изъ двухъ континентовъ, не считая случайныхъ встрѣчныхъ, потерпѣвшихъ крушеніе, являющихся неизвѣстно откуда.

Главною темою драматическаго творчества Александра Дюма-сына служить супружеская невѣрность (*La femme de Claude*, Жена Клода, *La princesse Georges*, Принцесса Жоржъ, *Denise, Monsieur Alfonse, Francillon*). Лучшая его пьеса — *Le fils naturel* (Незаконный сынъ), а наиболѣе удачное изъ его недраматическихъ произведеній — романъ *L'affaire Clémenceau* (Дѣло Клемансо). Въ области драматизированія супружескихъ измѣнъ и облеченія въ повѣствовательную форму всякихъ непристойностей съ нимъ соперничали Ж. Нориа, Э. Абу, Э. Фейдо, А. Бело и многіе другіе. Отрицать дарованіе за этими писателями нельзя; всѣ они знаютъ ремесло и владѣютъ драматической и повѣствовательной „сноровкой“. Рисуемыя ими въ комедіи и романѣ картины безправственности полны поистинѣ ужащающаго реализма. Здѣсь мы повсюду обоняемъ фатальные „odeurs de Paris“ и чувствуемъ, что имѣемъ дѣло не съ идеальнымъ стремленіемъ къ красотѣ и истинѣ, а только съ литературной промышленностью. Даже тамъ, гдѣ изъ неопытной толпы рыцарей наживы выступаетъ передъ нами поэтъ съ большимъ дарованіемъ, — и онъ не можетъ дѣйствительно и вполнѣ освободиться отъ тяготящаго надъ нимъ проклятія времени. Такъ подчиненъ ему въ извѣстной степени даже Э. Ожье (1820—89), который, отличаясь въ качествѣ драматическаго писателя тонкостью ума, стиля и характеристикъ, преслѣдовалъ болѣе высокія художественныя цѣли и въ лучшихъ изъ своихъ нравоописательныхъ комедій (*Le gendre de Monsieur Poirier*, — Зять г. Пуарье, — написанной сообща съ Ж. Сандо, *Les lionnes pauvres*, Бѣдныя львицы, *Le mariage d'Olympe*, Бракъ Олимпіи, *Les Fourchambaults*, *Théâtre complet*, 3 vols. 1876) съ изящной смѣлостью выступаетъ противъ глупостей и пороковъ своего времени. То же надо сказать и о Викторіенѣ *Cardu* (род. въ 1831 г. *Nos intimes*, Наши близкіе, *Dora*, *Daniel Rochat*, *Divorçons*, Разведемся), который, вмѣстѣ съ Дюма-сыномъ и съ Ожье, составляетъ триумvirатъ наиболѣе даровитыхъ и вліятельныхъ французскихъ драматурговъ этой эпохи. Всего заслуженнѣе былъ тотъ успѣхъ, который достался на долю его *La famille Benoiton* (Семейство Беноатонъ), сатирической комедіи, дѣйствительно въ высшей степени искусно задуманной и исполненной; еще



Рис. 109. Эмиль Ожье.

непосредственно высказался онъ какъ драматургъ-сатирикъ въ своемъ *Rabagas*.—Изъ болѣ раннихъ и болѣ позднихъ драматическихъ писателей того времени должны быть упомянуты здѣсь еще Э. *Левуэ* (сотрудникъ Скриба, *Une séparation*, Разлука), *де Борне* (*La fille de Roland*, Дочь Роланда, *Mahomet*), Э. *Лабушъ*, авторъ веселыхъ фарсовъ (*Le jeune homme pressé*, Поспѣшный молодой человекъ, *Le voyage de Mr. Perrichon*, Путешествіе г. Перришона, *Misanthrope et auvergnat* и мн др.; Théâtre compl. 6 vols); *Т. Баррьеръ* (*Les filles de marbre*, Мраморныя дѣвы), *Л. Галеви*, бывший также хорошимъ юмористическимъ рассказчикомъ (*Deux mariages*, Два брака, *Kari-Kari*) *Ф. Мельякъ* (всеобщій сотрудникъ въ сочиненіи комедій и фарсовъ—*Tricoche et Cacolet*, *Toto chez Tata* и мн. др., между прочимъ—болѣ серьезно задуманная піеса *Frou-Frou*), Э. *Паллеронъ* (род. въ 1834 г., *Le monde où l'on s'amuse*, Общество, гдѣ веселятся, *Le monde où l'on s'ennuie*, Общество, гдѣ скучаютъ) и *О. Фелье* (1820—91), комедіи и *Proverbes* котораго, однако, слушались съ меньшимъ сочувствіемъ, чѣмъ его рассказы (*Le roman d'un jeune homme pauvre*, Романъ бѣднаго молодого человека, *Monsieur de Camors*, *Histoire de Sibylle*, Исторія Сивиллы, *La morte*, Мертвая и др.), которые, отличаясь проницательнымъ и тонкимъ анализомъ страстей, заслуживаютъ названія „семейныхъ романовъ“ въ хорошемъ смыслѣ этого слова. Въ своихъ позднѣйшихъ драматическихъ произведеніяхъ (какъ *Le divorce de Juliette*, Разводъ Жюльеты, *Honneur d'artiste*, Честь артиста) онъ выступалъ защитникомъ возрѣвѣвшей болѣ серьезной части буржуазіи.

Серьезная публика того же направленія предъявляла большое требованіе на произведенія умнаго, но ѣдкаго и не склоннаго къ вѣрѣ въ идеалы *Генри Бекка* (род. 1837, — *Michel Pauper*, *Parisienne* и комедія *Les corbeaux*, вороны).

Серьезное значеніе событій 1870—71 гг. и ихъ слѣдствій въ ближайшія десятилѣтія также не внесло значительныхъ измѣненій въ существенный характеръ французской драматургіи. Правда, до самаго послѣдняго времени дѣлались болѣ серьезными писателями попытки избирать сюжеты значительнѣе или, по крайней мѣрѣ, пристойнѣе и обрабатывать ихъ съ болѣ возвышенной точки зрѣнія и въ болѣ благородной формѣ; представителями этого направленія являются Эрнестъ *Ренанъ* въ своихъ книжныхъ драмахъ (*Drames philosophiques*, Философскія драмы), *Жюль Барбье* (*Jeanne d'Arc*), *Жозефъ Фабръ*, (*Jeanne d'Arc*), *Балландъ*, *Делли*, *Ог. Ваккерн* (*Jalousie*), *Жанъ Экаръ* (*Smilis*, также рассказы: *Le ravé d'amour*, Мостовая любви), *Эмиль Бержерà* (*Enguerrande*), авторъ нравоописательныхъ произведеній *Жюль Лемэтръ* (*Révoltée*, Возмущенная, *Le député Leveau*), *Жанъ Жюльенъ* (*Le maître*, Учитель), *Шарль Ломонъ* (*Jean Dacier*), *Поль Деруладъ* (*L'Hétman*), коммунаръ *Феликсъ*

*Пиэ* (*Une révolution d'autrefois*, Революція прежняго времени), *Камрель* (Эрнестъ Лепинъ, *Le premier avril*, Первое апрѣля), *Анри Лаведанъ* (*Le prince d'Aurec*) и др. Но въ общемъ вліяніе упадка все-таки сказывалось, многіе изъ значительнѣйшихъ романистовъ передѣлывали свои произведенія для сцены, напр., Додэ, Гонкуры, Зола, Онэ и др. Большинство работавшихъ для театра писателей брали свои сюжеты, главнымъ образомъ, изъ разрушенной и распавшейся домашней, супружеской или общественной жизни, и выказали при этомъ нѣкоторую драматическую сноровку; таковы были Жоржъ Ансе, Поль Жинистри, Жюль Гэрэнъ, А. Биссонъ, Абр. Дрейфусъ и др. Фарсъ получилъ преобладаніе; допускались самыя очевидныя несообразности; пользовались успѣхомъ безмысленныя фееріи. Поверхностному или пустому вкусу публики угождали набившіе руку театральные ремесленники, которые очень часто вдвоемъ составляли одну фирму, и можно насчитать до дюжины такихъ фирмъ, которыя какъ будто затрогивали иногда кое-что посерьезнѣе, но большею частью занимались совершеннымъ вздоромъ. Первоначальныя лучшія начинанія „*Théâtre libre*“ (Свободный театръ) принесли мало пользы, — новѣйшій реализмъ слишкомъ вошелъ въ силу. Характеристично для положенія дѣлъ, что талантливые люди подчинялись капризамъ актрисъ, что, напримѣръ, Сарду чудовищную піесу *Tosca* „кроилъ по фигурѣ“, черезчуръ превознесенной, тиранически-своенравной Сары Бернаръ; какъ могла существовать тутъ дѣйствительная поэзія? Какъ могла существовать она, когда, какъ справедливо жалуется въ своихъ критическихъ *Entr'actes* Дюма-сынъ, даже серьезныя артистки, въ виду той неподобающей роли, какую стало играть на сценѣ внѣшнее убранство, принуждены были „заботиться о роскоши туалета подобно сценическимъ дамамъ низшаго разряда, которыя, не имѣя дарованія, старались *étaler sur les planches l'opulence de leur prostitution* (т. е. выставить на подмосткахъ добытое развратомъ богатство). Попытки возобновить средневѣковыя зрѣлища по образцу дававшихся въ Обераммергау пасхальныхъ мистерій разбились о мистическую бессмыслицу грубо сдѣланныхъ стиховъ, соединенную съ реалистической сценической техникой самаго послѣдняго времени.



Рис. 110. Октавъ Фелье.

Съ Октавомъ Фелье, который былъ однимъ изъ усерднѣйшихъ лсте-

цовъ второй имперіи въ лицѣ жены Наполеона III, родствененъ по ма-нерѣ женевецъ В. *Шербюле* (род. въ 1832 г.), сумѣвшій открыть себѣ доступъ во французскую академію длиннымъ рядомъ тщательно обработанныхъ, привлекательныхъ по своей естественности романовъ (*Le Roman d'une honnête femme*, Романъ честной женщины, *Le grand oeuvre*, Великое дѣло, *Le prince Vitale*, *La vocation du comte Ghislain*, Призваніе графа Гислена и мн. др.), а также рядомъ критико - политическихъ произведеній (*Hommes et choses d'Allemagne*, Люди и дѣла въ Германіи и др.). Здѣсь можно упомянуть еще живописца, тоже швейцарца по происхожденію, Гюст. *Дроза* (род. въ 1832 г., *Monsieur, Madame et Bébé*, Баринъ, барыня и ребеночекъ, *Entre nous*, Между нами, *Autour d'une source*, Вокругъ источника и др.), хотя надо замѣтить, что у него проявляется значительная склонность къ натуралистической пикантности; юморъ и иронія также сильно просвѣчиваютъ въ его тонкихъ нравоописательныхъ картинахъ. Наибольше достойнымъ послѣдователемъ Бальзака въ области реально-поэтического романа былъ Гюставъ *Флоберъ* (1821—80), писатель съ большимъ дарованіемъ. Въ своемъ романѣ *Madame Bovary* онъ далъ, такъ сказать, химическій анализъ супружеской невѣрности, а его рассказъ *Salambô*, гдѣ мѣстомъ дѣйствія является древній Карфагенъ, результатъ очень тщательнаго изученія, написанъ съ мощной фантазіей и можетъ быть признанъ гениальнѣйшимъ изъ всѣхъ антикварныхъ романовъ, когда-либо написанныхъ во Франціи и въ другихъ странахъ. Сравнительно съ этими двумя произведеніями и съ рассказами *Trois contes* прочія работы Флобера, въ томъ числѣ фантазмагорія *La tentation de St. Antoine* (Искушеніе св. Антонія) и полный презрѣнія къ людямъ романъ *Bouvard et Pécuchet* менѣе значительны.

Альфонсъ *Додэ* (род. въ 1840 г.) положилъ начало своей славѣ нравоописательнымъ романомъ *Fromont jeune et Risler aîné* (Фромонъ младшій и Ризлеръ старшій), имѣющимъ болѣе реально-поэтическій, чѣмъ реалистическій характеръ. Но уже въ его *Nabab* реализмъ проявился съ сомнительной стороны, такъ какъ здѣсь основнымъ мотивомъ дѣйствія являются пилюли изъ шпанскихъ мушекъ. Романы *Les rois en exil* (Короли въ изгнаніи) и *Numa Roumestan* были ловко „пущенной въ ходъ“ спекуляціей на политическую пикантность и страсть къ политическимъ скандаламъ. Въ романѣ *Sapho* Додэ рѣшился спуститься въ самыя опасныя области безнравственности; романы *Tartarin en Algerie*, *Tartarin sur les Alpes* и *Port Tarascon* часто блещутъ юморомъ и сатирой. Реалистическое изображеніе Академіи въ *L'immortel* (Безсмертный) при всѣхъ своихъ достоинствахъ страдаетъ невыдержанностью формы и сатирической утрировкой. Додэ придалъ реализму утонченный характеръ.

Новѣйшій реализмъ со своимъ позднѣйшимъ спутникомъ натурализмомъ былъ введенъ въ литературу основаннымъ въ 1856 году журналомъ «Реализмъ», котораго, правда, вышло всего нѣсколько номеровъ, но въ которомъ велась горячая борьба противъ романтизма Виктора Гюго и были отброшены все традиціонныя правила и требованія искусства. Лозунгомъ этого реализма было: истина посредствомъ возможно болѣе точнаго пониманія и воспроизведенія созерцаемой дѣйствительности природы и жизни. Художникъ не долженъ подходить къ явленіямъ жизни ни съ идеей, ни съ фантазійей. На людей надо смотрѣть съ той точки зрѣнія, что они представляютъ собою только «milieu», среду, сумму, результатъ различныхъ факторовъ — происхожденія, наслѣдственности, воспитанія, окружающей обстановки. Художникъ и поэтъ не должны размышлять, ему слѣдуетъ просто брать и констатировать факты послѣ ихъ объективнаго изслѣдованія. Особенно указывалъ натурализмъ на то, что прекрасная форма и прекрасное содержаніе рѣшительно излишни, такъ какъ мы вѣдь безсильны уничтожить безобразное жизни и дѣйствительности. Естественнымъ послѣдствіемъ подобнаго рода возрѣній было то, что художественному проникновенію въ смыслъ вещей и цѣльности разработки сюжета переставали теперь придавать всякую цѣну; отсюда—такъ часто встрѣчающееся у представителей натурализма отсутствіе опредѣленной формы, оскорбительное пренебреженіе красотой, недостатокъ законченности. Если классики легко впадали въ ту ошибку, что они давали только общіе типы, изъ которыхъ исключены были свѣжесть и непосредственность дѣйствительной жизни и личная индивидуальность, отличающая



Рис. 111. Альфонсъ Додэ.

одного человѣка отъ другого, то новѣйшее направленіе въ его различныхъ развѣтвленіяхъ часто подвергалось опасности за изображеніемъ до мелочей индивидуальных частности, проглядѣть все типическое, общечеловѣческое. Общій основной тонъ большинства представителей новаго направленія состоитъ въ выставленіи на первый планъ эротическаго элемента въ его низменныхъ проявленіяхъ и извращеніяхъ. Женщина постоянно рисуется съ дурной стороны; отъ представительницъ полусвѣта и «полудѣвъ» дѣлается заключеніе ко всемъ женщинамъ.

За прежнимъ чрезмѣрнымъ идеализированіемъ женщины теперь послѣдовала ея деморализація и низкая оцѣнка ея, какъ демонически-опаснаго существа. вмѣстѣ съ тѣмъ и мужчины являются или развратителями, или развращенными рабами женщинъ, представляясь въ достаточно жалкомъ видѣ. Натурализмъ объявляетъ обществу: таково большинство изъ васъ! — истина очень спорная, хотя онъ и хвастается ея открытіемъ. Во всемъ этомъ литературномъ движеніи снова различаются

два главных направленія. Представители одного стремились къ тому, чтобы воспроизводить явленія жизни, какъ они представляются наблюденію извнѣ, безъ всякаго субъективнаго участія и всякихъ добавленій, и со всѣми мельчайшими частностями, воспроизводить—какъ по крайней мѣрѣ имъ казалось—природу, какъ она есть сама по себѣ (an sich, выражаясь нѣмецкимъ терминомъ). Главою этого направленія сдѣлался

Эмиль Зола (род. въ 1840 г.). Отецъ его былъ венеціанскій инженеръ и умеръ рано. Послѣ посѣщенія лицея Сень-Луи въ Парижѣ, Зола работалъ у книгопродавца Гашеттѣ, а свободные часы посвящалъ литературѣ и писалъ критическіе статьи и романы (*Les mystères de Marseille, le voeu d'une morte*), но только *Contes a Ninon* обратилъ на него впер-



Рис. 112. Эмиль Зола.

вые вниманіе публики. Романомъ *Thérèse Raquin* онъ вполнѣ вступилъ на путь беспощаднаго изображенія темныхъ сторонъ и обыденныхъ явленій жизни; въ то же время онъ изложилъ теоретическій свой взглядъ въ *Mes haines*, гдѣ онъ выступилъ съ рѣзкой критикой современной ему литературы и писателей.

Основываясь на ученіи о происхожденіи и наследственности, Зола пытался создать новый видъ романа, въ двадцатитомномъ циклѣ *Les Rougon Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous*

*le second empire* (Ругоны Макаръ, естественная и социальная исторія семейства второй имперіи), изъ котораго можно назвать романы: *Le ventre de Paris, L'assommoir, Nana, Germinal, L'oeuvre, La terre, L'argent, La bête humaine, La débâcle*, и, какъ заключительный романъ всей серіи, *Le Docteur Pascal*. Свой взглядъ на литературныя задачи онъ изложилъ въ сочиненіяхъ: *Le roman expérimental* (1880 г.), *Les romanciers naturalistes* и *Le naturalisme au theatre* (1881 г.).

Зола самъ однажды сказалъ: «Критикъ работаетъ надъ писателемъ, чтобы ознакомиться съ его произведеніями, точно такъ же, какъ романистъ надъ характеромъ, чтобы узнать его проявленія въ дѣйствіи. Какъ тотъ, такъ и другой обращаютъ главное вниманіе на среду и сопровождающія обстоятельства. Мало имѣть значенія послѣдующая работа, какъ скоро методъ постройки, примѣняемый романистомъ,

сходень съ методомъ критика. Романистъ исходитъ изъ дѣйствительныхъ данныхъ документа—человѣка. Если этотъ объектъ въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи слѣдуетъ опредѣленному пути, то тутъ уже нѣтъ мѣста фантазіи, какъ у рассказчиковъ, тутъ уже являются доказательства, какъ у ученыхъ».

И этотъ взглядъ онъ проводилъ въ своихъ произведеніяхъ, будучи, однако, несомнѣннымъ поэтомъ, при всей односторонности разрабатываемаго имъ roman expérimental, при всемъ своемъ отреченіи отъ фантазіи. Зола придавъ реализму совершенно грубый характеръ, поэзія у него унижена до степени фотографическаго аппарата, зеркало котораго направлено главнымъ образомъ на пошлое и пошлѣйшее, на гнусныя и отвратительныя стороны жизни. Два романа изъ названнаго цикла, *Le rêve* (Мечта) и *L'ange* (Ангель), показываютъ только, что Зола можетъ понимать и болѣе чистыя явленія жизни, но они не доставляютъ ему никакой радости, точно такъ же, какъ и его читателямъ.

Съ теченіемъ времени однако онъ пересталъ удовлетворяться однимъ возможно точнымъ воспроизведеніемъ дѣлъ и людей, документальнымъ протоколированіемъ явленій безъ высшей направляющей идеи или идеала. Это доказывается тѣмъ, что послѣ ужаснаго изображенія вырожденія семьи Ругоновъ - Макарь въ видѣ отдѣльныхъ ея членовъ, то душевнобольныхъ, то женственно-изгнѣженныхъ, то пьяницъ, то преступниковъ, которые въ силу наслѣдственности несутъ на себѣ грѣхи своихъ предковъ, передавая ихъ потомкамъ, онъ въ заключеніе написалъ Доктора Паскаля. Послѣдній освобождается отъ фамильнаго проклятія посредствомъ суровой, постоянной работы. Такимъ образомъ въ концѣ разрѣшается вопросъ, ставимый во всякомъ случаѣ идеализмомъ: есть ли исцѣленіе или спасеніе отъ этого вырожденія? Идеалистическій характеръ носятъ двѣ послѣднія части романа-трилогіи *Lourde-Rome-Paris* (1894—97 гг.). Въ „Лурдѣ“ главную роль играетъ еще искусство изображенія, а не душевное участіе. Но уже въ „Римѣ“ Зола устами священника Фромана говоритъ съ интересомъ и участіемъ о великихъ историческихъ вопросахъ, занимающихъ католическую церковь, и о томъ, чтобы своимъ самоотреченіемъ облегчить нужду всѣхъ бѣдныхъ и страждущихъ, т.-е. объ идеальной цѣли, такъ же, какъ и въ „Парижѣ“ тотъ же священникъ Фроманъ стремится къ идеальной цѣли—найти истинную религію, дающую всему міру свободу и счастье.

Фроманъ рассказываетъ: «Когда я отправился въ Римъ, то я это сдѣлалъ въ наивной надеждѣ найти тамъ новую религію, какаѣ нужна для нашихъ демократическихъ государствъ, которая одна можетъ удовлетворить міръ тѣмъ, что возвратитъ его къ братству золотого вѣка». Онъ не нашелъ ея ни въ Римѣ, ни гдѣ: ни въ настоящемъ, ни въ историческомъ прошломъ. «Прежде рабъ спасался изъ своей темницы, согрѣтый новой надеждой, и думалъ о небѣ, въ которомъ онъ за всѣ свои страданія будетъ награжденъ вѣчною радостью. Теперь рабъ, работникъ, не хочетъ дожидаться смерти, чтобы быть счастливымъ; онъ требуетъ справедливости и счастья

на землѣ. Это — новая надежда, что послѣ восемнадцати вѣковъ безсильнаго милосердія вопарится справедливость» (Paris, стр. 596). И эта справедливость, надѣется

ah! tristes hommes, pauvre humanité ma-  
lade, affamée d'illusion, qui, dans la lassitude  
de ce siècle, lassant, épuisée et meurtrie d'a-  
voir acquis follement trop de science, se croit  
abandonnée des médecins de l'âme et du corps,  
en grand danger de succomber au mal incur-  
able, et retourne en arrière, et demande le  
miracle de sa guérison aux Lourdes my-  
stiques d'un passé mort à jamais! Là bas,  
Bernadette, le nouveau Messie de la souf-  
france, si touchante dans sa réalité huma-  
ine, est la leçon terrible, l'holocauste re-  
tranché du monde, la victime condamnée  
à l'abandon, à la solitude et à la mort, frappée  
de la déchéance de n'avoir pas été fem-  
me, ni épouse ni mère, parce qu'elle a-  
vait vu la sainte Vierge.

(Lourdes)

Emile Zola

Рис. 113. Автографъ Зола. Последнія строки романа „Lourdes“.

Фроманъ Зола, явится въ будущемъ того же Парижа, который заключаетъ въ себѣ столько грязи и испорченности, потому что въ немъ еще есть хорошіе люди.

Правду, иногда рѣзкую, высказанную въ La Débâcle, французы перенесли;

тамъ она касалась падшаго правительства и уже почти исчезнувшаго поколѣнія; но правду о республиканскихъ порядкахъ они не могли перенести.

Въ самое послѣднее время Зола написалъ еще романы: *Fécondité* и *Travail*, явно тенденціозные, во многомъ несостоятельные и въ которыхъ онъ является гораздо болѣе романтикомъ, чѣмъ реалистомъ.

Зола создалъ школу, къ которой принадлежатъ: *Ж. Ломбаръ* (*L'agonie*, Агонія), *Камилль Лемонье*, *Рабюссонъ*, *Мирбо*, *Родъ* и друг. такъ назыв. меданисты, по изданнымъ ими *Меданскимъ вечерамъ* (*Soirées de*



Рис. 114. Портретъ Эдмонда и Жюля Гонкуртовъ.

Medan). Нѣкоторые изъ его подражателей пытались даже его превзойти. Но когда появился романъ Зола *La terre*, то многіе изъ его почитателей, недовольные имъ, заявили о своемъ отпаденіи отъ него. Таковы: *Л. Дэкавъ* (*Nos sous-offs*, *Les enterrés*, Замурованные), *Маргеритъ*, *Рони*, *Г. Е. Гюисманъ* и др.; нѣкоторые изъ его подражателей обратились противъ него же. Произошло то, что онъ самъ предсказалъ: „По моему мнѣнію, литература будущаго будетъ матеріалистической, но смяг-

ченной символизмомъ, т.-е. она не будетъ все объяснять вліяніемъ окружающей обстановки и наслѣдственности, какъ дѣлаемъ это мы, но не будетъ и объяснять все исключительно одной идеей, какъ дѣлаютъ это символисты“.

Переходъ къ символистамъ находимъ мы во второмъ изъ вышеупомянутыхъ двухъ направлений реализма. Представители этого направленія, *аналитики*, видѣли задачу реализма главнымъ образомъ въ изображеніи внутренней жизни, какъ психо-физиологическаго процесса. Надлежало обнажать самыя сокровенныя волокна душевной жизни, при чемъ главное вниманіе обращалось на необыкновенное, болѣзненное, нервно-разстроенное. Уже Гонкуры не довольствовались наблюденіемъ однихъ внѣшнихъ явленій. Эдмондъ *де-Гонкуръ* и Жюль *де-Гонкуръ* (1830 г.) могутъ быть названы сіамскими близнецами французской литературы, такъ какъ большую часть своихъ произведеній они написали сообща; имъ принадлежатъ романы и драмы (*Soeur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux, La fille Elisa, Les frères Zemganno, La patrie en danger* и др.), а также весьма важныя для исторіи нравовъ картины (*Histoire de la société française pendant la révolution et sous le directoire*. Исторія французскаго общества во время революціи и директоріи). Склонные къ пессимистическому умствованію, они хотя и смотрѣли на новѣйшую жизнь реалистически, но совсѣмъ въ аристократическомъ духѣ, и изображали ее аристократически высокимъ стилемъ.

Близкое знакомство съ человѣческой природой и душевной жизнью, къ которому стремились въ своихъ изображеніяхъ аналитики, хорошо повліяло, особенно въ новеллистикѣ, на художественность изложенія матеріала и внѣшнюю форму; нѣкоторыя маленькія новеллы написаны мастерски.

Главнымъ представителемъ аналитическаго направленія является насквозь проникнутый пессимистическимъ настроеніемъ Поль *Бурже* (род. въ 1851 г.). При всемъ своемъ искусствѣ аналитически расчленять человѣческіе поступки и ощущенія, онъ все-таки недостаточно матеріалистъ, чтобы не стремиться постоянно къ идеалу, но крайней мѣрѣ, моральному. Въ его рассказахъ (*Crime d'amour, André Cornélis, Mensonges, Le disciple, Cruelle énigme, Cosmopolis* и др.) тѣло цѣлаго часто утрачиваетъ необходимую связь частей подъ ножомъ психологіи. Къ анализирующимъ реалистамъ относятся также Поль *Эрве* (*Peints par eux-mêmes*), *Рабюссонъ*, Леонъ *Барраканъ*, Анатолий *Франсъ* (*Le lys rouge*), Октавъ *Мурбо* (*Le calvaire, L'abbé Jules*) и представитель „интуитивизма“ Эд. *Подъ* (*La vie privée de Michel Teissier, Les trois coeurs, Dernier refuge, là-Haut*). Въ послѣднемъ произведеніи онъ уходитъ отъ испорченной атмосферы парижскихъ общественныхъ словесъ въ здоровую, естественную среду альпійской жизни.

Если Бурже, особенно въ *Cosmopolis*, который вызвалъ другіе аналитическіе романы уголовного содержанія, не согласенъ съ тѣмъ, что въ своей духовной жизни мы имѣемъ дѣло только съ физиологическими данными, то отсюда недалеко было уже и до „символизма“. Но при всемъ своемъ стремленіи къ „новымъ формуламъ“ символисты, въ томъ числѣ и raffinés, décadents, до сихъ поръ еще не произвели ничего крупнаго. Страсть давать вмѣсто вещи образъ или сравненіе, чтобы глубокомысленно уяснить явленія человѣческой жизни явленіями въ природѣ, туманное порываніе къ раскрытію тайнъ бытія, „окультизмъ“, не желавшій однако отречься отъ сенсуализма, — все это естественно должно было довольно скоро завести отдѣльныхъ авторовъ въ область мистицизма, спиритизма, безмыслія. Фантастическое стремленіе, для котораго слово было только символомъ, создало себѣ въ послѣдствіи для своихъ неясныхъ мыслей и ощущеній новый, неуклюжій, пренебрегающій всякими требованіями грамматики, темный, вычурный языкъ, пополненіе котораго устарѣлыми формами уже свидѣтельствуетъ, что возникъ новый видъ романтизма. Это направленіе проявлялось главнымъ образомъ въ лирикѣ, но въ послѣдствіи также и въ романѣ. Темнымъ языкомъ его заговорили между прочимъ Камилль Лемоннье (*Thérèse Monique, Une cour de village, Le mort*), Жанъ Морэа (*Syrtes, Pèlerin passionné*), Ог. Тьерпи (*La Savelli*), Поль Адамъ, Эрвэнъ де Рейнье; вычурностью же языка отличается также безпутный, одаренный геніальными способностями Поль Верленъ (род. въ 1844 г., *Têtes galantes, Romances sans paroles, Sagesse, Amour, Mes hôpitaux*)<sup>213а</sup>), представляющій, такъ сказать, въ своемъ лицѣ все направленія декадентства. Совсѣмъ уже нелѣпымъ явился „магъ“ и „рыцарь ордена Розенкрейцеровъ“ Жозефъ Пеладанъ, романы котораго (*Le vice suprême* и др.) по-



Рис. 115. Поль Бурже.

казываютъ, какъ съ грубѣйшимъ натурализмомъ можетъ совмѣститься безсмысленнѣйшій романтическій мистицизмъ. Такими же ужасами отличается и Жанъ Лоррэнъ въ своихъ *Soirs de Paris, Soirs de province* и др., а Вилье де л'Иль Адамъ (*L'Eve future, Histoires insolites*) обнаружилъ большой талантъ въ области фантастичнаго.

Эротическая сторона любви издавна разрабатывалась французскими писателями съ такою непринужденностью, которую они и теперь позволяютъ себѣ; какъ, напр., Мопассанъ, Пьерръ Луи (*Aphrodite*), даже женщины, какъ, напр., изобразительница свободной любви *I. Марни*.

Почти болѣзненное одностороннее вниманіе, направленное лишь на вырождающуюся, отвратительную, животную сторону въ человѣчествѣ, а съ другой стороны то обстоятельство, что и новѣйшая матеріалистическая наука не разрѣшила загадки



I. Морель.

Поль Верленъ.

Рис. 116. Вечеръ у Поля Верлена съ главнѣйшими представителями „Молодой Франціи“. Сатирическій рисунокъ Фоз.

жизни и не улучшила нравовъ, привело наконецъ къ безнадежному отчаянію, къ состоянію какъ бы душевнаго похмелья. Противъ него рекомендовались различныя цѣлительныя средства, какъ напр. возвратъ къ католицизму у Бурже въ *Le disciple, Cosmopolis, Mensonges*, и у Леона Додэ, который очень не высоко цѣнитъ науку, или по крайней мѣрѣ ея представителей, и высказалъ хорошія слова: «Наука безъ совѣсти есть гибель души» (*Science sans conscience est la ruine de l'âme*). Другіе хватались, какъ за средство, за безграничный субъективизмъ, который опять распался на два направленія: мистицизмъ и сатанизмъ. Мистицизмъ вначалѣ непосредственно боролся съ матеріализмомъ, но потомъ скоро поддался стремленію поставить на мѣсто яснаго сужденія мѣриломъ вещей и источникомъ познанія субъективное, неограниченное чувство и темныя представленія сверхчувственнаго міра, находящагося будто бы со здѣшнимъ міромъ въ какой-то чудесной связи,—и такимъ образомъ создалъ новую мнѣологію. Появилась и фантастическая новая романтика.

Уже Бодляръ пошелъ по этому пути (*Les paradis artificiels, Les fleurs du mal*). За нимъ туда же пошли *Барбей-д'Оревилли*—вполнѣ реакціонный роялистъ и католикъ *Роллина, Пеладанъ*—проповѣдникъ астральныхъ людей, и въ своемъ сумасшествіи воображающій себя потомкомъ древнеавилонскихъ царей, и другіе. Все, что въ возвышенномъ мистицизмѣ было хорошаго, скоро было изъ него выброшено: остался одинъ безграничный субъективизмъ получившій характеръ совершеннаго духовнаго анархизма—сатанизмъ. Или же, какъ у Барреса, провозглашается самообожаніе, осмѣиваются всякіе законы, проповѣдуется «мораль господъ», при чемъ онъ заявляетъ: «Личный вкусъ каждаго долженъ стать на мѣсто нравственности». Людей знающихъ человѣческой характеръ и исторію *fin de siècle* не удивить, что иногда презрѣніе ко всякимъ идеаламъ и насмѣшка надъ религіей переходили отчасти въ благочестивое обращеніе, какъ это было у *Барреса*, у мистика *Гюисмана* (*La cathedrale*), у Франсуа *Конне* (*La bonne souffrance*) и др. Страданіе исцѣляетъ и помогаетъ побѣдить міръ,—таково было поражающее открытіе, не отличающееся конечно новостью; и лозунгомъ сталъ „возвратъ къ Евангелію и кресту“.

Съ Г. Р. Альберомъ *Гюи-де-Мопассаномъ* (1850—1893); лирика котораго (*Des vers*) очень красива по формѣ и оригинальна, мы снова вступаемъ въ болѣе отрадную область. Будучи первоначально послѣдователемъ натурализма (*Boule de suif*), Мопассанъ возвысился до болѣе художественной независимости отъ этой школы, хотя его мастерскіе по языку небольшіе рассказы (*La main gauche, Horla*), а также замѣчательные по яркости характеристикъ романы (*Pierre et Jean, Bel-Ami, Fort comme la mort*, Сильный, какъ смерть) часто полны чисто реалистической беззащитности и пикантности. Какъ въ изображеніи жизни провинцій, откуда онъ самъ происходилъ, такъ и въ картинахъ испорченнаго парижскаго общества онъ всегда остается въ высшей степени яснымъ и необыкновенно точнымъ наблюдателемъ. Эти качества онъ получилъ вслѣдствіе многолѣтняго литературнаго воспитанія его дядей его Флоберомъ. Въ его маленькихъ картинахъ проявляется выраженная не словами, но всей манерой обработки содержанія, насмѣшливая иронія, которая дѣйствуетъ охлаждающимъ образомъ, но во многихъ его произведеніяхъ доказываетъ его сердечное участіе къ тому, что въ нихъ изображается.

Въ еще болѣе независимое положеніе пытались поставить себя и въ то же время стремились возстановить права сердечнаго чувства Поль *Маргеритъ* (*La tourmente*, Буря), а особенно Марсель *Прево* (*La confession d'un amant*, Исповѣдь любовника; *L'automne d'une femme*, Осень женщины), который объявилъ, что въ будущемъ „roman romanesque“ долженъ вытѣснить романъ натуралистическій и психологическій. Морисъ *Барресъ* отъ романа, въ которомъ индивидуальность отдѣльной личности представляла какъ бы самой природой указанный руководящій принципъ, отъ „culture de moi“, т.-е. разработки собственно личности (*L'homme libre*, Свободный человѣкъ), обратился къ роману социальнo-политическому (*L'ennemi des lois*, Врагъ законовъ), въ области

котораго подвизались также *Лемэтрэ* (см. выше, *Les rois*, Короли), Леонъ *Додэ* (сынъ, *Germe et pousseière*, Зародышъ и пыль, *L'astre noir*, Черная звѣзда), а также авторъ соціальныхъ пѣсень (*L'âme moderne*, Новая душа) Анри *Беранже* (*L'effort*, Усиліе) и *Ж. Г. Рони* (*Daniel Valgrawe*, *L'indomptée*, Неукрощенная).

*Жоржъ Онэ* (род. въ 1848 г.) приобрѣлъ—совсѣмъ незаслуженно—большую славу своимъ романическимъ цикломъ *Les batailles de la vie* (Жизненные битвы) гдѣ наиболѣе здоровымъ и привлекательнымъ въ ряду этихъ разсказовъ представляется разсказъ *Le maître de forges*



Рис. 117. Гюи-де-Мопассанъ.

(Горнозаводчикъ), основная мысль котораго заимствована, кажется, изъ одной нѣмецкой новеллы; затѣмъ надо упомянуть *La comtesse Sarah* и *Lise Fleuron*, гдѣ изображена жизнь парижскихъ артистовъ и писателей, наконецъ—*Dernier amour* (Послѣдняя любовь) и *Volonté*, (Воля); но во всѣхъ этихъ разсказахъ слишкомъ большую роль играетъ невозможное, часто такъ назыв. „бульварный“ характеръ. Къ писателямъ этого направленія можно причислить также Эмиля *Габорио* (род. въ 1835 г.), который сумѣлъ сдѣлать уголовную беллетристику любимую отраслью легкой литературы (*L'affaire Lerouge*, *Monsieur Lecoq*, *Le crime d'Orci-*



Данте Алигьери.

Бронзовый бюст, сделанный в XV столѣтїи съ маски, снятой съ умершаго поэта. Находится въ Неаполитанскомъ музее.





*val, Les esclaves de Paris, La vie infernale* и др.); его рассказы могутъ считаться также вкладомъ въ исторію общественныхъ недуговъ его страны во второй половинѣ 19 столѣтія. Они обнаруживаютъ точное знаніе парижской жизни и полицейской практики. Произведенія Пьера Лотти (Жюльенъ Віанъ) *Pêcheurs d'Islande*, (Исландскіе рыбаки) и *Matelot*, (Матросъ), написаны очень увлекательно. Его *Jérusalem* и *La Galilée*, не лишены мистическаго колорита, доказываютъ его искусство соединять ландшафтныя картины съ соотвѣтствующимъ имъ душевнымъ настроеніемъ. Въ его натянутой драмѣ *Judith Renaudin* грубая реалистика слишкомъ вредитъ художественной красотѣ. Здѣсь должны быть упомянуты еще А. Демми, освободившійся отъ натуралистической раздвоенности (*Le fils de Coralie*, Сынъ Коралии, *Toutes les deux*, Обѣ), Шарль Мерювелъ (*Chaste et flétrie*, Непорочная и павшая), Леонъ де-Тэнсо (*Strases et diamants*, Стразы и брильянты), а также Альфредъ Рамбо (*L'anneau de Cesar*, Кольцо Цезаря) и Эмиль Жебаръ (*Autour d'une tiare*, Вокругъ тиары), съ честью испытавшіе свои силы въ историческомъ романѣ.

Легче дышется, когда, разставшись съ тяжелымъ воздухомъ реализма, мы ощущаемъ свѣжесть альпійскихъ горъ, вступивъ въ область безпритязательной, естественной и цѣломудренной лирики, которая выросла во французской Швейцаріи и разрабатывалась пользующимися у своихъ соотечественниковъ заслуженнымъ уваженіемъ и влияніемъ поэтами, какъ Ж. Пти-Сеннъ (*La miliciade*), А. Ришаръ, Ш. Дидье, М. Моннье, Г. Дюранъ, Ж. Оливье (*Chansons lointaines*, Далекія пѣсни), Ф. Моннеронъ, Ойз де-Лафонтэнъ, А. Беранже, баснописецъ Картерэ, Э. Рамбергъ (*Alpes suisses*, Швейцарскія Альпы), Ш. де-Бонъ, Этьеннъ Эжи (*Poésies*). Вмѣстѣ съ этими поэтами надо упомянуть также ихъ соотечественника, женева Г. Ф. Аміеля (1821—73), который оставилъ такую милую автобіографію въ своемъ *Journal intime* (Интимный дневникъ) и извѣстенъ также своими стихотворными переводами нѣмецкихъ лириковъ (*Les étrangères*). Своими оригинальными поэтическими и философскими опытами (*Grains de mil, II. Penseoso*) ему не удалось достигъ успѣха у своихъ соотечественниковъ, такъ какъ по своему образованію, по своимъ воззрѣніямъ и убѣжденіямъ онъ былъ гораздо болѣе германцемъ, чѣмъ романцемъ. Адольфъ Рубо (род. 1846 г.) тонко рисуетъ страну и жителей своей родины въ новеллахъ и въ романѣ *Nos paysans*; писалъ также производящія большое впечатлѣніе историческія драмы (*Julia Alpinula, Charles le teméraire*).

Подобно французскимъ швейцарцамъ, къ Франціи въ литературномъ отношеніи примыкаютъ также бельгійскіе валлоны. Съ 1830 г. среди валлонскихъ бельгійцевъ все болѣе и болѣе стали проявляться поэтическія стремленія. Въ пору отдѣленія Бельгіи отъ Голландіи Л. Деизе-Женневалъ далъ своимъ соотечественникамъ быстро прославившуюся на-

ціональную п'існь, *Brabanconne*, внушенную Марсельезой,—какъ и вся вообще валлонская литература естественно шла по слѣдамъ французской. Произведеніе валлона *Матье* (род. въ 1814 г.) *Théroigne de Méricourt* написано еще въ стилѣ классицизма, *Ванъ Гассель* (род. въ 1806 г.), напротивъ, въ своихъ *Poésies* выступаетъ приверженцемъ романтизма, а въ *Poésies Вейстенада* въ звучныхъ ритмахъ говоритъ реализмъ. Въ качествѣ драматическихъ писателей выступаютъ съ трагедіями *Ш. Потвэнъ* (*Jacques Arteveld* и др.) и *Э. Ваккенъ* (*André Chénier*), а *Ж. Гильомъ* приобрѣлъ любовь публики комедіями (*Comment l'amour vient*, Какъ приходитъ любовь, *Les parasites*). Заслуженнымъ успѣхомъ пользуется также, хотя, правда, болѣе въ Германіи, чѣмъ у себя на родинѣ, Поль *Жанъ* (собственно Адольфъ ванъ-Су де-Боркенфельдтъ), авторъ прочувствованной, богатой мыслью и звучной поэмы *L'année sanglante, 1870—71* (Кровавый годъ)<sup>213в</sup>. Въ повѣствовательной поэзіи реалистическаго характера выдвинулся впередъ въ новѣйшее время *Жоржъ Анкудъ* (*Kees Dovrik, Les Fusillées de Maline, La Nouvelle-Carthage*).

*Морисъ Метерлинкъ* (род. 1862 г.), котораго любятъ называть бельгійскимъ Шекспиромъ, напоминаетъ скорѣе въ своихъ драматизированныхъ исторіяхъ (*Aveugles, L'intruse, Pelléas et Mélisande*) при недостаткѣ дѣйствія и отчетливой обрисовки характеровъ, о безыскусственномъ, по при всей кажущейся простотѣ языка, вычурномъ символизмѣ. Его дѣйствующія лица суть лишь призрачныя фигуры, олицетворенія душевныхъ состояній отдѣльныхъ людей или всего человѣчества, лирическія измышленія о мірѣ душъ и фатализма, находящемся за и надъ нашимъ міромъ явленій, въ который событія бросаютъ отъ себя тѣни. Въ драматическомъ стихотвореніи *Aglavoine et Selysette* Метерлинкъ-поэтъ еще имѣлъ перевѣсъ надъ Метерлинкомъ—мечтательнымъ мистикомъ и символистомъ. Въ *La sagesse et la destinée* и въ *Le trésor des humbles* онъ вступаетъ въ область богатыхъ образами философскихъ опытовъ. Иногда онъ заставляеть вспоминать объ американцѣ Эмерсонѣ, иногда о Ницше, иногда о неоплатоникахъ.

Въ Бельгіи придается большое значеніе тому, чтобы писатели, употребляя французскій языкъ, сохраняли тѣмъ не менѣе національный характеръ. Поэтому *Жоржъ Роденбахъ* подвергся осужденію, когда онъ, измѣнивъ своей болѣе ранней національной оригинальности, сталъ писать на парижскій манеръ. О мистицизмѣ Роденбаха поэтъ Вергеренъ сказалъ: „Онъ внесъ въ современное искусство оиміамъ, взятый имъ изъ обрядовъ мистицизма, неизвѣстнаго ни Боделэру, ни Верлену. Онъ взялъ его не изъ испанскихъ капеллъ или французскихъ соборовъ, а изъ фламандскихъ монастырей“.

Нѣкоторые французы живо сознали потребность внести во все болѣе

и болѣе растущую пустоту, безжизненность и гниль ихъ родной литературы новую жизнь притокомъ чужеземныхъ духовныхъ элементовъ. Съ этою цѣлью они обратили свои взоры, главнымъ образомъ, на Германію; но какъ и ранѣе заимствованные у нѣмецкаго романтизма образцы превратились у французскихъ новоромантиковъ болѣею частью въ чудовищныя карикатуры, такъ и теперь нѣмецкая натурфилософія и философія Гегеля произвели въ головахъ французскихъ поэтовъ самую удивительную путаницу. Доказательствомъ служатъ то гениальныя, то лишеныя здраваго смысла поэтическія созданія *Жерара де-Нервала* (покончившаго жизнь самоубійствомъ въ 1855 г.) и *Анри Блаза*. Напротивъ того, должно признать, что болѣе новая школа критиковъ, историковъ культуры и литературы, дѣятельность которой проявилась особенно въ журналѣ *Revue des deux mondes*, съ умомъ и знаніемъ старалась разрѣшить задачу ознакомленія французовъ съ культурой и литературой Европы, особенно Германіи и Англии, и вмѣстѣ съ тѣмъ подготовить, такимъ образомъ, новый фундаментъ для національно-литературнаго творчества. На этомъ пути приобрѣли почетную извѣстность такіе авторы, какъ Эрнестъ *Ренанъ* (1823—93, см. выше), стяжавшій впоследствіи европейскую славу своими произведеніями *Vie de Jésus*, *Les apôtres*, *Histoire d'Israël*, которыя основаны на выводахъ нѣмецкой библейской критики, но въ которыхъ, къ сожалѣнію, слишкомъ большую роль играетъ фантазія; далѣе *Форсадъ*, *Монтэю* и *И. Тэнъ* (1828—93), по праву прославившійся своей *Histoire de la littérature anglaise* (4 vols. 1863), и благодаря своему почтенному труду *Les origines de la France contemporaine* (1876, Происхожденіе современной Франціи), ставшій во главѣ культурной историографіи своей страны; наконецъ, *Лабулэ* (1811—83), написавшій *Histoire politique des Etats-Unis* (Политическая Исторія Соединенныхъ Штатовъ) и наряду съ своими культурно историческими очерками сочинившій въ формѣ сатирическаго романа сатиру на новѣйшее полицейское государство,—*Le prince-caniche* (Принцъ-Собачка). Съ болѣею непосредственностью рѣзкостью и прямою нападалъ на вторую имперію Викторъ *де-Ланрадъ* (1812—83) который ранѣе въ качествѣ лирика шелъ по слѣдамъ Ламартина (*Odes et poèmes*, *La colere de Jesus*); онъ всегда идеалистиченъ, но часто однообразенъ. Лучшее, можетъ быть, изъ написаннаго имъ относится къ сатирическому роду (*Tribuns et courtisans*). Такова, напримѣръ, сатира *Pro aris et focis*, въ которой онъ превосходно бичуетъ тартюфство нашего времени. *А. Рожаръ*, авторъ *Propos de Labienus* (Рѣчи Лабіенуса) сплелъ для бонапартизма и надѣлъ на него колючій терновый вѣнокъ, подъ заглавіемъ *Pauvre France* (Бѣдная Франція). Подобные протесты, къ которымъ надо также причислить противонаполеоновскія хорошо разсказанныя, но съ эстетической точки зрѣнія до смѣшного превознесен-

ныя повѣсти изъ крестьянской и солдатской жизни, принадлежащія двумъ вмѣстѣ работавшимъ эльзасцамъ—Эмилю *Эркману* и *Александрю Шатриану* (главное произведеніе — *L'histoire d'un paysan*, Исторія одного крестьянина)—подобные протесты позволяли надѣяться, что Франція переживетъ въ будущемъ поворотъ къ лучшему, возрожденіе какъ политическое, такъ и литературное. Въ отдѣльныхъ признакахъ такого возрожденія не было недостатка какъ до, такъ и послѣ паденія второй имперіи. Во французскомъ обществѣ болѣе или менѣе проявлялось стремленіе выйти, наконецъ, и въ литературномъ отношеніи изъ *Vie de Bohême* какава изображена *Мюрге* († 1861) и *Шамфлери* (род. въ 1821 г.);



Рис. 118. Коппе, Ренавъ и Терье за *dîner celtique*.

многіе болѣе молодые поэты пошли навстрѣчу этому стремленію тѣмъ, что отъ господствующаго сенсуализма и матеріализма обратились къ поэтическимъ преданіямъ идеализма и снова вызвали звуки, въ послѣдній разъ раздавшіеся въ произведеніяхъ Бризе. Таковы превосходные лирики и идиллики Луиза *Аккерманъ* (Шокэ, 1813—1894 г., *Poésies*, *Contes*. Разказы, *Pensées d'une solitaire*. Мысли пустынницы), Николай *Мартэнъ* (имѣвшій отца француза, а мать—нѣмку, *Harmonies de la famille*, Семейныя гармоніи, *Ariel*, *Louise*, *Les cordes graves*, Серьезныя струны, *Le Presbytere*, Домъ священника), Лотарингець Андрэ *Терье* (род. 1833 г., *Le chemin des bois*. Лѣсная дорога, *Le bleu et le noir*, Синее и черное), извѣстный также своими романами и разказами (*Mademoiselle Guignon*, *Sous bois*); Ренэ *Сюлли-Прюдомъ* (род. въ

1839 г., *Stances et poèmes, Le bonheur*, Счастье, *Le vase fêlé*, Треснувшая ваза, *Les épreuves*, Испытания, *Les solitudes*, Уединение), Ф. Жюльен (*Herbier*, Гербарій), и Франсуа Коппэ (род. въ 1841 г. *Poésies*, новеллы въ стихахъ, *Olivier, La grève des forgerons*, Стачка кузнецовъ, изъ которыхъ послѣдняя есть образцовое произведение, *Contes rapides*, Быстрые рассказы); драмы же Коппэ (*Madame de Maintenon, Torelli*) слишкомъ проникнуты лирическимъ настроеніемъ, господствующимъ въ его рассказахъ. Въ заключеніе надо еще особенно упомянуть даровитаго сочинителя пѣсень *Эдуарда Шлюве (Conscience, Совѣсть)*, привлекательнаго Франсуа *Фабье* (род. въ 1846 г. *La poésie des bêtes*. Поэзія животныхъ, *Le clocher*, Колокольня), который, будучи родомъ изъ Севенскихъ горъ, прекраснымъ по своей простотѣ языкомъ изображаетъ жизнь животныхъ и людей и природу въ колоритѣ своей родины; графа Жозефа Артура *де-Гобино* (1816—82) основательнаго этнографа и беллетриста, обладающаго пріятнымъ, художественнымъ стилемъ (Азіатскія новеллы, романъ *Les pléiades*),—а также отличающихся въ болѣе тонкихъ картинахъ нравовъ рассказчиковъ *Г. Мало* романиста буржуазіи, который держится лучшихъ сторонъ человѣческой жизни, тонко наблюдая ее (*Les victimes de l'amour*, Жертвы любви, *Pompon, Zyte, Cara*) и въ сочиненіи *Roman de mes romans* объясняетъ свои взгляды на этотъ родъ литературы, *Ф. Фабра* (*L'abbé Tigrane, Lucifer, Germu*), *Л. Ульбаха*, провансальца *Арениа* (*Ogresses, Людоѣдки*), *Ж. Кларети* (*Le candidat*, картина выборовъ) и *Л. Кладеля*. Сюда же можно причислить съ большимъ или меньшимъ основаніемъ женщинъ: *Аданъ* (Жюльета Ламберъ), сатирическую писательницу *Жинъ* (графиня Мартель) не особенно глубокую, но пишущую живо (*Autour du mariage, Autour du divorce*) и хорошо изображающую парижское общество съ точки зрѣнія сплетни, и *Ари Грэвилъ* (госпожа Дюранъ, *Chant de noces*, Свадебная пѣсня)<sup>214</sup>.

Естественно, что въ тяжелую эпоху послѣ 1870 г. патріотическое одушевленіе проявилось и въ поэзіи. Конечно, противъ побѣдителей часто направлялись при этомъ въ стихахъ и прозѣ шовинистскія, пристрастные нападки. Главнымъ тиртеемъ былъ здѣсь Поль *Деруадъ* (*Chants d'un soldat*. Пѣсни солдата, *Nouveaux chants d'un soldat*, Новыя пѣсни солдата), дѣлавшій много шума, во всякомъ случаѣ, однако искренній въ своихъ пѣсняхъ, между тѣмъ какъ *Ж. Вильрозъ* (*Le poème de Jeanne d'Arc*) и *С.-Ивъ д'Альвейдръ* (*Jeanne d'Arc victorieuse*, Ж. д'Аркъ побѣдительница) прославляли героиню-дѣвственницу. И если *Ш. Гранмужэнъ*, Люсьенъ *Патэ* и ихъ единомышленники обратились къ народной пѣснѣ, то они заслуживаютъ за это всякой похвалы, такъ какъ лирика, если она хочетъ приобрести всеобщее уваженіе, должна опять возвратиться къ истинному общечеловѣческому, которое для всѣхъ по-

нятно, и въ изображеніе его вложить искренность чувства и жизненную правду. Мірѣ рефлексивной мысли, съ которымъ имѣеть дѣло искусственная лирика, помѣщается для огромнаго большинства слишкомъ далеко и слишкомъ высоко. Чѣмъ художественнѣе, а вмѣстѣ съ этимъ часто и искусствениѣ становились идеи о формѣ лирики, тѣмъ болѣе обращалась она въ лакомое блюдо только для литературныхъ гастрономовъ. Это испытали парнасцы, несмотря на то, что ихъ глава Эрэдіа получилъ академическую премію и что они выработали прямо раффинованныя формы, состоя въ ближайшемъ родствѣ къ натуралистамъ по холодной объективности своихъ бездушно-фотографическихъ изображеній. Но это испытали и такіе лирики, которые снова возвратили настроенію права гражданства, хотя часто и дѣлали это съ туманной расплывчатостью англійскихъ прэрафаэлитовъ, какъ наприм., Поль *Бурже* (*La vie inquiète*, Безпокойная жизнь, *Les aveux*, Признанія) особенно же представители символизма въ лирикѣ. Эти послѣдніе руководствовались принципомъ эстетики Кана: „L'art est l'oeuvre d'inscrire une idée ou un sentiment dans un symbole humain“ (т.-е. искусство есть вписываніе идеи или чувства въ человѣческой символъ), нисколько не заботились о формѣ, какъ дѣлали парнасцы, и причисляли къ своему лагерю Мориса *Буше* (*L'aurore*, *Poèmes de l'amour et de la mer*, Поэмы любви и моря), рано умершаго сатирика Жюля *Лафориа* (1860—88 г., *Les plaintes*, Жалобы, *Les moralités légendaires*, Легендарныя нравственныя правила), проникнутаго романтическимъ духомъ Жана *Тореля* (*Promenades sentimentales*, Сентиментальныя прогулки, *La plainte humaine*, Человѣческая жалоба), Жана *Лагора* (*L'illusion*, Иллюзія), Анри *Ренге* (*Episodes*, *Tel qu'en songe*, Какъ во снѣ), Эфраима *Миккаэля* (*Poesies*), Адольфа *Реттэ* (*Cloches dans la nuit*, Колокола ночи, *Thulé des drames*). Но между тѣмъ какъ названные поэты, пренебрегая современной и дѣйствительной жизнью, болѣзненно блуждали уже въ романтическомъ, призрачномъ шумѣ сказокъ и легендъ, другіе, какъ выше упомянутый Анри Беранже приняли символами своей поэтической дѣятельности руководящія идеи настоящаго времени.

Нельзя не обратить вниманія на то, что никакія стремленія новѣйшихъ литературныхъ направленій не могли уничтожить вкусъ къ простой естественности въ противоположность злоупотребленію натурализмомъ. У людей, не подчинившихся литературной модѣ даннаго времени, находили сочувствіе такіе поэты, которые шли своей собственной дорогой. Таковы были: Провансалець Поль *Аренъ* (1843—96) съ его пропитанными поэтическимъ духомъ его родины разсказами *La chevre d'or*, *Jean de Fiques*; Фернандъ *Грегъ*, который двадцати трехъ лѣтъ былъ увѣнчанъ академіей за его глубоко прочувствованныя, хотя и не имѣющія академической формы элегическія стихотворенія *La maison de l'enfance*.

Необходимость литературнаго оздоровленія стала ясна, когда такіе авторитетные судьи, какъ Л. Декавъ высказали, что, наконецъ, ужь довольно этихъ романовъ и драмъ съ однимъ содержаніемъ: адюльтеръ. Или, какъ говоритъ Ж. Пелиссье: „Наши романисты исключительно парижане. Но что они знаютъ о Парижѣ? Самый ограниченный маленькій мірокъ... пять или шесть типовъ испорченныхъ существъ, обобщеніемъ которыхъ опозоривается французская женщина и изображеніе которыхъ дѣйствуетъ только развращающимъ образомъ“.

### Французская историографія.

Уже при самомъ возникновеніи французской историографіи обнажилась въ ней та артерія, которая до настоящаго времени остается истинной жизненной артеріей ея организма; эта отрасль литературы началась мемуарами, именно облеченными въ форму мемуаровъ разсказами рыцаря *Жана де-Жуанвиля* (1224—1319, *L'histoire et la chronique du très chrétien roy Saint Loys IX*, Исторія и хроника всехристіанскаго короля Людовика IX) и *Жоффрау де-Вильгардуена* (род. въ 1164 г., *L'histoire de la conquête de Constantinople par les barons francais*, Исторія завоеванія Константинополя французскими баронами). Эта литература рыцарскихъ мемуаровъ развилась въ послѣдствіи въ сочинительствѣ хроникъ, которое достигло своего высшаго средневѣковаго расцвѣта въ произведеніи *Жана Фруассара* (1337—1401, *Chronique de France, d'Angleterre, d'Ecosse, d'Espagne, de Bretagne*, Хроника Франціи, Англіи, Шотландіи, Испаніи, Бретани). Фруассаръ есть истинное украшеніе средневѣковой французской литературы, и никакая другая нація не можетъ похвалиться хроникеромъ, который бы изобразилъ съ такимъ наивнымъ благодушіемъ, съ такой поразительной ясностью, съ такой живописной наглядностью средневѣковую придворную, городскую и лагерную жизнь, турниры и сраженія, какъ сдѣлалъ это добрый каноникъ. Рыцарскій міръ *живетъ* въ фруассаровыхъ хроникахъ. Напротивъ, въ *Memoires pour l'histoire de Louis XI et de Charles VIII* (Мемуары къ исторіи Людовика XI и Карла VIII), написанныхъ Филиппомъ *де-Коминотъ* (1445—1509) наивность средневѣковыхъ хроникъ уступаетъ мѣсто трезвымъ соображеніямъ государственнаго человѣка и вмѣстѣ съ тѣмъ льстивому раболѣпству новѣйшей придворной историографіи.

Форму монографій и мемуаровъ французская историографія сохранила до 18 столѣтія. Къ знаменитѣйшимъ мемуарамъ 16 и 17 столѣтій принадлежатъ записки герцога Анри *де-Роанъ* (1579—1639) о гугенотскихъ войнахъ; затѣмъ въ высшей степени эффектны и забавны картины современныхъ нравовъ и скандальныя хроники Пьера де-Бурдейля, болѣе извѣстнаго подъ именемъ *Брантома* (1526—1614; *Hommes illu-*

*stres, Dames illustres, Dames galantes*, Знаменитые мужчины, знаменитыя дамы, дамы полусвѣта); *Mémoires* маршала Франсуа де-Басомьера (1579—1646); взаимно пополняющіе другъ друга мемуары придворной дамы Франсуазы де-Мотвилъ (1621—1689) и Ж. Ф. П. де-Гонди, кардинала де-Ретиъ (1614—79), весьма важные для знакомства съ придворной жизнью при Людовикѣ XIII и Аннѣ австрійской, а также со смутной эпохой Фронды; далѣе занимающіе 20 томовъ мемуары герцога Луи де-С.-Симона (1675—1755), которые, вмѣстѣ съ изящной, столь важной для исторіи нравовъ болтовней *Lettres* (писемъ) маркизы де-Севины (1626—96), рисуютъ самую широкую, самую подробную и самую яркую картину французской жизни въ эпоху Людовика XIV.



Рис. 119. Фруассаръ вручаетъ королю Франціи свою хроніку. Съ миниатюры XIV столѣтія.

Первыя попытки написать всеобщую исторію были сдѣланы Т. А. д'Обиньи (1551—1616) и Ж. А. де-Ту (1553—1617), изъ которыхъ послѣднему принадлежит *Historia sui temporis* (Исторія своего времени), написанная на латинскомъ языкѣ. Первая попытка дать исторію Франціи съ древнѣйшихъ временъ принадлежитъ Э. де-Мезерэ (1610—83). Всѣ эти опыты были, однако, неудовлетворительны. Столь же неудачнымъ оказалось упомянутое уже раньше предпріятіе набожнаго епископа Мо, Жака Беннина *Боссюэ* — возвести зданіе всемірной исторіи на богословскихъ послылкахъ и риторическихъ вѣщаніяхъ (*Discours sur l'histoire universelle*; Рѣчь о всемірной исторіи). Основа же истинной исторіографіи, т.-е. исходящая изъ скептическаго отношенія къ традиціи историческая критика, была впервые точно водворена во Франціи только знаменитымъ знаменосцемъ скептицизма въ 17 столѣтіи, Пьеромъ Бэйлемъ (1647—1706; *Dictionnaire historique et critique*. Историческій и критическій словарь). Затѣмъ, исторіографія стала на прочную почву, благодаря передовымъ, выдвигавшимъ на первый планъ культурную исторію, трудамъ Вольтера и Монтескьё (см. выше) по общей и правовой исторіи, и тутъ съ большимъ или меньшимъ успѣхомъ работали Мабли († 1785; *Parallèle des Romains et des Français*; Параллели между римлянами и французами), Рейналь († 1796; *Histoire phil. et polit. des*

Первыя попытки написать всеобщую исторію были сдѣланы Т. А. д'Обиньи (1551—1616) и Ж. А. де-Ту (1553—1617), изъ которыхъ послѣднему принадлежит *Historia sui temporis* (Исторія своего времени), написанная на латинскомъ языкѣ. Первая попытка дать исторію Франціи съ древнѣйшихъ временъ принадлежитъ Э. де-Мезерэ (1610—83). Всѣ эти опыты были, однако, неудовлетворительны. Столь же неудачнымъ оказалось упомянутое уже раньше предпріятіе набожнаго епископа Мо, Жака Беннина *Боссюэ* — возвести зданіе всемірной исторіи на богослов-

*etabl. et du comm. des Europ. dans les deux Indes*; Философская и политич. исторія учреждений и торговли европейцевъ въ Индіи) и другіе. Надо упомянуть здѣсь также Ж. Ж. Бартэлемі († 1795), который въ своемъ археологическомъ романѣ *Voyage du jeune Anacharsis* (Путешествіе молодого Анахарсиса) наглядно и привлекательно изобразилъ античную жизнь.

Необыкновенное развитіе получила историческая литература французъ послѣ революціи. Историческія произведенія и мемуары размножились съ тѣхъ поръ въ такомъ огромномъ количествѣ, что мы можемъ указать только на самыя выдающіеся между ними. Кой о чемъ, относящемся къ этой области, мы имѣли уже случаи упомянуть раньше. Послѣ того, какъ П. Э. Лемонтэ († 1826) въ своемъ очень солидномъ *Essai sur l'établissement monarchique de Louis XIV* (Исследование о монархическомъ учрежденіи Людовика XIV), поставилъ французскую литературу на новыхъ началахъ, они были всесторонне развиты и прочно утверждены составившей эпоху, хотя далеко несвободной отъ многочисленныхъ и большихъ ошибокъ *Histoire de la civilisation en France* (Исторія цивилизаціи во Франціи) Франсуа Гизо (1787 — 1874). Извѣстный любимый министр „juste-milieu“, которому, однако, эта „истинная середина“ не мѣшала дѣлать самыя роковыя, всемірно-историческая глупости, въ хорошую пору своей жизни сочинилъ также превосходную *Histoire de la Révolution anglaise* (Исторія англійской революціи), свободомысліе которой не позволяло предполагать, что ея авторъ сдѣлается на старости лѣтъ обскурантомъ и ретроградомъ самой мутной воды. Восемитомныя *Mémoires* Гизо—столь же одностороннія, какъ и многословныя, аналогія и самовозвеличеніе автора, которыми слѣдуетъ пользоваться только съ недоувѣріемъ и осторожностью. На тщательномъ изученіи основана умная и либеральная *Histoire des Français* (Исторія французовъ, 31 томъ), принадлежащая современнику Гизо, женевицу Ж. Ш. Л. Симонду де-Сисмонди (1773—1841), извѣстному такъ же, какъ автору исторіи итальянскихъ республикъ въ средніе вѣка и какъ историку литературы. Въ духѣ и стилѣ женевицкой школы, представляемой Гизо и Сисмонди, работалъ впоследствии особенно Анри Мартэнъ (1810—83), котораго *Histoire de France* (Исторія Франціи, 33 тома) надо признать однимъ изъ самыхъ добросовѣстныхъ историческихъ трудовъ французовъ. Гораздо меньшей добросовѣстностью отличается Б. Г. Р.



Рис. 120. Ф. Гизо.

*Kanefius* (1802—72), который въ формѣ монографій съ легкостью порхнулъ почти по всѣмъ періодамъ средневѣковой и новой исторіи своей родины. Болѣе солиднымъ является Г. *de-Флассанъ* (род. въ 1770 г.), чья *Histoire de la diplomatie française* (Исторія французской дипломатіи) до сихъ поръ не утратила своего значенія.

На ряду съ либерально-прагматической женеvской школой выступила школа романтико-описательная, главою которой надо признать Огюстѣна *Тьерри* (1795—1856). Историки этого направленія стремились соединить основательное изученіе источниковъ съ блескомъ изложенія, духъ критики съ яркою живописью Фруассара, и нѣкоторымъ изъ нихъ это дѣйствительно удалось, особенно же самому Огюстѣну Тьерри, котораго *Lettres sur l'histoire de France* (Письма объ исторіи Франціи) имѣли такое важное значеніе для историографіи, а *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* (Исторія завоеванія Англіи Норманнами) есть совершеннѣйшее художественное произведеніе французской исторической литературы. На ряду съ этимъ мастеромъ описательнаго стиля стоитъ А. Г. П. *de-Барантъ* (1782—1847), который въ своей *Histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois* (Исторія герцоговъ Бургонскихъ дома Валуа) съ такимъ искусствомъ сумѣлъ заимствовать у древнихъ хроникеровъ ихъ современный и мѣстный колоритъ, но въ написанной позже *Histoire de la Convention nationale* (Исторія Національнаго Конвента), является слишкомъ уже ретрограднымъ романтикомъ. Сюда надо отнести также Ж. *Мишо* (1771—1839) съ его *Histoire des Croisades* (Исторія Крестовыхъ походовъ), П. А. Б. *Дарю* (1767—1829) съ его *Histoire de la république de Venise* (Исторія венеціанской республики), Л. Б. *Сэнтъ-Олэра* (род. въ 1779 г.) съ его *Histoire de la Fronde* (Исторія Фронды), особенно же Жюль *Мишле* (1795—1874), безспорно перваго колориста среди французскихъ историковъ. На смѣлости его изложенія и на жгучемъ хотя и очень кричащемъ великолѣпнн красокъ не основывается его значеніе; стремленія же его философски проникнуть въ сущность историческаго развитія не всегда были удачны, иногда и совсѣмъ разлетались прахомъ, какъ въ особенности показываетъ его *Introduction à l'histoire universelle* (Введение во всеобщую исторію). Недостатки Мишле сильно выступаютъ въ его *Histoire romaine* (Римская исторія) и *Histoire de la Révolution française* (Исторія французской революціи); достоинства же, указанныя нами выше, въ полной мѣрѣ проявляются въ его большомъ произведеніи *Histoire de France* (Исторія Франціи; 1837—66; 18 том.). Въ новѣйшей историографіи нѣтъ ничего болѣе блестящаго, чѣмъ тѣ мѣста этого произведенія, гдѣ излагается исторія Жанны д'Аркъ и ассигнаціонная афера Ло.

Пзлюбленными предметами для историковъ новаго и новѣйшаго времени естественно должны были явиться великая революція и имперія. Послѣ того

какъ *Тибодо* и *Лакретель* съ честью положили начало исторіи революціоннаго времени, ею занимались Минье, Тьеръ, Л. Бланъ и многіе другіе, причѣмъ причинъ великаго переворота никто не изложилъ такъ проникательно и ясно, какъ авторъ блестящаго произведенія публицистики 19-го ст. „*Démocratie en Amérique*“ (Демократія въ Америкѣ) Алексисъ де *Токвиль* (1805—59) въ своемъ небольшомъ образцовомъ произведеніи *De l'ancien Régime et de la Révolution* (О старомъ режимѣ и революціи; 1856). Ф. А. А. Минье (род. въ 1796 г.), основательный и многосторонній историкъ (*Histoire de Marie Stuart, Antonio Perez, Mémoires, Notices*, Исторія Маріи Стюартъ, Антоніо Пересъ, Мемуары, Забѣтки), еще молодымъ человѣкомъ написалъ серьезную, объективную, точную и сжатую *Histoire de la Révolution française* (Исторія французской революціи). Редактированная *Буазэ* и *Ру Histoire parlementaire de la Révolution française* (Парламентская исторія французской революціи, 40 том., 1834—38) есть не столько историческое произведение, сколько сборникъ матеріаловъ для подобнаго произведенія. Луи *Бланъ* (1813—82), составившій себѣ имя пятитомнымъ, интересно написаннымъ памфлетомъ подъ заглавіемъ *Histoire de dix ans 1830 — 1840* (Исторія десяти лѣтъ 1830 — 1840), предпринялъ въ своей широкозадуманной *Histoire de la Révolution française* (Исторія французской революціи, 1847 — 63, 13 vols.) дать эпопею французскаго государственнаго переворота. Лучшая часть этого произведенія — вступительный томъ. Но если автору и нельзя отказать въ томъ, что онъ умѣетъ весьма наглядно группировать свой матеріалъ и что его подробная рисовка часто производитъ увлекательное и чарующее впечатлѣніе, то все-таки худо прикрытое намѣреніе его — написать апологію терроризма вообще и робеспьеризма въ частности нельзя не назвать недостойнымъ по цѣли и неудачнымъ по исполненію. Въ новѣйшее время къ изображенію великой и все еще неизслѣдованной окончательно эпохи приступилъ многообъщающій историкъ Альбертъ *Сорель* (род. въ 1842 г., *L'Europe et la Révolution française*, Европа и французская революція), о которомъ намъ еще придется упомянуть позже. Въ послѣднее время Л. *Шюкэ* подробно изложилъ военную дѣятельность революціи (*Les guerres de la Révolution*).

Но наибольшую извѣстность изъ всѣхъ исторій революціи прибрѣла восьмитомная *Hist. de la Révolution française* Адольфа *Тьера* (1797 — 1877), которая появилась въ 1823—27 гг. и продолженіемъ которой служить еще болѣе знаменитое произведение того же автора *Histoire du Consulat et de l'Empire* (Исторія консульства и имперіи, 1845 — 62, 20 том.). Тьеръ былъ архिशовинистъ, его даже можно назвать прямо отцомъ или, по крайней мѣрѣ, воспитателемъ шовинизма. Искусно устроенный и искусно представленный въ его произведеніи апогеозъ сильно способствовалъ успѣху Наполеона III. Никогда французскій духъ не про-

являлся и не проявится блистательнѣе, но въ то же время одностороннѣе и ограниченнѣе, чѣмъ въ „Исторіи имперіи“ Тьера. Что въ глазахъ Тьера остальные народы существуютъ только для того, чтобы рѣзче отѣнить французовъ, это разумѣется само собой. Будучи превосходнымъ, блестящимъ рассказчикомъ, онъ придалъ исторіи Наполеона драматическій характеръ и написалъ произведеніе, очень искусно рассчитанное на французское тщеславіе. Но это не историографъ.

Любопытны и тѣ ученическія ошибки, которыя онъ дѣлаетъ, какъ скоро ему въ его императорской рапсодіи приходится касаться нѣмецкихъ дѣлъ. Всего забавнѣе въ этомъ отношеніи то мѣсто въ 13 томѣ его произведенія, гдѣ онъ національно-нѣмецкое движеніе умовъ и сердець, подготовлявшееся съ 1808 г. въ Берлинѣ и проявившееся въ полной силѣ въ 1813 г., относитъ къ 1811—12 г. и переселяетъ въ Вѣну—въ Вѣну (*risum teneatis!*). Тьеръ сочиняетъ между прочимъ: «Вѣнскій дворъ съ предупредительностью, вовсе ему несвойственной, принялъ у себя нѣмецкихъ писателей. Господа Шлегель, Гете (!), Виландъ (!) и другіе были привлечены въ Вѣну и были приняты тамъ съ необыкновеннымъ блескомъ. Тогда пользовались скрытымъ, но въ то же время дольнымъ способомъ, чтобы показать, что Германія скоро подыметъ противъ Франціи: чествовали и превозносили сверхъ мѣры то, чему давали названіе «нѣмецкаго гения», провозглашая превосходство нѣмецкаго духа надъ духомъ другихъ націй, при чемъ естественно пришли къ заключенію, что Германія не можетъ оставаться въ униженіи, въ положеніи побѣжденнаго раба и что скоро предстоитъ ей блестящее возвышеніе. Ничего иного и не желало показать вѣнское общество, когда сильно воскуряло олимпіамъ только что названнымъ нами писателямъ, и эта болѣе изящная, чѣмъ разумная, аристократія окружала



Рис. 121. Адольфъ Тьеръ.

представителей литературы лестью только изъ ненависти къ Франціи». Поверхностность и самодовольство, равно какъ отсутствіе нравственнаго чувства, сознанія истины и справедливости,—свойства, отличавшія «историка» Тьера, нашли наконецъ и среди французовъ здравомыслящаго и честнаго критика въ лицѣ Жюль Барни (*Napoléon I-er et son historien Mr. Thiers*, Наполеонъ I и его историкъ г. Тьеръ, 1865).

Когда вторая имперія покончила свое существованіе, у многихъ французовъ начало пробуждаться сознаніе, что они, пожалуй, ужъ слишкомъ далеко зашли въ культѣ Наполеона. Этимъ прогивонаполеоновскимъ настроеніемъ объясняется, что Пьеръ Ламфрэ (1828—78) противопоставилъ обоготворившему императора Тьеру свою неоконченную (*Histoire de Napoléon*, Исторія Наполеона, 1867, 4 том.), съ цѣлью перевести исторію первой имперіи изъ области мифографіи и легендъ на почву исторической дѣйствительности.

Эпоха реставраціи 1814 — 30 гг. нашла себѣ двухъ талантливыхъ историковъ въ лицѣ А. Волабелля и Л. де-Вьель-Кастеля († 1882). Произведеніе перваго (7 томовъ) исходитъ изъ возрѣвнѣй либерализма, тогда какъ трудъ втораго (вышедшій въ 1860—79 гг., 20 томовъ) принадлежитъ къ области дипломатической историографіи. Хорошая исторія февральскаго возстанія написана женщиной, графиней д'Агу, принявшей псевдонимъ Даниеля Стернъ (*Hist. d. l. Révol. de 1848*, Исторія революціи 1848 г.). Обширнѣй задумана, но не всегда достоверна и слишкомъ риторически-многословна *Histoire de la Révol. de 1848* (Исторія французской революціи 1848 г.) Гарнье-Паже.

Среди новѣйшихъ французскихъ историковъ надо упомянуть особенно А. Жобэ (*La France sous Louis XV*, Франція при Людовикѣ XV), Мортимэ-Терно, котораго *Histoire de la terreur* (Исторія террора), сильно и увлекательно написанная, основана на добросовѣтномъ изученіи оригинальныхъ документовъ, и превосходные военно-историческіе труды Шамбрэ (*Campagne de 1812*, Кампанія 1812 г.) и Шарра (*Histoire de la guerre de 1815*, Исторія войны 1815 г.), положившіе конецъ Сегюровской легендѣ 1812 г. и Тьеровской легендѣ 1815 г. Можно назвать дѣльною французскую исторію (*Histoire des Français*) Лавалле, а также римскую исторію (*Histoire des Romains*, 7 том.) Виктора Дюрюа. Изъ записокъ очевидцевъ и участниковъ событій временъ Людовика XIV революціи и имперіи весьма важное значеніе имѣютъ *Memoires du marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV*, мемуары маршала Мармона (10 том.), графа Мю (3 том.) и графа Беню (2 том.), изданные П. Ремюза мемуары его бабки, *Pюимеиромъ* воспоминанія его отца (*Souvenirs sur l'emigration, l'empire et la restauration*), герцогомъ Альбертомъ де-Бромми воспоминанія его отца, воспоминанія графа *Роушшара* (*Souvenirs sur la revolution, l'empire et la restauration*) и мемуары *Талейрана*. Первоисточниками исторіи іюльскаго королевства, которыми, однако, надо пользоваться съ величайшей осторожностью, служатъ *Mémoires* (4 том.) Шарля Дюпэна и *Mémoires* (2 том.) Одилона Барро.

Довольно цѣнныя, хотя и тонушія въ цѣломъ океанѣ болтовни, свѣдѣнія по внутренней исторіи эпохи Луи Филиппа, февральской революціи 1848 г. и второй имперіи даютъ *Mémoires d'un bourgeois de Paris* (Мемуары парижскаго буржуа, 10 том.) Вэрона, затѣмъ *Mémoires* шефа полиціи Клода (10 том.), *Mémoires* графа Ораса де-Вьель-Кастель, котораго я прозвалъ „Прокопіемъ второй имперіи“ (6 том., 1883), и *Souvenirs du second Empire* (Воспоминанія о второй имперіи, 3 том., 1884) А. Гранье де-Кассаньяка. Государственный переворотъ, сдѣлавшій сына Горгензії Богарнэ повелителемъ Франціи, прекрасно описанъ Евгениемъ Тэно (*Etude historique sur le coup d'Etat: Paris en décembre 1851, La Province en décembre 1851*, 2 vols., 1865—68, Историческій этюдъ о

переворотъ: Парижъ въ декабрѣ 1851 г., Провинція въ декабрѣ 1851 г.), а *Таксиль Дэлоръ* сдѣлалъ попытку написать *Histoire du second Empire* (Исторія второй имперіи, 1869, 4 том.), правда, съ односторонней французской точки зрѣнія. Война 1870 — 71 гг. нашла себѣ двухъ превосходныхъ историковъ въ Альбертѣ *Сорель* (*Histoire diplomatique de la guerre franco-allemande*, 2 vols, Дипломатическая исторія франко-нѣмецкой войны, 1875) и М. Ш. де-*Мазадн* (*La guerre de France*, Французская война, 2 том. 1875), которые не колеблются говорить правду и своимъ соотечественникамъ. Изъ всѣхъ многочисленныхъ французскихъ сочиненій о событіяхъ 1870—71 гг. выдается своимъ безпристрастіемъ и любовью къ истинѣ *Journal d'un officier d'ordonnance* (Дневникъ ординарца, 1885) графа *д'Эрисона*. Наконецъ, ужасы коммуны 1871 г. во всѣхъ своихъ подробностяхъ раскрыты и освѣщены Максимомъ *дю-Каномъ* въ его весьма добросовѣстномъ трудѣ *Les convulsions de Paris* (Судороги Парижа, 4 том. 1878). Изъ области исторіи искусства заслуживаетъ упоминанія *Histoire de l'art de l'antiquitè* (Исторія искусства въ древности) *Ж. Перро* и *Ш. Шикье*. Для исторіи литературы важны: *Journal des Goncourts* Эдмонда *Гонкура* и *Soixante ans de Souvenirs* (60 лѣтъ воспоминаній) *Э. Лелюве*.

Образованные и добросовѣстные французы не боялись говорить о наступившемъ въ ихъ литературѣ во второй половинѣ 19 столѣтія декадентствѣ; такъ, напр., на этотъ упадокъ очень настойчиво указываетъ *Марій Топэнъ* во вступленіи къ своей книгѣ *Romanciers contemporains* (Современные романисты, 1876). Такіе писатели жалуются на спутанность и пошлость воззрѣній, на извращеніе литературнаго вкуса. Они спрашиваютъ: гдѣ преемники Ламартина, Гюго и Мюссэ? Они говорятъ, что напрасно было бы искать теперь историковъ, которые могли бы замѣнить Тьерри, Баранта, Гизо, и критиковъ, какъ Вильмэнъ или Сэнъ-Маркъ Жирардэнъ. Надо сознаться, что подобныя жалобы не безосновательны, но вѣдь такія же жалобы съ большимъ или меньшимъ основаніемъ могутъ относиться и ко всѣмъ культурнымъ странамъ. Вторая половина 19 столѣтія вездѣ не литературная эпоха. У этого времени иныя заботы, чѣмъ литература,—заботы, можетъ быть, болѣе необходимыя; но едва ли лучшія. Впрочемъ, какъ уже было замѣчено выше, во Франціи, какъ и вездѣ, существуютъ признаки, что „то, что несмертно въ чловѣкѣ“, все еще имѣетъ своихъ приверженцевъ, хотя пока и немногочисленныхъ. Явились поэты, которые чистыми руками поддерживаютъ священное пламя красоты, а такимъ мыслителемъ и культурнымъ историкомъ, какъ Ипполитъ Тэнъ, положившій конецъ запутанной легендѣ революціи, могла бы гордиться всякая страна.

## ОТДѢЛЪ ТРЕТІЙ.

# Италія <sup>215)</sup>.

Латинскій языкъ въ Италіи, какъ своей родинѣ, оставался языкомъ образованной части общества дольше, чѣмъ въ остальныхъ романскихъ земляхъ, и этимъ объясняется, почему итальянскій языкъ достигъ грамматической выработки позже прочихъ южно-европейскихъ нарѣчій. На пространствѣ отъ Альпъ внизъ до Сициліи романцо разбился на безчисленное количество діалектовъ. На сѣверѣ страны главное вліяніе на языкъ оказывали германскіе завоеватели, что до сихъ поръ еще сказывается въ силѣ и жесткости нарѣчій Пьемонта, Ломбардіи и Романьи; напротивъ того, въ мягкости и мелодической плавности нарѣчій Рима и Тосканы болѣе чувствуются гладкость и изящество цicerоновскаго языка; и, наконецъ, въ калабрскомъ и сицилійскомъ нарѣчіяхъ еще теперь ясно замѣтны, по отзывамъ компетентныхъ ученыхъ, греческіе и арабскіе элементы. Несмотря на эти внутреннія различія, въ итальянскомъ романцо

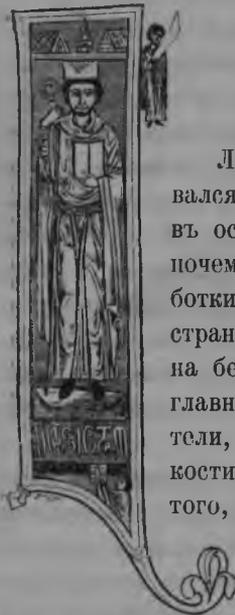


Рис. 122. Заглавная буква E изъ одной рукописи XII столѣтія.

существовало единство, благодаря тому, что онъ существенно отличался отъ прочихъ вѣтвей той же семьи языковъ даже въ ту пору, когда еще не было извѣстно названіе итальянскаго языка.

Съ теченіемъ времени, когда явилась потребность въ національной литературѣ, естественно, что постепенно долженъ былъ пріобрѣтать господство тотъ народный діалектъ, который, благодаря своей образности, являлся наиболѣе пригоднымъ, чтобы служить органомъ подобнаго обмѣна мыслей. Такимъ діалектомъ былъ тосканскій, который подъ именемъ „*Volgare illustre*“, т.-е. высшій народный языкъ, въ отличіе отъ латинскаго, вошелъ въ употребленіе при дворахъ и среди образованныхъ классовъ, а впослѣдствіи мощнымъ гениемъ Данте былъ возведенъ на сте-

пень національнаго литературнаго языка, развивавшагося по отношенію къ ритму и метрику аналогично съ остальными романскими нарѣчіями. Созвучіе слоговъ, рима, уже въ раннюю пору среднихъ вѣковъ начавшая прививаться въ романскихъ земляхъ, теперь какъ вообще въ романцо, такъ и въ Италиі заступила мѣсто древней просодіи, при чемъ здѣсь значительное число созвучныхъ окончаній настолько благопріятствовало ея развитію, что итальянская поэзія скоро превзошла всѣ остальные неисчерпаемымъ богатствомъ и художественнымъ разнообразіемъ рима, благодаря чему, главнымъ образомъ, итальянскому языку сообщили его удивительно-мелодическій ритмъ и музыкальная прелесть, но зато и склонность къ бессодержательной игрѣ эффектныхъ звуковъ. Это — вполне подходящий органъ для народнаго характера, основными чертами котораго являются фантазія и чувственность и который непрестанно стремится къ театральности, виѣшнему блеску и шумной публичности. Этимъ стремленіемъ опредѣляется весь образъ жизни и мыслей итальянца. Непримирымъ врагъ тишины, уединенія и домовитости, онъ всею душою живетъ въ сутолокѣ улицъ и площадей, гдѣ его склонность къ чувственному наслажденію, страсть къ зрѣлищамъ, жажда возвеличенія своей личности, страстное желаніе показать свою особу въ наивыгоднѣйшемъ свѣтѣ, любовь къ пышности и блеску получаютъ удовлетвореніе въ безчисленныхъ празднествахъ, процессіяхъ и церемоніяхъ, изъ которыхъ его всецѣло художественный духъ постоянно черпаетъ новую пищу.

Религія приноровилась къ характеру страны, и католицизмъ имѣетъ здѣсь форму вполне свѣтлой міеологіи и фантастическаго церемоніала. Служа во всѣ времена цѣлью завоеванія, имѣя своими властителями то римлянъ, то германцевъ, то норманновъ, то арабовъ, то испанцевъ и французовъ, подавляемая, разграбляемая и раздробляемая, Италиа рано должна была утратить чувство національной самостоятельности, и даже кратковременныя эпохи блеска ломбардскихъ и тосканскихъ республикъ, равно какъ господствовавшихъ на морѣ республикъ венеціанской и генуэзской, не могли поселить въ ней этого чувства. Вся ся исторія отъ паденія Рима до середины 19 столѣтія есть печальное чередованіе чужеземнаго нашествія и туземнаго соперничества или деспотизма. Что же удивительнаго, если среди этихъ бѣдствій народный характеръ былъ отравленъ въ самомъ своемъ корнѣ, если въ него проникли дурныя свойства, порождаемыя рабствомъ, если итальянецъ утратилъ мужественность и прямотушіе, если звѣрству своихъ побѣдителей онъ противопоставилъ хитрость, мечу — кинжалъ, насилію — коварную дипломатію? Ему оставили только чувственное наслажденіе, и если онъ не совсѣмъ погибъ въ этой пучинѣ, то обязанъ спасеніемъ только своей неискоренимой привязанности къ природѣ, привязанности, которая питала его природное чувство

красоты и художественности, побуждала его къ художественному творчеству и въ наслажденіи плодами такой дѣятельности давала ему спасительный противовѣсъ пошлomu сластолюбію. Но направляемый климатомъ и политическими обстоятельствами исключительно въ область фантазіи и чувственности, итальянецъ какъ въ жизни, такъ и въ искусствѣ утрачивалъ мало-по-малу мужественную энергію, несмотря на то, что многія возвышенныя души и старались укрѣпить въ немъ ее, — и все исключительно давалъ господство женственному элементу своей натуры, чѣмъ и объясняется то, что его искусство носитъ болѣе музыкальный и живописный, чѣмъ пластическій характеръ, что его литература въ общемъ скорѣе воспринимающая, чѣмъ производящая, что его поэзія лишена истинно эпического и трагического духа, что она существенно лирическая, находящаяся въ тѣсной связи съ національной любовью къ музыкѣ и пѣнью, и притомъ вполне однородная съ подвижной, горячей субъективностью итальянскаго населенія, которое, будучи богато одарено талантомъ импровизаціи, охотно даетъ минутному настроенію поэтическую форму.

### Первый періодъ итальянской литературы.

Какъ упомянуто уже мимоходомъ въ предыдущемъ отдѣлѣ, пѣснь провансальскихъ трубадуровъ нашла въ Италіи радушный пріемъ, когда начала замолкать у себя на родинѣ. Сначала и по ту сторону Альпъ языкомъ ея было лангдокское нарѣчіе, которое довольно долго оставалось на югѣ Европы общепринятымъ орудіемъ пѣвцовъ рыцарства; скоро, однако, итальянскіе поэты обратились и къ туземнымъ нарѣчіямъ, какъ показываетъ сохранившаяся до насъ канцона *Чіулло д'Алькамо* (въ концѣ 12 столѣтія), котораго историки литературы называютъ обыкновенно древнѣйшимъ итальянскимъ поэтомъ: языкъ ея представляетъ странную смѣсь латинскихъ, провансальскихъ, испанскихъ, французскихъ, сицилійскихъ и греческихъ элементовъ и ясно указываетъ, черезъ какой очистительный процессъ предстояло пройти итальянскому литературному языку.

„Rosa fresca aulentissima ch'appari inver l'estate,  
Le donne te desiano, pulzelle, maritate:  
Traheme d'este focora, se t'este a bolontate  
Per te non ajo abento nocte e dia  
Pensando pur di voi, Madonna mia“ etc.

Чіулло открываетъ собою нескончаемый рядъ итальянскихъ трубадуровъ, сборнымъ мѣстомъ которыхъ служилъ преимущественно императорскій дворъ Фридриха II въ Сициліи. Этотъ благородный швабъ, самый талантливый и симпатичный изъ средневѣковыхъ людей, самъ занимался

„веселымъ искусствомъ“, — равно какъ и его знаменитый канцлеръ и другъ *Пьеръ делле Винче* и высокодаровитые, несчастные сыновья *Манфредъ* и *Энцо*; отъ его любимой резиденціи это искусство получило имя сицилійской поэзіи, которое только впоследствии должно было уступить названію итальянской поэзіи. Среди сицилійскихъ трубадуровъ особенно выдавались *Гвидо делле-Колонне*, *Имъ Нотайо* (собственно Джаконо да-Лентино), *Маццео Рикко* и поэтесса *Нина Сицилиана*. Послѣ распа-

денія этого поэтического кружка родиной возродившейся „*gaya scienza*“ сдѣлался старый болонскій университетъ, гдѣ собирались самыя свѣтлыя, самыя горячія головы. Тутъ на первомъ мѣстѣ стоитъ *Гвидо Гвиничелли*, „прекрасныя изреченія котораго“, по выраженію Данте, „будутъ сохраняемы до послѣдней буквы, пока существуютъ новые языки“. Какъ Гвиничелли, такъ и *Гвидо Гисмери*, *Фабриціо*, *Семпробене*, *Онезио*, *Фра Гиттоне* и мн. другіе еще придерживались болѣе грубаго сицилійскаго стиля; грубъ еще также итальянскій стиль и глубоко прочувствованныхъ духовныхъ пѣсенъ автора превосходныхъ латинскихъ пѣнопѣній *Джакопоне да-Тоди* и только *Гвидо Кавальканти* († 1300 г.) ввелъ и утвердилъ въ поэзіи болѣе обработанный тосканскій стиль.



Рис. 123. Домъ Данте во Флоренціи.

Но вмѣстѣ съ тѣмъ въ юное искусство вошелъ элементъ, въ высшей степени для него опасный, именно схоластическая ученость, которая тогда имѣла въ царствѣ мысли неограниченное господство и грозила всякій свободный порывъ духа задавить подъ кучами мусора своихъ сухихъ утонченностей. Стихотворенія Кавальканти показываютъ, что итальянская поэзія находилась передъ фатальной дилеммой или потонуть въ

песчаномъ морѣ схоластической учености, или же испариться въ сухомъ воздухѣ провансальской лирики. Къ счастью, въ это самое время въ лицѣ Данте явился мощный геній, который сумѣлъ схоластику и созданный провансальцами и ихъ итальянскими подражателями романтизмъ слить въ одно художественное произведеніе, гдѣ современная исторія дала прочную основу развитому здѣсь схоластическому міровоззрѣнію. Но какъ сильно стѣсняло это послѣднее Данте, можетъ свидѣтельствовать каждая страница его великаго произведенія. Исполинскимъ пріятіемъ была эта мысль соединить въ гармоническое цѣлое ученость и поэзію. Но онъ упустилъ при этомъ изъ виду, что здоровое національное развитіе немислимо безъ связи съ непосредственностью народной жизни и что „пѣжное созданьице“, фантазія, необходимо должна зачехнуть, если ее преждевременно лишитъ свободной жизни среди природы и запереть въ школѣ. Поэтому Данте, создавъ въ самомъ началѣ итальянской литературы самое величественное по замыслу и исполненію произведеніе, какое только она можетъ у себя указать, какъ бы перерѣзалъ жизненную нить ея естественнаго развитія. Его великая поэма выросла не на національной почвѣ, а въ теплицѣ малопонятной учености, къ которой чувственный національный характеръ итальянцевъ въ сущности постоянно относился равнодушно или недовѣрчиво. Вотъ почему Данте, умъ котораго обнималъ весь тогдашній міръ и поэтическая сила была настолько велика, что изъ матеріала, изъ какого другой выкроилъ бы только жалкую дидактическую поэму, онъ сумѣлъ создать если не гомеровскій, то все-таки *христіанскій эпосъ*,—вотъ почему онъ, несмотря на свой пламенный патріотизмъ является собственно чужимъ среди своихъ соотечественниковъ, которые, конечно, относятся къ нему съ удивленіемъ и уваженіемъ, но любить его и наслаждаться имъ не могутъ.

*Данте* (сокращено изъ Дуранте) *Алигьери* родился 27 или 3 мая 1265 г. во Флоренціи. Его юность и учебные годы совпали такимъ образомъ съ тѣмъ временемъ, когда тосканскія и ломбардскія республики достигли высшей точки своего блеска, когда свобода и подвижность общественной жизни соединились съ возрожденіемъ искусствъ, чтобы украшать города, куда торговля направляла свои сокровища, благороднѣйшими произведеніями архитектуры, когда въ прекрасномъ городѣ на Арно Чинчабуэ и Джотто создавали свои картины, Казелла училъ музыкѣ, а знаменитый ученый Брунетто *Латини*, какъ авторъ *Tesoretto* (Маленькое сокровище) слишкомъ риторическій, стоялъ во главѣ училища грамматики и риторики. Эти люди были учителями и друзьями Данте; онъ получилъ тщательное воспитаніе, усердно занимался словесными и пластическими искусствами, а также рыцарскими упражненіями, и его юношескіе годы были увѣнчаны прекрасной любовью къ Беатриче Портинари—любовью, внушавшей ему задушевные лирическія стихотворенія

(Rime), особенно тѣ, которыя собраны въ книгѣ *Новая жизнь* (Vita nuova), и оказавшей такое огромное вліяніе на все его чувства и мысли.

Будучи гражданиномъ города, стоявшаго тогда на сторонѣ гвельфовъ, и отпрыскомъ знатной гвельфской фамиліи, Данте уже въ ранней юности сражался въ битвахъ флорентинцевъ съ гибеллинами Арещо и Пизы, а впоследствии такъ же искусно служилъ республикѣ своимъ умомъ и словомъ, какъ раньше храбро служилъ ей мечомъ. За свои заслуги онъ былъ избранъ въ коллегію пріоровъ, высшее правительственное мѣсто; но вмѣстѣ съ этимъ достигъ онъ и вершины своего счастья, и поворотъ въ его судьбѣ наступилъ очень быстро. Распри переселившейся во Флоренцію пистойской фамиліи Канчеллери, распавшейся на двѣ враждебныя вѣтви—Бьянки (бѣлые) и Нери (черные), внесли въ республику междуусобную войну, и населеніе раздѣлилось на двѣ партіи—Черки и Донати. Первые, къ которымъ принадлежалъ также Данте, держали сторону «бѣлыхъ», послѣдніе — «черныхъ», которыхъ поддерживалъ и папа Бонифаций VIII. Въ то время, какъ Данте, отправленнаго съ посольствомъ, не было во Флоренціи, именно въ 1302 г., Карль Валуа, уполномоченный папы, напалъ съ помощью Донати на «бѣлыхъ» и Черки и изгналъ всю партію изъ города. Побѣжденные были подвергнуты опалѣ, ихъ имущества конфискованы, дома разрушены. Этотъ жребій постигъ и Данте, хотя его жена Джемма Донати, съ которой онъ жилъ съ 1291 г. въ несомнѣннѣмъ счастливомъ супружествѣ, была сестрою главнаго предводителя партіи Донати. Вслѣдъ затѣмъ относительно Данте и его сотоварищей по изгнанію былъ поставленъ еще новый приговоръ—сжечь ихъ живыми, если они когда-либо попадутся въ руки флорентинцевъ.

Изгнанникамъ не оставалось другого выбора, какъ соединиться съ гибеллинами, съ помощью которыхъ они предприняли въ 1304 г. походъ на Флоренцію, но онъ оказался неудачнымъ, послѣ чего Данте удалился за Апеннины, чтобы искать убѣжища въ Ломбардіи. Девятнадцать лѣтъ скитался онъ безпріютнымъ бѣглецомъ; гордый и строгій республиканецъ принужденъ былъ молить о гостепрѣимствѣ мелкихъ тирановъ, наполнявшихъ тогда верхнюю Италію всяческими пороками и ужасами; утомленный «тяжимъ восхожденіемъ и нисхожденіемъ по чужимъ лѣстницамъ», терзаемый гнѣвомъ и печалью о своей собственной злой судьбѣ, а еще болѣе о бѣдствіяхъ своей родины и Италіи, исполненный отвращенія къ человѣческой низости и оплакивая гибель своихъ лучшихъ надеждъ, Данте умеръ на пятьдесятъ шестомъ году жизни, 13 сентября 1321 г. въ Равеннѣ, гдѣ его похоронили въ церкви францисканскаго монастыря. «Во Флоренціи никто не плакалъ о немъ», выразительно замѣтилъ его древнѣйшій біографъ Боккачіо.

Большинство его произведеній, книга *De vulgari eloquentia* (О народномъ краснорѣчїи), гдѣ онъ выступаетъ законодателемъ итальянскаго языка, *Tractatus de monarchia*, гдѣ развиты политическіе взгляды много испытавшаго, прошедшаго суровую школу мыслителя, который сталъ, наконецъ, видѣть благо народовъ, измученныхъ крайностями аристократическихъ или демократическихъ началъ, въ идеальной всемірной монархіи—далѣе написанный по-итальянски *Convito* (Пирь), представляющій до извѣстной степени комментарий къ жизни и произведеніямъ Данте, наконецъ, *Commedia*, которой уваженіе послѣдующихъ поколѣній придало эпитетъ *divina* (божественная), написаны имъ въ изгнаніи.

Трактатъ Данте о монархіи—въ высшей степени замѣчательное съ культурно-исторической точки зрѣнія произведеніе. Это—вѣчный памятникъ эпохи, когда пе-

редовые умы средних вѣковъ начали освобождаться отъ гнета теократической идеи о всемірномъ владычествѣ папы. Въ этой книгѣ Данте, имѣя ближайшею цѣлью защиту гибеллиновской политики, противопоставилъ церковному идеалу идеаль свѣтскаго государства. И Дантовская идея о государствѣ, развитая имъ въ этомъ трактатѣ, какъ выражается Грегоровіусъ (*Gesch. d. Stadt Rom*, VI, 24)—«несколько не есть программа деспотизма. Всемірный императоръ является здѣсь не тираномъ міра, умерщвляющимъ законную свободу, а мировымъ судьей, стоящимъ выше всякихъ деспотическихъ вождельній и всякихъ партійныхъ страстей, верховнымъ министромъ или президентомъ человѣческой республики».

Планъ его великой эпопеи, несомнѣнно, былъ выработанъ и даже отчасти выполненъ еще гораздо раньше, какъ прямо утверждаетъ Боккаччо; но тонъ цѣлаго достаточно показываетъ, что „Божественная Комедія“ есть плодъ горькихъ скитальчествъ поэта.

Вотъ какъ говорить объ этомъ, а также о планѣ и духѣ «Божественной Комедіи» соотечественникъ Данте, изложившій въ написанной по-англійски книгѣ скорби, опасенія и надежды итальянскихъ патріотовъ (Маріотти, Италия въ своемъ политическомъ и литературномъ развитіи, стр. 138). «Уже въ первые часы своего изгнанія Данте желалъ излить свое благородное негодованіе въ литературныхъ произведеніяхъ—этомъ послѣднемъ оружіи, которое могло еще дѣлать его опаснымъ для его надменныхъ враговъ. Онъ задумалъ произведеніе, въ которомъ должны были начертаться имена всѣхъ его враговъ и гдѣ этимъ врагамъ предстояло заплатить вѣчнымъ позоромъ за все то, что пришлось вытерпѣть ему. Поэту нуженъ былъ матеріалъ столь же безграничный, какъ и его негодованіе; ему нуженъ былъ невидимый міръ, въ которомъ бы тотъ міръ, гдѣ онъ жилъ, былъ судимъ и наказанъ согласно съ его собственной личной ненавистью и личной любовью.

„Ты о Дантовомъ „Адѣ“, быть можетъ, слышалъ?

Знаешь грозные эти терцеты?

И когда тебя ими поэтъ заклеимитъ,

Не отыщешь спасенія нигдѣ ты...“ (Гейне \*)).

„Среди приходившихъ ему на умъ до его изгнанія плановъ была идея, вполне отвѣчавшая его намѣренію. Допытываться, откуда явился этотъ первоначальный планъ, было бы теперь столь же трудно, какъ и бесполезно. Незаконченныя попытки нѣкоторыхъ легендъ и фаблю французскихъ минстрелей (ср. сказанное у насъ во второмъ отдѣлѣ § 2 о поэмѣ Гудана *La Voy ou la Songe d'Enfer*), даже если ихъ и можно признавать образцами, впервые давшими идею путешествія въ царство вѣчности, несколько не могутъ отнять у Данте право на оригинальность замысла. Въ высшей степени вѣроятно однако, что близкое знакомство Данте съ произведеніями его любимаго писателя, *Виргилія*, было достаточно, чтобы дать ему исходный пунктъ, съ котораго онъ достигъ такой величавой высоты; и не безъ основанія, можетъ быть, латинскій поэтъ избранъ вождемъ и учителемъ по большей части богатаго приключеніями пути. Вполнѣ правдоподобно, что сошествіе Энея въ подземный міръ, описанное въ шестой книгѣ „Энеиды“, его встрѣча тамъ съ друзьями и врагами, прорицанія относительно будущаго, сдѣланныя ему духомъ отца, и тысячи ужасныхъ картинъ, которыми римскій поэтъ обогатилъ простое созданіе Гомера,—что все это внезапно подало Данте мысль, что и онъ, переступивъ, подобно

\*) Переводъ Д. Минаева.

Энею, границы жизни, может поднять завѣсу тайнъ царства мертвыхъ и раскрыть ихъ передъ глазами человѣчества. Понятія людей о загробной жизни были въ то время неразрывно связаны съ страшными призраками и суетвѣрными ужасами. Такимъ образомъ, неисчерпаемой сокровищницей поэтического матеріала представля-



Рис. 124. Данте и Беатриче въ сферѣ луны.

Надѣво души тѣхъ, которые не вполне выполнили свои обѣты. Данте, изображенный съ головой, смотрящей впередъ и назадъ, принимаетъ ихъ за изображения въ зеркалѣ, но его спутница Беатриче объясняетъ ему (Purgatorio, III пѣснь).

Рисунокъ Саядро Вотицелли.

лось въ 1300 г. описаніе путешествія за предѣлы вѣчности и принесеніе боязливымъ и легковѣрной толпѣ извѣстій о небѣ и адѣ,—ибо описанія ангеловъ и дьяволовъ были во многихъ случаяхъ приняты простымъ народомъ буквально. Простодушная толпа указывала на проходившаго мимо поэта и въ его темномъ лицѣ и курчавыхъ

волосах находила слѣды жара и дыма отъ неугасимаго огня. Дѣломъ благочестія и возмездія было—посѣтить тѣни умершихъ въ древности или недавно и описать, какъ тяготѣетъ надъ ними вѣчная кара, наложенная божественной справедливостью; сорвать маску лицемѣрія съ лицъ, которыя обманывали міръ и приобрѣли незаслуженную славу;—возстановить доброе имя тѣхъ, которыхъ и по смерти не оставяла въ покоѣ зависть или злоба; утѣшить пребывающихъ въ печали живущихъ, показавъ имъ блаженство оплакиваемаго ими покойника, если онъ ликуетъ среди избранныхъ, или его безропотную покорность своему жребію, если онъ находится среди осужденныхъ. Возвышающая радость заключалась въ мысли встрѣтить тѣни людей, имена которыхъ поэтъ привыкъ произносить съ благоговѣніемъ и одушевленіемъ, говорить съ тѣми, смерть которыхъ міръ сопровождалъ горькими и бесплодными сѣтованіями, и насмѣшкой встрѣтить слезы и вопли тѣхъ, которые были виновниками его личныхъ бѣдствій или смѣялись надъ ними.

„Блаженными трепетомъ охватывала душу, жаждавшую познанія, надежда увидѣть раскрытыми недоступныя истины и получить возможность сообщить людямъ свои собственные предположенія, какъ бы подтвержденные тѣмъ, что воочію усмотрѣно тамъ, гдѣ прекращается всякое сомнѣніе. Онъ пойдетъ, онъ увидитъ, онъ узнаетъ; онъ утолитъ свою долготѣнную жажду у источника истины и эту истину, облекши во всю магическую прелесть поэзіи, сдѣлаетъ закономъ среди смертныхъ. Развѣ не молится за него ангелъ на небесахъ,—развѣ не бодрствуетъ любовь, греза его дѣтства, священное пламя, которое онъ хранилъ въ своемъ сердцѣ съ усердіемъ весталки,—развѣ Беатриче (умершая уже въ 1294 г.) не бодрствуетъ неустанно надъ его судьбой и не руководитъ его звѣздой, какъ гений-хранитель? Это она, Беатриче, вымолитъ себѣ у Вѣчнаго милость—направлять шаги своего возлюбленнаго въ небѣ послѣ того, какъ Вергилій проведетъ его черезъ круги преисподней и ступени чистилища. Таковъ былъ плапъ Данте, и никогда душа человѣка не изливала всего своего я съ такой полнотой въ одномъ созданіи. Всѣ политическія страсти скитающагося гибеллина, всѣ вдохновенные восторги возлюбленнаго Беатриче, всѣ глубочайшія отвлеченности почтеннаго ученаго, вся эпоха, все его сердце и вся его душа нашли себѣ мѣсто въ *одномъ* произведеніи; но такъ какъ эти вліянія не дѣйствовали съ одинаковой силой въ одно и то же время, то и различныя части поэмы проникнуты различнымъ духомъ, смотря по тому, какія событія въ жизни поэта давали перевѣсъ одной сторонѣ его внутренняго міра надъ другими.

„Первая часть почти вся посвящена политикѣ; она была написана въ первомъ возбужденіи изгнанія, когда поэтъ стремился создать враговъ врагамъ своего дѣла. Имъ всецѣло овладѣвають гибеллинское негодованіе и гибеллинская месть и, нападая съ постоянно возрастающимъ презрѣніемъ на Флоренцію, Римъ и Францію, на гвельфовъ, „черныхъ“, Карла Валуа и Бонифація VIII, онъ спасаетъ доброе имя сотенъ гибелиновъ, или, въ порывѣ ужаса и состраданія, скрываетъ ихъ преступленія подъ покровомъ глубокаго участія къ ихъ страданіямъ. Но чуть онъ оставилъ область всѣхъ скорбей и достигъ подошвы горы Чистилища, его поэма проникается блаженнымъ спокойствіемъ. Тѣни, съ которыми онъ встрѣчается, дышатъ любовью и прощеніемъ; онѣ менѣе желаютъ услышать что-нибудь о живущихъ и посылаютъ только радостныя вѣсти; сердцу становится свободнѣе и отраднѣе, по мѣрѣ того, какъ поэтъ, проходя по постепенно повышающимся областямъ горы, вступаетъ и въ различныя слои атмосферы. Наконецъ, на вершинѣ, гдѣ расположенъ у него земной рай, приближается къ нему Беатриче. Ничто, когда-либо созданное человѣческой фантазіей, не можетъ сравниться съ блескомъ и великолѣпіемъ, возвѣщающими ея прибытіе. Ея возлюбленный увидѣлъ ее—и всѣ земныя воспоминанія оста-

вили его; приковавъ свои взоры къ ея глазамъ, онъ начинаеть свой полётъ по сферамъ, увлекаемый ея безсмертнымъ взглядомъ. Тамъ, воспаряя съ нимъ отъ звѣзды къ звѣздѣ, Беатриче читаетъ въ душѣ своего возлюбленнаго, какъ въ зеркалѣ, всѣ сомнѣнія, терзающія его; она разрѣшаетъ ему всѣ проблемы относительно системы вселенной, относительно тайнъ природы, относительно таинствъ христіанскаго откровенія; и ознакомившись такимъ образомъ съ вѣчнымъ свѣтомъ во всѣхъ его истокахъ и отраженіяхъ, Данте осмѣливается обратитъ свои взоры на средоточіе всякаго свѣта, но тутъ, ослѣпленный, смущенный, падаетъ безъ чувствъ и на этомъ кончаетъ свою поэму, какъ бы сознавая, что и для генія Данте существуетъ предѣлъ“.

Къ только что приведенному я прибавлю еще слѣдующее. „Божественная Комедія“ (*Divina Commedia*), написанная постоянно держащимся на одинаковой высотѣ языкомъ, въ энергическомъ и властическомъ стилѣ, состоящая изъ тройныхъ риѣмъ (терцинъ), заключающая сто пѣсней и распадающаяся на три большихъ отдѣла: Адъ (*Inferno*), Чистилище (*Purgatorio*) и Рай (*Paradiso*); эта „Божественная Комедія“ обнимаетъ всѣ этические, лирические и дидактические элементы поэзіи того времени. Она исходитъ изъ той основной мысли, что и для новаго міра должно быть найдено такое же прочное единство жизни, какое существовало въ мірѣ античномъ, и выраженное здѣсь воззрѣніе на ходъ человѣческихъ судебъ хотя и построено на христіанскомъ, или, если угодно, католическомъ догматѣ, но вмѣстѣ съ тѣмъ связано съ самымъ мужественнымъ свободомысліемъ. Поэму можно назвать колоссальной аллегоріей, но такъ какъ Данте сознательно никогда не выпускаетъ изъ рукъ историческую нить и связываетъ идею съ фактомъ, то его изложеніе не паритъ безпочвенно въ пустомъ пространствѣ метафизическихъ тонкостей; и если его произведеніе основательно названо канонической книгой католицизма, то при этомъ не слѣдуетъ забывать, что католицизмъ Данте всюду носить въ себѣ реформаторское стремленіе къ обновленію и непрестанно указываетъ на идеалъ христіанства. Этотъ идеалъ, искупающая міръ любовь, или, какъ выражается поэтъ, любовь, приводящая въ движеніе солнце и звѣзды (*l'amor, che muove'l sole et l'altre stelle*), была у Данте принципомъ его мышленія и поэтическаго творчества, и поскольку, согласно съ его воззрѣніемъ, драма всемірной исторіи должна разрѣшиться въ этотъ идеалъ, въ любовь, слѣдовательно, въ счастье, — постольку его поэмѣ, въ высшей степени богатой трогательно прекрасными, возвышенными и страшными частностями, вполне законченной по глубокому замыслу и послѣдовательному исполненію, обнимающей земную и загробную жизнь, приличествуетъ, конечно, названіе комедіи.

О мужественномъ прямушіи Данте и о той реформаторской критикѣ, какой онъ подвергаетъ несовершенства церкви и пороки папъ, свидѣлствуютъ, какъ извѣстно, многія мѣста «Божественной комедіи». Одно изъ самыхъ сильныхъ заключается въ словахъ апостола Петра (Рай, XXVII, 22 — 28), обращенныхъ противъ папы:

„Quegli ch' usurpa in terra il luogo mio, Fatto ha del cimiterio mio cloaca  
 Il luogo mio, il luogo mio, che vaca Del sangue e della puzza, onde'l perservo,  
 Nella presenza del figliuol di Dio, Che cadde di quà sù, là giù si placa“.

Поруганъ на землѣ мой тронъ, мой тронъ, И гробъ мой сдѣлался клоакой грязной  
 Мой тронъ святой! Зане пустѣеть Убийствъ и скверны; тотъ, кто палъ  
 праздно съ небесъ,  
 Передъ очами Сына Божья онъ. На оргі ликуеть безобразной \*).

Что касается отдѣльныхъ красотъ великаго произведенія, то ихъ надо искать, главнымъ образомъ, въ первой части (Адъ), которая вообще по художественному достоинству стоитъ далеко выше двухъ остальныхъ, такъ какъ въ ней царствуетъ «чисто человѣческое съ его страстями». Уже въ самомъ началѣ насъ поражаетъ возвышенная надпись на воротахъ ада:

„Per me si va nella città dolente! Giustizia mosse il mio alto fattore:  
 Per me si va nell'eterno dolore; Fecemi in divina potestate,  
 Per me si va tra la perduta gente. La somma sapienza, e 'l primo amore.  
 Dinanzi a me non fur cose create,  
 Se non eterne, ed io eterno duro:  
 Lasciate ogni speranza voi ch'entrate“.

Здѣсь чрезъ меня въ обитель скорби входъ; Мой зодчій призванъ правдой безусловной;  
 Здѣсь чрезъ меня путь къ области грѣх- ховной, Я созданъ мощью первою, святой  
 Здѣсь чрезъ меня казнится падшій родъ! Премудростью, любовію верховной.  
 Возникъ я прежде твѣри всей земной,  
 Что было ранѣй,—все, какъ я, безлѣтно...  
 Покиль надежду всякъ входящій мной!— \*\*).

Увлекательное элегическое впечатлѣніе производитъ то мѣсто, гдѣ поэтъ встрѣчается съ тѣнями несчастной четы — Паоло Малатесты и Франчески ди-Римини (Адъ V, 73—142) и гдѣ она рассказываетъ ему свою печальную исторію, заканчивающуюся словами:

— — — „Nessun magior dolore, Per più fiate gli occhi ci sospinse  
 Che ricordarsi de tempo felice Quella lettura, e scolorocci 'l viso:  
 Nella miseria. Ma solo un punto fu quel che ci vinse.  
 Noi leggevamo un giorno, per diletto, Quando leggemmo, il disiato riso  
 Di Lancilotto, come amor lo strinse: Esser baciato da cotanto amante;  
 Soli eravamo, e senza alcun sospetto. Questi, che mai da me non fia diviso,  
 La bocca mi baciò tutto tremante.  
 Galeotto fù il libro, e chi lo scrisse:  
 Quel giorno più non vi legemmo avante“.

— — — Пѣтъ муки, равной съ тою, Смущенные блѣднѣли мы не разъ,  
 Какъ въ горести о счастьѣ вспоминать; Не разъ румянцемъ снова мы пылали,  
 Учитель твой согласенъ въ томъ со Но мигъ одинъ вдохнула рѣшимость  
 мною. въ насъ.  
 Читали мы въ завѣтное мгновенье Чуть мы о поцѣлудѣ прочитали,  
 О страсти Ланчелотовой рассказъ: Улыбкой страстной призванномъ впервой,  
 Не знали насъ вражда и подозрѣнье. Уста у насъ лобзаньемъ задрожали,

\*) Переводъ Н. Голованова.

\*\*) Ibid.

Ко мнѣ на грудь палъ спутникъ вѣчный мой...  
 Какъ Галеотъ, насъ книга погубила!  
 Забыли мы читать съ минуты той... \*).

Страшный контрастъ съ этимъ изящнымъ эпизодомъ представляетъ эпизодъ объ Уголино делла - Герардеска (Адъ XXXIII), мрачная, полная потрясающей энергіи картина, съ которой не можетъ сравниться по ужасающему характеру даже гигантская фантастичность, съ какой (Адъ XXXIV) изображено явленіе сатаны. Сверхъ того въ области Ада надо указать еще особенно на глубокомысленное изображеніе богини счастья (VII, 73—97), а также на встрѣчи съ Фаринатой делли - Уберти, благороднымъ гибеллиномъ, гордость котораго не могутъ сломить даже адскія мученія, «come avesse lo 'inferno in gran dispetto» («какъ бы имѣя адъ въ большомъ презрѣннѣ»), съ Кавальканте Кавальканти (X) и съ Пьеромъ делле-Винье, который «владелъ обоими ключами къ сердцу Фридриха II. Въ пѣсняхъ Чистилища по своему эстетическому достоинству выдаются: встрѣча съ пѣвцомъ Казеллой (II, 76—118), который ободряетъ утомленную странствіями душу Данте словами его канцоны «Amor che nella mente mi ragiona» («когда любовь рѣчь поведетъ съ умомъ»); затѣмъ рассказъ Буонконте (V, 94—129) о своей смерти въ битвѣ при Кампальдино, далѣе обращеніе къ Италіи и Флоренціи (VI, 79—151), въ которомъ патриотизмъ вызываетъ то полныя гнѣва, то скорбные тоны: «Ahi serva Italia, di dolore ostello, nave senza nocchiero in gran tempesta, non donna di provincie, ma bordello!» («Италія, раба, юдоль скорбей, въ народахъ не парица — домъ разврата, безъ кормчаго корабль среди морей!» \*\*) и т. д.; наконецъ, появленіе Беатриче (XXX).

Così dentro una nuvola di fiori,  
 Che dalle mani angeliche saliva,  
 E ricadeva giù dentro e di fuori,  
 Sovra candido vel, cinta d'oliva,  
 Donna m'aparve, sotto verde manto,  
 Vestita di color di fiamma viva.

E lo spirito mio, che già cotanto  
 Tempo era stato con la sua presenza,  
 Non era di stupor tremando affranto,  
 Senza degli occhi aver più conoscenza,  
 Per occulta virtù, che da lei mosse,  
 D'antico amor senti la gran potenza\*.

Средь облака цвѣтовъ, что разсыпалось  
 Руками ангеловъ и, съ колесницы дна  
 Спадая, по дорогѣ развѣвалось,  
 Одеждой огневой облечена,  
 Съ лицомъ, подъ бѣлоснѣжной тканью  
 скрытымъ,  
 Въ вѣникъ оливо явилась мнѣ жена.

И хоть мой духъ волненьемъ позабытымъ  
 II трепетомъ восторга передъ ней  
 Давно себя не чувствовалъ разбитымъ,—  
 Тотъ обликъ, недоступный для очей,  
 Сокрытой силой чистоты высокой  
 Зажегъ во мнѣ весь жаръ минувшихъ  
 дней \*\*\*).

Всего меньше чисто поэтическихъ красотъ въ третьей части (Paradiso), гдѣ на каждомъ шагѣ встрѣчаешься съ невозможностью дать пластическій образъ расплывчатому метафизическому матеріалу. Наиболѣе полными фантазіи образами и самыми увлекательными эпизодами являются здѣсь лучезарное распятіе, образованное изъ душъ благородныхъ крестоносцевъ (XIV), затѣмъ великолѣпная картина Флоренціи прежнихъ временъ, рисуемая предкомъ Данте, Каччагвидюю (XV, 97—135); далѣе, изображеніе несчастій изгнанія (XVII, 46—100) и, наконецъ, описаніе небесной розы (XXX и XXXI), гдѣ фантазія Данте еще разъ проявляется въ пол-

\*) Переводъ Н. Н. Голованова.

\*\*) Ibid.

\*\*\*) Ibid.

номъ блескъ.—Данте болѣе, чѣмъ всякаго рода другого поэта, слѣдуетъ разсматривать въ самой тѣсной связи съ исторіей цивилизаціи его эпохи; внѣ этой связи онъ становится недоступнымъ, непонятнымъ и скучнымъ. Для насъ, людей новаго времени, что бы ни говорили набожные поклонники Данте, необходима большая побѣда надъ собой, чтобы пройти весь схоластическій лабиринтъ «Божественной комедіи». Независимо отъ тѣхъ частныхъ, которыя возмущаютъ наше чувство, какъ, напримѣръ, то мѣсто, гдѣ поэтъ представляетъ императора Фридриха II жарящимся въ аду, или помѣщаетъ Брута и Кассія въ трехголовой пасти адскаго царя на ряду съ Іудой Искариотомъ,—все дантовское мировоззрѣніе лежитъ такъ далеко отъ насъ, что основанное на немъ произведеніе въ цѣломъ имѣетъ для насъ гораздо болѣе культурноисторическій, чѣмъ поэтический, интересъ <sup>216</sup>).

Произведеніе Данте стоитъ въ итальянской литературѣ совершенно одиноко, такъ какъ то обстоятельство, что оно вызвало неудачное подражаніе со стороны нѣкоего Бонифація *дельи Уберти*, не имѣетъ рѣшительно никакого значенія. Направленіе духовной жизни великаго чело-вѣка было слишкомъ лишено связи съ организаціей его народа, чтобы оказать на литературную дѣятельность итальянцевъ прочное, или хотя бы только временное вліяніе; потому-то его такъ затмили въ глазахъ современниковъ два его знаменитыхъ, но далеко уступавшихъ ему гениальностью, преемника—Петрарка и Боккачіо. Нельзя сказать, что эти поэты были національнѣе его; совсѣмъ нѣтъ: ихъ поэзія въ несравненно большей степени, чѣмъ поэзія Данте, опредѣлялась чужеземными элементами, подражаніемъ и простымъ итальянизированьемъ чужеземныхъ образцовъ древняго и новаго времени—какъ и вообще весь ходъ итальянской литературы является въ полной зависимости отъ чужеземныхъ вліяній, такъ какъ ей недостаётъ внутренней необходимости и органическаго роста и она была вскормлена не естественнымъ молокомъ народныхъ сказаній и народной жизни, а искусственными учеными декоктами; но Петрарка и Боккачіо сумѣли приноровиться къ національному характеру вмѣсто того, чтобы, подобно Данте, идти въ разрѣзъ съ нимъ; они такъ превосходно пользовались его слабыми сторонами, особенно отвращеніемъ отъ напряженной умственной дѣятельности, стремленіемъ и въ духовной области искать лишь беззаботныхъ наслажденій, что навсегда проникли въ слухъ и сердце своихъ соотечественниковъ и на долгое время утвердили среди нихъ свой собственный вкусъ.

Франческо *Петрарка* (собственно Петракко, какъ назывался его отецъ) родился 20-го іюля 1304 г. въ Ареццо; онъ былъ сыномъ флорентійскихъ родителей, вмѣстѣ съ Данте изгнанныхъ изъ своего родного города.

Еще очень юнымъ онъ отправился съ отцомъ въ Авиньонъ, куда съ 1305 г. папы перенесли свою резиденцію, чтобы «показать міру нѣчто еще болѣе безобразное, чѣмъ римскій дворъ, именно—дворъ авиньонскій». Здѣсь, какъ вполнѣнствіи въ Монпелье и Бодоньѣ, Петрарка занимался науками, но скоро перемѣнилъ юриспруденцію, къ которой назначалъ его отецъ, на изученіе римскихъ поэтовъ и ора-

торовъ, при чемъ его поэтической талантъ особенно пробудился во время его пребывания въ Монпелье. Пѣсни трубадуровъ, съ которыми онъ познакомился на самой ихъ родинѣ, произвели на его чисто пассивную, женственную натуру неотразимое впечатлѣніе, и мысль затмить поэзію провансальскихъ пѣсень богатствомъ ума, болѣе утонченнымъ образованіемъ и большимъ совершенствомъ формы и сдѣлаться для Италіи главнымъ представителемъ любовной пѣсни должна была очень щекотать его прихотливое, истинно женское тщеславіе. И онъ дѣйствительно достигъ чего хотѣлъ, но выше этого подняться у него не хватило таланта: онъ превзошелъ свои провансальскіе образцы только утонченной софистикой чувства, ученостью и вкусомъ, гладкостью языка и совершенствомъ стиха, но отнюдь не богатствомъ фантазіи и высотой чувства; воинственнаго одушевленія Бертрама-де-Борна и смѣлаго стремленія къ свободѣ Пейра Кардинала ему никогда не удалось достигъ. Виртуозность языка онъ приобрѣлъ особенно во время своего пребывания въ Болоньѣ, откуда возвратился въ 1326 г. въ Авиньонъ, чтобы, оставшись почти безъ средствъ, благодаря смерти своего отца или, вѣрнѣе, нелобосовѣстности его душеприказчиковъ, вступить тамъ въ духовное сословіе. Въ распутномъ папскомъ городѣ духовный санъ былъ не препятствіемъ, а средствомъ для наслажденія жизнью, и поэтому Петрарка, котораго его симпатичная личность и поэтической талантъ повсюду дѣлали дорогимъ гостемъ, съ жадностью бросился въ водоворотъ авиньонскаго сластолюбія. Въ слѣдующемъ году онъ познакомился съ приобрѣвшей черезъ него всемірную извѣстность Лаурой, женою Гуго де-Саде, которую онъ съ тѣхъ поръ въ теченіе двадцати одного года продолжалъ любить или, по крайней мѣрѣ, воспѣвать, — ибо едва ли можно сказать опредѣленно, что такое собственно была эта любовь, и очень вѣроятно, что ее слѣдуетъ признать скорѣе дѣломъ головы, чѣмъ сердца и чувства, скорѣе подходящимъ объектомъ трубадурскаго искусства и тонкостей провансальской любовной поэзіи, чѣмъ дѣйствительной и истинной страстью. Съ тѣхъ поръ жизнь Петрарки протекала среди придворныхъ развлеченій и дипломатическихъ и ученыхъ поѣздокъ, которыя чередовались съ короткими періодами мечтательнаго отшельничества (въ Воклюзѣ возлѣ Авиньона и въ одной виллѣ недалеко отъ Милана).

Вліяніе и слава Петрарки, какъ ученаго и поэта, среди его современниковъ были безграничны. Въ честь его былъ возстановленъ древній обычай увѣчиванія поэтовъ, и 8-го апрѣля 1341 г. при стеченіи безчисленнаго множества народа онъ былъ торжественно увѣчанъ, какъ поэтъ-тріумфаторъ въ римскомъ капитолѣ, сенаторомъ Орсо дель'Ангилларой. Императоры и короли, папы и кардиналы внимали его слову и добивались его дружбы; въ то время, какъ тираны верхней Италіи гордились честью видѣть его гостемъ въ своихъ дворцахъ, республика Венеція приняла его какъ «представителя высшей силы, какъ верховнаго главу, какъ дожа наукъ» и оказала ему высшія государственныя почести. Пресыщенный наслажденіями славы, онъ удалился, наконецъ, въ уединеніе евангельскихъ горъ—въ Аркву, гдѣ и умеръ 18 іюля 1374 г. смертью ученаго, такъ какъ былъ пораженъ ударомъ, сидя надъ фоліантомъ.

Національно-литературное значеніе Петрарки основывается на его *Книжкѣ пѣсень* (Canzoniere), которая подъ простымъ заглавіемъ Rime (Рифмы) содержитъ его канцоны, сонеты — (сонетъ сдѣлался съ тѣхъ поръ самой популярной поэтической формой въ Италіи)—сестины, баллады, мадригалы, и оказала почти исключительное вліяніе на характеръ итальянской лирики въ такой же степени, какъ и вообще на всѣ времена сдѣлалась поэтическимъ канономъ любовной мечтательности, такъ.

какъ, за исключеніемъ немногихъ патріотическихъ одъ, она всецѣло посвящена любви. Всѣ послѣдующіе сонеттисты и лауреттисты заимство-



ис. 125. Петрарка. Миниатюра изъ одной рукописи, хранящейся въ придворной библіотекѣ въ Дармштадтѣ (Изъ Зейдлица, Историческіе портреты.)

вали отсюда свои мысли, краски и образы. А между тѣмъ здѣсь передъ нами не сама любовь живущая и движущаяся, скорбящая и ликующая,

а привлекательно, правда, разукрашенное уместованіе и мудрствованіе по поводу любви. Какимъ блескомъ, какой роскошью благоухающихъ цвѣтовъ ни одѣваетъ поэтъ свою Лауру, сколько драгоценныхъ вишнихъ украшеній ни собираетъ онъ на своемъ божествѣ и вокругъ него, въ сущности, онъ все-таки не въ силахъ вдохнуть въ этого идола животворящее дыханіе, — и такъ какъ онъ чувствовалъ, вѣроятно, въ глубинѣ души, что вся его полная звуковъ и благоуханій любовная поэзія есть, собственно, не болѣе, какъ простая игра, то ему легко было впасть и въ ошибочную увѣренность, будто его героическая поэма *Africa*, написанная на латинскомъ языкѣ и теперь давно уже позабытая, можетъ сохранить ему безсмертіе.

Въ одномъ письмѣ, написанномъ въ старости, Петрарка слѣдующимъ образомъ говоритъ о своихъ Rime: въ «Въ юности я часто имѣлъ обыкновеніе уединяться въ Воклюзъ, въ надеждѣ подъ его свѣжею тѣнью утишить пламя любви; но самое лѣкарство обращалось для меня въ ядъ. Огонь, который я привозилъ съ собою туда, возгорался тамъ снова и такъ какъ въ этомъ пустынномъ уединеніи не было никого, кто могъ бы мнѣ погасить его, то онъ становился все неукротимѣе. Чтобы усмирить его, я бродилъ по окрестностямъ, наполняя долины и небо своими жалобными пѣснями, которыя, однако, нѣкоторымъ казались пріятными. Такъ возникли мои юношескія итальянскія стихотворенія, которыя вызываютъ теперь во мнѣ раскаяніе и краску стыда, но всѣми тѣми, кто страдаетъ тѣмъ же недугомъ, любимы въ высшей степени». По нашему мнѣнію, эти слова характеризуютъ столько же неопредѣленность и неясность поэтическихъ стремленій Петрарки, какъ и его всѣмъ извѣстное тщеславіе. Тщеславіе побудило его также придавать главное значеніе своимъ латинскимъ трудамъ, такъ какъ латынь была тогда общимъ языкомъ ученыхъ, и, употребляя латинскій языкъ въ своихъ произведеніяхъ, онъ могъ льстить себя надеждою сдѣлаться всемірно знаменитостью, тогда какъ его стихотворенія, написанныя на народномъ языкѣ, ограничивали его славу предѣлами Италіи. Кромѣ поэмы *Africa*, имѣющей своимъ сюжетомъ третью пуническую войну и прославляющей величіе древняго Рима, Петрарка написалъ еще на латинскомъ языкѣ: *De remedii utriusque fortunae* (О лѣкарствахъ въ счастіи и несчастіи), *Rerum memorandarum libri IV* (Замѣчательныхъ вещей 4 книги), *Vitae virorum illustrium* (Жизнеописанія знаменитыхъ мужей), *De vita solitaria* (Объ уединенной жизни), *De otio religiosorum* (О праздности духовныхъ лицъ), *De republica optime administranda* (О лучшемъ управленіи государствомъ), *Eclogae*, множество писемъ и т. д. <sup>217</sup>).

Вся натура Петрарки какъ въ жизни, такъ и въ поэзіи является чѣмъ-то пустымъ, безсодержательнымъ и безхарактернымъ; ему недостаетъ истинной производительной силы, самостоятельнаго стремленія къ творчеству; ему постоянно нужны помощь и точка опоры, нуженъ образецъ, онъ воспринимаетъ и, воспринимая, думаетъ, что творитъ, какъ дѣлаютъ всѣ родственные съ нимъ женственно-мужскіе таланты: въ юности онъ подражаетъ французской поэзіи трубадуровъ, въ старости обращается къ аллегоріи Данте, на славу котораго смотритъ, впрочемъ, съ завистью, и сочиняетъ въ терцинахъ свои шесть аллегорическихъ видѣній, озаглавленныхъ *Тріумфы* (*Triumph*) и имѣющихъ своимъ предметомъ любовь, цѣ-

ломудріе, смерть, славу, время и божество—произведеііе, въ которомъ хотя и встрѣчаются, какъ и во всемъ, что писалъ Петрарка, отдѣльныя поэтическія черты и благородныя мысли, но которое какъ цѣлое, при полномъ отсутствіи пластической образности, даже отдаленнымъ образомъ не подходитъ къ своему прообразу и отталкиваетъ своею холодностью. Обладая такими свойствами, поэзія Петрарки можетъ находить себѣ передъ судомъ потомства тѣмъ меньшее признаніе, что именно она, главнымъ образомъ, способствовала утвержденію и въ области эстетики дурной наклонности итальянцевъ принимать видимость за сущность, форму за духъ, дѣланность за непосредственность; но всякаго уваженія заслуживаютъ, напротивъ, краснорѣчивыя стремленія поэта ко благу и миру своей родины, разрозненность и несчастія которой вызывали его искреннее соболѣзнованіе, хотя онъ и унижался до положенія друга и гостя виновниковъ этой разрозненности и этихъ несчастій—самыхъ негодныхъ папъ и отвратительнѣйшихъ деспотовъ, хотя и здѣсь, какъ и въ поэзіи, ему не доставало первой добродѣтели мужчины—характера. Въ высшей степени почтенны были его неустанные труды въ области изученія классической древности и ея великихъ авторовъ.



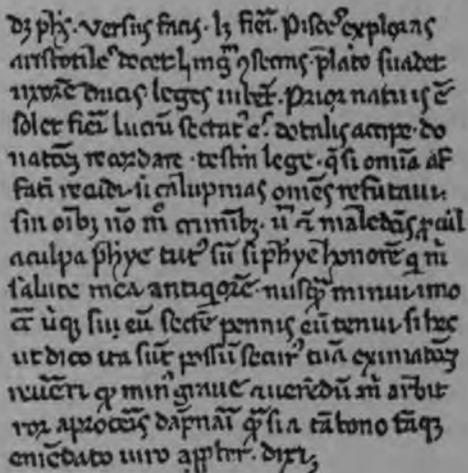
Рис. 126. Факсимиле Петрарки первой страницы рукописи Вергилия, хранящейся въ Миланской бібліотекѣ. Петрарка рассказываетъ въ этихъ строкахъ, что онъ увидалъ въ первый разъ Лауру утромъ 6-го апрѣля 1327 года и оплакиваетъ ее, сообщая, что она умерла въ то же самое число и въ тотъ же часъ, въ 1348 году. Фотографическій снимокъ Кальдозари въ Феррарію въ Миланѣ.

Здѣсь его дѣятельность совпадала съ подобной же дѣятельностью его современника и друга, Боккачіо. Что Петрарка сдѣлалъ для возрожденія и изученія римской литературы, то сдѣлалъ Боккачіо для литературы греческой, и мы въ наше время едва ли можемъ составить себѣ представленіе о неусыпныхъ заботахъ и трудахъ, съ какими было сопряжено подобное предпріятіе, о тѣхъ задержкахъ и препятствіяхъ, съ которыми, при царившемъ тогда невѣжествѣ, приходилось встрѣчаться при отысканіи, собираніи, покупаніи, переписываніи и распространеніи классическихъ рукописей. Однажды Петрарка во время одной изъ своихъ поѣздокъ въ Люттихъ, отыскалъ древній списокъ произведенія Цицерона *De officiis*, но ему не удалось найти въ этомъ многолюдномъ, цвѣтущемъ и богатомъ городѣ никого, кто бы могъ списать для него этотъ манускриптъ. Когда онъ въслѣдствіе этого рѣшилъ заняться переписываньемъ самъ, то только съ величайшимъ трудомъ могъ добыть какую-то жидкость, сколько-нибудь напоминавшую своимъ видомъ чернила. Боккачіо въ одну изъ своихъ научныхъ поѣздокъ прибылъ въ монастырь Монтекассина, славившійся какъ пріютъ науки, и спросилъ о рукописяхъ произведеній древности, сберегавшихся, какъ говорили, въ монастырской библіотекѣ. Его привели съ помощью лѣстницы въ какой-то сарай безъ оконъ, гдѣ безпорядочными кучами, среди пыли и мусора, отданные на произволъ непогоды и крысамъ, лежали тѣ драгоценныя свитки, которые могли научить столь многому и которыми пользовались здѣсь только въ качествѣ писчаго матеріала, покрывая пѣсни Гомера или діалоги Платона бессмысленными легендами или схоластически-сумасбродными трактатами относительно разныхъ предметовъ.

Если Петрарка, стремясь, какъ и Боккачіо, къ отысканію сокровищъ античной литературы, нашелъ могущественную поддержку въ своемъ обеспеченномъ матеріальномъ положеніи, въ своихъ покровителяхъ и вліятельныхъ связяхъ всякаго рода, то Боккачіо былъ болѣе предоставленъ своему личному трудолюбію: о первомъ передаютъ, что у него постоянно было нѣсколько секретарей, занятыхъ перепиской древнихъ манускриптовъ, а о второмъ—что онъ собственной рукой переписывалъ, и даже не разъ, Теренція, Ливія, Цицерона, Тацита, Боэція и Гомера. Пробужденіемъ интереса къ изученію эллинизма Боккачіо оказалъ наукѣ огромную услугу. Благодаря его усиліямъ, флорентійская республика учредила кафедру греческаго языка, на которую былъ призванъ Леонтій Пилать, одинъ изъ первыхъ грамматиковъ, перешедшихъ изъ Византіи въ Италію. Боккачіо былъ его первымъ ученикомъ и предпринялъ съ его помощью латинскій переводъ Гомера, чѣмъ сильно способствовалъ благотворной популярности „отца поэзіи“. Какъ ни было, однако, благодѣтельно для начинающейся цивилизаціи возрожденіе классическихъ занятій, какъ сильно ни способствовало оно проясненію средне-

вѣкового мрака, — нельзя пройти молчаніемъ и вредное вліяніе, какое оно, съ другой стороны, оказало на итальянскую литературу. Подражательный характеръ этой послѣдней, начало которому было положено введеніемъ въ нее провансальской лирики, теперь настолько прочно былъ утверждёнъ быстро распространившимся подражаніемъ древнимъ, особенно римлянамъ, что въ высшей поэзіи уже не могло болѣе проявиться никакого оригинальнаго тона, что спасеніе этой поэзіи начали полагать, главнымъ образомъ, въ формѣ, и все вообще литературное развитіе было поставлено въ зависимость отъ учености и схоластики и отъ направленія вкуса отдѣльныхъ талантовъ, разъ навсегда пріобрѣвшихъ значеніе стереотипныхъ образцовъ. Съ вредными послѣдствіями этого факта мы встречаемся уже у Боккачіо. Одаренный гораздо богаче Петрарки поэтическимъ талантомъ, онъ настолько увлекся классическимъ значеніемъ, быстро пріобрѣтённымъ манерной лирикой его предшественника, что истратилъ свой геній на усилія насильственно связать романтику трубадуровъ съ античными элементами и полный просторъ своей чисто-итальянской натурѣ далъ только въ одномъ своемъ произведеніи, правда, лучшемъ, — въ „Декамеронѣ“.

Джіованни Боккачіо родился въ 1313 году въ Парижѣ отъ французенки и флорентійскаго купца изъ Чертальдо <sup>218</sup>). Дитя любви, онъ вполнѣ оправдалъ ходячее мнѣніе, надѣляющее такихъ дѣтей особыми духовными преимуществами. Въ раннихъ лѣтахъ онъ былъ привезенъ во Флоренцію, гдѣ учился и уже семи лѣтъ отъ роду проявилъ талантъ и склонность къ поэзіи. Но его отецъ желалъ видѣть его не поэтомъ, а купцомъ, и вслѣдствіе этого отдалъ въ ученіе одному своему другу по торговлѣ, который и взялъ его съ собой въ Парижъ. Здѣсь, и вполнѣдствіи опять на родинѣ, куда Боккачіо былъ отосланъ вслѣдствіе своей неспособности къ торговому дѣлу, онъ до двадцати лѣтъ терзался въ борьбѣ между требованіями навязаннаго ему занятія и стремленіями своего ума къ образованію и къ приложенію на дѣлѣ своихъ силъ, пока не добился, наконецъ, отъ отца позволенія посвятить себя наукамъ. Съ этой цѣлью онъ отправился въ Неаполь, гдѣ самымъ ревностнымъ обра-



dz phz. verus finis. lz fieri. pisee exploras  
 aristotile docet. hinc qd. plato suadet  
 mox dnas leges imbet. puzor natus e  
 idet fieri. lucu. scatur. a. dotalis acipe do  
 natay reardare. testin lege. q. si omia af  
 facti reade. ii. culupnas omes refutau.  
 sin oibz no m. amibz. ii. a. malebas. p. ail  
 aculpa phye tur. su. si phye honore. q. ni  
 talice mea. antagoze. nullq. minui. mo  
 et. uq. sui. eu. scete. pennis. eu. tenui. si huc  
 ut dico. ut. su. p. su. scatur. aia. eximiaz  
 iuete. q. min. g. auer. ed. m. ar. bit  
 ro. p. p. d. d. p. n. a. q. si. a. ta. tono. ta. q.  
 enedato. iuv. app. p. d. p. t.

Рис. 127. Латинскій автографъ Боккачіо во Флоренціи. Изъ Zeitschrift für Bücherfreunde.

зомъ изучалъ классическихъ авторовъ, а также Данте, великая поэма котораго была, по его словамъ, первымъ свѣтомъ, озарившимъ его душу. Въ Неаполѣ же начались его знакомства и дружба съ Петраркой, который ѣхалъ тогда въ Римъ, гдѣ ему предстояло вѣнчаніе въ Капитоліѣ. Научныя занятія, хотя и самыя усердныя, не мѣшали пылкому молодому человѣку проявлять свою, искавшую наслажденій, натуру въ разнообразныхъ любовныхъ приключеніяхъ. Но его геній еще спалъ, и только жгучая и истинная страсть, внушенная ему донной Маріей, незаконною дочерью короля Роберта изъ анжуйскаго дома, пробудила его поэтическое творчество. Донна Марія была, какъ и Лаура Петрарки, замужемъ, но это обстоятельство только придавало лишнюю поэтическую прелесть отношеніямъ къ ней поэта.

Для прославленія своей любви и своей возлюбленной Боккачіо сочинилъ, во-первыхъ, романъ *Fiammetta*, въ уста героини котораго, Фіамметты, т.-е. Маріи, вложенъ разсказъ о ея любви къ Панфило, т.-е. Боккачіо, — разсказъ, полный южнаго пыла и естественности, нарушаемой лишь неумѣстною примѣсью античной міоологіи и героологіи; далѣе — романъ *Filicoro*, странное произведеніе, гдѣ смѣсь романтической обстановки французскихъ рыцарскихъ романовъ съ языческой міоологіей и христіанской іерархіей (папа, наприм., является здѣсь намѣстникомъ Юноны) производитъ прямо комическое впечатлѣніе; наконецъ, эпосъ *Тезеиду* (*La Teseide*), излагающій приключенія Арчиты и Палемона, двухъ сыновей Оивскаго царя, и исторію ихъ любви къ амазонкѣ Эмилии, и также представляющій смѣсь античныхъ воспоминаній съ романтикой, но важный по своей формѣ — восьмистрочнымъ *стансамъ* (*ottave rime*), изобрѣтателемъ или, по крайней мѣрѣ, усовершенствователемъ которыхъ является здѣсь Боккачіо, и которые съ тѣхъ поръ остались героическимъ стихотворнымъ размѣромъ итальянцевъ. Фіамметтѣ посвященъ также второй эпосъ нашего поэта, *Filostrato*, имѣющій своимъ сюжетомъ одинъ эпизодъ изъ троянской войны и тоже написанный стансами. Если эти произведенія, равно какъ и пастушеская поэма *Амето* и эротическая аллегорія *Ninfaie Fiesolano*, свидѣтельствуютъ о благородномъ подъемѣ духа, охватившемъ Боккачіо на службѣ у Амура („in servizio d'Amore“), на которой, по его признанію, онъ состоялъ съ самаго младенчества, то его сатира *Corbaccio*, о *Лабиринтѣ любви* (*Лабиринтѣ любви*), написанная, чтобы исцѣлиться отъ изменной страсти („amore carnale“, какъ онъ выражается), показываетъ, что поэтъ иногда довольно низко спустился съ идеальной высоты. Для этого у него было тогда въ Неаполѣ не мало случаевъ. Королю Роберту наслѣдовала его изящная, веселая внучка Іоанна, итальянская Марія Стюартъ, и Боккачіо ничего не имѣлъ противъ того, чтобы играть при ея дворѣ роль трубадура. Въ этомъ блестящемъ и роскошномъ кругу читалъ онъ для всеобщаго увеселенія



Джованни Боккачіо.

Рис. 128. Картина Андреа-да-Кастаньо во Флорентійскомъ національномъ музеѣ.

свои новеллы, собранныя впоследствии въ „Декамеронъ“. Послѣдовавшая въ 1350 г. смерть отца призвала его обратно во Флоренцію, а такъ какъ къ тому времени слава его, какъ ученаго, успѣла получить широкое распространеніе, то республика, по обычаю времени, призвала его на службу государству и нѣсколько разъ посылала въ составѣ посольствъ. Сверхъ того, какъ уже упомянуто выше, онъ съ необыкновеннымъ рвеніемъ заботился объ основаніи научныхъ учреждений и способствовалъ изученію классической древности.

Странное приключеніе, которое, случись оно въ болѣе ранній періодъ жизни Боккачіо, навѣрно обогатило бы „Декамеронъ“ еще одной прелестной исторіей, произвело въ это время поворотъ въ жизни поэта. Появленіе названной книги новеллъ, гдѣ шутка и сатира направлены главнымъ образомъ противъ итальянскаго духовенства, взбудоражило монастырскія гнѣзда, и было рѣшено добратъся до поэта, но только при помощи хитрости. Однажды къ Боккачіо явился картезіанскій монахъ, Чіани, и сообщилъ ему, что Пьетро Петрони, монахъ того же ордена, пользовавшійся репутаціей святого и незадолго передъ тѣмъ умершій, исповѣдуясь на смертномъ одрѣ, повѣдалъ ему тайну, будто поэта ожидаетъ скорый и трагическій конецъ, если онъ не оставитъ своей зловредной литературной дѣятельности. Этотъ приговоръ просвѣтленный взоръ умершаго прочелъ въ видѣніяхъ своей предсмертной борьбы на лицѣ Искупителя, на челѣ котораго написано все прошедшее, настоящее и будущее, — и Чіани долженъ теперь явиться съ подобнымъ же предостереженіемъ ко всѣмъ живущимъ вольнодумцамъ, между прочимъ и къ Петраркѣ. Этотъ фарсъ имѣлъ удивительныя послѣдствія. Состарившійся насмѣшникъ поддакъ обману, углубился въ себя, вступилъ даже въ духовное сословіе, сталъ изучать богословіе и удалился въ свой родительскій домъ въ Чертальдо, гдѣ, не смущаясь появившейся во Флоренціи чумой и военными неурядицами, снова принялся за свои научныя труды и написалъ свои латинскія сочиненія: *De genealogia deorum* (Генеалогія боговъ), *De montium, lacuum, fluviorum, stagnorum et marium nominibus* (О названіяхъ горъ, озеръ, рѣкъ, болотъ и морей), *De casibus virorum et feminarum illustrium* (О случаяхъ изъ жизни знаменитыхъ мужчинъ и женщинъ), *De claris mulieribus* (О добродѣтельныхъ женахъ), *Eclogae*. Самое слабое произведеніе Боккачіо есть его *Видѣніе любви* (*L'Amorosa visione*), монотонная аллегорія въ терцинахъ, написанная, очевидно, въ подражаніе „Триумфамъ“ Петрарки. Его спокойная жизнь, прерывавшаяся нѣсколькими посольскими миссіями и послѣдней поѣздкой въ Неаполь, продолжалась до 1373 г., когда Флорентійская республика возложила на него почетное порученіе — читать публичныя лекціи о „Божественной комедіи“. Учрежденіе назначенной для этой кафедры было вызвано написанной Боккачіо біографіи Данте (*Vita di Dante*); ему

принадлежать также—правда, неполные — комментаріи къ произведенію Алигьери (*Commentario alla commedia di Dante*). Тяжелое впечатлѣніе, произведенное на него извѣстіемъ о смерти его друга Петрарки, было причиною изнурительной болѣзни, отъ которой онъ уже не излѣчился. Въ предчувствіи близкаго конца, онъ возвратился въ Черталдо и умеръ тамъ 21 декабря 1375 г.

Произведеніе, благодаря которому Боккачю, на ряду съ Данте и Петраркой, является третьимъ основателемъ итальянской литературы и которое сдѣлало его отцомъ и воспитателемъ итальянской прозы, есть книга новеллъ *Декамеронъ*, *Il Decamerone* (отъ греческаго *déka*, десять, и *héméra*, день), названная такъ потому, что она раздѣлена на десять дней, а каждый день—на десять новеллъ. Въ этомъ произведеніи новелла уже достигла высоты своего развитія, и такъ какъ она, съ одной стороны, вмѣстѣ съ лирикой сонета является самымъ характеристическимъ для итальянской литературы видомъ поэзіи, а съ другой — приобрѣла весьма важное значеніе для всей новѣйшей литературы вообще, то мы и воспользуемся представившимся здѣсь случаемъ бросить бѣглый взглядъ на исторію ея развитія.

Со словомъ *новелла* (*novas*) въ смыслѣ художественнаго термина мы уже встрѣчались у провансальцевъ, гдѣ оно обозначало повѣствовательное, а также религиозное и дидактическое стихотвореніе; впоследствии въ сѣверной Франціи формой новеллы пользовались болѣе для разсказа въ нашемъ смыслѣ слова (*Fabliaux ou Contes*); такое же значеніе получила новелла въ Италіи, куда она перешла вмѣстѣ съ французскими героическими сказаніями и поэмами. Итальянцы съ большой легкостью и величайшимъ успѣхомъ усвоили этотъ родъ поэзіи, который такъ хорошо отвѣчалъ ихъ склонности къ вымысламъ, фантазированью, рассказыванью и слушанью разсказовъ, который представлялъ собой одинаково удобную и, что особенно важно, безъ большихъ усилій примѣнимую форму для патетическаго и шутливаго, поучительно-серьезнаго и бездѣлки, добродушной шутки и язвительной сатиры. Если искать древнѣйшихъ источниковъ новеллистики, то придется прежде всего обратиться на древній востокъ, къ индійской книгѣ басенъ *Гитопадесъ*, которая перешла въ большинство восточныхъ литературъ и въ 13 столѣтіи, благодаря латинскому переводу, стала доступна и европейцамъ. На ряду съ Гитопадесой большое вліяніе на новѣйшую новеллистику оказала еще *Исторія семи мудрецовъ*, имѣющая также восточное происхожденіе и перешедшая въ



Рис. 129. Миниатюра изъ книги Боккачю герцогини Луизы Савойской.

древнефранцузскую литературу въ видѣ стихотворнаго романа (*Li Romans des sept Sages*).

Книга о семи мудрыхъ учителяхъ содержитъ различные рассказы, связанные другъ съ другомъ слѣдующимъ образомъ. Одинъ царь поручаетъ воспитаніе своего сына семи мудрымъ мужамъ. Когда воспитаніе закончено, мудрецы приводятъ принца обратно къ его отцу, но съ помощью своего магическаго знанія открываютъ, что жизни ихъ воспитанника грозитъ опасность, если онъ въ теченіе опредѣленнаго времени не будетъ хранить самое строгое молчаніе. Принцъ такъ и дѣлаетъ, но возбуждаетъ этимъ гнѣвъ своего отца. Одна изъ женъ царя беретъ развѣдать причину этого молчанія, но при встрѣчѣ съ принцемъ пытается его соблазнить. Въ негодованіи принцъ забываетъ о предписаніи своихъ учителей, нарушаетъ молчаніе и осыпаетъ соблазнительницу упреками. Желая отомстить за себя, отвергнутая царица внушаетъ царю, что его сынъ хотѣлъ совершить надъ ней насиліе. Царь хочетъ предать своего сына казни, и искусно расчитанными рассказами своей супруги еще болѣе утверждается въ своемъ намѣреніи. Но каждый изъ семи мудрецовъ рассказываетъ свою исторію, противоположную рассказу предательницы. Такъ проходитъ семь дней, принцъ опять получаетъ возможность говорить и спасаетъ себя, открывъ преступленіе царицы.

Большое вліяніе имѣли также основанные на арабскихъ источникахъ, имѣющіе дидактическую окраску рассказы *Disciplina clericalis*, принадлежащіе *Петру Альфонсу*, испанскому еврею, перешедшему въ 1106 г. въ христіанство; далѣе, извѣстный подъ заглавіемъ *Gesta Romanorum cum applicationibus moralisatis ac mysticis* (Дѣла римлянъ съ примѣненіями моральными и мистическими)<sup>219</sup>) — хаотическій сборникъ исторій изъ римской эпохи, арабскихъ сказокъ, христіанскихъ легендъ, правоописательныхъ очерковъ изъ эпохи переселенія народовъ и всякаго рода анекдотовъ изъ средневѣковой жизни; наконецъ, фабліо сѣверо-французскихъ труверовъ, откуда итальянскіе новеллисты черпали всего охотнѣе и въ наибольшемъ объемѣ. На это указываетъ уже древнѣйшій итальянскій сборникъ новеллъ, *Сто древнихъ новеллъ* (*Cento novelle antiche*), составленный къ концу 13 столѣтія различными неизвѣстными авторами, пользовавшимися анекдотами древности, произведеніемъ Петра Альфонса, римскими *Gesta*, арабскими сказками, французскими рыцарскими романами, итальянскими хрониками, особенно же французскими фабліо, представляющими основу всего произведенія.

Впослѣдствіи и Боккачіо, доведшій итальянскую новеллу изъ ея грубыхъ зачатковъ до художественнаго совершенства, часто и охотно обращался къ этимъ источникамъ за матеріаломъ для своего „Декамерона“, который, впрочемъ, показываетъ, что его авторъ обладалъ при этомъ и даромъ оригинальнаго вымысла<sup>220</sup>).

Уже рама, въ которую вставлена эта пестрая мозаическая картина, носитъ истинно-поэтическій характеръ. Семь молодыхъ, красивыхъ и умныхъ дѣвушекъ и трое юношей, избѣгая ужасной чумы, опустошавшей въ 1348 г. Флоренцію, удаляются въ уединенное помѣстье, гдѣ дни у нихъ проходятъ среди изящныхъ занятій

и наслажденій любви и дружбы, а по вечерамъ все общество собирается вмѣстѣ и каждый его членъ долженъ разсказать по новеллѣ. Этимъ разсказамъ предшествуетъ въ видѣ введенія описаніе чумы, которое своею страшною наглядностью предстаетъ въ высшей степени поразительный контрастъ съ свѣтлыми красками слѣдующихъ за тѣмъ повѣствовательныхъ картинъ. Разнообразіе этихъ картинъ необыкновенно велико. Изображеніе благородныхъ, нѣжныхъ и трогательныхъ поступковъ и чувствъ чередуется съ самыми игривыми осмѣяніями нравственной испорченности того времени, масса самыхъ глубокихъ положеній и жизненныхъ правилъ—съ самой рѣзкой сатирой. Бичъ этой сатиры направленъ главнымъ образомъ противъ духовенства. сластолюбіе и лицемеріе котораго изображены очень яркими, но всегда комическими красками. «Боккачіо,—говоритъ одинъ итальянскій писатель,—въ одной книгѣ собралъ всѣ добродѣтели и пороки человѣческаго рода; онъ показываетъ намъ обманщиковъ и обманутыхъ, скрягъ и расточителей, евреевъ, язычниковъ и христіанъ, дамъ и рыпарей, пилигримовъ и святыхъ, героевъ и разбойниковъ, лицемеровъ и глушцовъ, королей, папъ и особенно монаховъ, бѣлыхъ, черныхъ, сѣрыхъ и голубыхъ монаховъ, монаховъ безъ конца; ни одинъ изъ итальянскихъ писателей (и только немногіе изъ иноземныхъ) не зналъ такъ хорошо, какъ Боккачіо, челоѣческаго сердца и не изобразилъ съ большей силой челоѣческихъ страстей, ни одинъ не обладалъ въ такой высокой степени той мощью комизма, которая можетъ заставитьъ людей смѣяться надъ собственными слабостями и дѣлаетъ ихъ мудрѣе и лучше на ихъ собственный счетъ».

Манера Боккачіо, особенно его сильно сатирическая окраска, его насмѣшливая враждебность къ духовенству, дала надолго тонъ всей итальянской новеллистикѣ, о наиболѣе выдающихся представителяхъ которой я кстати скажу вкратцѣ сейчасъ же. Съ главою итальянской новеллистики не могъ сравняться ни одинъ изъ его послѣдователей, между которыми мы прежде всего встрѣчаемся съ Франко *Саккетти* (род. въ 1335 г.); изъ принадлежащихъ ему 300 анекдотическихкихъ *новеллъ* сохранилось 258. Другой новеллистъ 14 столѣтія — *Сэръ Джіованни*, который, имѣя въ виду самого себя, назвалъ свою книгу новеллъ *Il Pecorone* (Остолопъ); этотъ сборникъ, написанный не безъ фантазіи и комизма, полонъ разсказовъ о всякаго рода супружескихъ невѣрностяхъ и скандалезностей. Въ слѣдующемъ столѣтїи большой популярностью, какъ авторъ новеллъ, пользовался Томмазо *Мазуччіо* изъ Салерно. Основной чертой 50 разсказовъ его *Novellino* (1476 г.) также является сатира противъ духовенства.

Весьма даровитъ былъ Маттео *Банделло* (1480—1562 гг.), изъ многочисленныхъ новеллъ котораго, въ высшей степени безнравственныхъ, часто даже отвратительно грязныхъ и неприличныхъ, мы можемъ видѣть, въ какомъ кругу идей особенно любило вращаться тогдашнее итальянское духовенство, такъ какъ Банделло былъ архіепископъ <sup>221</sup>). Такую же безпредѣльную непристойность проявилъ въ своихъ 10 новеллахъ другой каноникъ—Аньоло *Фиренцуола* (1548 г.).

Одна изъ новеллъ Фиренцуолы показываетъ намъ, что разумѣли тогда въ Италїи подъ названіемъ «честной» женщины. Именно, одна замужня женщина влюбляется

въ аббата, между тѣмъ какъ за ея горничной настойчиво ухаживаетъ молодой человѣкъ, Карло. Госпожа, желая удовлетворить своей прихоти и въ то же время сохранить приличіе, внѣшнюю благопристойность, поручаетъ своей горничной притвориться влюбленной въ аббата, заманить его въ домъ, а затѣмъ въ темнотѣ пустить на свое мѣсто ея. Но горничная, по ошибкѣ, вмѣсто аббата впускаетъ своего собственнаго возлюбленнаго Карло; тотъ считаетъ себя у своей подруги и приводится къ госпожѣ, которая, съ своей стороны, думаетъ, что у нея аббатъ. Вотъ эта-то женщина и названа «честной» и въ заключеніе прямо рекомендована авторомъ прекрасному полу какъ образецъ того, какъ можно удовлетворить своимъ желаніямъ «*senza pericolo dell'onore suo*» (безъ опасности для своей чести).

Болѣе поздній новеллистъ Сабадино *дельи-Ариенти* (1483 г.) старался возмѣстить отсутствовавшія въ немъ фантазію и грацію тяжеловѣсною ученостью. Написали также, каждый по одной новеллѣ, Луиджи *Пульчи* и Никколо *Макіавелли*, о которыхъ намъ придется говорить въ слѣдующемъ отдѣлѣ, и Луиджи *да-Порто*, изъ разсказа котораго Шекспиръ почерпнулъ матеріалъ для своей трагедіи „Ромео и Юлія“. Незначительны Джироламо *Парабоско*, *Мольца* и Марко *Кадемосто*, а также Джіовамбаттиста Джиральди *Чинчио* († 1573), произведенія котораго изобилуютъ всякаго рода ужасами и мерзостями, и Джіованни Франческо *Странарола* (1550 г.), который хотя и далъ въ своемъ сборникѣ новеллъ *Piacevoli notti* цѣлый складъ отовсюду набраннаго новеллистическаго матеріала, но въ обработкѣ его не проявилъ никакого особеннаго таланта. Лучшую книгу новеллъ въ 16 столѣтіи написалъ, безспорно, Антоніо Франческо *Грацини*, прозванный *Il Lasca*, родомъ изъ Флоренціи († 1583 г.), разсказы котораго, замѣчательные и по изяществу формы, представляютъ забавную вереницу веселыхъ продѣлокъ и сумасбродныхъ шутокъ <sup>222</sup>).

Комизмъ, смѣлая шутка, безцеремонная чувственность, прямо называющая всѣ вещи ихъ именами, — господствуютъ и въ сказкѣ итальянцевъ. Превосходнымъ произведеніемъ этого рода повѣствовательной поэзіи, по своей пестрой фантастичности и причудливости столь соотвѣтствующаго духу живого, любопытнаго, остроумнаго и веселаго народа, итальянская литетатура обладаетъ въ книгѣ сказокъ *Il Pentamerone*, составленной на неаполитанскомъ нарѣччіи Джіамбаттистою *Базиле*, жившемъ въ началѣ 17 столѣтія <sup>223</sup>).

### Второй періодъ итальянской литературы.

Данте, Петрарка и Боккачіо создали итальянскую литературу, но вліяніе на ея дальнѣйшее развитіе оказали только двое послѣднихъ. Въ 15-мъ и 16-мъ столѣтіи, когда свобода итальянскихъ республикъ уступила мѣсто тиранинн смѣлыхъ вожаковъ партій или хитрыхъ банкировъ, какъ Медичи, строгій республиканизмъ, проникающій великую поэму и все существо Данте, пришелъ въ забвеніе, тогда какъ лирика Петрарки

и эпосъ Боккачіо утверждались все прочиѣ и прочиѣ среди разслабленной націи. Пѣсни Петрарки породили безчисленное множество сонеттистовъ, между которыми слѣдуетъ упомянуть только Джусто *де' Конти* († 1449), *Серафино Аквилъскаго* (род. въ 1446 г.), принесшаго свой прекрасный талантъ сочиненія народныхъ нѣсенъ въ жертву стѣснительнымъ условіямъ сонета, Антоніо *Тибальдео* († 1537) и Бернардо *Аккольти* (1465—1534); новеллистика же Боккачіо, какъ мы видѣли выше, вызвала не менѣе подражателей, между тѣмъ какъ его повѣствовательныя поэмы положили основаніе достигшей впоследствіи такого пышнаго расцвѣта романтической героической поэзіи, а свойственная его соотечественникамъ склонность къ сатириѣ постоянно находила обильную и пріятную для себя нищу въ поданномъ имъ примѣрѣ. Любовь итальянцевъ къ насмѣшкѣ и до него, правда, проявлялась въ поэтической формѣ, но только въ концѣ 14-го столѣтія, когда изъ мѣстной и личной сатиры развилась болѣе общая и при томъ въ сущности шутливая сатира, это свойство характера выразилось въ литературѣ самостоятельно, благодаря подражателю Боккачіо новеллисту *Саккети* и сатирическому сонеттисту Антоніо *Пуччи* († 1373). Формой этой особенно пользовались бродячіе уличные пѣвцы, которыхъ итальянцы уже тогда, какъ и теперь, страстно любили слушать, и легко можно представить себѣ, что подобнаго рода наредные рапсоды привлекали къ себѣ тѣмъ большее число слушателей, чѣмъ рѣзче были остроты и насмѣшки, въ которыхъ проявлялся ихъ импровизаторскій талантъ. Самой широкой и самой прочной извѣстностью среди этихъ простонародныхъ сатириковъ пользовался флорентійскій цирюльникъ *Буркиелло* († 1449), имя котораго происходитъ отъ его импровизаторской способности, такъ какъ на флорентійскомъ народномъ языкѣ — сочинять стихи „alla burchia“ значить то же, что импровизировать ихъ.

На ряду съ этой народной поэзіей, которая, впрочемъ, никакъ не могла произвести что-либо очень крупное, стояла научная дѣятельность, которая, тоже опираясь на вліятельный примѣръ Петрарки и Боккачіо, была направлена на изученіе и подражаніе классической древности. Правда, послѣ смерти обоихъ великихъ друзей, какъ въ національно-литературной жизни, такъ и въ занятіяхъ античнымъ міромъ наступилъ долгій застой, вызванный преимущественно іерархическими раздорами и военными смутами той эпохи; правда, греческая школа, открытая, какъ мы видѣли, во Флоренці Боккачіо и Леонтиемъ Пилатомъ, скоро опять опустѣла, — но въ 15-мъ столѣтіи въ Италіи снова пробудился живой интересъ къ древности. Грекъ *Эммануиль Хризолорасъ* (1350 — 1415), прибывшій въ Италію, чтобы побудить папу къ объявленію крестоваго похода на защиту угрожаемаго турками Константинополя, былъ уговоренъ остаться здѣсь и, впоследствіи, преподавая греческій языкъ во Фло-

ренціи и въ различныхъ итальянскихъ университетахъ, способствовали новому оживленію гуманистическаго движенія и вызвали научную дѣятельность Леонардо *Бруни* († 1444), *Гуарино Веронскаго* († 1460), *Ауриспы* († 1460), Амброджіо *Траверсаро* († 1439), Поджіо *Браччіолини* († 1459), Франческо *Филельфо* († 1481), Антоніо *Беккателли* († 1471) и другихъ. Эти ученые и ихъ послѣдователи нашли себѣ сборный пунктъ и щедрую поддержку при дворѣ Медичи во Флоренціи. Происходя изъ купцовъ, Медичи, благодаря усиліямъ умнаго и образованнаго Козмо де-Медичи, сдѣлались облеченными верховнымъ полномочіемъ правителями флорентійской республики и старались заставить народъ забыть объ ихъ узурпаціи широкимъ и ревностнымъ меценатствомъ, которому итальянская литература, постоянно нуждавшаяся во внѣшней поддержкѣ, безспорно, обязана очень многимъ. Козмо расширилъ первую общественную библиотеку въ Италиі, образовавшуюся изъ завѣщаннаго ей книгохранилища флорентійца Никколо Пикколи, повсюду скупая для нея рукописи, храненіе и распространеніе которыхъ, благодаря изобрѣтенному при его жизни искусству книгопечатанія, перестало зависѣть отъ тысячи случайностей; онъ же, съ цѣлью дать ученымъ сборный пунктъ, основалъ во Флоренціи Платоновскую академію, первымъ президентомъ которой былъ Марсиліо *Фичино* (1433—1499), переведшій Платона, и введеніемъ этого философа въ ученый міръ создавшій спасительный противовѣсъ неподвижной схоластикѣ. Подобныя же академіи возникли впоследствии и въ Неаполь, въ Римѣ (при Піѣ II, ученомъ Энеѣ Сильвіѣ Пикколомини) и въ другихъ мѣстахъ.

Внукъ Козмо *Лоренцо* (1448—1492) продолжалъ дѣло своего дѣда. Получивъ воспитаніе и образованіе подъ руководствомъ Кристофоро, Ландино, Филельфо, Фичино и Лоренцо делла-*Валле* (1407—1457, знаменитаго противника свѣтской власти папъ), находясь въ двужескихъ отношеніяхъ съ Пико делла-Мирандола, Полиціано, Понтано, Саннаццаро и другими знаменитостями того времени, вскормленный философіей Платона, Лоренцо *Медичи* сдѣлалъ свой домъ жилищемъ искусствъ и наукъ, а въ поэтической дѣятельности соперничалъ съ поэтами, которыхъ онъ собиралъ вокругъ себя<sup>224</sup>). Хотя его дидактическая поэма *Споръ* (*L'altercazione*)—споръ относительно счастливѣйшей жизни,—насколько можно судить по извѣстнымъ до сихъ поръ отрывкамъ, весьма незначительна, какъ поэтическое произведеніе, зато тѣмъ богаче поэтическими достоинствами, его канцоны и сонеты (сонетъ „*O chiara stella, che co'raggi tuoi*“, т.-е. „*О, свѣтлая звѣзда, которая своими лучами*“—несомнѣнно, одинъ изъ прекраснѣйшихъ въ итальянской литературѣ), а также его народныя танцевальныя пѣсни (*Canzoni a ballo*). Сверхъ того, онъ сочинилъ еще дидактическую поэму относительно *соколиной охоты* (*La caccia col falcone*), аллегорическую поэму *Ambra*, которая въ прекрасныхъ

картинахъ природы воспѣваетъ носящую это названіе любимую его загородную резиденцію, стихотворенія въ терцинахъ моральнаго характера и различнаго содержанія (*Capitoli*), написанныя въ тонѣ еврейскихъ псалмовъ духовныя размышленія (*Orazioni*) и, наконецъ, насмѣшливую поэму *Пьяницы* или *Пиръ* (*I beoni il simposio*); этимъ послѣднимъ произведеніемъ, представляющимъ по своей формѣ пародію на „Божественную комедію“, онъ положилъ въ Италіи начало высшему роду поэтической сатиры. Главная литературная заслуга Лоренцо Медичи и группировавшихся вокругъ него писателей заключались въ установленіи очипен-



Рис. 130. Лоренцо-де-Медичи. Медаль XV столѣтія.

наго изученіемъ эллинства вкусъ, который, вмѣсто мертвой учености, требовалъ прежде всего возвращенія къ природѣ и способствовалъ ему; это стремленіе къ изображенію природы мы замѣчаемъ особенно также въ стихотвореніяхъ трехъ братьевъ *Пульчи*, Бернардо, Луки и Луиджи, изъ которыхъ послѣдній — къ нему мы еще возвратимся ниже — обладалъ самымъ выдающимся талантомъ. Бернардо Пульчи перевелъ эклоги *Виргилія* и сочинилъ *Идилліи* и *Элегіи*. Лука Пульчи, о которомъ мы также упомянемъ еще впоследствии, описалъ октавами и въ эпическомъ стилѣ великолѣпный турниръ, устроенный Лоренцо Медичи въ 1468 г., и кромѣ того ему принадлежатъ (очень посредственныя) *Героиды* и одна пастушеская поэма (*Driadeo d'Amore*). Въ описаніи только что упомяну-

таго турнира (или, можетъ быть, другого, позднѣйшаго?) съ Лукою Пульчи состязался и другъ Лоренцо, Анджело *Полиціано* (1454—1494), знаменитый ученый, который могъ вести споры съ греческими грамматиками на ихъ собственномъ языкѣ и сочинилъ множество латинскихъ стихотвореній. Его описаніе турнира, которое осталось отрывкомъ, превосходить стихотвореніе его предшественника гармоніей языка и вѣрнымъ пониманіемъ и изображеніемъ природы, но страдаетъ изысканно-аллегорической примѣсью древней мифологіи.

Мать Лоренцо и Джуліано Медичи прославляется, напр., здѣсь подъ именемъ „этрусской Леды“, сравненіе тѣмъ болѣе неумѣстное, что эта женщина отличалась крайней набожностью. Похвалы необыкновенной нѣжности, расточаемыя нѣкоторыми критиками Полиціано, надо тоже принимать съ нѣкоторыми ограниченіями. Языкъ становится у него иногда очень грубымъ, какъ, напр., когда при описаніи рожденія Венеры онъ упоминаетъ объ участи, которую, по волѣ рока, Уранъ претерпѣлъ отъ своего сына.

Лирика Джироламо *Беневени*, также принадлежавшаго къ этому кружку поэтовъ, характеризуется стремленіемъ свести платоновскую философію на идею христіанской любви, особенно проявившимся въ его знаменитой канцонѣ *L'amor divino* (Божественная Любовь).

Блестящій дворъ Медичи, время процвѣтанія котораго не безъ основанія сравниваютъ по отношенію къ поэтической жизнерадостности и поощренію всего прекраснаго съ вѣкомъ Перикла въ Аѳинахъ, сдѣлалъ предметомъ своихъ художественныхъ стремленій также обработку и облагороженіе драматическаго искусства. Возникновеніе итальянской драмы, какъ и вообще всей новой драматической поэзіи, относится къ тѣмъ временамъ, когда христіанство обратилось въ католицизмъ и окружило себя всею пышностью египетскаго и еврейскаго культа. Мы уже не разъ упоминали, что начатки драмы выработались изъ церковнаго церемоніала и намъ нѣтъ нужды распространяться здѣсь о томъ, что церковь скоро пришла къ убѣжденію, что она всего лучше можетъ упрочить свое господство надъ такимъ чувственнымъ, страстно преданнымъ всякимъ зрѣлищамъ народомъ, каковы итальянцы, если будетъ какъ можно болѣе принимать во вниманіе эту чувственность и страсть къ зрѣлищамъ. Поэтому церковь взяла въ свои руки управленіе театромъ и начала какъ въ другихъ мѣстахъ, такъ и въ Италіи (здѣсь въ началѣ 13 столѣтія), давать представленія, ставя для народа *мистеріи* и *моралитеты* (*Figure, Vangelii, Esempii, Istorie* или *Commedie spirituali* <sup>223</sup>). Съ этой цѣлью она приняла въ свое вѣдѣніе народные праздники и сумѣла дать христіанскій или, по крайней мѣрѣ, церковный характеръ даже карнавалу, этому чисто національному отголоску римскихъ сатурналій. Карнавалъ, однако, крѣпко держался за свой языческій характеръ, и въ веселой распушенности его маскарадовъ находили себѣ продолженіе

древнеримскія каррикатурно-комическія и далеко нескромныя мимическія пляски и представленія, изъ которыхъ въ послѣдствіи, въ противоположность къ высшей комедіи (*Commedia erudita*) итальянцевъ, выработалась ихъ такъ называемая *Commedia dell'arte* или народная комедія (импровизированная комедія). Эта комедія, единственный, если не считать оперы, народный и національный видъ драматической поэзіи въ Италіи, выработала и удержала постоянные типы и характеры: *Дотторе* (называемого также Граціано) изъ Болоньи, тупого педанта и ученаго болтуна; *Панталоне* изъ Венеціи, простаго добродушнаго купца и отца, котораго всѣ обманываютъ и надъ которымъ всѣ издѣваются за проявляемые имъ припад-

ки влюбчивости; *Арлекино* изъ Бергамо (въ Неаполѣ — *Полчинелла*, *Пульчинелла*), скормороха и плута, слуги Панталоне, всегда готоваго помочь распутнымъ сыновьямъ и влюбленнымъ дочерямъ и отколотить хвастливаго капитана *Скармуцци* или *Спавьенто*; *Тарталья*, косноязычіе и заиканье котораго служитъ поводомъ для безчисленныхъ смѣхотворныхъ сценъ; затѣмъ, *Коломбину* (также *Смеральдина*), возлюбленную

*Арлекино*; *Джельсомино*, слащаваго римскаго франта, *Бельтраме*, миланскаго самодура, *Бриелла*, хитраго афериста изъ Феррары, и *Джангуццо* и *Коріелло*, двухъ олуховъ изъ Калабріи. Этотъ перечень персонажей служитъ достаточнымъ указаніемъ на содержаніе народной комедіи, занимающей также первое мѣсто и въ балаганахъ маріонетокъ.

Стремленія къ болѣе благородному, болѣе художественному драматическому стилю исходили, какъ уже сказано, отъ двора *Лоренцо Медичи*, который самъ написалъ одно *rappresentazione* (такое названіе носили въ Италіи всѣ мистеріи вообще), снабженное также куплетомъ для пѣнія — раннее проявленіе любви итальянцевъ къ оперѣ. Эта и другія того же рода пьесы, въ которыхъ, вслѣдствіе господствовавшей въ ту эпоху склонности къ алтичному, мѣсто христіанскихъ святыхъ постепен-



Рис. 131. Четыре главныхъ типа итальянской народной комедіи. (Дотторе, Панталоне, Арлекино и Скармуцци). Съ одного стариннаго итальянскаго рисунка.

но было занято древними богами и героями, ставились во Флоренціи съ необыкновенной роскошью и огромными затратами. Римъ послѣдовалъ этому примѣру, и здѣсь-то Помпоніо Лето (Pomponius Laetus, † 1498) возобновилъ римскій театръ, чѣмъ оказалъ самое вредное вліяніе на дальнѣйшее развитіе драматическаго искусства въ Италіи: съ тѣхъ поръ поддѣлка подъ древнихъ стала одностороннимъ правиломъ высшей драматической поэзіи, которая, въ ученоемъ высокоуміи, предоставила народную драму на произволъ случая и плебейской грубости. При дворѣ Гонзаговъ въ Мантуѣ была поставлена въ 1472 г. первая итальянская трагедія научно-античнаго покроя. Это былъ *Орфей*, котораго Анджело Полициано написалъ въ нѣсколько дней и въ которомъ заслуживаютъ похвалы гораздо менѣе драматическіе элементы, чѣмъ отдѣльныя лирическія мѣста, особенно стансы, которыми Орфей умоляетъ въ подземномъ мірѣ Плутона о возвращеніи своей супруги, и заключительный хоръ Менадъ: „Ciascun segua, o Vasso (Всякій слѣдуетъ, о Вакхъ) etc., представляющій собою не только первый по времени, но и лучшій итальяскій диоирамбъ.

По примѣру Мантуи, сцены были устроены также въ Миланѣ, Венеціи и Феррарѣ. Особенно отличалась своими заботами о сценическихъ представленіяхъ Феррара, гдѣ находился дворъ пышныхъ Эсте, начавшихъ въ то время соперничать съ Медичи въ покровительствѣ искусствамъ; такое же рвеніе проявлялъ Римъ при веселомъ папѣ Львѣ X Медичи, который проматывалъ награбленныя со всего христіанскаго міра отпущеніемъ грѣховъ деньги въ кругу распущенныхъ риноплетовъ и шутовъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ, подобно остальнымъ членамъ своей фамиліи, подобно Юлію II и королю французскому Франциску I, былъ щедрымъ покровителемъ той славной эпохи итальянскаго искусства, когда явились произведенія Микель-Анджело Буонаротти, Леонардо да-Винчи, Тиціано, Рафаэля Санціо, Корреджіо, Браманте и многихъ другихъ великихъ мастеровъ. *Микель Анджело*, благодаря своимъ *сонетамъ*, имѣетъ право на почетное мѣсто и среди поэтовъ своей родины. Прекрасно назвалъ его Пиндемонте „человѣкомъ съ четырьмя душами“ (l'uom di quattr'alme) именно за то, что онъ написалъ „Страшный судъ“, изваялъ „Моисея“, вывелъ куполь собора Св. Петра и сочинилъ стихотворенія, проникнутыя истинно даитовскимъ духомъ <sup>226</sup>). Въ эту же эпоху развился и истинный цвѣтъ итальянской литературы, романтической эпосы, къ очерку котораго мы теперь и приступимъ, чтобы впоследствии снова возвратиться къ дальнѣйшей исторіи драмы.

Эпосъ итальянцевъ, какъ и остальные отрасли ихъ литературы, страдаетъ отсутствіемъ національной основы. Итальянцы заимствовали лирику у провансальцевъ, въ драмѣ (по крайней мѣрѣ высшей) они подражали древнимъ, свою героическую поэму, рыцарскую эпопею, извлекли

изъ кладовыхъ французской романтики и, сверхъ того, разрабатывали ее въ пору, совершенно неблагопріятную для эпическаго духа, именно, въ то время, которое, какъ говорить и доказываетъ Руть (II, 155—168), „было такъ полно отрицательныхъ элементовъ, такъ полно критической пронизательности и рассудочности; — время, которому недоставало, въ качествѣ основы и перваго условія для эпоса, величественныхъ національныхъ дѣяній, которое носило въ себѣ внутренній разладъ и заимствованіемъ иноземнаго матеріала и иноземныхъ формъ обнаруживало свою слабость;—время, когда религія, въ формѣ очень сложной, давно устарѣлой, но все еще тираннически господствующей церковной системы, еще оказывала хотя какое-нибудь слабое вліяніе на пластическія искусства, но отнюдь не вліяла на поэзію;—время, когда философія, прошедшая уже двѣ стадіи своего развитія, занимала человѣчество почти въ такой же степени, какъ и политика, и уже обратила свою критику противъ церковнаго преданія, — когда рассудочная, трезвая исторіографія лишила не-



Рис. 132. Микель Анджели.

многія народныя сказанія ихъ поэтическихъ чаръ, — когда вообще рассудочная дѣятельность такъ систематически отдѣлялась отъ прочихъ проявленій духовной жизни и въ борьбѣ съ ними достигла такой зрѣлости“. Эти слова показываютъ, что итальянскій эпосъ долженъ былъ сдѣлаться только чисто-искусственнымъ продуктомъ, такъ какъ онъ не могъ быть ни національнымъ, ни наивнымъ. Итальянцы лишили перенесенный въ ихъ страну романтизмъ его прекраснѣйшаго качества, дѣтской непосредственности, и замѣнили ее произведеніемъ болѣе зрѣлой эпохи, ироніею, которая и сообщаетъ ихъ поэмамъ своеобразную окраску. Эта иронія смотритъ на весь романтическій волшебный міръ глазами разума, скептическая улыбка котораго повсюду просвѣчиваетъ изъ чудесъ и таинственности итальянскаго романтизма. Нисколько не щадитъ она христіанства, т.-е. самую душу романтической поэзіи, и

идеальное пониманіе его, съ какимъ мы встрѣчаемся особенно въ циклѣ сказаній объ Артурѣ, настолько извращено и приноровлено къ свѣтскимъ цѣлямъ во всѣхъ итальянскихъ поэмахъ, за исключеніемъ „Освобожденнаго Іерусалима“, что религія часто служить здѣсь мотивомъ для положеній, далеко не нравственныхъ.

Приведемъ одинъ только примѣръ: въ *Моранте* Пульчи языческая принцесса Меридіана влюбляется въ храбраго Оливье, завлекаетъ его въ свою комнату и требуетъ отъ него немедленнаго доказательства любви и съ его стороны. Рыцарь отказывается на томъ основаніи, что она язычница. Тогда страстная красавица высказываетъ желаніе какъ можно скорѣе креститься, но, не давъ даже рыцарю окончить начатое имъ краткое изложеніе основныхъ догматовъ христіанства, объявляетъ, что она уже совсѣмъ готова принять крещеніе, чтобы немедленно вслѣдъ увидѣть себя взаимно любямою.

Точно такъ же и любовь, вмѣсто того, чтобы подниматься въ сферу аскетической мечтательности, какъ того требуетъ истинный романтизмъ, держится, главнымъ образомъ, въ области чувственности, и при отсутствіи истинно-религіознаго чувства (такъ какъ то обстоятельство, что *внѣшняя* пропаганда христіанства всегда служитъ цѣлью этихъ эпопей, нисколько не доказываетъ дѣйствительнаго существованія подобнаго чувства) такъ же, какъ и идеальной любви, само рыцарство эпическихъ героевъ Италіи является въ общемъ чисто внѣшнимъ и безсодержательнымъ и его носители блуждаютъ среди безцѣльныхъ и безконечныхъ приключеній, съ трудомъ связываемыхъ въ одно цѣлое съ помощью только церковной вѣры, которая вѣдь съ самаго начала получила большое значеніе въ романтическомъ эпосѣ. Относительно формы итальянской эпической поэзіи надо замѣтить, что она лишена пластичности, замѣтной еще въ „Адѣ“ Данте и въ нѣкоторыхъ эпическихъ опытахъ Боккачіо, что существенная ея особенность—живописность и что присущіе ей лирическіе порывы съ теченіемъ времени достигаютъ музыкальности, какъ показываетъ поэма Тассо.

Что касается содержанія итальянской героической поэзіи, то оно заимствовано, главнымъ образомъ, изъ Франціи. Французскій романтизмъ настолько обработалъ франко-каролингскій циклъ сказаній какъ вообще, такъ и въ частности, что онъ съ своей центральной фигурой, Карломъ Великимъ, давалъ итальянскимъ эпическимъ поэтамъ обдѣланный, легко усвояемый и въ высшей степени популярный матеріалъ. И дѣйствительно, этотъ матеріалъ уже рано подвергся итальянской переработкѣ, какъ показываетъ одинъ романъ, относящійся къ 14 столѣтію и имѣющій обширное заглавіе: *I Reali di Francia, nel quale si contiene la generatione di tutti i re, duchi, principi e baroni di Francia e de li paladini, colle battaglie da loro fatte, comenzando da Constantino imperatore fino ad Orlando, conte d'Anglanto* (Монархія французская, гдѣ содержится исто-

рія происхожденія всѣхъ королей, герцоговъ, князей и бароновъ Франціи, а равно ихъ паладиновъ, со всѣми битвами, которыя они давали, начиная съ императора Константина до Орlando, графа д'Англанта,—первое печатное изданіе въ 1491 г.).

Эта книга связываетъ рассказы о Карлѣ Великомъ, какъ побѣдителей сарациновъ въ Испаніи (преданіе его смѣшиваетъ съ Карломъ Мартелломъ), въ одну причудливую картину, которую мы разсмотримъ ближе, такъ какъ она является основой итальянской рыцарской эпопеи. *Reali di Francia* (*Franciae regales*, царственныя дѣти Франціи) начинаются крещеніемъ императора Константина, который выставленъ здѣсь предкомъ Карла Великаго. Сынъ Константина, Фіово, навлекши на себя несправедливый гнѣвъ отца, принужденъ удалиться отъ двора и получаетъ въ даръ священное знамя, такъ называемую орифламму, которое постоянно приноситъ побѣду, если только оно не направлено противъ христіанъ. Прежде всего, Фіово побѣждаетъ и склоняетъ къ христіанству миланцевъ, затѣмъ переходитъ Альпы, добываетъ себѣ съ великой храбростію страну и жену, покоряетъ Парижъ и обращаетъ въ христіанство всю Францію. Свершивъ это, онъ идетъ на царство Дарбену, побѣждаетъ нѣмцевъ и силой заставляетъ ихъ принять христіанство. Встревоженное храбростію и счастіемъ Фіово, все язычество спланивается, чтобы завоевать средоточіе христіанства, Римъ, но Фіово, съ своими сыновьями и вассалами разстраиваетъ эти планы, послѣ чего его внукъ Фіораванте покоряетъ царства Скандію и Вальду, заключившія союзъ съ Дарбеной. Другой его потомокъ, Боветто, завоевываетъ Англію, а внукъ Боветто, Буова д'Антоня, основываетъ послѣ различныхъ странствованій княжество Синеллу, покоряетъ Далмацію, Славонію, Кроацію и подготавливаетъ для своихъ сыновей завоеваніе и обращеніе въ христіанство Венгріи.

Здѣсь, такимъ образомъ, повсюду изъ-за оболочки сказанія проглядываетъ идея каролингской всемірной монархіи, хотя только послѣдняя часть романа занята легендой о Карлѣ Великомъ, историческія черты котораго, правда, измѣнены здѣсь фантазіей до неузнаваемости. Отца Карла, Пипина, убиваютъ двое изъ его побочныхъ сыновей, а законный наслѣдникъ, принужденный бѣжать изъ Парижа отъ похитителей трона, опирающіхся на измѣнническую фамилію Маганца (Майндъ), обреченный своими врагами на изгнаніе и отлученный, по ихъ требованію, палой, скрывается нѣкоторое время въ одномъ аббатствѣ, послѣ чего убѣгаетъ въ Испанію ко двору сарацинскаго царя Галафроне въ Сарагоссу; подъ именемъ Майнетто онъ поступаетъ на службу къ сыновьямъ этого царя — Марсилію, Балуганте и Фольсироне, съ которыми ему суждено было вести впослѣдствіи кровавыя войны, влюбляется въ его дочь Галеану и, окрестивъ ее, тайно вступаетъ съ ней въ бракъ. Вскорѣ затѣмъ Галафроне вмѣстѣ съ своими тремя сыновьями попадаетъ въ плѣнъ къ одному африканскому царю. Карлъ освобождаетъ ихъ, но такъ какъ слава, приобрѣтенная имъ черезъ это, возбуждаетъ зависть сыновей Галафроне, то онъ убѣгаетъ вмѣстѣ съ Галеаною отъ нападенія завистниковъ, онъ проходитъ Италію и Баварію, набираетъ себѣ войско, нападаетъ на похитителя своего наслѣдства, разбиваетъ его и снова завладѣваетъ страню своего отца.

Съ этихъ поръ главнымъ героемъ сказаній о Карлѣ дѣлается его племянникъ Орlando (Гротландъ, Роландъ). Именно, у Карла есть сестра Берта, къ которой чувствуетъ склонность, ея раздѣляемую, рыцарь Милонъ Англандскій, потомокъ по боковой линіи знаменитаго Буова д'Антоня. Въ виду бѣдности рыцаря императоръ отказываетъ въ своемъ согласіи на ихъ бракъ, заключаетъ влюбленныхъ въ темницу и хочетъ предать ихъ смерти. Но ихъ освобождаетъ расположенный къ нимъ

герцог Намо, который даетъ имъ убѣжище въ своемъ замкѣ, гдѣ и совершается ихъ бракосочетаніе. Разгнѣванный этимъ Карлъ объявляетъ Милона въ опалѣ и заставляетъ папу отлучить брачную чету отъ церкви. Они бѣгутъ въ Италію, гдѣ Берта въ одной пещерѣ возлѣ Сутри родила сына, который оказался настолько сильнымъ, что немедленно послѣ рожденія докатился до самаго входа пещеры навстрѣчу возвращавшемуся отцу, откуда и получилъ свое имя (rotolare, rouler, катиться). Не одинъ уже годъ влачила семья скудное существованіе въ этой пещерѣ, пока Милонъ не отправился искать счастья въ чужихъ краяхъ; послѣ этого его имя исчезаетъ изъ сказанія. Орlando вырастаетъ веселымъ и мужественнымъ юношей и устраиваетъ примиреніе своего дяди съ матерью. Именно въ то время, когда Карлъ, отправляясь для коронованія въ Римъ, остановился на нѣкоторое время въ Сутри, остатки отъ его стола раздавались, по древнему обычаю, бѣднымъ. Но между тѣмъ, какъ остальные бѣдняки смиренно ожидали на дворѣ, маленькій Роландъ смѣло вошелъ въ столовую, взялъ со стола полное блюдо и отнесъ его своей матери. Когда онъ хотѣлъ сдѣлать это второй разъ и опять готовился схватить блюдо, императоръ громко кашлянулъ, чтобы испугать его. Но мальчикъ смѣло посмотрѣлъ на властителя, дернулъ его, недолго думая, за бороду и спросилъ: «Что это съ тобой?» Карлъ былъ такъ пораженъ этимъ, что приказалъ прослѣдить за мальчикомъ до самаго его жилища — пещеры; такимъ образомъ была найдена сестра императора, Берта и тутъ Карлъ возвратилъ ей милость, усыновивъ вмѣстѣ съ тѣмъ своего племянника (ср. прекрасный романсъ Уланда «Klein Roland»).

Съ теченіемъ времени Орlando сдѣлался главной опорой трона своего дяди и первымъ героемъ христіанства. Но врагомъ христіанскому міру или христіанскому царству Карла выступило образовавшееся въ это же время большое сарацинское царство, героями котораго являются въ романѣ царь африканскій Аголанте съ своимъ сыномъ Тройяно и братомъ Альмонте, замышляющіе истребленіе христіанъ. Аголанте и Альмонте вторгаются съ огромнымъ войскомъ въ Италію, Тройяно съ другимъ войскомъ идетъ черезъ Испанію на Францію, а король португальскій, тоже сарацинъ, ведетъ флотъ на Англію. Карлъ со всѣмъ христіанскимъ войскомъ выступаетъ противъ Аголанте и Альмонте. Враги христіанства разбиты, и Альмонте падаетъ въ единоборствѣ отъ руки Голанда. Между тѣмъ Тройяно проникаетъ черезъ южную Францію до Савойи и одустошаетъ тамъ владѣнія Герардо да-Фратты, который хотя и былъ постоянно тайнымъ соперникомъ императора, но пошелъ вмѣстѣ съ нимъ въ Италію.

Сарацины однако и въ Савойѣ терпятъ пораженіе отъ возвращающихся домой христіанъ, и Тройяно постигаетъ участь Альмонте. Но въ это время натянутыя отношенія между императоромъ и Герардо да-Фраттой прорываются въ открытую вражду; Герардо удаляется къ маврамъ въ Испанію, отрекается отъ христіанства и побуждаетъ сарацинскаго царя Марсиліо къ войнѣ противъ Карла. Марсиліо вооружается какъ можно лучше съ помощью своихъ героевъ Феррау, Серпентина, Маларджи и Изера, но наступающее войско Карла все низвергаетъ и осаждаетъ грѣшную Пампелону. Здѣсь вставленъ въ сказаніе слѣдующій большой эпизодъ. Вслѣдствіе происшедшей во время осады Пампелоны небольшой размолвки между Карломъ и его племянникомъ этотъ послѣдній оставляетъ лагерь, удаляется въ Персію, помогаетъ, подъ именемъ Ліонаджи, султану этой страны въ войнѣ противъ царя Сиріи и Аравіи Макиданте, завоевываетъ Іерусалимъ и заключаетъ съ султаномъ договоръ, по которому Іерусалимъ и Вилеємъ должны принадлежать христіанамъ и признавать ленную зависимость отъ Карла. Послѣ этого Орlando возвращается къ императору, который чувствуетъ въ немъ большую нужду; Пам-

пелона покорена, и Марсиліо просить мира. Тогда приходитъ къ нему на помощь фамилія Маганца, главой которой былъ въ то время коварный Ганъ (Ганелонъ). Онъ рѣшается предать императора Марсиліо, но достигаетъ лишь того, что Орlando и его паладины падаютъ жертвой измѣннически устроенной засады при Ронсивалѣ. Однако Карлъ отомщаетъ маврамъ за убитыхъ, завоевываетъ Сарагосу, обращаетъ Испанію въ христіанство, наказываетъ Гана и отправляется въ Римъ, чтобы заказать заупокойныя обѣдни въ память своего племянника; въ эту поѣздку были основаны Венеція и Флоренція. Этимъ кончается сказаніе, которое съ теченіемъ времени обогатилось множествомъ вставокъ и добавленій.

Это произведеніе прежде всего послужило основой для трехъ неуклюжихъ попытокъ итальянскаго эпоса—написанныхъ октавами рыцарскихъ поэмъ: *Buova d'Antona*, относящейся къ первой половинѣ 14-го столѣтія; *La Spagna*, принадлежащей флорентинцу Состеньо ди-Цаноби и почти шагъ за шагомъ слѣдующей за хроникой Тюрпена; наконецъ, *La regina Ancroja*, гдѣ героиню убиваетъ Роландъ за то, что она не хочетъ понять доводовъ ревностнаго проповѣдника-паладина относительно непорочнаго зачатія Маріи. Собственно же рыцарская эпопея начинается только съ появленіемъ оставшагося неоконченнымъ *Ciriffo Calvaneo*, поэмы Луки Пульчи, который, какъ мы видѣли, сдѣлалъ также попытку прославить въ поэзіи искусственно возрожденное при дворѣ Медичи рыцарство. Въ этой, довольно, впрочемъ, сухой и лишенной фантазіи, поэмѣ уже намѣчены, по крайней мѣрѣ, въ своихъ общихъ чертахъ, отличительныя свойства итальянскаго эпоса: отсутствіе истиннаго рыцарства и истинной рыцарской любви; безпорядочная смѣсь языческаго и христіанскаго, патетическаго и комическаго, склонность къ поразительнымъ невѣроятностямъ, безцѣльныя и безсодержательныя приключенія и битвы героевъ, любовныя похождения героинь, осмѣяніе духовенства и скептическая иронія, доходящая до атеистическаго сарказма. Болѣе опредѣленно и свободно выступаютъ эти особенности въ рыцарской поэмѣ *Великанъ Морганте* (*Il Morgante maggiore*), принадлежащей Луиджи Пульчи (1432 — 1484). Героємъ этой поэмы, раздѣленной на 18 пѣсенъ, является великанъ Морганте, котораго Роландъ обращаетъ въ христіанство и дѣлаетъ своимъ соратникомъ; это — неуклюжій, но забавный и въ сущности добродушный оригиналь, которому, какъ объясняется въ ниже приведенныхъ стихахъ, ничего не стоитъ „вырвать бороду старому Харону, согнать съ трона самого Плутона, выпить однимъ глоткомъ Флегетонъ, разомъ поглотить Флегіасъ, положить однимъ ударомъ Фурій съ Церберомъ и до такой степени напугать самого Вельзевула, что тотъ пустился бѣжать быстрѣе сирійскаго верблюда:



Рис. 133. Луиджи Пульчи.  
Съ медали.

„E pelero la barba a quel Caron,  
 E leverò dalla sedia Plutone;  
 Un sorso mi vò far di Flegeton.  
 Ed inghiottir quel Flegias 'n un boccone;  
 Tisifo, Aletto, Megara, ed Eliton,  
 E Cerbero ammazzar in un punzone;  
 E Belzebù farò fuggir più via,  
 Ch'un dromedario non andre'in Siria“.

Понятно, что въ „Великанѣ Морганте“ происходитъ множество сраженій и притомъ — съ великанами и сарацинами, волшебниками и чертями. Историческіе элементы сказанія о Карлѣ отступаютъ здѣсь уже далеко на задній планъ, и произволь фантазіи получаетъ столь же полный просторъ, какъ и скептическая насмѣшка, которая доходитъ до скандальности въ вышеупомянутомъ приключеніи Оливье и Меридіаны. Главное

достоинство этого произведенія заключается, безспорно, въ оригинально обрисованномъ характерѣ Морганте.

Мы уже сказали, что феррарскіе Эсте рано начали соперничать съ флорентійскими Медичи въ покровительствѣ изящнымъ искусствамъ; теперь центръ поэтической дѣятельности переносится изъ Флоренціи въ Феррару, чему способствовало то внѣшнее обстоятельство, что вскорѣ послѣ смерти Лоренцо Медичи, его домъ утратилъ на нѣкоторое время господство, благодаря дѣятельности пуритански-строгаго мона-



Рис. 134. Джироламо Савонарола. Флорентійская медаль.

ха Джироламо *Савонаролы* (1452—1498), который ввелъ во Флоренціи теократически-республиканское правленіе и изгналъ Медичи съ ихъ приверженцами, при чемъ съ прекращеніемъ ихъ пышной и великолѣпной придворной жизни и поэты не встрѣчали уже поощренія и гостеприимныхъ попеченій.

Савонарола, строгій ревнитель нравовъ и враждебный папамъ реформаторъ, былъ, какъ извѣстно, сожженъ во Флоренціи 23-го мая 1498 г., во время устроенной папой Александромъ VI и друзьями Медичи контръ-революціи. На ряду съ необыкновеннымъ ораторскимъ талантомъ онъ обладалъ также поэтическимъ даромъ, но пользовался имъ исключительно для прославленія Бога.

Нѣкоторые изъ его духовныхъ пѣсней замѣчательны по теплотѣ чувства, какъ, напримѣръ, прекрасная канцона *Della consolazione del crucifixo*. (Объ утѣшеніи Распятіемъ):

„Quando il suave e mio fido conforto  
 Per la pietà della mia stanca vita  
 Con la sua dolce cythara fornita  
 Mi trahe dall'onde al suo beato porto,  
 Jo sento al cor un ragionar accorto  
 Dal resonante ed infiammato legno,  
 Che mi fa si benigno,  
 Che di fór sempre lachrymar vorrei“ etc.

Когда мой искренний и другъ души моей,  
 Растроганъ жизнію моею, полной горя,  
 Направитъ мысль мою киеварю своей  
 Къ блаженной пристани средь жизненнаго моря,—  
 Живить мнѣ сердце ласковый языкъ  
 Тѣхъ струнъ рокочущихъ и полныхъ вдохновенья  
 И, убаюканъ ихъ рѣчами, я привыкъ  
 Въ отрадѣ слезъ искать той скорби утоленья и т. д. \*).

Съ тѣхъ поръ Феррара сдѣлалась и оставалась главнымъ пріютомъ итальянскаго эпоса, и первый феррарскій поэтъ, взявшійся за разработку этого рода поэзіи, былъ слѣпой *Чьеко*, о жизни котораго извѣстно лишь то, что онъ былъ слѣпъ и умеръ въ концѣ 15 столѣтія. Онъ написалъ рыцарскую поэмѣ въ 45 пѣсняхъ, которая носитъ заглавіе *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano* (Книга оружія и любви, озаглавленная Мамбриано) и матеріалъ для которой дала, главнымъ образомъ, легенда о сыновьяхъ Гаймона, позднѣйшая вѣтвь сказаній о Карлѣ.

Главные герои этой поэмы,—Мамбриано и Ринальдо, и нѣкоторые ихъ приключенія послужили, несомнѣнно, образцами для позднѣйшихъ эпическихъ поэтовъ; такъ, напримѣръ, пѣснь Ринальдо въ оковахъ любви у феи Карандины подала, вѣроятно, мысль объ изображеніи въ „Освобожденномъ Іерусалимѣ“ пребыванія Ринальдо въ волшебныхъ садахъ Армиды. Цѣлое поэмы лишено всякаго единства и страдаетъ совершеннымъ отсутствіемъ плана и самой странной смѣсью христіанскихъ представленій съ античной міеологіей (Плутонъ обвиняетъ Роланда предъ судилищемъ Христа въ ереси и т. п.), равно какъ и самими откровенными непристойностями.

Вслѣдъ за Чьеко идетъ Маттео Марія *Бойярдо* (1434—94), графъ Скандіано, происходившій изъ одной очень знатной ломбардской фамиліи, рано привезенный къ феррарскому двору, впослѣдствіи занимавшій тамъ важныя должности, и умершій губернаторомъ въ Реджіо. Кромѣ своихъ латинскихъ стихотвореній, Бойярдо написалъ множество сонетовъ, канцонъ и терцинъ, главное же его произведеніе рыцарская поэма *Влюбленный Роландъ* *Orlando innamorato*.

\*) Переводъ Н. Голованова.

Матеріалъ для нея дали сказанія о Карлѣ въ самомъ широкомъ объемѣ; но Бойардо не поставилъ себя въ полную зависимость отъ этого источника, а самымъ блестящимъ образомъ доказалъ самостоятельную силу своей фантазіи въ изображеніи лицъ, положеній и катастрофъ. Онъ тоже, подобно своимъ предшественникамъ, началъ поэму въ національномъ, т.-е. шутиливомъ тонѣ, онъ также смотрѣлъ вначалѣ на романтическій міръ только какъ на фундаментъ для шутки и ироніи; но одаренный рыцарскимъ духомъ и все болѣе увлекаясь своимъ сюжетомъ, онъ спасъ идеалъ романтики, идею рыцарства, перенесъ ихъ изъ области насмѣшки въ сферу серьезности и одушевленія и, благодаря этому, значительно уклонился отъ обычнаго тона итальянской эпопеи того времени. Въ 50 длинныхъ пѣсняхъ, заключающихся въ *Orlando innamorato*, фантазія автора все еще не истощается; но смерть помѣшала ему закончить поэму, и еще болѣе даровитому поэту, Аріосто, было суждено поднять и продолжать оборванную нить <sup>227)</sup>.

Лодовико *Аріосто* родился въ Реджіо 8 сент. 1474 г. Служебныя отношенія его отца къ феррарскому двору рано познакомили мальчика съ блестящей придворной жизнью, а великолѣпныя представленія комедій Плавта и Теренція, на которыхъ онъ присутствовалъ, впервые пробудили, быть можетъ, его поэтическое дарованіе. Онъ началъ драматизировать древнія басни и со всѣмъ жаромъ молодой души бросился во вновь пробудившуюся тогда художественную и поэтическую жизнь. Но воля его отца, которому приходилось содержать многочисленное семейство, принудила его избрать доходную юридическую карьеру, и только впоследствии получилъ онъ возможность переимѣнить ненавистное для него изученіе правъ на занятіе гуманистическими науками. По смерти отца, обративъ вниманіе фамиліи Эсте на свои познанія и поэтическій талантъ, онъ былъ принятъ на службу кардиналомъ Ипполито д'Эсте. Въ чемъ собственно заключалась служба, не совсѣмъ ясно; но въ своихъ письмахъ и сатирахъ Аріосто часто жалуется на ея трудность и на скудное вознагражденіе, что не помѣшало ему, однако, въ своей великой поэмѣ осыпать своего покровителя и домъ Эсте самой неумѣренной, производящей на насъ крайне непріятное впечатлѣніе лестью, по всему вѣроятію для того, чтобы добиться этимъ не только обезпеченнаго, но и совершенно независимаго положенія, которое дало бы ему возможность располагать своей жизнью вполне по своему желанію. „У меня нѣтъ склонностей“, говоритъ онъ во второй своей сатирѣ, „ни къ священному одѣянію, ни къ монашеской рясѣ, ни къ тонзурѣ. Будь я священникомъ, у меня явилось бы желаніе жениться и я не имѣлъ бы права это сдѣлать; будь у меня жена, мнѣ пришлось бы всѣми силами бороться противъ желанія сдѣлаться священникомъ, а такъ какъ я знаю, какъ часто мѣняется мое настроеніе, то и стараюсь не связывать себя ничѣмъ, отъ чего не могъ бы освободиться, когда наступитъ раскаяніе“. Однако надежда его на улучшеніе своего положенія не осуществилась, или по крайней мѣрѣ въ очень незначительной степени, такъ что преждевременныя похвалы, которыя онъ расточалъ щедрости Эсте, оказались довольно без-

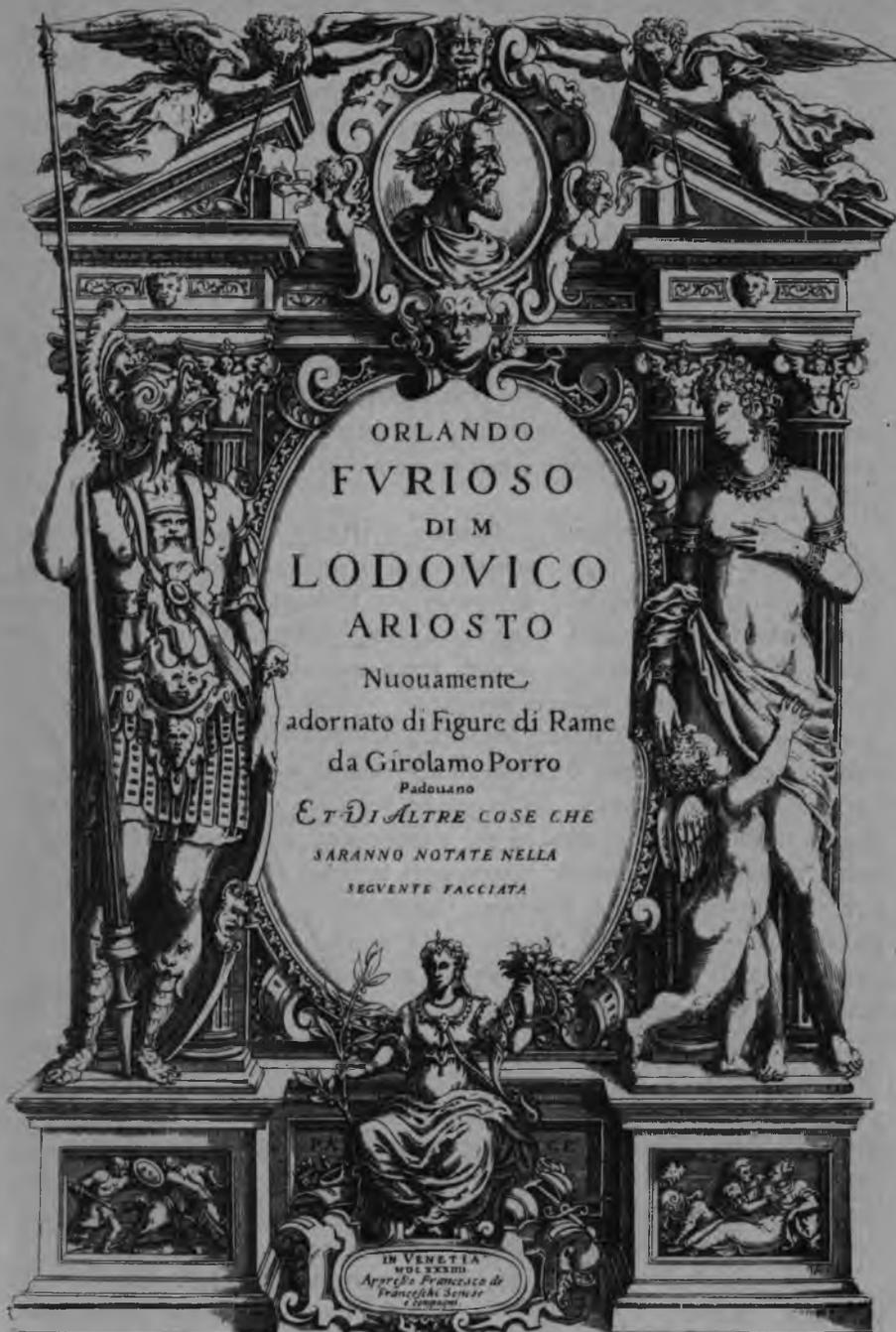


Рис. 135. Факсимиле выходного листа роскошного издания „Orlando furioso“ Ариосто 1583 г. Из экземпляра, хранящегося в королевской публичной библиотеке в Штутгарте.

плодными. Велѣдствіе этого, по истеченіи пятнадцати лѣтъ онъ оставилъ службу у кардинала, который, сверхъ того, чувствительно затронулъ его авторское самолюбіе равнодушнымъ пріемомъ посвященнаго ему „Неистоваго Роланда“. Кардиналь былъ совершенно лишенъ поэтического чутья. Прочтя „Неистоваго Роланда“, онъ могъ только спросить поэта: „Господинъ Лодовико, откуда вы набрали столько шутовства?“ (Messer Lodovico, dove trovaste mai tante corbellerie—или: coglionerie, свинства?). По скорѣ затѣмъ Аріосто снова принужденъ былъ просить какого-нибудь мѣста у герцога Альфонсо д'Эсте. Герцогъ сдѣлалъ его губернаторомъ провинці Гарфаньяна, гдѣ онъ оставался въ продолженіе трехъ лѣтъ, послѣ чего возвратился въ Феррару и нашелъ тамъ, благодаря возобновенію театральныхъ представленій, болѣе отвѣчавшую его склонностямъ, какъ драматурга и драматическаго писателя, дѣятельность. Послѣдніе годы своей жизни онъ прожилъ, наслаждаясь счастливымъ досугомъ, и умеръ 6 іюня 1533 года.

Романтическая литература Франціи и Италиі была любимымъ чтеніемъ Аріосто уже въ его юношескіе годы и его знакомство съ „полнымъ чудесъ сказочнымъ міромъ“ заставило его отказаться отъ намѣренія писать стихи на латинскомъ языкѣ, къ чему побуждалъ его кардиналь Бембо. Рѣшивъ вопросъ въ пользу итальянскаго языка, онъ долго колебался относительно выбора матеріала, хотѣлъ сначала сдѣлать сюжетомъ эпической поэмы одинъ эпизодъ изъ войны Эдуарда англійскаго съ французскимъ королемъ Филиппомъ Красивымъ и уже началъ писать такую поэму въ терцинахъ. Но это скоро надоѣло ему, и, начавши теперь искать подходящаго матеріала въ рыцарскихъ романахъ, онъ остановился наконецъ на рѣшеніи продолжать исторію Роланда съ того мѣста, гдѣ она прекращается у Бойярдо. Одиннадцать лѣтъ работалъ онъ надъ своей рыцарской эпопеей *Неистовый Роландъ* (*L'Orlando furioso*), которая содержитъ 46 пѣсенъ<sup>228</sup>) и начала появляться въ публикѣ съ 1515 г., возбуждая всеобщій восторгъ. Чтобы объяснить себѣ этотъ пріемъ, необходимо прежде всего принять во вниманіе, что Аріосто обработалъ свой матеріалъ въ чисто-національномъ духѣ, т.-е. не съ серьезнымъ одушевленіемъ своихъ предшественниковъ, а съ тѣмъ граціознымъ юморомъ, съ тѣмъ насмѣшливымъ скептицизмомъ, который такъ соотвѣтствуетъ и такъ пріятенъ итальянской натурѣ. Затѣмъ и постепенное ознакомленіе съ поэмой должно было всего ярче выдѣлать ее главное достоинство, превосходная отдѣльная мѣста.

Всего прекраснѣе здѣсь картины битвъ въ 1, 2, 9, 14, 17 и 36 пѣсняхъ, эпизодъ о Джиневрѣ (п. 4—6), пробужденіе на пустынномъ островѣ преданной и покинутой Биреномъ Олимпіи (п. 10), открытіе Роландомъ невѣрности Анджелики и изображеніе перехода его любовной страсти въ бѣшенство (п. 23), смерть Цербина (п. 24) и находящійся

съ ней въ связи разсказъ о вѣрности Изабеллы до самой смерти (п. 29)— безъ сомнѣнiя, самое благородное и трогательное мѣсто во всей поэмѣ; далѣе, тонко сатирическое изображенiе путешествiя Астольфа на луну (п. 34); наконецъ, чудесная и безцеремонная шутка насчетъ невѣрности и хитрости женщинъ (п. 28) и юмористическая мудрость въ эпизодѣ объ испытанiи женщинъ (п. 43). На эти-то и многочисленныя другiя отдѣльныя красоты поэмы Аріосто слѣдуетъ обратить вниманiе, если желаешь получить отъ ея чтенiя истинное удовольствiе, потому что, разсматриваемая какъ цѣлое, она заключаетъ столько же недостатковъ, сколько и красоту. Что сказано выше относительно итальянскаго эпоса вообще. приложимо и къ поэмѣ Аріосто въ особенности. Его романтика лишена наивности и вѣры, его рыцарство—истинной религiи и истинной любви. Его герои не могутъ внушить намъ никакого сердечнаго участiя; это не выдающiяся личности, не характеры, а лишеныя воли, часто даже и разума, марionетки, которыя управляются проволокой чувственности. Героини, за немногими почетными исключенiями, изображены совѣмъ въ итальянскомъ жанрѣ; онѣ постоянно или легкомысленно отдаются мужчинѣ или становятся жертвами насилiя, и настолько же лишены женственности, насколько ихъ кавалеры—мужественности. Всему произведенiю недостаетъ высшей, руководящей идеи, а, слѣдовательно, и эпическаго единства; отсюда безпрестанное перебѣганье отъ одного приключенiя къ другому, къ третьему, четвертому, десятому, двадцатому, сотому, отсюда такое развитiе эпизодическаго элемента. Героическая поэма Аріосто сильно напоминаетъ индѣйскiй эпосъ. Какъ тамъ, такъ и здѣсь царитъ захватывающая духъ фантастичность, которая въ бѣшеномъ вихрѣ увлекаетъ съ собой читателя, переворачиваетъ весь строй природы, невозможное дѣлаетъ дѣйствительнымъ и весь мiръ обращаетъ въ арену самыхъ пестрыхъ фантазмагорiй и причудливостей. Но иногда волшебный жезлъ поэта останавливаетъ вакхическiй хороводъ его разсказовъ и образовъ, и онъ спускается со всѣмъ своимъ обществомъ на какой-нибудь островъ, оазисъ, или уединенную долину, чтобы со свойственной ему жизнерадостностью изобразить какое-нибудь очаровательное положенiе, которое однако скоро снова прекращается при смѣхѣ безсмертныхъ,—или чтобы собрать какую-нибудь группу, за движенiями которой мы слѣдимъ съ напряженнымъ интересомъ,—или чтобы развернуть передъ нами картину, отъ которой вѣетъ на насъ „небесною весной“, а затѣмъ внезапно снова начать бѣшеную скачку по всѣмъ областямъ и дать полный просторъ романтическому произволу. Отношенiе Аріосто къ Данте коротко и вѣрно указано нѣмецкимъ поэтомъ В. Вайблингеромъ:

„Путеводителями Данта были Вергилій и сверхчеловѣческiй другъ Беатриче. Духъ захватываетъ отъ страха, опускаясь съ нимъ въ глубину и подымаясь на высоту. Веселый же, одухотворенный юморъ, соединившись съ прелестной градей, произвелъ Людовика Аріосто“.

Принявъ во вниманіе все вышесказанное, слѣдуетъ признать творца „Orlando furioso“ самымъ національнымъ, наиболѣе итальянскимъ по-этомъ Италіи. Духъ и форма его произведенія ясно показываютъ, что онъ былъ кость отъ костей, плоть отъ плоти, кровь отъ крови своего народа. „Неистовый Роландъ“ заслоняетъ собою остальные поэтическіе опыты и законченныя произведенія Аріосто—его канцоны и сонеты, размысленія въ стихахъ (*Capitoli*), которыя представляютъ отчасти подражаніе Плавту и Теренцію и изъ которыхъ достойны упоминанія только *Сводница* (*Lena*) и *Колдунъ* (*Il Negromante*). Болѣе содержательны „сатиры“ этого поэта, дающія много цѣнныхъ указаній какъ на его личныя отношенія, такъ и на состояніе нравовъ его эпохи. Седьмая сатира заключаетъ знаменитую притчу о грушевомъ деревѣ и о тыквѣ.

Итальянская романтика, доведенная Аріосто до высшей степени развитія и среди незначительныхъ представителей которой надо назвать только Луиджи *Алманни* (1495—1556, *Girone*, *Avarchide*, крайне смѣшная и безвкусная романтизація „Иліады“) и Бернардо *Tacco* (1493—1569, *L'Amadigi di Francia*), оставалась еще предметомъ всеобщаго восторженнаго увлеченія когда Франческо Берни (+ 1536) своей пародіей на *Orlando innamorato* Бойярдо задумалъ обратить ее въ смѣхотворный фарсъ<sup>229</sup>). Его манера, положившая основаніе названному по его имени („Bernesco“) роду поэтическихъ произведеній и проведенная имъ не только въ Роландѣ на изнанку (*Orlando rifatto*), но и въ сатирическихъ сонетахъ и терцинахъ (*Capitoli*), имѣли цѣлью уничтожить романтику явно насмѣшливымъ къ ней отношеніемъ. Это уничтоженіе составляло главную задачу и отрасль смѣхотворнаго жанра burlesco или bernesco,—такъ называемой макаронической поэзіи, которая вмѣстѣ съ тѣмъ осмѣивала ученый педантизмъ посредствомъ комическаго коверканья и искаженія латыни. Главнымъ представителемъ такого рода стихотворства былъ Теофило *Фоленго* (1492—1554), который написалъ на чисто итальянскомъ языкѣ веселую пародію *Orlandino* (8 пѣсней), а потомъ сочинилъ латинскими гекзаметрами вышеуказаннаго рода свое *Opus massagonicum*, называемое также просто *Massagonicum*, гдѣ на протяженіи 25 пѣсней сатирически прославляются плутовства и сумасбродства нѣкоего Бальдо ди-Чипада. Эта странная поэма имѣетъ теперь значеніе только для исторіи нравовъ. Въ своей *Moscaea* Фоленго „воспѣлъ“ войну между комарами и муравьями.

До сихъ поръ мы видѣли, какъ итальянскій эпосъ вращался исключительно въ кругу французской романтики, и при томъ, главнымъ образомъ, въ кругу сказаній о Карлѣ. Теперь мы должны взглянуть немного назадъ—на нѣсколько учено-эпическихъ поползновеній, которыя явились результатомъ изученія древности и сначала облекали античныя сюжеты въ романтическую одежду, а затѣмъ перешли въ попытку создать итальян-

янский эпосъ въ античномъ духѣ. Уже въ 1491 г. флорентинецъ Джаккопо ди-Карло написалъ поэму *Il Trojano*, романтическое продолженіе „Иліады“; слѣдующій примѣру, какой-то неизвѣстный поэтъ романтизировалъ „Энеиду“, а въ 16 столѣтіи Лодовико Дольче попытался даже сплавить въ одно романтическое цѣлое „Иліаду“ и „Энеиду“. Рука объ руку съ подобными попытками шелъ латинскій эпосъ, разрабатывавшійся въ Италіи въ ту пору *Саннаццо*, *Видою*, *Бартолини* и другими. Извлеченную изъ произведеній Аристотеля и Горация теорію поэзіи этихъ ученыхъ Джіованни Джорджіо *Триссина* (1478—1550) хотѣлъ ввести и въ итальянскую литературу. Съ этой цѣлью онъ сочинилъ героическую поэму *Освобожденная отъ Готовъ Италія* (*Italia liberata dai Goti*), въ 27 пѣсняхъ которой разсказываются войны грековъ противъ готовъ подъ начальствомъ Велизарія въ Италіи, и которую Триссина, чтобы и внѣшнимъ образомъ отличить свое произведеніе отъ рыцарескихъ эпопей, написалъ пятистопными бѣлыми стихами (*versi sciolti*), изобрѣтенными, какъ говорятъ, имъ самимъ или его другомъ Ручеллаи. Въ посвященіи своего произведенія императору Карлу V Триссина признаетъ себя рабскимъ послѣдователемъ теоріи поэзіи Аристотеля и слѣпымъ подражателемъ Гомера, которому, однако, приходится очень стыдиться подобнаго подражателя. Дѣйствительно, нелегко найти столь неуклюжее, настолько лишенное всякаго эпическаго и вообще всякаго поэтическаго содержанія, столь игнорирующее и искажающее духъ древности подражаніе произведеніямъ Гомера, какъ скучное издѣліе Триссина. Итальянцы надлежащимъ образомъ оцѣнили достоинство этого произведенія и подобныхъ ему жалкихъ фабрикацій, въ родѣ *Allamanna Оливьеро* Виченцскаго и упомянутой уже *Avarchide* Аламани, оставивъ ихъ безъ всякаго вниманія, и всей душой обратились къ поэту, который довелъ итальянскую эпическую поэзію до высшей степени ея совершенства, проложилъ героической поэміи новую дорогу и самымъ блестящимъ образомъ завершилъ итальянскую романтику, возвративъ ее изъ области чувственности и ироніи на ея родину—въ область христіанства.

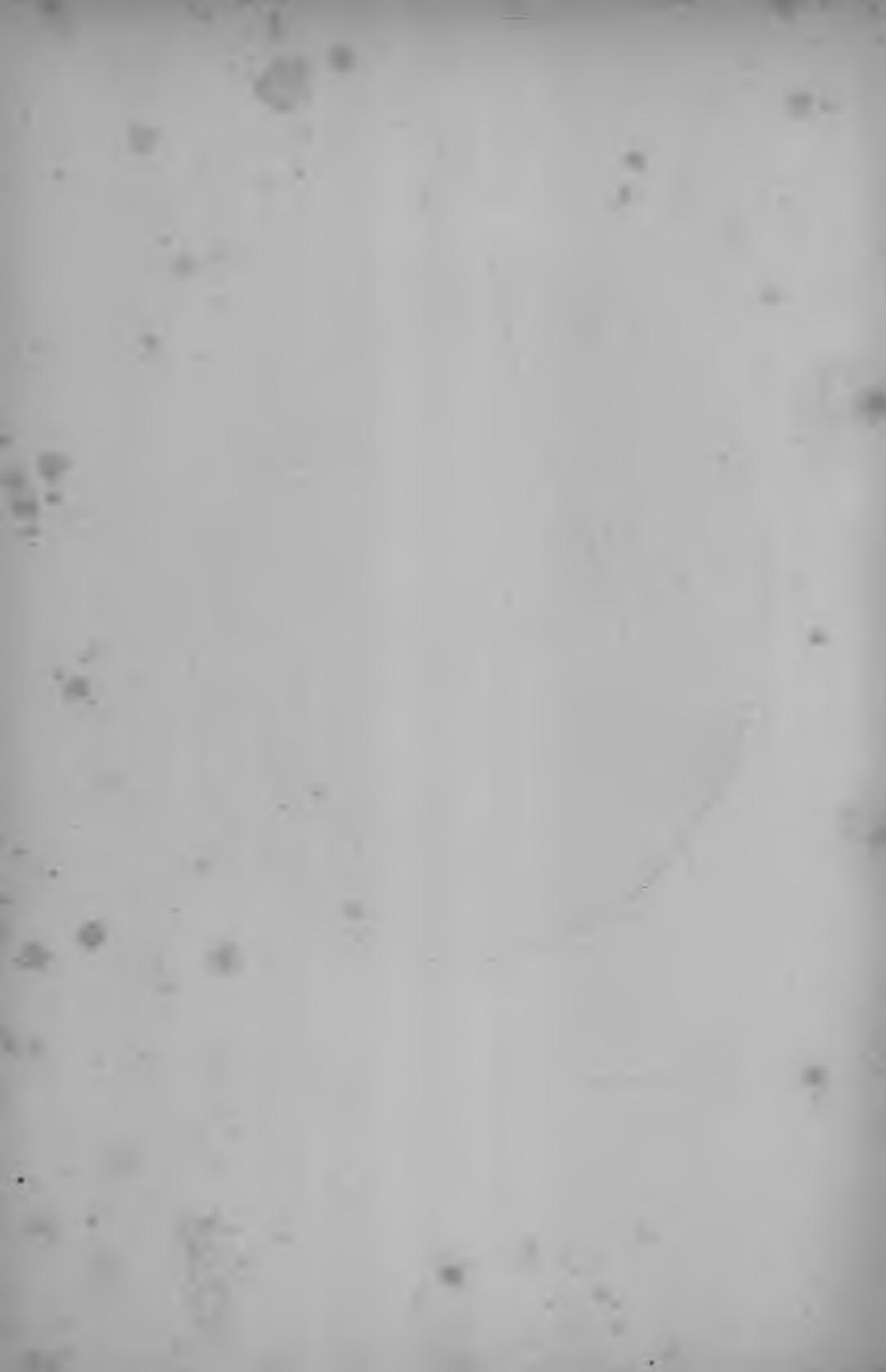
Этотъ поэтъ, *Торквато Тассо*, родился 11 марта 1544 г. въ Сорренто возлѣ Неаполя отъ отца, обладавшаго, какъ выше упоминалось, поэтическимъ талантомъ и славой, и умеръ въ Римѣ 25 апрѣля 1595 г., за нѣсколько дней до того часа, который былъ назначенъ для его торжественнаго вѣнчанія въ Капитоліѣ<sup>230</sup>). Его судьбу и несчастную любовь, милость и немилость къ нему феррарскаго двора, заточеніе въ тюрьму и послѣдующую скитальческую жизнь мы можемъ предполагать тѣмъ болѣе извѣстными, что любовь и несчастіе Тассо послужили темою для многихъ поэтовъ новаго времени (Гёте, Байрона, Зедлица, Ингеманна и др.). Менѣе извѣстна, напротивъ, главная причина его страданій, именно въ высшей степени нѣжная и раздражительная нервная

система, которая, будучи еще болѣе расшатана религіозными мечтаніями, породила въ несчастномъ поэтѣ нерѣшительное, недовѣрчивое и мучительное настроеніе. Вредное вліяніе оказала на него и ранняя слава, которую онъ, восемнадцатилѣтнимъ юношей, стяжалъ своей романтической поэмой *Rinaldo* (12 пѣсенъ), такъ какъ, благодаря ей, въ немъ развилось болѣзненное тщеславіе и капризный характеръ, ставшіе его въ такія непріятныя положенія по отношенію къ житейской дѣйствительности. Основной характеръ его, какъ поэта и какъ человѣка—лирическій, т.-е. Тассо всегда находился подъ вліяніемъ своей субъективности, страшно удивляясь и раздражаясь, когда ему приходилось убѣждаться, что въ объективномъ мірѣ вещи имѣли совсѣмъ иную окраску и форму, чѣмъ въ его представленіи. Прилагая ко всему масштабъ своего собственного горячаго, страстнаго, сердца, онъ необходимо долженъ былъ приходиться въ столкновенія съ требованіями внѣшняго міра, особенно же—придворной жизни,—столкновенія, которыя были для него тѣмъ гибельнѣе. что общественныя условія того времени, все болѣе и болѣе погрязавшаго въ рабствѣ, безнравственности и застоѣ, никоимъ образомъ не могли отвлечь благородный духъ отъ самого себя и направить его на общее дѣло. Вся натура Тассо стремилась къ серьезному, возвышенному, патетическому. Будучи сыномъ изгнанника и потому уже мальчикомъ познакомившись съ житейскими горестями, онъ никогда не могъ усвоить себѣ завидной способности—плавать какъ пробка на волнахъ судьбы. Преданіе рассказываетъ, что улыбка никогда не появлялась на его губахъ. Серьезностью его настроенія, глубиною чувства и возвышенностью мыслей запечатлѣны всѣ его произведенія, а отъ спеціально поэтическихъ вѣтъ, сверхъ того, меланхолей. Его одушевленіе настолько же искренно, насколько прочно и горячо и къ созданію своего знаменитаго главнаго произведенія, *La Gerusalemme liberata*, *Освобожденный Иерусалимъ* (20 пѣсенъ)<sup>231</sup>, онъ приступилъ съ необыкновенной добросовѣстностью. Среди остальныхъ его произведеній главное мѣсто занимаютъ: *Il Rinaldo*, *L'Aminta*<sup>232</sup>) *Sonetti e Canzoni*, *Il Torrismondo*, *La Gerusalemme conquistata* — Иерусалимъ завоеванный (неудачная переработка его великой поэмы), *Dialoghi*, *Lettere*. О нѣкоторыхъ изъ названныхъ произведеній намъ еще придется говорить. Прежде всего онъ рѣшительно отвергъ традиціонную эпическую манеру, манеру Пульчи и Аріосто, которой слѣдовалъ въ своемъ первомъ произведеніи, какъ несоотвѣтствовавшую, по его мнѣнію, идеѣ истинно-героической поэзіи; затѣмъ онъ написалъ въ видѣ подготовительной работы свои три „*Discorsi*“ (Разсужденія) о поэзіи, чтобы выяснитъ себѣ съ теоретической точки зрѣнія свою задачу, прежде чѣмъ приступить къ ея практическому разрѣшенію. Рутъ (II, 402) свелъ вмѣстѣ главныя положенія этихъ *Discorsi* относительно эпической поэзіи, и мы тѣмъ охотнѣе заимствуемъ это мѣсто изъ его труда, что оно заклю-



Торквато Тассо.





часть въ высшей степени поучительныя свѣдѣнія не только о теоріи поэзіи Тассо, но и вообще о направленіи вкуса въ ту эпоху.

«Чтобы написать героическую (эпическую) поэму,—говорит Тассо,—необходимы три вещи: 1) выборъ сюжета, который могъ бы принять самую совершенную художественную форму, 2) приданіе ему этой формы, 3) облеченіе его луч-

Caro Sete



Mente in tal guisa i Cavalieri aspetta  
 Ne l'amor suo l'indocila Armata,  
 Ne solo dice a lei promesse aspetta  
 Ma di seo menar se altri confida  
 Volge tra le Goffredo a' qual cometta  
 La dubbia impresa sui Teuon guida.  
 Sed i tanto guerra la copia, et resto  
 Il d'ora di nasim il fatto il resto

Рис. 136. Тассо, La Gerusalemme conquistata. 6 пѣсня, 1 строфа.

Факсимиле Тассо съ оригинала въ королевской придворной бібліотекѣ въ Вѣнѣ.

шими украшеніями, какія только для него возможны. Чтобы достигъ правдоподобія, т.-е. одного изъ самыхъ существенныхъ свойствъ эпоса, лучше всего брать сюжетъ изъ исторіи, но не изъ языческой, такъ какъ примѣсь языческой религіи нарушаетъ правдоподобіе, а упущеніе ея уничтожаетъ въ эпосѣ чудесное. Невозможно допустить, чтобы пустыя и призрачныя божества древнихъ, никогда не существовавшія, производили вещи, настолько превосходящія силу природы и человѣка. Правдоподобное и чудесное—почти противоположныя понятія, но, тѣмъ не

менѣе, то и другое представляетъ необходимый элементъ въ героической поэмѣ. Искусство поэта заключается въ томъ, чтобы соединить эти элементы. Христіанскій поэтъ можетъ сдѣлать это только посредствомъ приписыванія подобныхъ чудесныхъ дѣяній Богу, его ангеламъ, демонамъ или тѣмъ, кого Богъ одарилъ сверхъестественными силами, слѣдовательно, святымъ, волшебникамъ и феямъ. Правдоподобіе возможно тутъ благодаря тому, что мы съ колыбели слышимъ о такихъ чудесахъ. Такимъ образомъ сюжетъ ново-эпической поэмы можетъ быть взятъ только изъ христіанской или іудейской жизни. Но его не слѣдуетъ брать и изъ священной исторіи, такъ какъ было бы нечестіемъ измѣнять или прибавлять что-либо въ ней въ цѣляхъ поэтическихъ. Въ христіанской исторіи сюжетъ можетъ быть взятъ изъ самой древней или средней или изъ самой новой исторіи. Древнѣйшая исторія имѣетъ то преимущество, что поэтъ можетъ по собственному произволу и искусству обрабатывать и измѣнять почти совершенно неизвѣстный матеріалъ, но зато изображеніе древнихъ нравовъ вызываетъ скуку, такъ какъ они слишкомъ чужды для насъ. Эту невыгоду устраняетъ выборъ сюжета изъ новѣйшей исторіи, но тутъ онъ лишаетъ поэта свободы обработки. Поэтому всего лучше выбрать сюжетъ изъ средней исторіи, изъ рыцарской эпохи. Сюда присоединяется еще то главное условіе, что дѣяніе должно быть возвышенное и знаменитое. Возвышенность заключается въ предпріятіи, отмѣченномъ высокой храбростью, рыцарственностью, великодушіемъ, набожностью и религіозностью, а также въ томъ, чтобы дѣяніе имѣло и великія послѣдствія. Сюжетъ не долженъ также тянуться слишкомъ долгое время и слишкомъ изобиловать подробностями, чтобы эпизоды и украшенія не сдѣлали изъ него слишкомъ растянутой поэмы.

Фабула должна прежде всего заключать законченное дѣйствіе, должна имѣть начало, середину и конецъ; ея единство необходимо строго сохранять, что, впрочемъ, нисколько не мѣшаетъ разнообразію. Подобно тому, какъ міръ при всемъ разнообразіи своихъ созвѣздіи, морей и земель, рыбъ и птицъ, дикихъ и ручныхъ животныхъ, и при столь различныхъ частяхъ, имѣетъ только *одинъ* образъ и *одну* сущность,—подобно тому и поэтъ, котораго именно за подражаніе этому божественному творенію и называютъ божественнымъ, долженъ построить свою поэму, гдѣ, какъ въ маленькомъ мірѣ, были бы собраны сухопутныя и морскія сраженія, завоеванія городовъ, единоборства, изображенія голода и жажды, бури, пожары и чудеса, небесныя и адскія совѣщанія, возстанія, раздоры, приключенія всякаго рода, волшебство, жестокость, смѣлость, счастливая и несчастная, веселая и печальная любовь; и однако же эта поэма, несмотря на все свое разнообразіе, должна представлять *единое* по образу и формѣ и быть такъ связанной во всѣхъ своихъ частяхъ, чтобы одна изъ нихъ имѣла отношеніе къ другой, одна другой соответствовала, одна отъ другой необходимо или правдоподобно зависѣла, такъ чтобы съ исключеніемъ одной части распадалось цѣлое».

Такимъ образомъ, Тассо имѣлъ столь же возвышенный, сколь и серьезный взглядъ на призваніе эпическаго поэта. Но, ставя свое поэтическое творчество въ зависимость отъ ученаго воззрѣнія, онъ налагалъ на свой гений оковы, докучливое бряцанье которыхъ слышится почти при каждомъ шагѣ его. Высказанные взгляды на героическую поэму почти необходимо должны были привести его къ величественному матеріалу—кrestовымъ походамъ,—соединяющему въ одной общей исторической картинѣ всѣ романтическія сказанія о борьбѣ христіанъ съ сарацинами, заключающему всѣ элементы романтики. Къ религіозному одушевленію,

съ которымъ Тассо взялся за этотъ сюжетъ и обработалъ его, пришло на помощь вновь возбужденное въ Италиі нѣмецкой реформаціей право-вѣрное рвеніе, и оно-то придало его „Освобожденному Іерусалиму“ ту строго-религіозную, христіанско-католическую окраску, которая дѣлаетъ это произведеніе завершеніемъ романтической эпохи. По своей исторической основѣ и по единству своего плана оно далеко превосходитъ остальные произведенія итальянской героической поэзіи, но и въ немъ проявляется основной недостатокъ ея—отсутствіе непосредственности и народности. Въ сущности своей, это холодный, искусственный продуктъ, ученое произведеніе, на цвѣтахъ и зелени котораго лежитъ сѣрая школьная пыль.

Ученость, т.-е. въ данномъ случаѣ близкое знакомство съ древними поэтами и теоретиками поэзіи, удержала Тассо отъ произвольнаго дробленія его плана и помогла ему связать отдѣльныя мѣста поэмы въ одно гармоническое цѣлое, но въ то же время она и лишила ее оригинальности. На него слишкомъ сильно вліяло воспоминаніе объ Овидіѣ, Гораціѣ, Лукреціѣ и Луканѣ, особенно же о Гомерѣ и Виргиліѣ. Его образы, характеры, битвы и положенія, даже прямо рѣчи и разговоры его героевъ суть точныя копіи съ Гомера и Виргилія: Ахиллесъ былъ первообразомъ Ринальдо, Гекторъ—Танкреда, Агамемнонъ и Эней—Гоффрида, Одиссей—Алета, Діомедъ—Арганта, Несторъ—Раймонда, Дидона—Армиды; разговоръ Аладина и Эрминіи на башнѣ имѣетъ своимъ образцомъ подобное же положеніе Пріама и Елены, жалобы Армиды, покинутой Ринальдо, есть почти дословный переводъ жалобы Дидоны на невѣрность Энея; Иліада и Энеида послужили образцомъ и для множества боевыхъ сценъ; короче сказать—Тассо, безъ дальнѣйшихъ разсужденій, заимствовалъ у классическихъ эпическихъ поэтовъ ихъ лучшіе мотивы и картины и чисто выѣшнимъ образомъ передѣлалъ и перекрасилъ заимствованное на романтической ладъ. Одному только не научился онъ отъ своихъ образцовъ—благородной гуманности, съ которой въ особенности Гомеръ отдаетъ справедливость даже врагу,—и тотъ христіанскій зелотизмъ, который Тассо вездѣ проявляетъ по отношенію къ сарацинамъ, выставленнымъ въ поэмѣ неистовыми и слѣпыми безумцами, жалкими и гнусными людьми, производитъ въ высшей степени непріятное впечатлѣніе. Напрасно было бы, въ большинствѣ случаевъ, искать у Тассо и гомеровскую пластику; въ его поэмѣ, какъ въ «Энеидѣ» римскаго поэта, пресоблаждаетъ элементъ живописи; полная спокойствія и достоинства объективность, этотъ отличительный признакъ истиннаго эпоса, совершенно отсутствуетъ здѣсь и страстное чувство Тассо повсюду пробивается съ такой лирической силой, что живопись обращается въ музыку, описаніе переходитъ въ лирическіе аккорды. Но при всѣхъ этихъ недостаткахъ цѣлаго, какое изобиліе высшей красоты въ частностяхъ! Чья душа не поддадала обаянію этихъ дивно-мелодическихъ ритмовъ, соединяющихся въ самыя нѣжныя тоны для прославленія любви. Кто не дрожалъ за Олинда и Софронію? Кого не трогала затаенная скорбь влюбленной Эрминіи? Кто не присоединялся въ душѣ къ сѣтованіямъ Танкреда, убившаго Клоринду, которая умираетъ такъ благородно, отрекшись при смерти отъ своей неестественной натуры, наслѣдія женско-мужскихъ героинь Аріосто? Кто не сочувствовалъ отчаянію Армиды послѣ бѣгства Ринальдо? Кого не потрясала смерть Одоардо и Джильдиппе? Такія сцены, какъ та, гдѣ у Эрминіи, показывающейся царю съ башни крестоносцевъ, при видѣ Танкреда пламя любви ярко прорывается изъ-подъ лицемѣрной ненависти,—или одна изъ послѣдующихъ, гдѣ борющаяся между стыдомъ и любовью дѣвушка,—

самый чистый и прекрасный женскій образъ въ итальянской эпической прозѣ— тайно пробирается въ лагерь христіанъ, — или встрѣча Ринальдо и Армиды въ послѣдней битвѣ и слѣдующее за этой встрѣчей ихъ примиреніе, — или описанный со страшной энергіей смертный бой Арганта съ Танкредомъ, наконецъ, сладострастное и въ то же время столь цѣломудренное изображеніе «прекрасныхъ нагихъ купальщицъ» въ 15 пѣснѣ, великолѣпныя картины природы въ слѣдующей пѣснѣ—все эти сцены безспорно принадлежатъ къ самому очаровательному, что только создала новая поэзія:

„Poichè lasciâr gli avvilluppati calli,  
In lieto aspetto il bel girardin s'aperse:  
Acque stagnanti, mobili cristalli,  
For varj e varie piante, erbe diverse,  
Apriche colinette, ombrose valli,  
Selve e spelunche, in una vista offerse:  
E quel che 'l bello e 'l caro accresce all'opre,  
L'arte che tutto fa, nulla si scopre“ . etc.

Въ концѣ дороги той въ сіяньи красоты  
Раскинулся коверъ причудливаго сада:  
Растенья рѣдкія, диковины—цвѣты,  
И тихій сонъ прудовъ, и бурный плескъ каскада,  
Зеленые холмы, кудрявые кусты,  
Уютныхъ гротовъ мракъ, тѣнистыхъ рощъ прохлада...  
Искусства ничего, казалось, не забыли,  
Что къ полнотѣ красоть прибавить въ силахъ были.

Выше мы прервали исторію итальянской драмы, чтобы имѣть возможность безпрепятственно прослѣдить ходъ итальянской эпической поэзіи въ ту пору ея процвѣтанія; теперь опять обращаемся къ очерку драматической поэзіи этого періода, чтобы затѣмъ перейти къ поэзіи лирической.

Трагедія держалась пути, указаннаго ей Полиціаномъ въ его *Orfeo*. Такимъ образомъ, трагическая поэзія была дѣломъ учености и ученыхъ, какъ бы монополіей филологическаго и антикварнаго знанія, насильственнымъ, холоднымъ и непопулярнымъ воспроизведеніемъ классическихкихъ формъ. Во главѣ этихъ трагическихкихъ издѣлій итальянцы ставятъ трагедію *Sofonisba Trissino* (см. выше), написанную, какъ и неудачный эпосъ этого поэта, бѣлыми стихами *versi sciolti*, сдѣлавшимися съ тѣхъ поръ трагическимъ стихотворнымъ размѣромъ. Трагедія *Trissino* столь же лишена красокъ и жизни, какъ и его героическая поэма, бездушное школьное упражненіе по яко бы аристотелевскимъ предписаніямъ, среди сухого исполненія которыхъ тамъ и сямъ пробивается нѣсколько оживленная сцена, какъ оазисъ въ пустынѣ. То же надо сказать и о трагедіяхъ Джіованни *Ручеллаи* (1475—1525) *Oresto* и *Rosamunda*, при чемъ относительно послѣдней надо еще прибавить, что ею начался длинный рядъ итальянскихихъ пьесъ со всяческими ужасами, которыя, по примѣру римлянина Сенеки, искали трагическаго въ поголовной рѣзнѣ и, не до-

вольствуясь этимъ, скоро присоединили къ звѣрской жестокости еще животный развратъ, чтобы сильнѣе дѣйствовать на притупившіеся нервы разслабленнаго поколѣнія. Подобныя трагедіи писали *Джиральди Чинио* (см. выше), *А. Деціо да-Орти*, *Манфреди*, *Спероне Сперони*, между тѣмъ какъ *Аламани*, *Джустиніано*, *Ангилара* и *Дольче* довольствовались тѣмъ, что переводили и подновляли греческія и римскія трагедіи. Болѣе благородный трагизмъ находимъ мы у *Тассо* (см. выше) въ его *Torrismondo* — пьесѣ, которая по мыслямъ и языку часто напоминаетъ самыя блестящія мѣста „Освобожденнаго Іерусалима“, но тоже находится подъ гнетомъ аристотелевскихъ правилъ. Испыталъ свои силы въ трагедіи и необузданный *Пьетро Аретино*, о которомъ намъ еще придется говорить ниже, и его *Orazia*, имѣющая своимъ сюжетомъ извѣстную римскую исторію *Гораціевъ* и *Куріаціевъ*, должна быть причислена къ самымъ сильнымъ и самостоятельнымъ произведеніямъ итальянской трагической литературы.

Въ области комедіи, народная комедія, такъ называемая импровизованная (*Commedia dell'arte*), о происхожденіи и характерѣ которой мы уже упоминали, осталась свободною отъ вліянія учености и давала итальянцу прекрасный случай проявлять свой импровизаторскій талантъ и удовлетворять своей склонности къ рѣзкой шуткѣ, къ сквернословію и смѣющейся сатирѣ. Только въ 16 столѣтіи, въ противоположность этой національной комедіи, стала процвѣтать, т.-е. усерднѣйшимъ образомъ разрабатываться учеными, такъ называемая ученая комедія (*Commedia erudita*). Такимъ образомъ, эта комедія, какъ и итальянская трагедія, была подчинена правиламъ Аристотеля и строго согласовалась съ шесами *Плавта* и *Теренція*. Комедіи этихъ римскихъ поэтовъ до самаго 16-го столѣтія исполнялись при дворахъ и въ академіяхъ въ подлинникѣ, а также и въ итальянскихъ переводахъ, такъ что особенная любовь итальянцевъ того времени къ обоимъ древнимъ комическимъ писателямъ легко объясняется ихъ близкимъ знакомствомъ съ дѣйствующими лицами, и нравоописательными картинами этихъ авторовъ. Эта любовь вызвала въ послѣдствіи желаніе изображать для образованныхъ зрителей современные характеры, факты и нравы, пользуясь для этого формами *Плавта* и *Теренція*, но употребляя свой родной языкъ, и осуществленіемъ этого желанія явилась *Commedia erudita*. Темою этой комедіи служитъ любовь, но какая любовь! Едва ли можно злоупотреблять этимъ священнымъ словомъ, обозначая то животное сластолюбіе, которое есть краеугольный камень итальянской комедіи. Непрерывная картина стыда, позора, необузданной наглости, безпредѣльной пошлости, утонченной порочности, обмана, прелюбодѣяній, осмѣянія и попрація всего того, что обыкновенно признаютъ люди священнымъ, — развертываемая этими комедіями, можетъ идти въ сравненіе только съ самыми

страшными изображеніями Ювенала; и если принять во вниманіе, что эти въ высшей степени неурстойныя и богохульныя пьесы часто посвящались дамамъ, что онѣ всегда исполнялись при папскихъ и княжескихъ дворахъ передъ такъ называемымъ хорошимъ и лучшимъ обществомъ и съ восторгомъ принимались имъ, то легко будетъ понять отчаяніе современныхъ патріотовъ, которые считали Италію безвозвратно погибшей, и столь же легко оцѣнить то громадное значеніе, какое эти комедіи имѣютъ для ближайшаго ознакомленія съ религіознымъ, нравственнымъ и гражданскимъ состояніемъ того времени.

Окончательно не выяснено еще, кого надо признавать основателемъ *Commedia erudita*, Аріосто ли, написавшаго четыре комедіи (*Cassaria*, *I Suppositi*, *Lena*, *Il Negromante*), или кардинала Биббиену (собственно Бернардо Довици, 1470 — 1520) автора комедіи *Calandra*; несомѣнно однако, что не только Биббиену, но и автора „Неистоваго Роланда“ далеко превзошелъ въ области комической драмы Никколо Макиавелли (1469 — 1527), знаменитый флорентійскій государственный человѣкъ. Этотъ широкій и смѣлый умъ, этотъ великій и столькимъ поношеніямъ подвергшійся со стороны глупцовъ патріотъ въ своей комедіи *La Mandragola* (Волшебный напитокъ <sup>233</sup>) изобразилъ нравственную испорченность и со-



Рис. 137. Никколо Макиавелли.

Съ бюста, находящагося въ берлинскомъ музеѣ.

ціальную гниль своихъ соотечественниковъ и современниковъ съ такимъ же искусствомъ, съ какимъ въ своихъ „Замѣчаніяхъ къ первымъ десяти книгамъ Ливія“ (*Discorsi sopra la prima Deca di T. L.*) онъ изложилъ основы философіи государства и исторіи, а въ своей ложно истолкованной, написанной, по выраженію одного изъ этихъ лже-толкователей, пальцами дьявола („*Satanae digitis*“) *Книгъ о государь* (*Il Principe*) наложилъ навѣки неизгладимое клеймо на деспотизмъ. Компетентные критики, относящіеся къ гению этого великаго писателя съ подобающимъ уваженіемъ, доказали, что основнымъ чувствомъ, на которомъ покоилась вся литературная дѣятельность Макиавелли, была республиканская любовь къ отечеству, и стоитъ только прочесть въ *Discorsi* знаменитое мѣсто относительно Цезаря, чтобы присоединиться къ этому мнѣнію.

Пусть никто не ослѣпляется прославленнымъ писателями величіемъ Цезаря. Хвалившіе его были поражены его счастьемъ и утрачены образомъ правленія, которое такъ долго держалось подъ его именемъ и не позволяло писателямъ свободно о немъ высказываться. Если хотите знать, что могли бы о немъ сказать писатели, если бы они были независимы, то прочтите, что они говорятъ о Катилинѣ. Но Цезарь возбуждаетъ еще сильнѣйшее отвращеніе, такъ какъ больше порицанія заслуживаетъ тотъ, кто сдѣлалъ зло, чѣмъ тотъ, кто еще только хотѣлъ его сдѣлать.

Точно такъ же компетентные критики показали, что та же необычайная острота наблюдательности, та же многосторонность и послѣдовательность мысли, какія мы находимъ въ лирико-дидактическихъ размышленіяхъ Макиавелли, написанныхъ терцинами и носящихъ названіе *Главъ* (*Capitoli*)—изъ нихъ наибольшую извѣстностью справедливо пользуется вторая, разсуждающая о счастьѣ (*La Fortuna*)—проходятъ и черезъ всѣ его произведенія. Во мнѣніяхъ относительно „Книги о государѣ“ далеко расходятся даже свѣдущіе люди. Критики, наиболѣе расположенные къ великому флорентинцу, считаютъ правильнымъ мнѣніе, что Макиавелли, благодаря своей гениальной проницательности, постигъ, что раздробленная, униженная и ослабленная Италія можетъ быть спасена и объединена только самой обширной, самой безпощадной и самой послѣдовательной тиранніей хитраго и энергичнаго деспота, и въ виду этого изобразилъ идеаль подобнаго деспота. Но на самомъ дѣлѣ вѣрно, что глубоко проницательный авторъ въ своемъ „Principe“ сдѣлалъ страшный анализъ самого деспотизма, что онъ создалъ какъ бы „зеркало государей“, что въ видѣ предостереженія онъ развернулъ передъ народами свою ужасную и въ то же время ни на одинъ штрихъ не уклоняющуюся отъ дѣйствительности картину и въ видѣ понятной безъ всякихъ объясненій морали своей книги сказалъ людямъ: „Смотрите, вотъ онъ деспотизмъ и вотъ они—тираны! Если вы переносите деспотизмъ и терпите тирановъ, то—страдаете по дѣломъ!..“ Руссо поэтому былъ правъ, когда въ своемъ *Contrat Social* прямо назвалъ произведеніе Макиавелли „Книгою для республиканцевъ“... Что касается „*Mandragola*“, то это, безспорно, самая замѣчательная комедія въ итальянской литературѣ, одно изъ самыхъ счастливыхъ проявленій комическаго дарованія, гениальное по замыслу, совершенное по исполненію художественное произведеніе.

Тою же пластичностью характеристикъ, какую мы находимъ у Макиавелли, какъ комическаго писателя, тѣмъ же проницательно-острымъ, глубокомысленно-комбинирующимъ умомъ, какой онъ проявилъ въ своихъ политическихъ трудахъ,—отличается онъ и какъ историкъ.

Къ лучшимъ статьямъ о Макиавелли принадлежатъ, какъ извѣстно, статьи о немъ Гервинуса (*Kleine hist. Schriften*, I). Много сдѣлалъ также Клейнъ не только относительно драматическихъ произведеній, но и вообще для правильной оцѣнки этого писателя (*Gesch. d. Dramas*, IV, 414 сл.). Самымъ блестящимъ изъ всего



*Peint Nicolas de Laune graveur*

*Daniel Boyer del. et sculpteur 1706*

*PIERRE*  *ARÉTIN.*  
*Peint sur toile par Titien 2 pieds* *9 pouces de haut 2 pieds 2 pouces de largeur*  
*Dans la Galerie Royale de* *SM le Roi de France à Sanssouci.*

Рис. 138. Пьеръ Аретинъ.

написаннаго о Макиавелли является, какъ извѣстно, этудь Маколея (Crit. and. hist. Essays, edit. Tauchn. I, 61); но знаменитый англійскій историкъ не дошелъ до полного пониманія флорентійскаго писателя<sup>334</sup>).

Между тѣмъ какъ прежде въ Италиі были только авторы хроникъ и аналиты, каковы *Малеспини*, *Кампаньи*, *Виллани*, *Дандоло*, *Муссато*, *Навагеро*, *Бембо*, *Бонфадіо*, *Фольетта*, *Коріо*, *Пинья* и многіе другіе, Макиавелли впервые далъ въ своей флорентійской исторіи (*Istorie fiorentine*)<sup>334 а</sup>), превосходный образецъ прагматической историографіи. Слѣдуя его примѣру, Франческо *Гвиччардини* (1483—1540) задумалъ написать всеобщую исторію Италиі (*Istoria d'Italia*, первое изданіе въ 1561 г.); это выдающееся произведеніе продолжалъ *Адриани* († 1579 г.), а добавленіемъ къ нему служатъ историческіе труды *Нерли*, *Нарди*, *Бурламмакки*, *Сеньи*, *Варки*, *Аммирато*, *Костаньо* и др. Въ 16 столѣтіи появились и лучшіе мемуары итальянской литературы — именно, въ высшей степени картинная и интересная автобіографія знаменитаго художника Бенвенуто *Челлини* (1500—71; нѣмецкій переводъ Гёте).

Возвращаясь къ комедіи, мы находимъ, что послѣ Макиавелли наибольшей драматической и комической силой обладалъ пресловутый переплетчикъ Пьетро *Аретино* (1492—1557). Онъ написалъ пять комедій (*Marescalco*, *Cortigiana* (Куртизанка), *Iprocrito* (Лицемѣръ), *Talanta*, *Il filosofo*), которыя такъ и брызгаютъ остротами и непристойностями, и, какъ по совершенно самовольному отсутствію плана, такъ и по шутовской непринужденности, принадлежатъ скорѣе къ области *Commedia dell'arte*, чѣмъ комедіи ученой. Какъ въ этихъ пьесахъ, такъ и во всѣхъ своихъ многочисленныхъ стихотворныхъ и прозаическихъ произведеніяхъ (*Sonetti lussuriosi*, Сладострастные сонеты, *Rime*, *Stanze*, *Capitoli* (Главы), *Ragionamenti piacevoli*, *Puttana errante*, Странствующая женщина, *Lettere*) Петръ Аретинъ является истиннымъ типомъ своего времени, неимовѣрно безстыднымъ и безнравственнымъ поэтомъ „на случай“ съ богатѣйшимъ талантомъ, но съ самымъ пошлымъ направленіемъ и съ натурой необузданнѣйшаго развратника. Самую гнусную смѣсь распутства съ ханжествомъ представляетъ его придворная комедія (*Cortigiana*) въ томъ мѣстѣ, гдѣ развратная женщина Альвиджія убѣждаетъ придти на любовное свиданіе совращенную ею булочницу Тонью, примѣшивая при этомъ къ своимъ безстыднымъ рѣчамъ фразы изъ Ave Maria и Paternoster. И этого нахальнаго попрошайку, съ несказаннымъ наслажденіемъ валявшагося въ грязи современнаго разврата и пачкавшаго ею все окружавшее, не только боялись и награждали императоры, короли и князья, не только ублажали папы, не только называли божественнымъ („il divino“) современники, но онъ осмѣливался даже добиваться кардинальской шапки и поднесъ въ подарокъ могущественнымъ монархамъ медаль, которую самъ выбилъ въ

честь свою и на которой находилась надпись: „Divus Petrus Aretinus, flagellum principum“ (божественный Петръ Аретинъ, бичъ государей). Смерть этого человѣка была достойна его жизни и литературной дѣятельности: когда однажды ему рассказывали анекдоты о скандально-непристойной жизни его сестеръ, имъ овладѣлъ такой неудержимый хохотъ, что онъ упалъ со стула, на которомъ сидѣлъ, и сломалъ себѣ шею<sup>235</sup>). Съ четырьмя упомянутыми комическими писателями не можетъ уже идти въ сравненіе ни одинъ изъ послѣдующихъ: ни Лодовико *Домче* (1508—68), который въ своихъ комедіяхъ (*Ragazzo*, Мальчикъ; *Riffiano*, Бездѣльникъ; *Fabrizia*) достигъ прямо невозможнаго, превзойдя въ непристойности даже своего учителя Аретино, ни Франческо, д'Амбра, ни Джіаммарія *Чекки*, ни Франческо *Грацини* и мн. др. Комедіи неаполитанца Джамбаттисты *делла - Порта* (1615) написаны по



Рис. 139. Медаль Аретина Изъ Revue encyclopédique.

образцу древнихъ писателей, но авторъ сумѣлъ выразить въ нихъ духъ своей родины и своего времени. Комедія знаменитаго философа Джіордано *Бруно* (род. около 1550 г., сожженъ въ Римѣ въ 1600 г.) *Свѣточъ* (Il *Scandalo*), бичующая суевѣріе, нелѣпости алхиміи и некро-

мантіи, прекрасно доказываетъ богатство фантазіи и силу остроумія своего автора, проявившаго эти качества и въ своей сатирической аллегоріи *Spaccio della bestia trionfante*; тѣмъ не менѣе, и эта комедія служитъ доказательствомъ колоссальнаго безстыдства итальянской комической литературы.

Джіордано Бруно, глубокомысленный пантеистъ съ пылкимъ сердцемъ, есть одна изъ самыхъ благородныхъ и печальныхъ жертвъ инквизиціи; его по праву называютъ „философскимъ гениемъ“ Италіи, такъ какъ ни въ одномъ изъ его соотечественниковъ не была развита въ такой мѣрѣ способность къ отвлеченному мышленію. Это одинъ изъ вожаковъ тѣхъ смѣлыхъ итальянскихъ мыслителей 16 столѣтія, которые стремились къ всестороннему освобожденію мысли и по большей части стали мучениками этого стремленія. Къ этому священному отряду принадлежатъ Бернардино *Телезіо* (1509—1588), Джеронимо *Кардано* (1501—1576), Лучиліо *Ванини* (род. въ 1586 г., сожженъ въ 1619 г.) и Томмазо *Кампанелла* (1568—1639), изъ которыхъ послѣдній заслуживаетъ особенной похвалы за то, что онъ усердно занимался проблемой, такъ сильно волнующей еще и наше время—проблемой соціальной реформы, и пытался дать ея рѣшеніе въ проникнутой поэтическимъ міровоззрѣ-

ніемъ книгѣ своей *Солнечное государство* (Civitas solis)<sup>236</sup>). Борьбу свободнаго знанія съ суевѣріемъ и деспотическимъ угнетеніемъ духа, начатую этими людьми, даровитый политическій и сатирический писатель Паоло Сарпи (1552—1623) перенесъ въ спеціальную область борьбы съ папскими притязаніями на неограниченную власть и въ своемъ классическомъ историческомъ изслѣдованіи о Тридентскомъ соборѣ (*Istoria del concilio Tridentino*) достигъ высшихъ предѣловъ значенія, до какихъ могъ только подняться въ Италіи реформаторскій духъ той эпохи. Младшимъ современникомъ Сарпи былъ Галилео Галилеи (1564—1642), бессмертный астрономъ и физикъ, такъ блистательно ознаменовавшій начало 17 столѣтія своими открытіями законовъ вселенной. Знаменитое „*Errur si muove!*“ (А все-таки движется), которое, измученный преслѣваніями старецъ присоединилъ, по преданію, къ вынужденному инквизиціей отреченію отъ своихъ открытій, принадлежитъ къ тѣмъ не документальнымъ, но тѣмъ не менѣе всемірноисторическимъ триумфальнымъ словамъ, которыми духъ свободы и свѣта разрушаетъ все насиліе и коварство тиранніи.

Возвращаясь еще разъ къ итальянской драмѣ этого періода, мы должны въ заключеніе упомянуть объ одной ея отрасли, требовавшей большой затраты поэтическихъ силъ и роскоши сценической постановки, это—пастушеская драма или пастораль. Пасторальный элементъ былъ введенъ въ итальянскую литературу еще вмѣстѣ съ провансальской лирикой, и Джакомо Саннацаро (собственно Марке ди - Санъ - Нацаро, 1485—1530), бывший благодаря своимъ эпиграммамъ и эпической поэмѣ *De partu Virginis* однимъ изъ изящнѣйшихъ и знаменитѣйшихъ латинскихъ поэтовъ эпохи Возрожденія, придавъ этому элементу своимъ идиллическимъ романомъ *Arcadia*, представляющимъ смѣсь стиховъ и прозы, національно-литературное значеніе. „Аркадія“ Саннацаро—произведеніе, о популярности котораго можно судить изъ того, что въ теченіе 16 столѣтія оно выдержало 60 изданій,—послужила сигналомъ къ ревностному сочинительству эклогъ, заслуживающихъ для насъ упоминанія только вслѣдствіе того, что изъ нихъ вышла пастушеская драма. Начатки этого рода драматической поэзіи относятся правда къ очень отдаленному времени, такъ какъ уже у Полиціано въ его *Отфео* можно найти сильные пасторальные мотивы; но первой правильной пастушеской пьесой надо считать *Жертву* (*Sacrificio*), произведеніе Агостино Беккари, впервые поставленное на сцену въ Феррарѣ въ 1554 г. Вышему процвѣтанію пастушеской драмы способствовалъ Торквато Тассо своей поэмой *Aminta*, появившейся въ 1572 г. и въ которой чувствительный поэтъ разыскалъ цѣлый цвѣточный дождь лирическихъ ощущеній. Самой увлекательной звучности и прелести его идиллическая лирика достигла въ хоровой пѣснѣ пастуховъ о золотомъ вѣкѣ.

Простая идилличность этихъ пьесъ однако скоро перестала удовлетворять итальянцевъ. Поэтому, различные писатели стали вводить въ пастушескую драму чуждые ей сначала элементы: *Пасквалли*—элементъ шутовской, Кристофоро *Кастелетти*—героическо-романтическій, *Оноро*—бытовой матросскій, а Джамбаттиста *Гварини* (1537—1612) въ своей знаменитой буколической пьесѣ *Вѣрный пастухъ* (*Pastor fido*)<sup>237</sup>) совмѣстилъ древнюю мифологію, пышность романтизма, пафосъ трагедіи,



Рис. 140. Джакомо Саннадаро. Съ картины Рафаэля въ Ватиканѣ.

интригу комедіи и пасторальную эротику. Гварини, соперничая съ Тассо, стремился, очевидно, къ тому, чтобы превзойти его „Аминту“, но могъ только подражать ему и лишь въ немногихъ мѣстахъ сравнялся съ нимъ, какъ, наприм., въ монологѣ Амариллисъ (актъ 2, сц. 5) и въ гимнѣ любви въ концѣ третьяго акта. Въ пастушеской драмѣ итальянская поэзія всего рѣшительнѣе соединилась съ музыкой, такъ какъ лирическія партіи—а ихъ было очень много—клялись на музыку, и такимъ образомъ, этотъ родъ поэзіи послужилъ основою оперы. Съ наступленіемъ 17 столѣтія музыка начала занимать въ художественной

жизни Италіи первое мѣсто — явный признакъ истощенія народнаго духа — и, благодаря этому, оперой стали заниматься тѣмъ усерднѣе, чѣмъ страстнѣе увлекалась ею публика. Но заниматься здѣсь судьбою этого вида драматической поэзіи мы не можемъ; какъ существенно музыкальная, она должна быть предоставлена исторіи музыки.

Что касается лирической поэзіи 16 столѣтія, то хотя число итальянскихъ лириковъ этого періода — legionъ, но такъ какъ эта область разъ навсегда усвоила манеру Петрарки и оставалась по духу и формѣ неизмѣннымъ подражаніемъ сонетамъ, канцонамъ и мадригаламъ этого поэта, то о ней можно сказать лишь одно: эта лирика прекрасно показываетъ, что всякая поэзія, особенно же лирическая, разъ она столь всецѣло, какъ итальянская поэзія того времени, отрѣшается отъ своей естественной основы, отъ наивнаго выраженія народныхъ чувствъ, отъ народной пѣсни, — тотчасъ же становится дѣломъ головы, именно разсудка, пустою игрою звуковъ съ традиционными украшеніями и формулами, въ которую лишь по временамъ какому-нибудь избранному таланту удастся вложить истинное и глубокое чувство. Можно бы, начавъ кардиналомъ Пьетро *Бембо* (1470—1547), наполнить нѣсколько страницъ именами итальянскихъ лириковъ 16 столѣтія. По достаточно будетъ назвать изъ нихъ лучшихъ или, говоря вѣрнѣе, пользующихся большей славой среди своихъ соотечественниковъ, — Бальтассаре *Кастиллонэ* (1418—1529), Джироламо *Фракасторо* († 1518), архіепископа Джованни делла-*Каза* (1503—56, пресловутаго сквернослова), Аннибале *Каро* (1507—66), Бернардине *Бальди* (1553—1617), Клавдіо *Толоммеи* († 1555), Бенедетто *Варки* (1502 — 65, упомянутаго выше въ числѣ историковъ),



Рис. 141. Джамбаттиста Гварини. Уменьшенный снимокъ съ гравюры Киліана.

Джамбаттиста *Строцци* († 1571), Джованни *Гвидичьони* (1500 — 41), Луджи *Аламани* (стр. 388), Франческо Маріо *Мольца* (1489—1544), Анджело ди *Костанцо* (1507 — 90). Большой оригинальностью и силой таланта, слишком подпавшаго, къ сожалѣнію, вліянію Петрарки, обла-

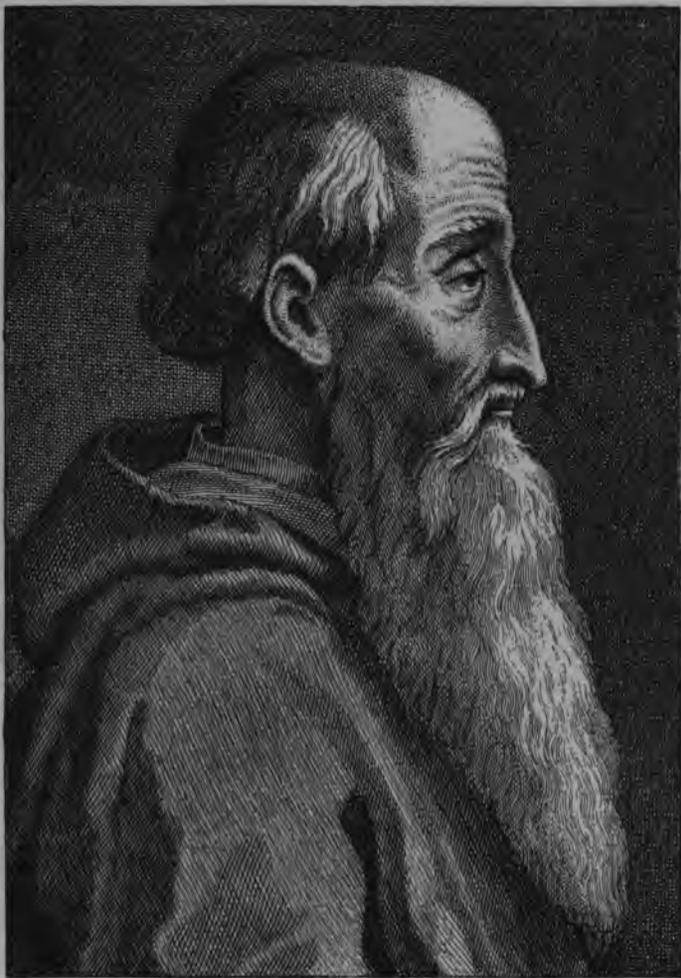


Рис. 142. Пьетро Бембо.

дала знаменитая жена храбраго военачальника Ферранте д'Авалось, маркиза Пескарская, Витторія *Колонна* (1490 — 1547), элегіи которой были вызваны смертью ея мужа и которая, какъ женщина и какъ поэтесса, высоко цѣнилась своими современниками, особенно *Аріосто* въ 37 пѣснѣ его Орландо<sup>238</sup>).

Что мнѣ дѣлать? Молчать, или выбрать изъ всѣхъ красавиць одну даму, которую я сумѣю описать? Я такъ и сдѣлаю, потому что имя ея заставитъ молчать зависть; меня не упрекнутъ въ томъ, что я предпочелъ ее тысячѣ другихъ. Та, о которой я хочу говорить, знаменита своимъ стилемъ, котораго прелесть ничто не можетъ превзойти. Ей нравятся также дѣлать достойными вѣчной памяти тѣхъ, кто воспѣваетъ ея славу. Фебъ осыпаетъ свою сестру лучами болѣе блестящими, чѣмъ Венеру, Майю и другія звѣзды: также любимая Богомъ, она умѣетъ своимъ сладостнымъ краснорѣчіемъ и своими благородными мыслями разливать на свой вѣкъ блестящій свѣтъ. Имя ея Викторія, оно подходитъ къ той, которая, родившись среди благоденствія, одерживаетъ безпрестанно новые триумфы и какъ будто приковала побѣду. Ее можно сравнить съ вѣрною супругою Мавзола; но ей еще больше славы, чѣмъ Артемизѣ, потому что она увѣковѣчила своими пѣснями (это болѣе прочная память, чѣмъ великолѣпная гробница) память своего супруга. Если Лаодамідя, если жена Брута, если Аррія, Аргія, Эвадна и многія другія заслуживаютъ нашего уваженія за то, что онѣ пожелали умереть со своими мужьями, то какова же слава той, которая, несмотря на усилія паркъ и смерти, вырываетъ имя своего супруга изъ волнъ леты и изъ печальныхъ мѣстъ, которыя Ахеронъ окружаетъ девять разъ. Если герой македонскій жалѣлъ, что онъ не можетъ быть воспѣтъ знаменитымъ поэтомъ, прославившимъ подвиги Ахилла, то сколько же счастливымъ ты долженъ считать себя, благородный Пескара, видя, что иѣжнѣйшая и цѣломудреннѣйшая изъ супругъ платитъ твоей извѣстности дань неуваждаемою славою. (Перев. В. Р. Зотова).

На ряду съ Викторіей Колонной прославилась супружеской любовью и вѣрностью, а также поэтическимъ талантомъ Вероника да - *Гамбара* (1485—1550); третьей же блестящей поэтессой была Гаспара *Стампа* (1524—1554), итальянская Сафо. Самымъ опредѣленнымъ лирическимъ талантомъ изъ всѣхъ итальянскихъ поэтовъ обладалъ, однако, Торквато *Тассо*, какъ великолѣпно показываютъ уже его „Освобожденный Иерусалимъ“ и „Аминта“. Въ сонетахъ, канцонахъ и мадригалахъ его сборника стихотвореній (*Rime*) вездѣ, гдѣ этотъ поэтъ остается свободнымъ отъ охлаждающаго вліянія школы Петрарки, проявляются великія качества его — жаръ и глубина чувства, эротическая и религіозная искренность и рыцарское благородство, и такимъ образомъ можно сказать, что Тассо, какъ эпическій, такъ и лирический поэтъ, представляетъ собою завершеніе и заключеніе средневѣкового итальянскаго романтизма. Итальянская лирика 16 столѣтія уже рано приняла въ себя дидактическіе и сатирическіе элементы. Такъ, въ лирическихъ стихотвореніяхъ Аріосто на ряду съ эротизмомъ проходитъ аллегорически-поучительный тонъ, а въ *Capitoli* Макіавелли этотъ тонъ играетъ главную роль. Развитію собственно дидактики, описательной дидактической поэмы, сильно способствовало знакомство съ „Георгиками“ *Виргилія*, и по образцу этого произведенія *Джованни Руччелли*, названный нами выше въ числѣ трагическихъ авторовъ, написалъ дидактическую поэму о пчеловодствѣ (*Le Api*), выше которой итальянцы ставятъ въ области дидактической поэзіи только поэму многосторонняго писателя *Луиджи Аламани* о земледѣліи (*Dell'Agricol-*

tura). Среди представителей высшего рода сатиры в этомъ периодѣ надо указать, главнымъ образомъ, на Пьетро *Нелли*, далеко превосходившаго сатирической силой Аріосто, Аламанни и другихъ; среди же сатириковъ слѣдующаго періода почетное мѣсто занимаетъ знаменитый живописецъ Сальваторе *Роза* (1615—73).

### Третій періодъ итальянской литературы.

Мы обозрѣли цвѣтушій періодъ старой итальянской литературы и теперь должны обратиться къ эпохѣ ея упадка, пережитой ею въ 17 столѣтіи. Национальный духъ продолжалъ существовать только въ немногихъ благородныхъ сердцахъ; масса народа съ тупой покорностью влачила духовныя цѣпи, наложенныя на нее лишенной всякаго возвышеннаго содержания, погруженной въ глубочайшую безнравственность церковью, а также цѣпи политическія, которыми ее охватили ея безчисленные тираны. Безсмысленное чувственное удовольствіе сдѣлалось и должно было сдѣлаться лозунгомъ итальянца. Искусство приноровлялось къ такому направленію эпохи и, благодаря этому, естественно падало все ниже и ниже. Наука и ученость не жили, а прозябали въ школахъ и академіяхъ, изъ которыхъ знаменитѣйшими были флорентійская академія *Делла-Круска* и римская *Аркадійцевъ*, и вслѣдствіе педантизма и стремленія къ нелѣпымъ тонкостямъ не могли оказать никакого благотворнаго вліянія на жизнь и литературу. Пылающіе костры настолько сожгли крылья философскому гению Италіи, который въ 16 столѣтіи страстно стремился къ свободѣ въ лицѣ Джіордано Бруно и другихъ писателей, что онъ никогда уже не могъ подняться до смѣлаго паренія; церковно-реформатскія стремленія Сарпи были слишкомъ одиночны и специализированы, чтобы получить возможность распространить свое вліяніе въ болѣе широкомъ кругу, а что касается великихъ открытій Галилея, то они, какъ извѣстно, встрѣтили въ Италіи только преслѣдованіе и, чтобы принести плоды, имъ пришлось искать болѣе безопаснаго убѣжища въ иномъ мѣстѣ. Въ 17 столѣтіи (Seicento), правда, искусствами занимались съ большимъ рвеніемъ, такъ какъ политическое и моральное ничтожество націи чрезвычайно охотно поддавалось самообману, что она по крайней мѣрѣ въ области прекраснаго все еще является законодательницей Европы; но идеальныя стремленія и творческій пылъ прежнихъ поколѣній угасли. „Все,—замѣчаетъ одинъ итальянскій историкъ литературы,—что могутъ создать живая фантазія, мелодическій языкъ и роскошный колоритъ, все это можно еще было найти въ картинахъ и стихотвореніяхъ итальянцевъ; но энергія и мужественность чувства, сила и сжатость дикціи, смѣлость и огонь въ исполненіи исчезли вмѣстѣ съ сознаниемъ собственнаго достоинства и безопасности, которое до сихъ поръ давалось пользованіемъ гражданской

свободой“. Истинные источники вдохновенія изсякли, и теперь поэты и художники старались загладить отсутствіе дѣйствительнаго чувства аффектаціей и принужденностью, неестественностью образовъ и натянутостью контрастовъ, однимъ словомъ,—всѣми тѣми недостатками, которые характеризуютъ, какъ художественную школу Гвидо Гени, такъ и поэтическую—Марини и вообще произведенія „Сейцентистовъ“.

Истиннымъ законодателемъ напыщенной, слащавой, пустой и чувственной поэзіи этого періода былъ Джамбаттиста *Марини* или Марино изъ Неаполя (1569—1625), написавшій множество сонетовъ, эклогъ и эпиграммъ, повѣствовательную поэму *Избіеніе младенцевъ въ Виволеми* (*La Strage degli Innocenti*) и другія произведенія; но его важное значеніе для итальянской и иностранной литературы 17 столѣтія основано, главнымъ образомъ, на его *Адонисѣ* (*Adone*, 20 пѣсень), въ которомъ авторъ соединилъ все безвкусіе того времени. Трудно сказать, къ какому собственно роду поэзіи надо отнести „Адониса“, и даже длиннаго заглавія „эпико-романтико-миеологическая поэма“ не вполне достаточно для опредѣленія этого произведенія, имѣющаго своимъ сюжетомъ страсть Венеры къ Адонису. Это—лишенное единства и всякаго идеальнаго содержанія нанизыванье исторій и положеній, въ которыхъ главную роль играетъ сладострастіе. Должно, однако, сознаться, что свою чувственную тему Марини не только сумѣлъ сдѣлать привлекательной благодаря звучности языка, но и разнообразилъ ее съ необыкновеннымъ богатствомъ фантазіи—достоинства, къ сожалѣнію, слишкомъ сильно затемняемая преувеличеніями и крайностями, ученой искусственностью и педантическимъ остроумничаньемъ и какой-то противной сантиментальностью, доходящей до того, что даже вецръ, умерщвляющій Адониса, сначала приводится въ восхищеніе и умиленіе его красотой. Въ поэмѣ Марини слышится тотъ тонъ свѣтски-изящной, блестящей лирики, который получилъ господство особенно со времени Гварини; напротивъ, въ комическомъ эпосѣ современника Марини *Александро Тассони* (1565—1635), озаглавленномъ *Украденное ведро* (*La Secchia rapita*)<sup>239</sup>) и напоминающемъ манеру Берни, народная сатира соединяется съ романтическимъ эпосомъ. Сюжетомъ этой юмористической героической поэмы, за свое здоровое остроуміе и прекрасный слогъ справедливо считающейся у итальянцевъ классическимъ произведеніемъ, служитъ споръ, который, по преданію, въ 13 столѣтіи вели жители Модены съ жителями Болоньи изъ-за обладанія деревяннымъ ведромъ. Всѣ 12 пѣсень имѣютъ мѣстный сатирическій характеръ, и тенденція цѣлаго, несомнѣнно, заключается въ осмѣяніи безпрестанныхъ междоусобныхъ войнъ итальянскихъ городовъ, часто возникавшихъ изъ-за пустяковъ и столь способствовавшихъ паденію этой страны. Одновременно съ поэмой Тассони появилась грубо-комическая эпопея Франческо *Браччоллини* (1566—1645). *Осмѣяніе боговъ* (*Lo scherno degli Dei*), пародія на древ-

ною міеологію, не выходящая по большей части из сферы пошлости и тривіальности. То же надо сказать относительно двухъ нѣсколько позже появившихся фарсовъ въ эпической формѣ—*Malmantile racquistato*—Лоренцо *Липпи* (1606—64) и *Torrachione desolato*—Паоло *Минуччи*, пытавшихся посредствомъ примѣси провинціализмовъ сдѣлать болѣе пикантными износившіеся комическіе приемы. Въ болѣе благородномъ направленіи разрабатывалась комическая эпопея очень талантливымъ Никколо *Фортиверрой* или *Фортиверри* (1674—1736)<sup>239 а</sup>), который въ своей героической поэмѣ *Ричардетто* (*Ricciardetto*, 30 пѣсень) съ умомъ, фантазіей и вкусомъ воскресилъ ироническій романтизмъ Аріосто.



Рис. 143. Винченцо да-Филикайя.

Въ лирикѣ большинство Сейчентистовъ, *Акиллони*, *Прети*, *Кассони*, *Бруни* и другіе, рабски подражали въ неестественности своему главѣ Марини. Но уже въ началѣ столѣтія начала обнаруживаться сильная реакція противъ пустой игры въ формы лирики маринистовъ. Габріелло *Кіабрера* (1552—1637) впервые освободился отъ стѣсняющаго вліянія сонетной формы Петрарки, обратился къ древнимъ лирикамъ и, по свидѣтельству Тирабоски, умѣлъ какъ никто другой „передавать

въ итальянскихъ звукахъ грацію Анакреона или смѣлый полетъ Пиндара“. Съ нимъ соперничали весьма успѣшно Фульвіо *Тести* (1593—1646), а затѣмъ Александро *Гвиди* (1650—1712) и Карло *Фругони* (1692—1768), но слава самаго выдающагося итальянскаго лирика въ 17 столѣтіи принадлежитъ благородному патриоту Винченцо да-Филикайя (1642—1707) изъ Флоренці. Филикайя свободенъ настолько же отъ лишеннаго ума и чувства стихотворного баловства, характеризовавшаго со времени Петрарки всю вообще итальянскую лирику, насколько и отъ педантическаго подражанія древнимъ. Его лирика вытекаетъ дѣйствительно изъ сердца,

въ итальянскихъ звукахъ грацію Анакреона или смѣлый полетъ Пиндара“. Съ нимъ соперничали весьма успѣшно Фульвіо *Тести* (1593—1646), а затѣмъ Александро *Гвиди* (1650—1712) и Карло *Фругони* (1692—1768), но слава самаго выдающагося итальянскаго лирика въ 17 столѣтіи принадлежитъ благородному патриоту Винченцо да-Филикайя (1642—1707) изъ Флоренці. Филикайя свободенъ настолько же отъ лишеннаго ума и чувства стихотворного баловства, характеризовавшаго со времени Петрарки всю вообще итальянскую лирику, насколько и отъ педантическаго подражанія древнимъ. Его лирика вытекаетъ дѣйствительно изъ сердца,

а простой, сильный языкъ, въ который онъ облакаетъ свои мужественныя мысли, еще усиливаетъ ея впечатлѣніе. Итальянцы новаго времени, стремившіеся къ политическому и этическому возрожденію своего отечества, должны были чувствовать къ этому поэту самую благоговѣйную благодарность, такъ какъ среди рабства и разврата семнадцатаго столѣтія онъ поднималъ свой звучный голосъ, чтобы пробудить своихъ соотечественниковъ отъ охватившаго ихъ опьянѣнія чувственностью и грѣхомъ и одушевить ихъ скорбною и гнѣвною любовью къ прекрасной и несчастной родинѣ. Филикайя собралъ свои стихотворенія подъ простымъ заглавіемъ *Poesie Toscane*. Всего выше онъ какъ политическій поэтъ. Среди его политическихъ пѣсенъ находится знаменитый сонетъ. „Italia! Italia!“, безспорно не только самое цѣнное произведеніе итальянской поэзіи въ 17 столѣтіи, но, по моему мнѣнію, самая благородная жемчужина итальянской лирики вообще. Даже Байронъ не надѣялся превзойти это стихотвореніе и рѣшился только привести его (въ „Чайльдъ Гарольдъ“. гл. 4, стр. 42).

„Italia! Italia! O tu cui feo la sorte  
 Dono infelice di bellezza, ond'hai  
 Funesta dote d'infiniti guai,  
 Che in fronte scritti per gran doglia porte.  
 Deh, fossi tu men bella, o almen più forte!  
 Onde assai più ti paventasse, o assai  
 T'amasse men chi del tuo bello ai rai  
 Par che si strugga, e pur ti sfida a morte.  
 Eh'or giù dall'Alpi non vedrei torrenti  
 Scender d'armati, nè di sangue tinta  
 Bever l'onda del Po Gallici armenti.  
 Nè te vedrei del non tuo ferro cinta  
 Pagnar col braccio di straniere genti,  
 Per servir sempre o vincitrice o vinta“.

„Италія! Италія! о ты,  
 Кому судьба наслѣдіемъ несчастнымъ  
 Даръ роковой вручила красоты!  
 О, лучше бъ ты была не такъ прекрасна  
 Зато сильна,—чтобъ менѣ любя,  
 На смерть не увлекали бы тебя  
 Отъ чаръ твоихъ трепещущіе страстно,  
 Чтобъ Альпы бѣлыя съ своихъ вершинъ  
 Не гнали галльскихъ ордъ рѣкою  
 И не поила По чужихъ дружинъ  
 Своей окровавленною волною;  
 И опоясана мечемъ чужимъ,  
 Ты вѣчно не служила бы другимъ  
 Освобожденною или рабою“\*).

Но мощный примѣръ Филикайи остался безъ подражанія, и въ лирикѣ Джамбаттисты Цалпи (1667—1719) мы опять встрѣчаемся съ обычной изыѣженностью и слащавостью. Болѣе благородный характеръ носятъ стихотворенія жены Цалпи, знаменитой красавицы Фаустины *Маратти*.

На сценѣ въ теченіе 17 столѣтія опера достигла не только преобладающаго значенія, но и почти исключительнаго господства. Хотя и до сихъ поръ музыка играла большую роль, какъ вообще въ итальянской драмѣ, такъ и въ пастушескихъ піесахъ, напр., въ *Pastor fido* Гварини, но теперь она рѣшительно выступила на первый планъ, и поэзіи оставалось только давать слова для драматическихъ мелодій. Съ этою цѣлью Оттавіо *Ринучинни* († 1621) написалъ свои оперныя либретто

\*) Совр. 1859 г., кн. 4.

*Дафна* и *Эвридика*, и его примѣру съ большимъ искусствомъ подражалъ Апостола *Цено* (1669—1750). Его затмилъ Пьетро *Метастазіо* (собств. Трапасси, 1698—1782), всецѣло музыкальный поэтъ, своими двадцатью восемью мелодрамами способствовавшій вышему торжеству мелодической плавности итальянскаго нарѣчія. Онъ былъ знаменитѣйшимъ итальянскимъ поэтомъ своего времени

# О П Е Р Е

DEL SIGNOR

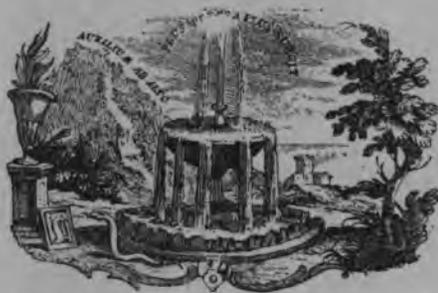
AV. PIETRO

METASTASIO

POETA CESAREO

Giusta le Correzioni, e Aggiunte dell'Autore nell'Edizione di Parigi del MDCCLXXX.

ТОМО I.



VENEZIA MDCCLXXXI

PRESSO ANTONIO ZATTA

Con Licenza de' Sup. e Priv. dell'Ecc<sup>ma</sup> Senato

Рис. 144. Факсимиле выходного листа къ собранію сочиненій Метастазіо.

и еще теперь признается своими соотечественниками классическимъ, но это не должно вводить насъ въ заблужденіе относительно его дѣйствительнаго значенія. Единственное его достоинство — несравненный по своему изяществу языкъ, гибкая и мягкая форма, покорно подчиняющаяся нотамъ композитора. Касательное всего остального всякій согласится со Шлегелемъ, который приписываетъ Метастазіо „блестящую поверхность безъ глубины, прозаическія настроенія и мысли, соблюденіе приличія и внѣшнюю нравственность, — внѣшнюю потому, что сладострастіе здѣсь только вдыхается, но не называется по имени и рѣчь постоянно идетъ только о сердцѣ“. Къ этимъ, указаннымъ Шлегелемъ, недостаткамъ, присоединяется также рутинность положеній и характеровъ и неправдоподобность дѣйствія. Метастазіо былъ завершителемъ серьезной или героической, трагической оперы (*Opera eroica, seria*). Его пріемникъ въ должности вѣнскаго придворнаго поэта, Джамбаттиста *Касті* (1721—1803), посвятилъ сначала свои силы комической оперѣ (*Opera buffa*), но литературное значеніе приобрѣлъ только впоследствии, своими *Галантными новеллами* (*Novelle galanti*), написанными въ октавахъ, и сатирическимъ животнымъ эпосомъ *Говорящіе звѣри* (*Gli animali parlanti*)<sup>240</sup>.

Первое произведение еще раз воспроизводит всю разнужданность итальянской повеллистки и съ высоты легкости нравовъ 18 столѣтія приглашаетъ людей къ веселому, но остроумно-мотивированному смѣху надъ траги-комедіей жизни. «Говорящіе звѣри», также представляя литературное доказательство безграничной распушенности того времени, содержатъ однако въ то же время самыя тонкія наблюденія надъ придворной и государственной жизнью и рѣзкую историческую критику политическихъ и социальныхъ идей и отношеній.

Высшая комедія со времени Макиавелли и Петра Аретина падала все ниже и ниже и, не получивъ большой поддержки въ направленныхъ на подражаніе испанскимъ и французскимъ образцамъ стремленіяхъ *Джилло* († 1721), *Фаджуоли* (1660 — 1742), *Ливери*, разрабатывавшаго, главнымъ образомъ, около 1740—50 гг. неуклюжую мѣщанскую комедію, и *Кіари* (1700—88), —пріобрѣла снова сценическое и литературное значеніе только тогда, когда въ серединѣ 18 столѣтія ею занялся Карло *Гольдони* (1708—1783). Итальянцы справедливо считаютъ его своимъ Мольеромъ, творцомъ или, по крайней мѣрѣ, завершителемъ ихъ характерной комедіи (*Commedia di carattere*), называютъ его съ благодарною напыщенностію „il gran Goldoni“, удивляются легкости и быстротѣ его про-



Рис. 145. Карло Гольдони.

изводительности, проявившейся болѣе чѣмъ въ 120 комедіяхъ, его истинно комическому духу, атическому остроумію, неисчерпаемой фантази, его многосторонней, правдивой характеристикѣ и, сверхъ того, ставятъ ему въ большую заслугу то, что онъ сумѣлъ соединить націо-

нальное содержаніе съ художественной формой. Необыкновенная популярность Гольдони побудила къ соперничеству съ нимъ въ области драмы венеціанца Карло Гоцци (1722—1806), брата остроумнаго критика и превосходнаго стилиста и лирика Гаспаро Гоцци (1713—86). Карло Гоцци, убѣдившись, что ему не по силамъ соперничать съ Гольдони въ характерной комедіи, всё свои усилія направилъ на то, чтобы снова возратить къ жизни старо-національную *Commedia della'arte*. Отлично зная пристрастіе своихъ соотечественниковъ ко всякаго рода фантастич-



Рис. 146. Карло Гоцци. Съ гравюры Эйднера.

ности, онъ обратился къ самымъ необычайнымъ сюжетамъ и для своихъ фарсовъ и маскарадныхъ представлений *Голубое чудовище*, *Зеленая птица*, *Любовь трехъ апельсиновъ*<sup>241</sup>) и др., одинаково пользовался какъ восточными волшебными сказками, такъ и шутовскими традиціями старой народной комедіи. Гоцци дѣйствительно удалось на нѣкоторое время вытѣснить со сцены комедіи Гольдони, но долго удовлетворять публику его произведенія не могли (онъ ихъ называлъ *Fiabe*, сказками) и между тѣмъ какъ въ настоящее время выродившаяся *Commedia dell'arte* продолжаетъ влачить

грубое и незамѣтное существованіе только въ небольшихъ народныхъ театрахъ Неаполя (гдѣ Франческо Черлоне очень плодovitъ въ сочиненіи на народный ладъ героическихъ пьесъ, такъ называемыхъ *Haupt und Staatsactionen*, съ участіемъ въ нихъ комическаго лица—шута<sup>242</sup>), Флоренціи, Турина и Венеціи,—итальянцы снова увлекаются Гольдони.

Въ итальянской трагедіи въ теченіе 18 столѣтія господствовало подражаніе трагедіи французской, и всё опыты этого подражанія, не исключая даже знаменитой Мегоре Сципіона *Маффеи* (1675—1755), отличаются крайней сухостью и холодностью. Новый расцвѣтъ насталь для трагедіи съ появленіемъ Витторіо *Альфieri* (1749—1803), чья пламен-

ная республиканская душа стремилась преобразовать вмѣстѣ со сценой государство и строгими и возвышенными трагедіями, которыхъ онъ написалъ 21, побудить своихъ заснувшихъ соотечественниковъ къ борьбѣ за прежнюю силу, величіе и свободу. Этотъ великій человѣкъ находился гораздо болѣе подъ вліяніемъ вдохновенія политическаго, чѣмъ поэтическаго.

Онъ оставилъ автобіографію, оканчивающуюся за пять мѣсяцевъ до его смерти: *Vita di V. A. scritta da esso, впервые напечатанную въ Opere postume 1804.*



Рис. 147. Витторіо Альфіери. Съ гравюры Андерлони.

Изъ трагедій Альфіери главное значеніе имѣютъ *Filippo*, *Antigone*, *Virginia*, *Agamemnone*, *Oreste*, *Saul*, *Mirra*, *Merope*. Никакого успѣха не имѣли попытки Альфіери въ области комедіи: своеобразны его обличительные сонеты, которые онъ подъ заглавіемъ *Misogallo* направилъ противъ французовъ, послѣ того, какъ, съ трудомъ спасшись въ 1792 г. изъ Парижа передъ взрывомъ сентябрьскихъ ужасовъ увидѣлъ обманутыми надежды, возлагавшіяся имъ на французскую революцію<sup>243</sup>). Знакомство съ графиней Альбани, Луизой Штольбергъ, женой «претендента» Карла Эдуарда Стюарта, умершаго отъ пьянства, было свѣтлымъ пунктомъ въ жизни Аль-

Фіери, которая, какъ и жизнь всѣхъ—за чрезвычайно малыми исключеніями—истинно великихъ и хорошихъ людей, не была счастлива. На оборотъ своего портрета, написаннаго Фабромъ, величайшій трагическій писатель Италіи написалъ свой знаменитый сонетъ „Sublime specchio di veraci detti“.

Въ его трагедіяхъ <sup>244</sup>) мы повсюду встрѣчаемъ тотъ же суровый, лаконическій духъ, какимъ проникнута книга *О тиранніи*. Пегодуя на духовное расслабленіе націй, которому способствовали поэты, подобные Метастазіо, Альфіери отвергъ подкупающія и завлекающія средства, при помощи которыхъ томно-меланхолическій поэтъ вѣнскаго двора смѣлъ оказать такое громадное вліяніе. Женственной любви и слезливой чувствительности характеровъ Метастазіо онъ противопоставилъ людей римской суровости и катонскаго стоицизма, красивой пышности формы—простой лаконизмъ своего смѣлаго языка, музыкальной расплывчатости—скульптурную строгость и опредѣленность. Его поэзія поистинѣ работа скульптора, и замѣчательно въ этомъ итальянцѣ такое полное отсутствіе музыкальности, такое необычайное уклоненіе отъ женственной натуры его соотечественниковъ. Но тоны, краски, цвѣты и благоуханія составляютъ неизмѣнное условіе поэзіи, и за полное пренебреженіе ими она жестоко отомстила Альфіери,—оскорбленные граціи отвернулись отъ него, его драмы жестки, сухи, отвлеченны; это—тьма, полная ужаса, безъ всякаго смягчающаго свѣта, рѣзкіе диссонансы безъ единого примиряющаго аккорда. Въ анатомическомъ расчлененіи страстей или, вѣрнѣе, единственныхъ двухъ страстей, извѣстныхъ этому поэту,—жажды свободы и желанія поработать, онъ проводитъ передъ зрителемъ цѣлый рядъ духовныхъ пытокъ и ни на мгновеніе не даетъ сердцу отраднаго отдыха или покоя. Рѣдко, чрезвычайно рѣдко позволяетъ Альфіери вырваться изъ этого сердца нѣжному слову, жалобному звуку. Онъ безжалостно мучаетъ его и заставляетъ или разрываться въ безжалостномъ отчаяніи, или смиряться въ стоической покорности судьбѣ. Недостатки Альфіери рѣзко обнаружатся, если мы сравнимъ его „Филиппо“ съ „Донъ Карлосомъ“ Шиллера. Нѣмецкій поэтъ создалъ изъ этого сюжета пѣснь пѣсней восторженнаго стремленія къ свободѣ, гдѣ звучитъ и благоухаетъ самая благородная гуманность; итальянскій поэтъ, напротивъ,—только сухую и мрачную политическую трагедію. Произведеніе Шиллера оставляетъ то возвышающее душу впечатлѣніе, что добро и красота даже въ своей гибели одерживаютъ идеальную побѣду надъ зломъ, трагедія же Альфіери поселяетъ въ насъ безотрадно горькое и сокрушительное убѣжденіе, что благородное и симпатичное существуютъ лишь для того, чтобы дѣлаться жертвою злобы. Должно, однако, замѣтить, что нѣкоторыя сцены въ этой драмѣ Альфіери, благодаря лаконической силѣ, принадлежатъ къ самому страшному, что когда-либо производила трагическая поэзія.

Къ подобнымъ сценамъ относится въ особенности та, гдѣ король Филиппъ поручаетъ своему приближенному Гомецу наблюдать за королевой и его сыномъ Карлосомъ, пока онъ будетъ говорить съ ними; затѣмъ,—самый этотъ разговоръ, гдѣ тиранъ съ сатанинской хитростью уязвляетъ чувства влюбленныхъ, чтобы заставить ихъ выдать себя; наконецъ,—сжатое въ три стиха объясненіе между Филиппомъ и Гомецомъ, послѣ того, какъ король повидимому милостиво отпустилъ жену и сына:

Fil. Udisti?  
 Gom. Udi.  
 Fil. Vedesti?  
 Gom. Io vidi.  
 Fil. Oh rabbia!  
 Dunque il sospetto?—  
 Gom. E omai certezza—  
 Fil. E inuito  
 Filippo é ancor?  
 Gom. Pensa—  
 Fil. Pensai. Mi segui.

Т.-е. *Филиппъ*. Ты слышалъ? *Гомецъ*. Слышалъ. *Ф.* Ты видѣлъ? *Г.* Видѣлъ. *Ф.* О ужасъ! И такъ мои подозрѣнія? *Г.* Они стали очевидностью. *Ф.* И Филиппъ до сихъ поръ еще не отомщенъ? *Г.* Подумай. *Ф.* Я думалъ. Слѣдуй за мною.

Проявившееся въ Альфіери пробужденіе въ Италіи лучшаго духа ясно сказалось и во многихъ другихъ поэтахъ конца 18 и начала 19 столѣтія. Такъ напр., весьма отрадное явленіе представляетъ Джузеппе *Парини* (1729—1799), который въ своей талантливой поэмѣ *День* (*Il Giorno*), изображающей образъ жизни знати, сатирически указалъ на причины и слѣдствія моральнаго паденія и политическаго ничтожества своихъ соотечественниковъ, особенно такъ называемаго знатнаго общества, и своими тонкими и остроумными нравописательными картинами не мало способствовалъ пробужденію итальянскаго общества отъ его сластолюбиваго самозабвенія.

Почетнаго упоминанія заслуживаютъ также Мелькіоре *Чезаротти* (1730—1808), не столько, впрочемъ, за свои самостоятельныя произведенія, сколько за образцовый переводъ *Оссіана*, и сициліецъ Джованни *Мели* (1740—1815), котораго одинъ изъ его соотечественниковъ назвалъ „l'onor di Sicilia“ и чьи пѣсни, написанныя на сицилійскомъ нарѣччіи<sup>245</sup>), полны свѣжести и нѣжности. Трагедіи Джованни *Пиндемонте* (1751—1812), особенно его „*Ginevra di Scozia*“, пользовались при своемъ появленіи значительнымъ успѣхомъ, но теперь почти совершенно забыты и заслуживаютъ еще вниманія потому, что въ нихъ была сдѣлана скромная попытка освободиться отъ стѣснительныхъ правилъ французской драматургіи. Ипполито *Пиндемонте* (1753—1828), младшій братъ предыдущаго, замѣчателенъ своими нѣжными, задушевными и для итальянца необычайно мечтательными и меланхолическими лирическими произведеніями, съ особенной любовью останавливающимися на картинахъ при-

роды; но ихъ нѣжные идилическіе звуки, по большей части, пронеслись незамѣтно среди боевого шума того бурнаго времени. Ипполито Пиндемонте написалъ также трагедію, героемъ которой является нѣмецъ Арминій. Въ духѣ Альфіери написаны трагедіи Винченцо Монти (1754—1828), но ихъ диктовало не сердце, а только голова, такъ какъ Монти далеко не раздѣлялъ республиканскаго образа мыслей Альфіери. Талантъ этого писателя не охранилъ его отъ продажности, и онъ торговалъ своимъ поэтическимъ даромъ. Сперва, по поводу умерщвления посланника французской республики римскою чернью, онъ написалъ въ угоду папѣ, на службѣ у котораго находился—*Basvilliana*, направленную противъ духа французской революціи, затѣмъ перебѣжалъ къ ломбардскимъ республиканцамъ; потомъ въ качествѣ придворнаго поэта расточалъ низкую лесть Наполеону, а послѣ его паденія воспѣвалъ хвалу австрійскому императору. Изъ его многочисленныхъ произведеній заслуживаетъ предпочтенія написанная терцинами *Basvilliana*, такъ какъ, хотя эта поэма, свидѣтельствующая о восторженной любви автора къ „Боже-ственной комедіи“ Данте, неудачна и неестественна, какъ цѣлое, за то превосходить остальные произведенія Монти многими возвышенными, полными одушевленія и фантазіи частностями.

Что это былъ дѣйствительно поэтъ, показываетъ уже справедливо пользующійся громкой извѣстностью сонетъ „*Sopra la morte*“, который я, не колеблясь, ставлю по достоинству на одномъ ряду съ приведеннымъ выше сонетомъ Филикайи:

„Morte, che se'tu mai? Primo dei danni E ride all'appressar dell'ore estreme.  
L'almâ vile e la rea ti crede e teme: Fra la polve di Marte e le vicende  
E vendetta del ciel scendi ai tiranni, Ti sfida il forte, che ne'rischi indura;  
Che il vigile tuo braccio incalza e preme. E il saggio senza impallidir ti attende  
Ma l'infelice, a cui de'lunghi affanni Morte, che se'tu dunque?—Un'ombra oscura,  
Grave é l'incarco, e morta in cuor la spemeUn bene, un male, che diversa prende  
Quel ferro implora troncator degli anni, Dagli affetti dell'uom forma e natura“.

„Смерть, кто ты? Только душа, погрязшая въ грѣхѣхъ, трепещетъ при мысли о тебѣ: твоєю рукою небо посылаетъ мщеніе на голову тирана. Но несчастный, чья жизнь горька и тяжела и въ сердцѣ котораго умерла надежда, для того ты желанный пришлецъ, пресѣкающій его грустное существованіе, и онъ улыбается уводящему его изъ этого міра. Воинъ въ битвѣ спѣшитъ съ жаромъ навстрѣчу тебѣ и презираетъ посылаемые тобою ужасы, и мудрый не блѣднѣя ожидаетъ тебя. Смерть, кто же ты? Тѣнь, добрая или злая, различной природы и вида, какъ создалъ чело-вѣкъ твой образъ“.

Гораздо болѣе серьезныя и благородныя стремленія проявилъ Уго Фосколо (1779—1827), который принадлежитъ къ самымъ выдающимся передовымъ бойцамъ за итальянское національное возрожденіе какъ въ наукѣ, такъ и въ поэзіи. Незначительный, какъ трагическій писатель,—въ качествѣ какового Фосколо выступилъ сначала,—онъ приобрѣлъ большую популярность своимъ романомъ *Письма двухъ влюбленныхъ* (*Lettere*

di due amanti), переработаннымъ и изданнымъ имъ впоследствии подъ заглавіемъ *Послѣднія письма Джакомо Ортиса* (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*), а также дидактической поэмой *О могилахъ* (*Dei sepolcri*)<sup>246</sup>. Первое произведеніе есть итальянскій „Вертеръ“, такъ какъ его герой соединяетъ въ себѣ нѣмецкую сантиментальность съ итальянскимъ патриотизмомъ и погибаетъ отъ того и другого; второе развиваетъ рядъ высокихъ идей и высказываетъ обличительныя истины, но страдаетъ искусственной сжатостью и темнотой.

Итальянская исторіографія 17 столѣтія имѣетъ мало значенія, и только развѣ Катаріно *Давила* (1576 — 1631) и его современникъ кардиналъ Гвидо *Бентивольо* могутъ быть названы ея достойными представителями. Оба они, однако, занимались не національной, а иноземной исторіей: первый написалъ *Guerre civili di Francia* 1559 — 1598, второй — *Storia della guerra di Fiandra*, т. е. исторію нидерландской войны за независимость. Национальная исторія оставалась безъ разработки со времени Гви-



Рис. 148. Уго Фосколо. Съ гравюры.

чардини, пока въ 18 столѣтіи ею не занялся даровитый Лодовико Антоніо *Муратори* (1672 — 1750). Онъ съ необычайнымъ стараніемъ собиралъ, изслѣдовалъ и сводилъ матеріалы для всеобщей исторіи Италіи (*Antiquitates Italicae medii aevi — Rerum Italicarum scriptores*); а впоследствии, пользуясь этими трудами своими, написалъ *Итальянскія Анналы* (*Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1749*). Его современникъ, умершій въ туринской инквизиціонной тюрьмѣ, либеральный — Пьетро *Джанноне* (1676 — 1748), въ своей исторіи Неаполя (*Storia civile del regno di Napoli*) главное вниманіе обратить на борьбу противъ церковной тираниіи и мракобѣсія; а младшій современникъ обоихъ названныхъ историковъ, Джироламо *Тиранбоски* (1731 — 1794), въ своемъ обширномъ литературно-историческомъ произведеніи (*Storia della*

letteratura italiana) подвергъ столь же основательному, сколь и остроумному изслѣдованію духовную дѣятельность своихъ соотечественниковъ. Исторію Италіи въ эпоху революціи написалъ Карло Джузеппе Гульельмо *Ботта* (1766—1837, *Storia d'Italia dal 1789—1814*), продолжавшій вполнѣдствіи историческій трудъ Гвичардини и давшій такимъ образомъ всеобщую исторію своего отечества съ 1490 г.; заключеніемъ этой исторіи является вышеназванное его произведеніе, въ которомъ онъ при каждомъ удобномъ случаѣ возвращается къ патріотическому напоминанію, что возрожденіе Италіи не можетъ быть дѣломъ иноземцевъ, австрійцевъ или французовъ, англичанъ или русскихъ, а зависитъ исключительно отъ энергіи и единенія самихъ итальянцевъ.

#### Четвертый періодъ итальянской литературы.

Филикайя, Альфіери, Парини, Фосколо и ихъ единомышленники среди итальянскихъ поэтовъ и ученыхъ направили всѣ усилія къ тому, чтобы привести своихъ соотечественниковъ къ сознанію ихъ позорнаго положенія, и имъ удалось пробудить во всѣхъ благородныхъ сердцахъ страстное стремленіе къ лучшему нравственному и политическому порядку. Французская революція, съ такимъ восторгомъ встрѣченная всѣми угнетенными народами, давала, казалось, надежду на осуществленіе этого стремленія; но итальянцамъ, съ большимъ одушевленіемъ примкнувшимъ къ новому движенію, скоро пришлось убѣдиться, что французамъ нужны только завоеванія, а послѣдовавшее затѣмъ господство Наполеона лишило ихъ всякой иллюзіи. Послѣ паденія великаго устроителя битвъ, реставрація легла страшною тяжестью какъ на весь континентъ вообще, такъ и на Италію, и мѣстные тираны снова водворили здѣсь съ помощью австрійскихъ штыковъ всѣ прежнія злоупотребленія. Но сѣмя, брошенное 18 вѣкомъ, не погубило, и хотя заговоры карбонаровъ, возстанія 1820 г. потерпѣли неудачу и были задушены кровью патріотовъ, но идеи, послужившія имъ основою, незамѣтно продолжали свое дѣйствіе и постепенно приготавливали тотъ національный подъемъ, который безспорно начался у итальянцевъ въ 1830 г. Литераторы играли въ этомъ случаѣ самую большую роль: какъ прежде своимъ поклоненіемъ чужому и чужеземнымъ образцамъ, они существенно содѣйствовали гибели независимости и достоинства Италіи, такъ вполнѣдствіи они считали своей священной обязанностью искупить эту вину, возвышая сердца, пробуждая національное чувство. Нельзя, однако, разомъ сбросить тѣ оковы, которыя народъ носилъ въ теченіе столѣтій, а потому и итальянская литература 19 вѣка все еще находится въ зависимости отъ иностранцевъ и ихъ литературныхъ направленій; но искреннее стремленіе — наполнять чужеземныя формы національнымъ содержаніемъ можетъ быть вполне признано за ней.

Революціонная эпоха пробудила спавшіе умы, закалила разслабленныя сердца. Къ неопредѣленнымъ надеждамъ и преданіямъ мало-по-малу присоединилось убѣжденіе, чтоеще много надо сдѣлать, прежде чѣмъ можно будетъ думать объ ихъ осуществленіи. Итальянцы начали учиться и изслѣдовать. Начали сказываться перемѣны во вкусѣ; писатели порвали связь съ классицизмомъ, отвергли Аристотеля и Буало, оставили извѣженность и безхарактерность Петрарки и Метастазіо и преклонились передъ муже-



Рис. 149. Джакомо Леопарди. Съ гравюры.

ственностью Альфіери. Знакомство съ нѣмецкимъ и англійскимъ романтизмомъ обратило вниманіе итальянцевъ на средневѣковый періодъ ихъ исторіи, и они съ самымъ благоговѣйнымъ рвеніемъ начали отыскивать литературныя сокровища этой поры. Энтузіазмъ юношества обратился главнымъ образомъ на Данте, такъ какъ „Божественная комедія“ есть не только центръ романтизма, какъ ее назвалъ Шлегель, но и кодексъ итальянскаго патріотизма. Какъ таковой, она вызвала къ жизни геній Джакомо Леопарди (1798—1837), *Пѣсни* (Canti, 1831) котораго—самый благородный плодъ итальянской новой лирики <sup>247</sup>). Въ духъ Данте и

прекраснымъ въ своей простотѣ языкомъ Филикайи излилъ онъ свою скорбь объ Италіи:

„О родина моя! я вижу стѣны, вижу  
Колоны, арки, башни и дворцы,  
Что были нашихъ предковъ достоян-  
емъ,—

Но славы ихъ, но лавровъ ихъ не вижу;  
Не вижу стали той, которая когда-то  
Моей Италіи служила украшеньемъ—  
Теперь ея чело и грудь ея открыты,  
И горе, горе мнѣ, изранена она!  
Вся въ язвахъ! Вся въ крови! О, дивная  
жена—

Обезображена, поругана, избита!  
Я землю спрашивалъ, я къ небу обра-  
щался

Съ своей мольбой: скажите мнѣ, скажите,  
Кто осквернилъ ее? Кто гнусною рукою  
Ее обременилъ тяжелыми цѣпами?  
И на землѣ она сидитъ въ тоскѣ и страхѣ,  
И волосы растрепаны, раздѣта...  
Между колѣнами свое лицо скрываетъ  
И плачетъ горько и ломаетъ руки...  
Да, плачь, Италія! Вѣдь ты теперь раба—  
Ты, прежняя владычица полсвѣта...  
И если бы изъ глазъ два быстрые потока  
Вдругъ брызнули, — ихъ вѣрно бь недо-  
стало

На то, чтобы твой стыдъ, твою печаль  
оплакать.—

О, мать Италія! Вѣдь ты раба! раба!  
Кому жъ теперь Италіи судьба

Не вспомнить дней ея минувшей сла-  
вы—  
Какъ велики были и какъ теперь ни-  
чтожны!

И отчего? И гдѣ же сила,  
Гдѣ доблесть древняя, отвага, неусып-  
ность?

Скажи намъ, гдѣ твой мечъ?  
Похитилъ, что ли кто? Кто-жъ услышалъ  
тебя?

Или кто въ дерзкой распрѣ  
Съ тебя сорвалъ порфиру и вѣнецъ?  
Скажи же мнѣ, когда и отчего

Ты съ высоты упала въ эту бездну?  
И изъ твоихъ синовъ неужели никто  
Въ твою защиту мечъ не обнажаетъ?..  
Къ оружію! Я одинъ, одинъ пойду сра-  
жаться!

О Господи! пошли, чтобъ кровь моя за-  
жгла

Пожаръ въ груди остывшей итальянца! \*)“

Эти стихи заимствованы изъ оды Леопарди „Къ Италіи“ (All'Italia), которая появилась впервые въ 1818 г. вмѣстѣ со стихотвореніемъ по поводу предполагавшагося сооруженія памятника Данте и произвела сильнѣйшее впечатлѣніе, такъ какъ она показала итальянцамъ, что среди нихъ еще не умеръ духъ, нѣкогда воодушевлявшій патріотическое сердце Алигьери. Скорбное негодованіе поэта на безсиліе и разрозненность его родины, на апатію разслабленныхъ его современниковъ, вмѣстѣ съ гордымъ воспоминаньемъ о славномъ прошломъ, достигли въ послѣдствіи полнѣйшаго своего выраженія въ одѣ къ Анджело Май, отыскавшему сочиненіе Цицерона De republica. Здѣсь одушевленіе просвѣтляетъ мужественныя слезы негодованія въ глазахъ Леопарди, и его пѣснь царить величавымъ полетомъ орла, равная по высотѣ мысли и благородной простотѣ прекраснымъ гимнамъ Пиндара. Не меньшее впечатлѣніе производитъ ода Леопарди на свадьбу его сестры Паолины, этотъ поистинѣ возвышенный призывъ къ итальянскимъ женщинамъ, побуждающій ихъ

\*) Переводъ этого стихотворенія взятъ изъ Всеобщ. ист. лит. I. Шерра, изд. О. И. Бакста. 1879.

пользоваться своею властью надъ мужчинами не для разслабленія, а для спасенія и укрѣпленія отечества:

. . . . .	O, spose,	Volgari affetti in loco pose,
O virginette, a voi		Odio mova e disdegno;
Chi de'perigli é schivo e quei che indegno		Se nel femminile core
È della patria e che sue brame e suoi		D'uomini ardea, non di fanciulle, amore.“

„Къ тѣмъ, кто своей отчизны не достоинъ,  
Кто изменнымъ желаньямъ только служить,  
И кто бѣжить опасностей позорно,—  
О женщины, глубокое презрѣнье  
И ненависть должны бы вы питать,  
Коль вы любовь храните въ сердцѣ вашемъ  
Не для дѣтей, а для мужей безстрашныхъ...“ \*)

Но Леопарди никогда не могъ подняться до жизнерадостной надежды. Какъ его собственное существованіе было лишь одной губительной скорбью, какъ его терзалъ сонъ:

„Сонъ, страшныхъ грезъ исполненный, который  
„Мы жизнью называемъ“,—

такъ и его пѣсни проникнуты мрачной тоской; не только въ столь глубоко меланхолическихъ стихотвореніяхъ, какъ „Воспоминанія“ и „Закатъ луны“, но и повсюду онѣ являются варіаціями на древнюю и вѣчно юную тему, что жить значитъ страдать и что наше существованіе есть лишь „безполезное бѣдствіе“.

. . . . .	„Fantasmi, intendo,	Mero desio, non ha la vita un frutto,
Son la gloria e l'onor; dilette e beni		Inutile miseria“.

. . . . . „Призрачны и слава, и нечеть,  
Безплодна жизнь, страданье бесполезно,  
А наслажденіе и блага—только грѣза...“ \*)

Наконецъ эта тоска перешла въ явное отчаяніе, какъ въ особенноти показываетъ ужасная строфа *Къ самому себѣ*.

Теперь отдохнешь навсегда, Усталое сердце мое, Исчезъ и послѣдній обманъ, Который я вѣчнымъ считалъ. Исчезъ, и, я знаю, отнынѣ Ужъ нѣтъ дорогихъ обольщеній: И вздохновъ не стоитъ земля. Жизнь—горечь и скука, и только. Міръ грязень. Отнынѣ умолкни, Въ послѣдній отчаявшисъ разъ. Судьба дала нашему роду Единственный даръ: это смерть.	Не только надежда во мнѣ, Но даже желанье угасло. Усни же теперь навсегда: Довольно ты билось, о сердце, Ужъ нѣтъ, ничего, что бы было Достойно біеній твоихъ, Отнынѣ себя презирай, Природу, ужасную силу,— Которая въ тайнѣ царить На гибель всеобщую,—и Тщету безпредѣльную міра *).
---	---

\*) Переводъ В. Помяна.

Что касается формы, то здѣсь Леопарди былъ еще вполне классикомъ, но классикомъ въ лучшемъ смыслѣ этого слова, ибо его истинно античная душа, его умъ, вскормленный эллинской мудростью и римскимъ республиканствомъ, не могли пользоваться для своихъ вліяній никакой другой формой, кромѣ самой простой, считающей излишними внѣшнія украшенія, видящей въ національной римѣ скорѣе только неизбѣжную уступку, чѣмъ желательное пособіе, и дающей идеямъ пластическое выраженіе.

Съ другимъ духомъ и другой формой встрѣчаемся мы въ произведеніяхъ Алессандро Манцони (1785—1873), корифея итальянскихъ новоромантиковъ. Манцони прежде всего христіанинъ и вѣрующій католикъ, начавшій и свое литературное поприще религиозными пѣснями (*Inni sacri*); и не менѣе, чѣмъ по своему религиозно-католическому настроенію, служащему основной чертой его произведеній, является онъ итальянцемъ и романтикомъ по всецѣло живописной и музыкальной формѣ ихъ. Слава, которою онъ пользуется, какъ лирикъ, за то именно, что на мѣсто обычной риторики и декламации онъ поставилъ искренность и истинное, теплое, свѣтлое чувство, въ не меньшей степени принадлежитъ ему и какъ трагическому писателю. Двѣ его трагедіи, *Il conte di Carmagnola* и *L'Adelchi*, положили конецъ каноническому значенію псевдоклассической драмы и своимъ національ-

The image shows a handwritten snippet of text in Italian. The first line reads "i fa: siccome immobile," and the second line begins with "Dallo scoglio". The handwriting is cursive and somewhat slanted to the right.

Рис. 150. Два стиха изъ *Il cinque Maggio*. Автографъ Манцони.

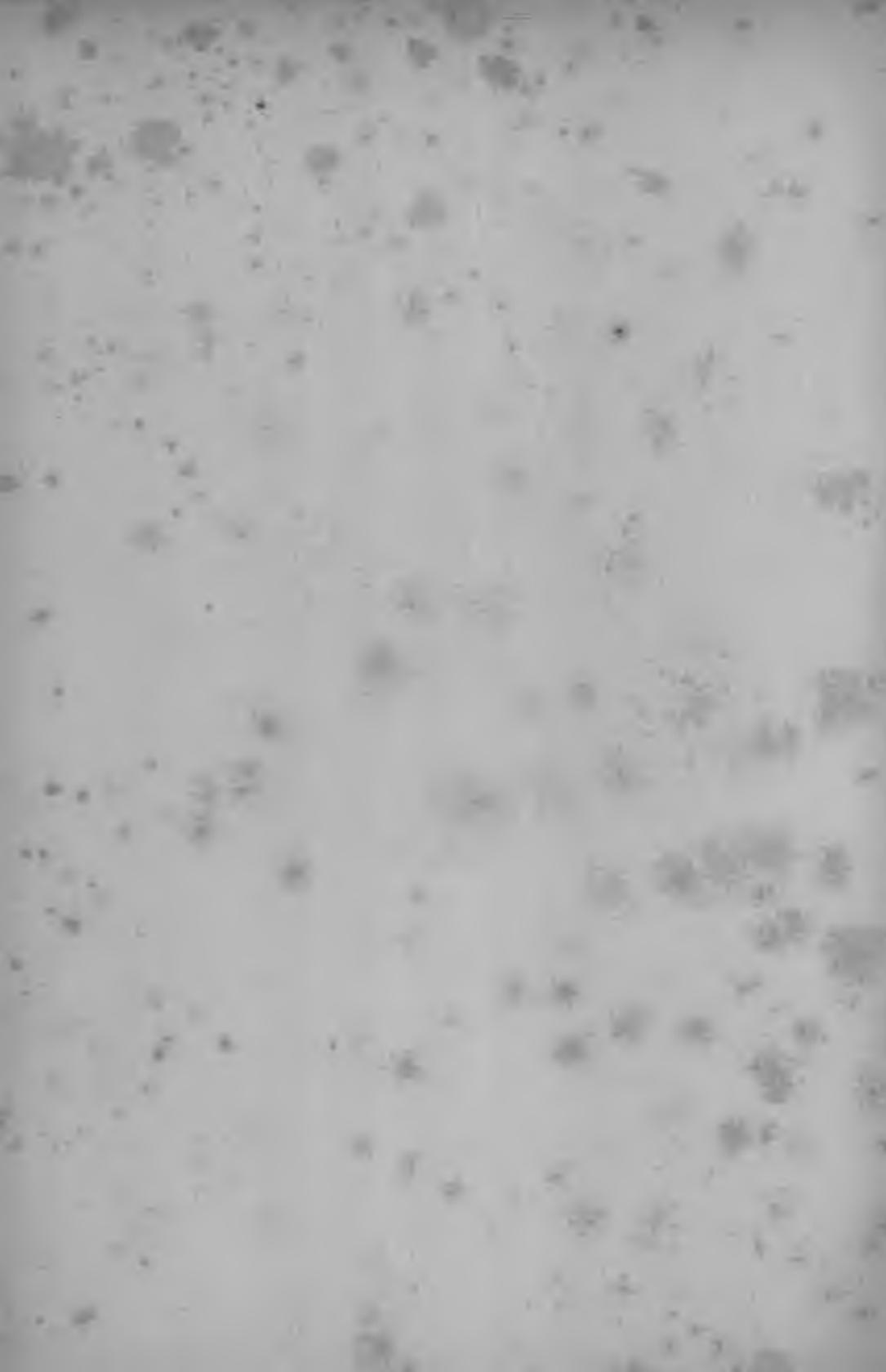
нымъ содержаніемъ, равно какъ и большей свободой своей формы, оказали прочное и благотворное вліяніе на современную литературу. Но ихъ поэтическое достоинство основывается главнымъ образомъ, на ихъ лирическихъ частяхъ, на хорахъ, въ которыхъ, какъ и въ его знаменитой одѣ на смерть Наполеона (*Il cinque Maggio*—Пятое мая <sup>248</sup>) лирика Манцони издаетъ великолѣпные и мощные звуки.

Посмертное стихотвореніе Манцони *Del trionfo della liberta*. (О торжествѣ свободы), напечатанное въ 1878 г., ни по высотѣ мысли ни по стилистическому блеску не можетъ идти въ сравненіе съ Наполеоновской одой. Эта послѣдняя по содержанію и по формѣ остается самымъ выдающимся изъ всего созданнаго Манцони. Его историческій романъ *Обрученные* (*Promessi Sposi*), <sup>249</sup> хотя и нашелъ многихъ почитателей въ Италіи и Германіи благодаря отдѣльнымъ красотамъ, которыя сдѣлали бы честь всякому первоклассному поэту, но въ сущности есть неуклюжее и лишенное единства произведеніе; будучи плодомъ подражанія Вальтеръ-Скотту, на историческіе романы котораго съ жадностью наки-



Александръ Манцони.  
Съ фотографии.





нулись итальянскіе романтики, оно въ цѣломъ нисколько не достигаетъ своего образца,—вопреки, правда, мнѣнію выдающихся итальянскихъ критиковъ и публики. Обширностью таланта, особенно драматической силой, превосходитъ Манцони Джованни Баттиста *Никколини* (1782—1861), который въ своихъ первыхъ трагедіяхъ (*Polissena, Ino e Temisto, Medea*) строго придерживался формы Альфіери, впоследствии же сдѣлалъ значительныя уступки романтическому духу, и котораго за его



Рис. 151. Сильвіо Пеллико.

трагедіи Antonio Foscarini, Filippo Strozzi, Giovanni da Procida, Lodovico Sforza и Arnaldo da Brescia можно считать самымъ яркимъ представителемъ національной итальянской трагедіи новаго времени. Особенно его Arnaldo отличается величавостью стиля и производитъ самое благоприятное впечатлѣніе патріотической энергіей, которою дышитъ эта пьеса.

Большою мягкостью и лиризмомъ отличается Сильвіо *Пеллико* (1789—1854), страданія котораго, претерпѣнныя имъ за патріотизмъ въ тюрь-

махъ Шпильберга, стали извѣстны всему свѣту черезъ его книгу *Le mie prigioni* (*Мои тюрьмы*). Пеллико вполнѣ элегическая натура; такимъ является онъ и въ своихъ трагедіяхъ, изъ которыхъ *Francesca da Rimini* <sup>250</sup>), благодаря трогательности сюжета, нѣжности и задушевности обработки сдѣлалась любимой пьесой итальянцевъ, будучи и вообще лучшимъ произведеніемъ этого писателя. Изъ другихъ драматурговъ надо упомянуть *Вектиньяно*, *Маренко*, *Сириччи*, импровизировавшаго свои трагедіи, авторовъ комедій *Джиро*, *Ноту*, *Розини*, слѣдовавшихъ манерѣ Гольдони, и автора либретто *Романи*, шедшаго но стопамъ Метастазіо.

Между лириками, кромѣ названныхъ до сихъ поръ поэтовъ, пользовались болѣе широкой извѣстностью Джакомо *Витторелли*, *Риччи*, Андреа *Маффеи*, *Томмазо*, *Борги*, *Эмилиани*, *Монтанари*, *Стербини*, *Коста*, *Мацца*, *Муцарелли*, *Бонди*, *Ріери*, *Аричи*, *Крико*, *Розетти*, знаменитая импровизаторша Роза *Таддеи*, Тереза *Бандеттини* и другіе. Хотя стереотипные звуки сонета все еще часто раздавались въ стихахъ этихъ лириковъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ у многихъ изъ нихъ явилось уже болѣе благородное настроеніе, создавшее пѣсни, которыя проникнуты трогательнымъ участіемъ къ бѣдствіямъ ихъ отечества и пламенными надеждами на его освобожденіе. Самымъ выдающимся итальянскимъ сонетистомъ 19 столѣтія безспорно надо признать римлянина Джузеппе *Белли* (1791—1863), который во многихъ сотняхъ своихъ сонетовъ, написанныхъ на римскомъ нарѣчьи, съ остроумной ироніей освѣтилъ положеніе своего народа и ѣдкой сатирой заклеилъ духовенство.

Молодое поколѣніе романтиковъ обратило между тѣмъ свое главное вниманіе на область поэтического разсказа и историческаго романа; но въ огромномъ большинствѣ этого рода произведеній мы видимъ болѣе доброе намѣреніе, чѣмъ удачное исполненіе. Во всѣхъ этихъ стихотворныхъ новеллахъ, романахъ и романахъ для знакомаго съ литературой человѣка слишкомъ ясно сказываются ихъ образцы: Скоттъ, Байронъ, Гюго, Мюссэ, рѣже—Гёте, хотя по временамъ слышенъ несомнѣнный отзвукъ „Фауста“. Изъ этого не слѣдуетъ, будто изстари присущее итальянцамъ поэтическое дарованіе не проявлялось иногда во всемъ блескѣ и въ этихъ попыткахъ, особенно въ отношеніи формы. Среди авторовъ романсовъ выдаются Джованни *Беркэ* (1783—1851, *I Profughi di Praga*, *Il Trovatore* и *Le Fantasia* <sup>251</sup>), изъ которыхъ послѣднее переходитъ въ жестокою сатиру на итальянскую лѣнь и сластолюбіе), Томмазо *Гросси* (*Pdegonda*, *La Fuggitiva*, Вѣглянка), Бартоломмео *Сестини* (*La Pia*, Благочестивая), Луиджи *Каттеръ* (1801—50, полныя чувства и мысли лирическія произведенія: *Alla terra*, Землѣ, *Al mare*, Морю, *Alle arti* Искусству, новеллы въ стихахъ: *Sorella*, Сестра, *Il Sultano*, новеллы въ прозѣ: *Gaspara Stampa*, *Le sette gemme*, Семь драгоценныхъ камней) и Джуліо *Каркано* (1812—84, лирическія произведенія и романы: *Poesie*,

драмы: *Spartaco*, *Arduino*; онъ же положилъ основаніе итальянскому семейному роману по англійскому образцу: *Angiola Maria*).

Самый замѣчательный и плодотворный талантъ проявилъ, однако, въ этой области Джованни *Прати* (1815 — 84), родомъ изъ южнаго Тироля, положившій первое основаніе своей славѣ поэтическимъ рассказомъ *Edmenegarda* (1841 г.), и впоследствии распространившій и упрочившій ее своими лирическими и эпическими произведениями. Самъ же Прати главное значеніе придавалъ своей обширной эпико-лирической поэмѣ *Armando*, съ которой онъ выступилъ послѣ 1860 г., слѣдовательно, уже въ зрѣломъ возрастѣ. Армандо есть нѣчто въ родѣ итальянскаго Гамлета, Фауста или Манфреда, или вѣрнѣе онъ не совсѣмъ пріятная смѣсь этихъ трехъ типовъ, хотя Прати съ немалою гордостью указываетъ на оригинальность и своеобразность своего героя:

„Non è Fausto o Manfredo il mio poema,  
Insigni forme che imitar non giova;  
È un pensier del mio capo“.

(Г.-е. «Моя поэма не Фаустъ и не Манфредъ; она—измышленіе моей головы»).

Лирика Прати представляется всего содержательнѣе въ большомъ сборникѣ его сонетовъ, озаглавленномъ *Anima e mondo* (Душа и міръ). Яростнымъ ненавистникомъ нѣмцевъ показалъ онъ себя въ стихотвореніяхъ 1870 г., изливающихъ негодованіе на побѣдителей при Вертѣ и Седанѣ.

Сигналомъ къ усердному занятію историческимъ романомъ послужили „Обрученные“ Манцони, такъ какъ здѣсь нельзя принимать въ счетъ ту попытку въ этой области литературныхъ произведеній, которую нѣсколько ранѣе сдѣлалъ *Бертолетти*. Сначала господствовало слѣпое подражаніе Вальтеръ Скотту, настоящая скоттоманія, но скоро въ историческій романъ въ изобиліи вошли и всѣ ужасы французской новоромантики. За Манцони въ качествѣ авторовъ историческихъ романовъ слѣдуютъ Г. *Розини* (1776 — 1855, *La monaca di Monza*, Монахиня изъ Монцы, продолженіе *Promessi sposi*, *Luisa Strozzi*, *Il conte Ugolino*), Массимо *д'Ацелио* (*Ettore Fieramosca*, *Niccolò de'Lapi*), Томмазо *Гросси* (*Marco Visconti*) и Чезаре *Канту* (*Margherita Pusterla*). Къ нимъ примыкаютъ съ различнаго рода отбѣнками заслуженный литераторъ Никколо *Томмазо* (*Il duca d'Atene*), испытавшій свои силы и въ сантиментальномъ романѣ (*Fede e bellezza*, Вѣрность и Красота), Карло *Рускони* (*Giovanni Bentivoglio*),<sup>5</sup> Игнаціо *Валлета* (*Le nozze di Buondelmonte* Свадьба Буондельмонте), Бассаніо *Фино* (*Igilda di Brivio*), Джуліо *Біанкетти* (*Giulia Francardi*), Луиджи *Форми* (*Teodolinda*), Джованни *Коллеони* (*Isnardo*).

Ни одинъ изъ всѣхъ этихъ романовъ—а мы назвали только лучшіе—не поднимается выше посредственности; гдѣ они, по образцу французской

новоромантики, не наполнены ужасами, тамъ они въ высшей степени благочестивы и чувствительны, и въ нихъ безконечно много плачуть, еще же больше молятся. Эстетическаго тамъ очень мало. Истинный, хотя часто погрѣшающій и теряющійся въ ужасахъ талантъ, проявилъ до сихъ поръ только одинъ итальянскій авторъ историческихъ новеллъ, ливорнецъ Франческо *Гверрацци* (1804—1873), въ романахъ котораго (*Battaglia di Benevento*, Беневентское сраженіе, *L'Assedio di Firenze*, Осада Флоренціи, *Isabella Orsini*, *Beatrice Cenci*) какъ бы сошлись на свиданіе всѣ скорби и страсти, всѣ борьбы и порывы „*Giovine Italia*“ (молодой Италіи). Новѣйшій нравоописательный романъ не безъ успѣха былъ введенъ въ Италіи неаполитанцемъ Антоніо *Раніери* (1809—88), *Ginevra*). У него, а еще гораздо болѣе у Гверрацци, проявляется уже собственно отрицаніе итальянской новоромантики, поскольку ея существеннымъ признакомъ служить та средневѣковая искренность вѣры, которая отличаетъ произведенія Манцони и его наиболѣе вѣрныхъ послѣдователей. Образъ мыслей и литературная манера этихъ авторовъ вполне современны, а знаменитые романы Гверрацци ясно показываютъ, что новоромантическія иллюзіи и въ Италіи, какъ и вездѣ, не въ состояніи выдержать борьбу со скептическимъ разумомъ. Вѣдь онъ, какъ мы видѣли, въ одеждѣ ироніи, объявилъ войну этой романтикѣ уже во времена Пульчи и Аріосто. Только теперь онъ оставилъ легкую иронію и, вмѣсто нея, взялся за еще болѣе острое оружіе, скептицизмъ, неумолимая логика котораго обращаетъ въ ничто всѣ ложные выводы романтики. Прекрасный образецъ примѣненія такого оружія представляетъ сатира Гверрацци *L'asino* (Оселъ, 1857).

Въ видахъ справедливости, мы должны однако признать за итальянскимъ, какъ и за французскимъ, романтизмомъ ту великую заслугу, что въ заглохшую и залѣсневѣвшую литературу онъ внесъ новое движеніе, открылъ ей новые источники и приготовилъ для грядущаго поколѣнія почву, на которой оно свободно и роскошно можетъ развить свои силы. Очень много значить уже то, что поэзія признала за собой и заняла почетное мѣсто, подобающее ей въ стремленіи Италіи къ политическому и нравственному обновленію, что литература горячо поддерживала преобразовательныя попытки двадцатыхъ, тридцатыхъ, сороковыхъ и пятидесятыхъ годовъ 19 столѣтія. Чтобы съ уваженіемъ отнестись къ итальянской литературѣ новаго времени, какъ къ литературѣ, всецѣло проникнутой и направленной патріотическими стремленіями, достаточно указать только на патріотически-реформаторскую публицистику, имѣвшую своими дѣятелями державшихся либерально-конституціоннаго направленія *Джоберти* (1801—52), *Бальбо* (1789—1853) и *д'Ацелло* (1798—1866, *I miei ricordi*, Мои воспоминанія), или на пламенные демократически-республиканскія воззванія и убѣжденія, съ которыми въ теченіе

цѣлыхъ десятилѣтій обращался къ своимъ соотечественникамъ Джузеппе *Маццини* (1808—72), этотъ неутомимый агитаторъ, принадлежащій къ лучшимъ проявленіямъ духовной дѣятельности итальянскаго гения. При этомъ надо отдать справедливость новѣйшей итальянской литературѣ, что она вся была сполна проникнута патриотическимъ направлениемъ.

Тотъ же духъ и тѣ же стремленія прекрасно проявились и въ новѣйшей итальянской историографіи, къ достойнымъ представителямъ которой мы не причисляемъ, конечно, клерикально-обскурантнаго компилятора Чезаре *Канту* (1805—95, *Storia universale*). Но въ первомъ ряду славныхъ итальянскихъ историковъ новаго времени надо поставить, несомнѣнно, храбраго ветерана наполеоновскихъ временъ, генерала Пьетро *Коллету* (1775—1831), котораго *Storia del reame di Napoli dall'anno 1734 al 1825* (Исторія Неаполитанскаго Королевства 1734 — 1825)<sup>232</sup>), справедливо пользующаяся громкой извѣстностью, обезпечиваетъ за авторомъ почетное наименованіе новѣйшаго Тацита, если только вообще какой-либо новѣйшій историкъ имѣетъ право на это наименованіе. *Бамбо* (см. выше) далъ въ своемъ сочиненіи *Della storia d'Italia, dall'origine fino al 1814*, написанный твердымъ и сильнымъ языкомъ компендіи исторіи своей страны. Обширный и основанный на изученіи источниковъ трудъ представляетъ сочиненіе *Карло Тройя* (1784—1858) *Storia d'Italia del medioevo* (17 том.). Къ знаменитымъ трудамъ Муратори примкнула прекрасная исторія итальянскаго дворянства (*Famiglie celebri*), принадлежащая Помпео *Литтъ* (1781—1852). Сициліецъ Микеле *Амару* (род. въ 1806 г.) основательно и дѣльно изложилъ одно изъ замѣчательнѣйшихъ событій итальянской исторіи, Сицилійскую Вечерню (*La guerra del vespro Siciliano*) и написалъ отличную *Storia de' Musulmani in Sicilia*. Специальнымъ характеромъ отличается трудъ піемонтца *Ф. Пинелли* *Storia militare del Piemonte*<sup>233</sup>). Новая исторія церковной области нашла добросовѣстнаго изслѣдователя въ видѣ Л. К. *Фарину* (1812—66, *Lo stato romano dall'anno 1815 al 1850*), а новая исторія Венеціи—въ лицѣ П. *Песерелли* (*Storia di Venezia dal 1798 sino ai nostri tempi*). Наконецъ, *Ла-Фарина* (род. въ 1815 г.), написавшій ранѣе исторію сицилійскаго возстанія 1848 г., умно и удачно, съ знаніемъ дѣла и любовью къ отечеству предпринялъ созданіе обширной общей картины итальянской исторіи новаго и новѣйшаго времени (*Storia d'Italia dal 1814 al 1850*, VI). Среди послѣдователей Джоберти и Бальбо въ области истинно національной публицистики особеннаго вниманія и уваженія заслуживаетъ *Ф. Чивинини* († въ 1871 г.), наиболѣе же выдающимся органомъ такой публицистики служить *Nuova Antologia*.

Безспорно, что итальянская литература новаго времени въ значительной степени содѣйствовала нравственному и политическому возрожденію Италіи и доблестно помогала великому дѣлу объединенія этой страны

и освобожденія ей отъ чужеземнаго владычества. Итальянцы, поэтому, имѣютъ полное основаніе быть благодарными своимъ поэтамъ, историкамъ и публицистамъ. Но никто изъ этихъ дѣятелей, можетъ быть, не заслужилъ благодарности въ такой степени, какъ Джузеппе *Джусти* (род. въ Монсуммано, близъ Пешчи въ 1809 г., ум. во Флоренціи въ 1850 г.). Его поэтическія произведенія составляютъ всего одинъ томъ небольшого раз-



Рис. 152. Джузеппе Джусти. Съ фотографіи Броджи, Флоренція.

мѣра (*Versi editi ed inediti*; ediz. postuma, Firenze 1852). Но какъ много вѣса въ этой одной книжкѣ! Не менѣе, чѣмъ для французской литературы въ книгѣ пѣсень Беранже, — и Джусти вполне удачно былъ даже названъ итальянскимъ Беранже. Какъ о французскомъ поэтѣ можно было сказать, что своими пѣснями онъ изгналъ бурбоновъ изъ Франціи, такъ и о Джусти надо замѣтить, что онъ своими насмѣшками изгналъ бурбоновъ и лотарингцевъ изъ Италіи. Дѣйствительно, вліяніе его сатиръ, которыя слѣдовали одна за другою, начиная съ 1835 г.,

было громаднo. Какъ звучащія и неумолимо мѣткія стрѣлы, со свистомъ носились онѣ по странѣ, неувимыя для полиціи, потому что распространялись по большей части въ рукописи. Надо вспомнить все, что приходилось терпѣть бѣднымъ итальянцамъ за время съ 1815 по 1848 г., а затѣмъ съ 1849 по 1859 г.; надо знать, что Италія подъ гнетомъ чужеземнаго ига и туземной тиранніи сдѣлалась страной, которую Джусти въ своемъ патріотическомъ негодованіи имѣлъ полное основаніе назвать „Vivo sepolcro a un popolo di morti“ (Живая гробница мертваго народа), чтобы по-

нять, какъ должны были дѣйствовать „стихи“ Джусти на всѣ итальянскія сердца, еще не совсѣмъ утратившія стыдъ и любовь къ отечеству, эти *Versi*, насмѣшливый хохотъ которыхъ поражалъ тѣмъ сильнѣе, что онъ выходилъ изъ груди, полной нравственной серьезности и патриотической вѣрности. И съ какимъ мастерствомъ пользовался Джусти великолѣпнымъ нарѣчіемъ своей страны, какая сила и выразительность въ его стилѣ! Въ его строкахъ явственно течетъ кровь сердца Италиі. Какой изъ его насмѣшливыхъ пѣсенъ и сатирическихъ рапсодій надо отдать пальму первенства, — это трудно рѣшить: всѣ онѣ, каждая въ своемъ родѣ, превосходны. Но, мнѣ кажется, особенаго вниманія заслуживаетъ, какъ образцовая и мастерская сатира, *Gingillino*—слово, которое можно перевести посредствомъ „пройдоха“, „проныра“ или „пролазъ“. Это новая картина низости итальянскаго, можно прямо сказать, европейскаго карьеризма, которая не имѣетъ себѣ равной въ поэзіи. Особенно забавно здѣсь сатирическое изображеніе рабствующаго профессорства, „академической свободы“ и другихъ академическихъ нелѣпостей въ сценѣ возведенія въ докторское достоинство Джинджиллина, который, сдѣлавшись совѣтникомъ и дворяниномъ, въ заключеніе излагаетъ свой символъ вѣры. <sup>254</sup>).

Одушевленная дѣятельность Джусти и проявившаяся въ формѣ насмѣшки, сарказма, сатиры, національная мысль, въ произведеніяхъ Алеардо *Алеарди* (1812 — 78, *Un'ora della mia giovinezza, Canti patrii; Accanto a Roma, Il monte Circello*), облекается въ непомярно длинный плащъ патетической выпренности. Алеарди, безспорно, великій колористъ въ литературѣ, но его живопись часто переходитъ въ расплывающуюся риторику <sup>255</sup>). Въ этомъ же кругу идей—то имѣя болѣе въ виду непосредственное политическое воздѣйствіе, то выдвигая на первый планъ философски-гуманитарную сторону новѣйшихъ либеральныхъ воззрѣній — вращался лирикъ, драматургъ, дидактикъ и сатирикъ Эмилио *Прага* (1839 — 75, *Penombre, Полусумракъ, Trasparenze, Прозрачность, драма Le madre galanti*), котораго называютъ продолжателемъ начатаго Кардуччи лирическаго направленія. Прага началъ со свѣтлаго міросозерцанія, напоминающаго Горация; такимъ настроеніемъ проникнуто его собраніе стихотвореній *Tavolozza*; только впослѣдствіи подъ вліяніемъ ударовъ судьбы онъ перешелъ къ грустному настроенію, выраженному имъ въ *Penombre* и *Trasparenze*; затѣмъ Джакомо *Цанелла* (1820—88), мастеръ изящнаго стиля, своеобразный по попыткамъ ввести въ область поэзіи научные предметы и выводы (*Versi, Poesie, Microscopio e telescopio, La conchiglia fossile*); Джузеппе *Ревере* (1812—89), авторъ сонетовъ и тонко-юмористическихъ путевыхъ картинъ (*Bozzetti alpini, Marine e paesi, Моря и страны, Osiride*), Ф. *Бараттани* (род. въ 1825 г. *Tragedie liriche*), В. *Сальмини* (1832—81, *Figli del*

*secolo*, Сыновья вѣка, *Polichordon*, *Madama Roland*), рѣзкій критикъ В. *Имбриани* (род. въ 1840 г. *Inno al canape*, сатира), В. *Беммелони* (род. въ 1840 г., *In primavera*, Весною, *Versi*, *L'ombra dello sposo*, Тѣнь супруга), Ф. *Кавалотти* (род. въ 1842 г., убитъ на дуэли въ 1898 г. *Il cantico dei cantici*, Пѣснь пѣсней, драматическій шедѣвръ въ одномъ актѣ, *Pezzanti*, *Alcibiade*, *La sposa di Menecle*, Жена Менекла *Opere*, ум. въ 1885 г.), мечтательный, грустно-серьезный, стойкій идеалистъ А. *Фогациаро* (род. въ 1842 г., *Miranda*<sup>256</sup>), прекрасная новелла въ стихахъ, *Valsolda*, стихотворенія, *Malombra*, *Daniele Cortis*, *Fedele*, *Il Mistero del Poeta*, Тайна поэта, *Piccolo mondo antico*, изображеніе деревенской жизни середины XIX столѣтія, романы), Д. *Ньоли* (род. въ 1836 г. *Odi Tiberine*); изящный пѣвецъ любви въ семейномъ кругу, Г. *Маучони* (род. въ 1859 г., *Poesie*, *Voci della vita*, Голоса жизни), Ф. *Фонтана* (род. въ 1850 г., *Canto dell'odio*, Пѣснь ненависти, *Socialismo*, *Convento*, Монастырь), Р. *Барббера* (род. въ 1851 г., *Poesie*). Особеннаго вниманія заслуживаютъ здѣсь: Энрико *Панцакки* (род. въ 1841 г. въ Болоньѣ), пѣсни котораго (*Lyrical*, *Romanze e Canzoni*, *Racconti e Lyriche*, *Nuove Lyriche*) звучатъ то мощно - жизнерадостными, то кротко - элегическими тонами и отличаются правдивостью, хотя и свободны отъ веризма, пріобрѣтшаго въ Болоньѣ большое вліяніе благодаря дѣятельности Стеккетти (см. ниже),—и сициліецъ Маріо *Панузарди* (род. въ 1843 г.), который въ своей дидактической поэмѣ *Palingenesi* провозвѣстилъ возрожденіе религіозной идеи и проникновеніе ея современными воззрѣніями, и хотя въ своихъ *Poesie religiose* не проявилъ особеннаго религіознаго жара, но зато въ обширной, лирическомъ настроеніемъ проникнутой сатирѣ *Lucifero* въ крайне нелестномъ видѣ изобразилъ современное общество, а въ сборникѣ своихъ небольшихъ стихотвореній (*Ricordanze*, Воспоминанія, *Versi scelti e riveduti*, Избранныя и пересмотрѣнныя стихотворенія), выказалъ себя многостороннимъ лирикомъ. Онъ любитъ пародію, но слишкомъ мало проявляетъ серьезности. Въ своемъ эпосѣ *Atlantide* (12 пѣсень) онъ выступаетъ въ защиту социализма. Его такъ называемая трилогія *Giobbe*, смѣсь разсказа и драмы съ сатирическими выходками противъ знаменитостей дня, лишенная художественности исполненія и плана, была вызвана носящей такое же заглавіе сатирой, съ которой незадолго передъ тѣмъ Марко *Балоссарди* (псевдонимъ) выступилъ главнымъ образомъ противъ самого Рапизарди и которая нѣкоторое время имѣла большой, но незаслуженный успѣхъ.

Къ этимъ поэтамъ примкнула цѣлая толпа подражателей, потому что въ Италіи, какъ и въ Германіи, во второй половинѣ 19 столѣтія вошло въ обычай, что всякій не совсѣмъ уже глупый юноша, прежде чѣмъ достигнуть двадцатилѣтняго возраста, издаетъ томикъ лирическихъ произведеній или книжечку романсовъ. Да и итальянскія дѣвушки, какъ и

нѣмецкія, все болѣе и болѣе чувствовали себя обязанными поступать точно такъ же, а женщины не хотѣли отставать отъ дѣвушекъ. Отсюда— не малое число писательницъ, которыя съ большимъ или меньшимъ талантомъ и успѣхомъ пользовались гибкимъ и звучнымъ нарѣчіемъ своей родины для лирическаго выраженія чувствъ или сочиненія очерковъ и новеллъ въ стихахъ и прозѣ. Въ первой области съ успѣхомъ подвизались Эрминія *Фуа - Фузинато*, Алинда *Брунамонти*, Розина *Муцио-Самво*, Лаура Беатриче *Манчини-Олива*, Грація *Пиерантони-Манчини*, лирическія и повѣствовательныя произведенія которой отличаются искренностью и теплотою чувства и очаровательнымъ языкомъ (*Nuove Poesie*), и Кончеттина *Филети*; во второй — Франческа *Лутти*, своими двумя поэтическими, полными фантазіи и мысли разсказами *Giovanni* и *Alberto*, сдѣлавшая едва ли не лучшей женскій вкладъ въ литературу Италіи, и Матильда *Серао* (род. въ 1856 г.). Эта неаполитанка, сперва дѣйствовавшая на журнальномъ поприщѣ, въ беллетристикѣ начала съ того, что шла исключительно по стезѣ сантиментальнаго романтизма, но потомъ поднялась до благородно-реалистическаго міровоззрѣнія и въ своихъ романахъ, новеллахъ, очеркахъ показала себя превосходнымъ знатокомъ природы и нравовъ своей родины, хорошей описательницей и рассказчицей (*Fantasia, Cuore infermo, Vita e avventure di Ricardo Joanna, Romanzo della Fanarulla, Il ventre di Napoli, All'erta, sentinella!*). Къ сожалѣнію психологическая анатомія прерываетъ иногда эпическое теченіе, какъ, напр., въ *L'Indifferente*, представляющемъ тонкое изображеніе жены, увлекшейся страстью и возвращающейся къ своему долгу. Въ импровизаціи достойной преемницей Бандеттини и Таддеи явилась Джаннина *Милли* († въ 1889 г.); въ своихъ вдохновенныхъ *Odalz* она прославляла Беатриче Данте и Гретхенъ Гёте. Особое мѣсто занимаетъ въ итальянской литературѣ слишкомъ рано умершій Бернардино *Цендрини* (1839—79); онъ, какъ никто до него, умѣлъ дѣлать понятнымъ для своихъ соотечественниковъ сокровища нѣмецкой поэзіи; доказательствомъ этого служить его переводъ на итальянскій языкъ „Книги пѣсенъ“ Гейне.

Но среди всѣхъ поэтовъ, названныхъ послѣ Джусты, самое выдающееся мѣсто должно принадлежать Джозуэ *Кардуччи* (род. въ 1836 г. въ Валь ди-Кастелло). Его произведенія (*Juvenilia, Levia Gravia, Odi barbare, Nouve poesie, Giambi ed Epodi, Versi e Prose*) вездѣ обнаруживаютъ истиннаго поэта, имѣющаго большое сходство съ Гейне, но не какъ подражателя, а какъ родного по духу. Кардуччи можно назвать пламенно-патетическимъ лирикомъ, но пафосъ никогда не переходитъ у него въ сухость и тривіальность, какъ это часто бываетъ у Алеарди. Всего замѣчательнѣе Кардуччи въ своихъ сатирическихъ произведеніяхъ или, вѣрнѣе, тамъ, гдѣ онъ вводитъ въ область одушевленія и геніаль-

ныхъ представленій, поэзію шутки и сарказма, какъ мы это видимъ въ его знаменитомъ *Inno a Satana* [Гимнъ Сатанѣ <sup>257</sup>]. Прекрасное произведеніе представляетъ его *Ca ira*, гдѣ онъ смѣло и поэтически воспроизводитъ наиболѣе выдающіеся моменты и событія великой революціи и излагаетъ ихъ увлекательнымъ языкомъ. Двухъ вещей не могли простить ему многіе изъ его соотечественниковъ: того, что отъ своего теоретическаго республиканства онъ перешелъ къ признанію монархіи, какъ для даннаго времени наиболѣе удобной политической формы,—и того, что въ своихъ *Odi barbare*, одномъ изъ прекраснѣйшихъ лирическихъ произведеній итальянской поэзіи нашего столѣтія, онъ пользовался античными стихотворными размѣрами и ритмами и притомъ, по свидѣтельству знатоковъ, удачнѣе, чѣмъ дѣлалъ это въ 16 столѣтіи *Кіабрера*. Правда, многочисленныя неудачныя подражанія этому просодическому опыту Кардуччи не могли встрѣтить всеобщаго одобренія, особенно когда натуралистическіе эротика стали распѣвать на этотъ размѣръ свои въ буквальномъ смыслѣ слова варварскія пѣсни. Подъ вліяніемъ Кардуччи писали уже упомянутый Маццони, затѣмъ Ж. *Пауза* (*Intermezzo barbaro*) и *Раццетти* (*Carmi e odi barbare*). Самъ Кардуччи выступилъ противъ новѣйшаго реализма. „Что доказываетъ“, — говоритъ онъ, — „современный реализмъ со своимъ убѣжденіемъ, будто онъ представляетъ что-то новое?—Онъ доказываетъ только, что мы не въ состояніи уже вообразить и осмыслить что-либо прекрасное — и поэтому только описываемъ, что мы не въ силахъ уже объять *всѣ* вѣка—и поэтому только фотографуемъ настоящее, у насъ нѣтъ болѣе силъ идеализировать. Великіе художники великихъ вѣковъ были вмѣстѣ идеалистами и реалистами“ <sup>258</sup>).

И, дѣйствительно, даже слишкомъ сильное подтвержденіе этой мысли мы находимъ въ Лоренцо *Стеккетти* (собственно Олиндо Гверрини, род. въ 1845 г.). Онъ довелъ до крайности направленіе Гейне и въ своихъ стихотвореніяхъ (*Postuma*, *Polemica*, *Nuova Polemica*) выступилъ пророкомъ такъ называемаго *веризма*, который имѣетъ притязаніе на вѣрное изображеніе природы, но, при разсмотрѣніи, нерѣдко оказывается грубѣйшею копіею ея, цинизмъ которой не скрадывается прекрасной и блестящей формой, его прикрывающей. На ряду съ глубокимъ чувствомъ и пламенной страстью проглядываетъ холодное ироническое настроеніе. Читая стихотворенія вериста, не знаешь, проникнуты ли они серьезностью или скрываютъ разрушительную сатиру; таковъ, наприм., сонетъ *Еббо* изъ *Postuma*.

Стеккетти нашелъ себѣ ревностныхъ почитателей во всѣхъ слояхъ итальянскаго народа.

При той быстротѣ, съ какой въ настоящее время распространяются среди европейскихъ культурныхъ народовъ новыя художественныя и литературныя направленія и моды, материализмъ со своими спутниками—

чистымъ реализмомъ и натурализмомъ, довольно скоро нашелъ себѣ доступъ и въ Италію. Здѣсь новое направленіе получило названіе *веризма*, такъ какъ оно долженствовало разсѣять и прогнать чадъ и фантазмагоріи романтизма посредствомъ изображенія чисто объективно понятой дѣйствительности, какъ единой истины. И здѣсь „document humain“ Зола нашелъ своихъ послѣдователей и почитателей, и здѣсь распушенность Додэ, такъ же, какъ и психологическія мудрствованія и анатомированія Гонкуровъ и Буржэ не остались безъ подражанья. Веризмъ получилъ авторитетъ во всѣхъ областяхъ изящной литературы и слишкомъ нерѣдко на мѣсто прекраснаго сталъ ставить отвратительное. Однако, по увѣренію знающихъ людей, онъ не такъ часто превращался въ грубый натурализмъ, какъ это было съ реализмомъ во Франціи, что легко объясняется любовью итальянцевъ къ образамъ свободно творящей фанта-



... Quand vous parlez des choses belles, il me semble que viennent à vos lèvres l'écho de je ne sais quel chant.  
Parlez-moi encore des choses belles!

Gabriel d'Annunzio

Acte III.

Рис. 153. Автографъ Габріеле д'Аннунціо.

зіи и широко распространеннымъ среди нихъ чувствомъ прекраснаго и изящнаго. Къ наиболѣе даровитымъ представителямъ натуралистическаго веризма принадлежитъ Габріеле д'Аннунціо, ловко владѣющій формой лирики (*Odi navali*, Морскія оды), превосходный рисовальщикъ природы, а въ романѣ безпощадный, часто безотрадный изобразитель нравовъ и безнравственности (*San Pantaleone, Piacere, Isotta, Trionfo della Morte*, Триумфъ Смерти). Въ послѣднее время д'Аннунціо сдѣлался однимъ изъ самыхъ яркихъ представителей современнаго „декадентства“ въ его наиболѣе рѣзкихъ проявленіяхъ.

Итальянская сцена, какъ прежде, такъ и въ новое и новѣйшее время, подобно вообще европейской, находилась въ рѣшительной зависимости отъ французской, и хотя съ 1830 г. въ Италіи большое количество поэтовъ пустилось въ драматическую литературу, но эта послѣдняя—за немногими блестящими исключеніями—оставалась скорѣе полемъ для опытовъ, чѣмъ образовала изъ себя почву, которая бы про-

извела много великаго и прочнаго. Въ академическомъ стилѣ трагедій Манцони и Никколини писалъ Паоло Джакометти (1816—82, *Sofocle, Elisabetta d'Inghilterra, Torquato Tasso, Maria Antonietta, La morte civile*, Гражданская Смерть и др. трагедіи. *La donna, Quattro donne in una casa*, Четыре женщины въ одномъ домѣ и др. комедіи), драматическія произведенія котораго, будучи, большею частью, такъ называемыми драмами для чтенія, не предназначались для постановки на сценѣ, да и читались-то не особенно усердно. Съ болѣе практической стороны взялся за дѣло Пьетро Косса (1834—81), историческія трагедіи котораго (*Nerone, Messalina, Cleopatra, I Borgia, Giuliano Apostata, I Napolitani*), мѣстами прямо блестящія, показываютъ въ немъ истиннаго трагическаго писателя и вмѣстѣ съ тѣмъ настолько сценичны, что имѣли большое вліяніе. Стремленіе пробовать свои силы влекло новѣйшихъ итальянскихъ драматурговъ всюду, откуда можно было заимствовать новый матеріалъ и новое вдохновеніе. Такъ, многосторонній Анджело де-Губернатисъ (род. въ 1840 г.), оріенталистъ, историкъ культуры и литературы, публицистъ и драматургъ, заимствовалъ изъ древней Индіи эпизодическій рассказъ о Налѣ и Дамаянти, какимъ онъ вошелъ въ „Магабгарату“, и воспользовался имъ для своего главнаго драматическаго произведенія, трилогіи *Il re Nala* (1869 г.), также оказавшей очень благотворное вліяніе на театр. Труды де-Губернатиса по исторіи литературы упомянуты въ приложеніи къ нашей книгѣ, а здѣсь съ похвалою можно указать еще на его сочиненія по культурной исторіи. (*Storia comparata degli usi nuziali*, Сравнительная исторія свадебныхъ обычаевъ, *Storia degli usi funebri*, Исторія погребальныхъ обычаевъ). Что касается новой и новѣйшей итальянской комедіи, то она слѣдовала завѣтамъ „великаго“ Гольдони, снова начавшаго приобрѣтать все большее и большее число почитателей. Здѣсь однако сильно, даже слишкомъ сильно давало себя чувствовать и вліяніе французской правоописательной, т.-е. безнравственной комедіи временъ второй имперіи. Главнымъ представителемъ комедіи характеровъ и нравовъ является несомнѣнно Томмазо Герарди дель-Теста (1818—81), болѣе раннія піесы котораго собраны въ его *Teatro comico*, а позднѣйшія какъ *La carità pelosa, Il vero blasone* (Истинный гербъ), *Vita nuova* (Новая Жизнь) и *Le coscienze elastiche* (Эластичная совѣсть) свидѣтельствуютъ о большомъ художественномъ прогрессѣ автора, даже позволяютъ признать его прямо величайшимъ живописцемъ нравовъ, какого Италія не имѣла со временъ Парини. Ближе всѣхъ къ нему, а иногда даже ставится выше его замѣчательный своими характеристиками и неистощимымъ остроуміемъ Герарди Паоло Феррари (1822—89). Его сенсационныя піесы — *Il duello, Per vendetta* (Изъ мести), *Il suicidio* (Самоубійство) имѣли большой успѣхъ, но въ художественномъ отношеніи выше стоятъ его собственно

комедіи нравовъ и характеровъ, какъ *Il Tartuffo moderno* (Новый Тартюфъ), *Le due donne* (Двѣ женщины), *Gli uomini seri* (Избранные мужчины), *Il ridicolo* (Смѣшной), *Goldoni e le sue sedici commedie* (Гольдони и его шестьдесятъ комедій), *Parini e la satira* и др., (*Opere drammatiche*, 14 томовъ). По стопамъ Теста и Феррари съ большимъ или меньшимъ талантомъ и успѣхомъ слѣдовали авторы комедій Акилле Торелли (род. въ 1844 г., *Chi muore giace*, Кто умеръ наслаждаясь, *I mariti*, Мужья и др.), Фердинандо Мартини (род. въ 1841 г., *Chi sa il giuoco non l'insegni* и др.), Луиджи Суньеръ (род. въ 1832 г., *Genitiluomini speculatori*, *Amor ch'ha nullo amato*) и другіе. Снова открытъ итальянскую сцену для античныхъ сюжетовъ и формъ попытался Франческо далл'Омари (1808—73. *Fasma*, *Il tesoro*, Сокровище, подражаніе Менандру). Лирическія произведенія (*Stornelli italiani*, *Poesie*) и драматическія (*Bianca Cappello*, *L'ultimo de'baroni*) и рассказы (*Racconti*) этого горячаго и безкорыстнаго патріота проникнуты національнымъ духомъ. Остроумны по замыслу и изящны по исполненію комедіи Джузеппе Джакоза (род. въ 1847 г. *Trionfo d'Amore*, Триумфъ любви. *Il marito amante della moglie*, Мужъ—любовникъ жены, полное собраніе *Scene e commedie*), который заслуживаетъ полного вниманія и какъ рассказчикъ (*Novelle e Poesi valdostani*); беспощадный реализмъ царитъ въ комедіяхъ Кастельвеккьо (*La notte di S. Silvestro*, *Il medico condotto* и др.), проявившаго большое знаніе сцены и театральную снаровку. Характеристично, что наибольшій успѣхъ имѣла его драма *Erine*, содержаніе которой довольно ясно опредѣляется именемъ героини. Представителемъ веристско-реалистическаго направленія является также композиторъ Арриго Бойто (род. въ 1842 г.), авторъ оперъ и лирическихъ драмъ (*La Gioconda*, *Otello* и др.), въ поэмахъ (*Re orso*) и рассказахъ *Il trapezio* о др.), часто поражающихъ причудливой оригинальностью. Въ заключеніе упомянемъ еще, что въ качествѣ драматурговъ пользовались нѣкоторымъ значеніемъ также Валентино Каррера (*Mamma del vescovo*), Джузеппе Костетти (*Libertas*), П. Фалбри (*Pietro Aretino*), Камилло Антона (*Il Sacrificio di Giorgio*), Стефано Интердонато († 1895 г. Драмъ *Malacarne*, *Sarah Felton*), Гарцесъ (*Signor D'Albret*), Монтекорболи, Коньетти, Пилотто, Джачинто Галлина, († 1897 г.), писавшій наибольшія комедіи на венеціанскомъ нарѣчьи (*La base de tutto*, *Serenissima*).

Рядомъ съ театромъ влачила довольно неблестящее существованіе лирика, въ лицѣ немногихъ достойныхъ представителей. Ея процвѣтанію въ Италіи, какъ въ другихъ странахъ, препятствовало господство ультра-реализма. Почетное мѣсто въ этой области занимаютъ превосходный историкъ литературы Аргуро Графъ съ своей философски глубокомысленной *Medusa*. Далѣе слѣдуетъ лирикъ-мыслитель Ал. Арнаболди († 1896 г., съ его *Versi*, *Grotta azzurranea*, *una filandaja*), котораго

*Nuovi versi* холодны и вылощены; натуралистическій писатель Луиджи *Кануана*, написавшій поэтической прозой *Semiriami*, въ которыхъ прославляются мірскія радости и красоты; лучшее изъ написаннаго имъ то, содержаніе чего взято изъ жизни его родины Сициліи (*Profumo*); Марко *Лессона* (*Poesie*), Джіованни *Марради* (*Nuovi canti*) и Луиджи *Альберти*, произведенія котораго (*Contro corrente*) носятъ сильно сатирическую окраску. Нѣкоторыя литературныя явленія указываютъ на то, что поэты снова отъ вопросовъ дня обращаются къ чистой поэзіи. Таковы Луиджи *Пинелли* (*Poesie varie, Reliquie*); авторъ гимновъ и поэтическихъ разсказовъ *Аттіліо Тамбеллини*; Альф. *Бакчелли* (*Diva natura*); Риккардо *Питтери*, проявившій сильное одушевленіе въ *Nel golfo di triesto* и оригинальность въ буколической пѣснѣ *Al bove*; наконецъ стихотворецъ *Анжело Орвието*. Изъ поэтовъ между другими выдаются *Джіорджина Намьди*, *Марія Риччи Патерно - Кастелло*, *Анна Виванни* (*Liriche*, и разсказъ *Marion*); тріестинка *Эльда Джіанелли* отличается какъ лирической поэтъ полнотою чувства и прекраснымъ изложеніемъ (*Riflessi, tenue stile*); проза ея имѣетъ тоже большія достоинства (*Racconti e Bozzetti*); особенно же *Ада Негри*, глубокопрочувствованныя стихотворенія которой (*Fatalità*) проникнуты пессимистическимъ настроеніемъ, но поражаютъ жизненной правдивостью; только истинному поэту съ непосредственнымъ вдохновеніемъ могутъ принадлежать пѣсни, подобныя вышедшей изъ-подъ пера Негри „*Дайте дорогу, Largo*“<sup>259</sup>).

„Идите сюда, идите сюда, изъ-подъ шумныхъ сводовъ фабрикъ, съ полей и нивъ, изъ кузницъ съ ихъ раскаленными горнилами, изъ глубины копей, гдѣ столько народу трудится и работаетъ... Свободная плебейка, я громко пою гимнъ труду.

„Изъ душистаго лѣса, гдѣ гнѣздятся цѣлыя полчища птичекъ, гдѣ въ миртовыхъ кущахъ шепчется и шелеститъ вѣтеръ, гдѣ плодородную почву орошаютъ прозрачныя, синія воды и съ берега рѣчки взлетаетъ алькіонъ, иду я въ вѣнкѣ изъ цвѣтовъ и, дочь крестьянина, смѣло возглашаю хвалу солнцу.

„Кто можетъ задержать бурный бѣгъ быстротечныхъ потоковъ, остановить взвившуюся ласточку, поднявшуюся въ лазурную высь, или задержать полетъ пущенной стрѣлы. И я—тотъ же бурно бѣгущій потокъ, та же ласточка, взвившаяся къ небу.

„За тебя сражаюсь, святое искусство, въ тебя я вѣрю, тебя я жду, свѣтлая будущность!.. Меня охватываетъ восторгъ, въ душѣ моей яркимъ пламенемъ горитъ приливъ чистыхъ и свѣтлыхъ чувствъ, и они даютъ мнѣ силу стремиться къ наивысшимъ цѣлямъ. Въ сіяющемъ обликѣ крылатаго стиха держу я наготовѣ посвященные землѣ и небу трофеи изъ молній и цвѣтовъ“. (Перев. М. Ватсонъ. Итальянская бібліотека № 1.)

Мелодіи народной пѣсни также продолжали раздаваться вплоть до настоящаго времени. Многія изъ нихъ были собраны Конт. *Нирой*, выступившимъ также съ оригинальнымъ произведеніемъ — остроумно задуманными и написанными *Идилліями* <sup>260</sup>).

Не много замѣчательнаго произвела стихотворная эпическая поэзія. *La Colombiade Беллини*, *La Russiade Джуз. Никколини*, *Luisa* и *Suitari Ag. Джемми* — все это не болѣе какъ посредственныя произведе-

нія. Напротивъ, беллетристика въ прозѣ, въ ея различныхъ развѣтвленіяхъ, удерживаетъ за собою въ новѣйшей итальянской литературѣ первенствующее значеніе. Повѣствовательный очеркъ и здѣсь, какъ и въ другихъ литературахъ, является не столько естественнымъ плодомъ внутренняго литературнаго развитія автора, сколько продуктомъ внѣшняго требованія фельетона, такъ какъ огромная часть публики вѣдь не читаетъ уже книгъ, удовлетворяя свои литературныя потребности газетою, ежедневно дающею извѣстную умѣренную порцію, — такой родъ



Рис. 154. Ада Негри. Съ фотографіи Гилгони и Босси въ Миланѣ.

разказа считаетъ въ числѣ своихъ представителей даже признанныхъ писателей, прежде не занимавшихся торговлею эпическими пряностями. Среди запоздалыхъ разработывателей историческаго романа на ряду съ извѣстнымъ собирателемъ народныхъ пѣсенъ (*Conti popolari*) и описывающимъ природу дидактикомъ (*Le Selve*, Лѣса) Джузеппе *Турри* (1806—82 г., *Selvaggia de' Vergiolesi*), надо назвать лексикографа Пьеро *Фангани* (*Cecco d'Ascoli*, Слепой изъ Асколи); за то болѣе выдающихся представителей нашель нравоописательный романъ (*Romanzo intimo*), въ области котораго особенно отличались Энрико *Кастельнуово* (род. въ

1839 году) и Сальваторе *Фарина* (род. въ 1846 году). Первый, замѣчательный глубиною чувства и естественною свѣжестью языка, написалъ нравоописательные романы *Lauretta*, *La casa bianca*, *La contessina*, *Nella lotta*, *Il professore Romualdo*, *Filippo Bussini* и сборники новеллъ *Alla finestra* (У окна), *Nuovi racconti* (Новые рассказы), *Sorrisi e lagrime* (Улыбки и слезы); второй, Фарина, котораго многие за его нравственное чувство и граціозный юморъ считаютъ первымъ беллетристомъ Италіи, написалъ рассказы *Due amore* (Двѣ любви), *Fiamma vagabonda* (Бродячее пламя), *Romanzo di un vedovo* (Романъ вдовца), *Un segreto*, *Il tesoro di Donnina* (Сокровище Доннины), *Capelli biondi* (Бѣлокурые волосы), *Oro nascosto*, *Un uomo felice* (Счастливый человекъ), *Mio figlio* (Мой сынъ), *Due desiderii* (Два желанія), *Pe'begli occhi della gloria* (Ради прекрасныхъ глазъ славы) и др. Фарина не слѣдуетъ за реализмомъ въ его стремленіи—отыскивать раздражающее, отвратительное, болѣзненное, вращаться исключительно въ житейскихъ болотахъ и ихъ яркимъ детальнымъ изображеніемъ вліять на притупленные нервы. Онъ ищетъ спокойной красоты въ поэтическомъ возвышеніи чисто-человѣческаго, какъ благородно-человѣческаго. Какъ онъ относится къ реализму и веризму, показываютъ его слѣдующія многозначительныя слова: „La verità senza l'ideale è meno di niente; non è la verità che salvi l'arte, la quale non ha bisogno di essere salvata da chicchessia, ma è l'arte eterna, che salva la verità“ (т.-е. „Правда безъ идеала меньше, чѣмъ ничто; не правда спасаетъ искусство, которое не нуждается въ томъ, чтобы его спасали, но правду спасаетъ вѣчное искусство“).

Очень занимательны очерки изъ солдатской жизни (*Bozzetti della vita militare*) Эдмондо *де-Амичиса* (род. въ 1846 г.), который съ успѣхомъ выступилъ также въ качествѣ лирическаго юмориста и педагогическаго писателя (*Cuore*, Сердце, *Alle porte d'Italia*, У воротъ Италіи). Большой кругъ читателей нашель себѣ и П. *Мантегачца*, сумѣвшій своими поучительно-пикантными обработками физиологическихъ и психологическихъ вопросовъ удовлетворять падкую на подобнаго рода вещи публику (*Fisiologia dell'amore*, Физиологія любви, *Il Secolo tartufo*, Лицемерный вѣкъ). Джованни *Верга* (род. 1840 г.), достигшій славы своею прекрасно рассказанною повѣстью *Nedda*, а затѣмъ одноактною пьесой *Cavalleria rusticana* (Сельская честь), собралъ свои сельскія новеллы подъ заглавіемъ *Vita dei campi* (Сельская жизнь) и въ своемъ циклѣ романовъ *I vinti* явился подражателемъ Золя. На ряду съ названными авторами и послѣ нихъ приобрѣли себѣ почетную извѣстность также рассказчики А. Дж. *Баррилли* (*Rosa de Gerico*), Чезаре *Донами* (*Per un gomitolo*), *де-Цербисъ* (*L'Ebreca*), Луиджи *Кануана* (стр. 466, *Giacinta, Homo*), П. Г. *Мольментти* (*Maria*), Ипполито *Ньесо* (*Memorie*

*d'un ottagenario*), Доменико Чамполи (*Diana*), Федерико де-Роберто (*Armando Raeli*). Витторіо Берзеціо, пользующійся популярностью за свои пьесы на пьемонтскомъ нарѣчій (*Le miserie d' Monsià Travei*) и написавшій нѣсколько хорошихъ романовъ (*Gli Angeli della terra*, *Povera Giovanna*), Дж. Висконти-Веноста (*Il Curato d' Orobio*), Рафф. Джованьоло (*Spartaco*), Уго Валъкарени (*Le confessioni di Andrea*), Мемини и др.; но всѣхъ новѣйшихъ реалистовъ превосходить силою и дарованіемъ Джироламо Роветта (*Montegu*, *Mater dolorosa*, *Le lacrime del prossimo*), романы котораго, однако, несомнѣнно, замѣчательнѣе его драмъ (*Un volo del nido*, *Scellerata*, *La contessa Maria*). Въ заключеніе упомянемъ беллетристокъ Пене Цуккарни (по прозванію *Неера*, *Castigo*), Пьерантони-Манчини (*Dalla finestra*, *Melilla*) и грубо-реалистическую Эмму Пероду (*Spostati*, *Suor Lodovica*).

Какъ можно видѣть изъ вышеизложеннаго, національно-литературная производительность Италіи въ 19 столѣтіи сводится къ почтенному и достаточному итогу, тѣмъ болѣе, что

къ нему надо прибавить еще прекрасные труды итальянскихъ исторіографовъ новѣйшаго времени, въ которыхъ особенно отрадно видѣть, между прочимъ, тщательное соблюденіе требованій, предъявленныхъ исторіею культуры и нравовъ. Такъ, исторіографъ Пьемонта, Эрколе Рикотти (1816—83, *Storia della Monarchia piemontese*), въ своей *Storia delle compagnie di ventura* представилъ прекрасное изображеніе организациі кондотьеровъ. *Storia della repubblica fiorentina* Джино Каннони (1792—1876), *Storia della diplomazia della corte di Savoia* Доменико Карунни



Рис. 155. Де-Амичисъ. Съ фотографіи Сембоке въ Туринѣ.

(род. въ 1821 г.) отличаются духомъ и стилемъ, на долго обезпечивающими ихъ отъ забвенія. *Storia di Roma* Руджеро *Бонни* общааетъ быть основательнымъ, свободнымъ отъ вліянія партійныхъ интересовъ, произведеніемъ. На тщательномъ изученіи источниковъ основана *Storia di Carlo V* Джузеппе *де-Лева*, изложенная съ драматическою жизненностью. Появившійся со времени 1860 г. рядъ почтенныхъ работъ, принадлежащихъ Адольфо *Бартоли*, Александро *д'Анкона*, Піо *Райна*, Франческо *Новати*, Франческо *д'Овидіо*, Родольфо *Реньеръ*, Чезаре *Бальбо*, Артуро *Графу* (стр. 434), показываетъ, что новая Италія не отстаетъ ни отъ какой другой націи въ дѣлѣ историческаго изслѣдованія. Главныя сочиненія по исторіи литературы упомянуты у насъ въ приложеніи. Превосходными критиками, отличающимися блескомъ стиля и изложенія, явились уже упомянутый поэтъ Дж. *Кардуччи* (стр. 430, *Studi letterari, Confessioni e battaglie, Bozetti e scherme* и др.) и воспитанный на гегелевской эстетикѣ историкъ литературы Франческо *де-Санктисъ* (1817—83, *Storia della letteratura italiana, Saggi critici*), произведшій переворотъ въ области критики.

Наконецъ, итальянская біографическая литература также доказала свое желаніе и умѣнье работать такими произведеніями, каковы *Vita di Cavour* Джузеппе *Массари* (1821—84) и его же біографіи Виктора-Эммануила и Джоверти и еще болѣе выдающимися работами Пасквале *Виллари* (род. въ 1827 г.): *Storia di Girolamo Savonarola* <sup>261</sup>) и *Nicollò Machiavelli e suoi tempi* <sup>262</sup>). Въ *Memorie* Джузеппе *Гарибальди* отдѣльныя картины изъ жизни знаменитаго патріота, несмотря на страстныя выходки противъ духовенства, читаются съ большимъ удовольствіемъ. Широкою популярностью пользуются *Ricordi autobiografici* скульптора Джованни Дюпрэ.

## Испанія <sup>263</sup>).



Рис. 156. Заглавное D изъ рукописи 9-го столѣтія.

Первоначальный языкъ пиренейскаго полуострова, по мнѣнію однихъ, былъ вѣтвь языка греческаго и финикійскаго, по мнѣнію другихъ, — кельтское нарѣчіе, по мнѣнію третьихъ, — кантабрійскій или баскскій языкъ. Вѣроятно, что уже въ древнѣйшія времена на полуостровѣ существовало много языковъ, но ни отъ одного изъ нихъ не сохранилось никакого письменнаго памятника. Послѣ покоренія этой страны римлянами получилъ господство латинскій народный языкъ (*lingua romana*

*rustica*), и изъ смѣшенія его съ языкомъ вестготовъ, вторгнувшихся въ Испанію въ началѣ 5 столѣтія, возникло испанское романцо (*Romance*). Въ звучной энергіи его болѣе, чѣмъ въ какомъ-либо другомъ изъ южныхъ нарѣчій, чувствуется мощное вліяніе римскаго языка на образованіе новаго нарѣчія. Энергіи этой нисколько не повредило существованіе арабскаго языка, который со времени завоеванія Испаніи арабами (морисками, маврами) часто дѣлался господствующимъ, хотя, несомнѣнно, вліяніе гибкаго, въ высшей степени выработаннаго нарѣчія арабскихъ завоевателей сильно способствовало испанскому романцо въ его развитіи въ письменный языкъ. Надо, однако, замѣтить, что оно уже рано развѣтвилось на различные діалекты. Въ Португаліи получилъ господство португальскій, въ Арагоніи, Каталоніи, Астуріи, Галиціи и Наваррѣ лимозинскій, въ Кастили и Леонѣ—кастильскій (*lingua castellana*). Послѣдній, самый звучный и богатый, долженъ былъ приобрѣтать тѣмъ большее значеніе, чѣмъ рѣшительнѣе кастильскы становились ядромъ націи, и та-

кимъ образомъ въ 16 столѣтіи ему удалось навсегда упрочить за собой побѣду надъ остальными нарѣчіями, т.-е. сдѣлаться тѣмъ, чѣмъ для нѣмцевъ служить верхненѣмецкій языкъ, — государственнымъ и книжнымъ языкомъ пиренейскаго полуострова, за исключеніемъ Португаліи, сохранившей и въ языкѣ свое отличіе отъ Испаніи и самостоятельно выработавшей свое собственное нарѣчіе. Основная черта испанскаго языка — величественная *grandezza*. Онъ полонъ мѣдной звучности, но отнюдь не лишенъ гибкости, такъ, какъ на ряду съ пышностью и блескомъ высочайшаго пафоса, можетъ также мелодически передавать нѣжный шопотъ любви.

Какъ языкъ, такъ и древняя литература испанцевъ есть здоровое порожденіе мощной національности. Высокомѣрная національная гордость, рыцарское чувство чести, пламенная фантазія и до фанатизма ревностное правовѣріе — вотъ свойства, сообщающія этой литературѣ ея своеобразный характеръ. Возникши изъ героизма, полного естественнаго романтизма, выросши на почвѣ здоровой народной жизни, испанская поэзія принадлежитъ къ самостоятельнѣйшимъ духовнымъ произведеніямъ новаго міра. Усвоеніе чужеземныхъ (провансальскихъ и итальянскихъ) формъ, замѣчающееся въ ней съ началомъ искусственной поэзіи, не могло на долгое время повредить національности содержанія, и только новѣйшее время, когда глубоко павшая Испанія въ литературномъ отношеніи унизила себя до рабскаго подчиненія французскому вкусу, сдѣлалось свидѣтелемъ угасанія того великолѣпнаго пламени, которое, вырвавшись изъ древнихъ романсовъ, такъ триумфально поднялось къ небу въ испанскомъ романѣ и драмѣ.

Арабамъ испанцы обязаны безконечно многимъ. Во-первыхъ, арабская культура, въ борьбѣ съ готской грубостью, оказала то непобѣдимое и благотворное вліяніе, которому всегда подпадаетъ варварство въ своемъ соприкосновеніи съ цивилизаціей, а во-вторыхъ, — мавры, какъ предметъ борьбы, продолжавшейся цѣлыя столѣтія, косвенно способствовали развитію испанской національности, укрѣпленію ея и прививкѣ къ ней того содержательнаго романтизма, который характеризуетъ ее. Правда, эта же борьба, веденная съ необыкновенной настойчивостью, породила въ то же время и мрачный фанатизмъ, свойственный испанскому католицизму, въ противоположность жизнерадостно-натуралистическому воззрѣнію на христіанство въ Италіи. Надо замѣтить, однако, что христіанство испанское, пока оно было воинствующею церковью, отнюдь не отличалось той бѣшеной кровожадностью, которую оно проявило въ качествѣ церкви торжествующей. Мирно-рыцарскія сношенія, которыя христіане поддерживали со своими магометанскими врагами во время перемирій, уваженіе къ рыцарскимъ доблестямъ мавровъ, глубокое впечатлѣніе, которое оставляла въ сердцахъ испанцевъ мавританская любезность въ

общежитіи, ихъ гостепрїимство, щедрость и религіозная терпимость—все это должно было лишать христіанство его суровой исключительности или, по крайней мѣрѣ, смягчать ее. Послѣ одержанной побѣды, дѣло приняло, однако, другой оборотъ. Между тѣмъ, какъ мавры, эти „слѣпые язычники“, даже во времена наибольшаго своего могущества, повсюду, даже въ средоточіи испанскаго магометанства, Кордовѣ, предоставляли побѣжденнымъ христіанамъ свободное отправленіе ихъ религіи, — „религія любви“ послѣ паденія Гранады приняла отвратительнѣйшую систему преслѣдованія, стала искоренять огнемъ и мечомъ цвѣтущую арабскую культуру и поить кровью многихъ миріадъ невинныхъ, благородныхъ, трудолюбивыхъ людей то чудовище, которое напрасно стараются оправдать фальшивые монетчики исторіи и о которомъ одинъ изъ популярнѣйшихъ нѣмецкихъ поэтовъ сказалъ:

„Gottlob! es lebt nicht mehr, es ward zunichte;  
Doch dem Entsetzen zeigt noch die Geschichte  
Sein Bild, des Untiers Bau, Gestalt und Glieder;  
Die Menschheit schlägt davor die Augen nieder.  
Vergessen möchte sie den Schreckenston,  
Des Drachen Namen: Inquisition“.

(Т.-е. „Слава Богу, оно уже не живеть, оно уничтожилось; но исторія ужасаетъ еще насъ, показывая его образъ, показывая тѣлосложеніе, видъ и члены этого чудовища-звѣри; человѣчество опускаетъ передъ нимъ взоры. Ему хотѣлось бы забыть страшное слово, имя дракона: инквизиція“.)

Послѣдній король вестготовъ въ Испаніи, Родерикъ, обезчестилъ прекрасную дочь храбраго графа Юліана, и опозоренный отецъ призвалъ для отомщенія арабовъ съ береговъ Африки. Они явились подъ начальствомъ Тарика и Музы. Родерикъ поспѣшилъ имъ навстрѣчу со своими вестготами, но палъ въ кровопролитномъ сраженіи при Хересѣ де-ла-Фронтера (въ 711 г.), а вмѣстѣ съ нимъ рушилось и его царство. Побѣдоносные мусульмане наводнили всю Испанію, и оставшіеся въ живыхъ вестготы нашли себѣ убѣжище только въ непроходимыхъ горахъ Бискайи, Астуріи и Галиціи. Вся остальная страна обратилась въ провинцію калифата, пока въ 755 году, послѣ паденія династіи Оммайядовъ, она не провозгласила себѣ самостоятельнаго властителя и калифа въ лицѣ Абдеррахмана, который жилъ въ это время на Западѣ, куда онъ бѣжалъ, спасаясь отъ гибели своего дома. При Оммайядахъ арабская культура достигла въ Испаніи такого необыкновеннаго процвѣтанія, что фактическіе рассказы о великолѣпнн придворной жизни калифовъ въ Кордовѣ превосходятъ даже роскошную фантастичность восточной сказочной поэзіи. Но мирныя искусства не послужили на пользу потомкамъ Измаила. Цивилизація повлекла за собою роскошь, а вмѣстѣ съ нею—сластолюбіе и изнѣженность, которыя въ свою очередь повели къ уtratѣ всякой силы и энергіи. Правда, пока властвовали Оммайяды, блескъ мавританской

культуры сохранялся во всей своей силѣ. Но гибель ихъ дома (въ 1038 г.) послужила также сигналомъ къ распаденію арабскаго государства, которое и раздѣлилось немедленно послѣ того на множество королевствъ. Это распаденіе увеличило мужество и надежды христіанъ, счастливая звѣзда которыхъ подымалась все выше и выше, по мѣрѣ того, какъ опускалась звѣзда Ислама. Подъ предводительствомъ такихъ героевъ, какъ Пелайо, Педро, Алонцо и Фроила, впоследствии пышно разукрашенныхъ преданіемъ, потомки вестготовъ вышли изъ своихъ горныхъ убѣжищъ и шагъ за шагомъ стали оттѣнять мавровъ, которымъ несчастныя междоусобныя распри мѣшали выставить противъ общаго врага значительную силу, все болѣе на югъ и востокъ полуострова. Послѣ столѣтней борьбы Ордоньо II основалъ христіанское королевство Леонъ. Вслѣдъ за тѣмъ было основано графство Бургось, получившее отъ построенныхъ для защиты противъ врага замковъ (кастелей) столь прославленное впоследствии названіе Кастиліи. Знаменитѣйшимъ героемъ этой области былъ Фернанъ Гонзалецъ. Послѣ того какъ на сѣверѣ и востокѣ возникли владѣнія Наварра, Арагонія и Барселона, около 1000 г. Санчо Наваррскій соединилъ подъ своею властью почти всѣхъ испанскихъ христіанъ, но потомъ снова раздѣлил основанное имъ государство между своими четырьмя сыновьями. Ко времени ихъ господства относятся подвиги знаменитаго національнаго героя испанцевъ, Родриго Діаза де-Бивара, прозваннаго своими соотечественниками кампеадоромъ (воителемъ), а маврами—эль-Сидомъ (господиномъ). Сынъ Санчо, Фердинандъ I возвелъ Кастилію на степень королевства, а его сынъ Альфонсо VI въ 1080 или 1085 г. отнялъ у мусульманъ древнюю столицу вестготовъ, Толедо, и сдѣлалъ ее средоточіемъ христіанскаго владычества, которое съ этихъ поръ росло такъ быстро, что Альфонсо VII Кастильскій могъ уже провозгласить себя императоромъ Испаніи. Его внукъ Альфонсо IX своей большой побѣдой при Ласъ Павасъ де-Толозо въ 1212 г. нанесъ маврамъ такой рѣшительный ударъ, что внукъ побѣдителя, Фердинандъ III, получилъ возможность завоевать Кордову, Севилью и Кадиксъ, ограничивъ владѣнія сарацинъ Гранадою и Мурсіей. Затѣмъ, когда въ 1462 г. мавры принуждены были уступить кастильцамъ и Гибралтаръ, у нихъ осталось только царство Гранада, лучшія силы котораго тратились на внутреннія неурядицы и междоусобія. Бракъ Фердинанда Арагонскаго и Изабеллы Кастильской въ 1469 г. вполнѣ объединилъ христіанскую Испанію, и въ 1492 г., послѣ десятилѣтней геройской обороны, пала наконецъ и Гранада подъ энергичнымъ натискомъ со стороны „католическихъ величествъ“, въ царствованіе которыхъ началась исторія Испаніи, какъ всемірнаго государства; высоты своего блеска она достигла при Карлѣ V, во владѣніяхъ котораго „никогда не заходило солнце“, но уже при Филиппѣ II, этой гіенѣ на тронѣ всемірной монархіи, началось ея паденіе.

### Первый періодъ.

Среди націи, имѣвшей такую исторію, естественно, уже въ раннія времена должно было зачатъся поэтическое творчество. Будучи истинно народной, поэзія давала свѣжее и сильное выраженіе тому, что волновало сердца народа, и такимъ образомъ воспроизвела въ своихъ простыхъ стихахъ весь ходъ борьбы съ маврами, потому что вѣдь въ этихъ именно войнахъ и развились испанскій характеръ, испанская вѣра, испанское государство. Драгоценнымъ плодомъ народно-поэтической дѣятельности испанцевъ была та поэзія романсовъ, которая является едва ли достижимымъ образцомъ истинно эпического, т.-е. чисто объективнаго возрѣнія и изображенія.

Названіемъ *романсовъ* (Romances) въ старой Испаніи пользовались для собирательнаго обозначенія всей поэзіи вообще; впрочемъ, для поэтическихъ произведеній употреблялись также названія *кантаръ* и *дециръ*. Древнѣйшей, самобытнѣйшей и самой общей формой романа былъ восьмисложный стихъ, состоящій изъ четырехъ трохаическихъ стопъ и называвшійся *редондиллей* (Redondillas), при чемъ, само собою разумѣется, рима и созвучіе тѣмъ болѣе были неизбѣжными условіями, что „при величайшемъ изобиліи самыхъ чистыхъ, самыхъ звучныхъ гласныхъ почти всякая рѣчь на этомъ языкѣ полна созвучій, а рима испанской поэзіи отличается такой естественностью, совершенствомъ и художественностью, какихъ нѣтъ ни въ какомъ другомъ изъ новыхъ языковъ; постоянный аккомпаниментъ гитары сдѣлалъ испанскіе стихи столь гибкими и плавными, что они, какъ рѣзвые рыбки, сверкаютъ въ простомъ, но часто измѣнчивомъ руслѣ редондиллій“. Редондилли оставались самымъ національнымъ испанскимъ стихотворнымъ размѣромъ съ самаго начала до нашихъ дней; ими пользовались народный эпосъ и народная лирика, какъ впоследствии—искусственная драма. Въ древнихъ романахъ эпического характера онѣ не подраздѣляются на строфы, а представляютъ одинъ непрерывный рядъ, въ романахъ же болѣе лирическаго, эротическаго характера, напротивъ, скоро привилось дѣленіе на стансы (estancias) или куплеты (coplas), какъ соответствующее условіямъ пѣнія. Мы не станемъ касаться здѣсь вопроса, насколько арабская поэзія повлияла на форму поэзіи древне-испанской; достоверно, однако, что и у мавровъ существовали романы и что изобрѣтателемъ этого рода поэтическихъ произведеній называютъ *Мокдема Бенъ Маарефа* (въ 10 столѣтіи), а самымъ искуснымъ сочинителемъ ихъ — *Эбадета Алказаз*. Гораздо рѣшительнѣе, чѣмъ вліяніе мавританской поэзіи на испанскую поэзію романсовъ, надо отвергнуть вліяніе на нее провансальскихъ трубадуровъ. Конечно, при дворахъ грандовъ сѣверной и восточной Испаніи, въ подражаніе сосѣднему Провансу, уже рано появляются поэты

(Trovadores) и пѣвцы (Joglares), но они, очевидно, не оказали никакого воздѣйствія на національную народную поэзію, поэзію романсовъ, такъ какъ она была настолько же существенно объективная и эпическая, насколько пѣсня провансальцевъ — существенно субъективная и лирическая <sup>264</sup>).

Опредѣлить съ точностью, когда именно получила въ Испаніи начало поэзія романсовъ, нельзя, и не менѣе трудно указать съ достовѣрностью на кого-нибудь изъ болѣе древнихъ представителей ея. Время процвѣтанія историческихъ романсовъ заканчивается съ паденіемъ мавританскаго владычества въ Испаніи, такъ какъ съ окончаніемъ борьбы противъ мусульманъ изсякаетъ и народная эпическая поэзія. Главнымъ предметомъ этой послѣдней были преданія и рассказы о королѣ Родерикѣ и графѣ Юліанѣ, о Карлѣ Великомъ и его паладинахъ, о графѣ Аларко-

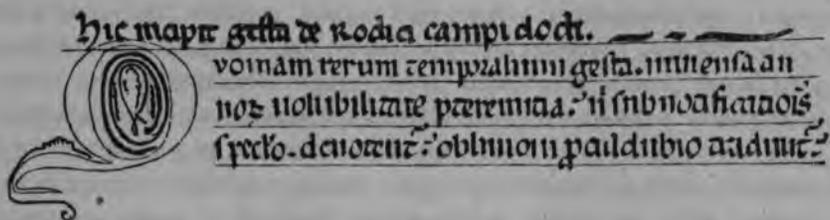


Рис. 157. Gesta del Campeador. Начало романа о Сидѣ. Рукопись находится въ Мадридѣ.

съ, объ инфантахъ Ларскихъ, о Бернардо дель-Карнио, о безчисленныхъ христіанскихъ и мавританскихъ герояхъ, особенно же о Сидѣ Кампеадорѣ, звѣздѣ и средоточіи этой благородной въ своей простотѣ, полной достоинства и энергіи народной поэзіи, воспѣвшей въ 153 романсахъ всю исторію своего любимца, отъ его перваго появленія на аренѣ общественной дѣятельности вплоть до его смерти. Во время своего возникновенія эти народныя пѣсни не были конечно записаны, а въ теченіе цѣлыхъ столѣтій передавались устно отъ одного поколѣнія къ другому, и слѣдовательно, находясь въ постоянномъ обращеніи, всячески перерабатывались, при чемъ, однако, ихъ основные элементы оставались безъ измѣненія. Только въ 15 и 16 столѣтіяхъ начали собирать и записывать испанскіе романсы и народныя пѣсни, и результаты этихъ трудовъ находятся теперь передъ нами въ видѣ различныхъ *романсеро* (книги романсовъ) и *кансионеро* (книги пѣсенъ).

Переводы многихъ романсовъ на нѣмецкій языкъ даны были Гердеромъ, Яргесомъ, Вольфомъ, Гейбелемъ, Гейзе, Дицомъ, Кларусомъ, Арентшильдтомъ, Шакомъ и др. Послѣ перваго изданія А. Келлеромъ полнаго *Romancero del Cid* (1840) Регисъ перевелъ книгу пѣсенъ о Сидѣ (1842). Однако новыя изслѣдованія ограничили число достовѣрныхъ романсовъ о Сидѣ тридцатью девятью <sup>265</sup>.

Если народная поэзия испанцев нашла себѣ самое полное выражение въ прославленіи Кампеадора, то и начатки испанской искусственной поэзии также связаны съ именемъ этого національнаго героя: *поэма о Сидѣ* (*Poema del Sid*), въ которой хотя и пробиваются еще всюду народные элементы, но которую ни въ какомъ случаѣ не слѣдуетъ смѣшивать съ *романсами о Сидѣ*, должна быть признана за древнѣйшій памятникъ искусственной поэзии испанцевъ <sup>266</sup>). Авторъ этой поэмы неизвѣстенъ, но время ея появленія можно съ достовѣрностью отнести къ годамъ между 1135 и 1157. По формѣ она существенно отличается отъ романсовъ, будучи написана длинными десяти и шестнадцати-сложными стихами, которые въ послѣдствіи, въ противоположность народнымъ рондильямъ, выработались въ метрической размѣръ *versos de arte mayor*. Какъ въ рондильяхъ господствовалъ трохей, такъ здѣсь — дактиль. Языкъ, правописаніе и метрика „Поэмы о Сидѣ“ имѣютъ еще очень неопредѣленный и неустановившійся характеръ, ясно показывающій, что поэтъ писалъ въ ту пору, когда изъ испанскаго народнаго нарѣчія вырабатывался литературный языкъ. Тонъ поэмы чисто эпическій въ своемъ простосердечіи и наивности, манера изложенія отличается нѣкоторой сухостью, въ родѣ рѣзвы на деревѣ, но въ то же время наглядностью и опредѣленностью. Национальный отпечатокъ повсюду выступаетъ съ пластической рельефностью. Способъ разсказа вообще тотъ же, что и въ хроникахъ, но при всякомъ удобномъ случаѣ его оживляетъ теплое чувство. Особенно замѣчательны въ этомъ отношеніи картины битвъ, какъ напр., слѣдующая:

„Мавры окружають его (племянника Сиды, Перо Вермуэца), пытаются врать у него знамя, наносятъ ему мощные удары, но не могутъ одолѣть его. Тогда Сидъ восклицаетъ: „Помогите ему, ради Бога!“ И тотчасъ они прикрываютъ свои латы щитами и опускають украшенныя значками копыя. До самой сидѣльной луки наклоняють они головы и съ храбрымъ сердцемъ готовятся къ нападенію. А тотъ, который родился въ добрый часъ, обращается къ нимъ съ громкимъ воззваніемъ: „Впередъ, рыцари, ради вѣчной любви! Я—Руи Діазъ, Сидъ, герой вонитель биварскій!“ Тогда всѣ врываются въ толпу, окружающую Перо Вермуэца. Триста копій было тамъ—всѣ украшенныя значками. Каждый своимъ ударомъ убиваетъ по одному мавру, а затѣмъ еще по одному, когда тѣ оборачиваются. Если бы вы только видѣли это множество копій, которыя поднимались и разили, это множество насквозь пробитыхъ щитовъ, это множество разбитыхъ и запятанныхъ вооруженій, это множество бѣлыхъ, обогранныхъ кровью знаменъ, это множество ретивыхъ коней, бѣжавшихъ безъ всадниковъ! Слава Богу, живущему на небесахъ, что мы выиграли такое сраженіе“.

Если въ упомянутыхъ до сихъ поръ произведеніяхъ испанской поэзии проявились главнымъ образомъ и почти исключительно непосредственность и своеобразность испанской народности, то съ Гонзало *де-Берцео* въ испанской литературѣ впервые рѣшительно выступилъ церковный элементъ, католичество. Берцео, древнѣйшій кастильскій поэтъ, о которомъ

сохранились сколько-нибудь достовѣрныя извѣстія, жилъ въ періодѣ между 1198 и 1270 г. Благодаря ему, рядомъ съ народнымъ эпосомъ *романса*, появился церковный эпосъ, *легенды*. Въ этой области были написаны довольно еще грубыми по размѣру въ двѣнадцать и болѣе слоговъ стихами девять легендарныхъ, по временамъ переходящихъ въ гимнъ, поэмъ въ честь различныхъ святыхъ, гдѣ духовный эпосъ является столь же наивнымъ, какъ и свѣтскій въ „Поэмѣ о Сидѣ“. Въ набожности добраго священника, благодаря ея дѣтскому простодушію, есть что то симпатичное, и въ свои благочестивыя изліянія онъ нерѣдко вставляетъ картины, полныя силы и огня, каково, напр., слѣдующее изображеніе страшнаго суда:

„На седьмой день настанетъ смертельное смятеніе; всѣ камни вступятъ между собой въ битву; они будутъ сражаться, какъ люди, желающіе дѣлать зло другъ другу, и разобьются на кусочки, маленькіе, какъ крупинки соли. Въ этой бѣдѣ и замѣшательствѣ, при такихъ ужасныхъ знаменіяхъ, люди будутъ искать убѣжища въ пещерахъ, говоря: „Падите на насъ, горы, ибо мы объаты страхомъ!“ Но у кого хватитъ силъ видѣть двѣнадцатый день? Тогда по небу будетъ носиться великое пламя, тогда упадутъ звѣзды, подобно листьямъ, падающимъ съ фиговаго дерева. Царь царей, судящій Алькальдъ, все устрояющій, не нуждаясь ни въ чемъ совѣтѣ, явится во главѣ своей богатой свиты для прославленія вѣчнаго Отца. Ангелы неба весьма возвеселятся: никогда еще ихъ радость не была такъ велика, ибо теперь ихъ блаженство и ихъ число увеличится. Богъ повелѣваетъ, чтобы мы вступили въ ихъ братство. Когда придетъ судить царь величія, страшный какъ левъ, ищущій пищи, у кого тогда хватитъ смѣлости еще подняться на него? Ибо гнѣвный левъ не любитъ шутить. Если уже святые ангелы, никогда не погрѣшавшіе противъ своего господина, будутъ дрожать отъ страха, что дѣлать мнѣ несчастному, столь великому грѣшнику? Увы, уже теперь мной овладѣваетъ ужасъ — такъ велика моя тревога“.

Къ народному и церковному направленію въ эпической поэзіи должно было присоединиться еще третье—рыцарское романтическое, чтобы со всѣхъ сторонъ пополнить и завершить національную основу испанской литературы. „Если въ народномъ эпосѣ“, говоритъ Кларусъ, „герой являлся преимущественно борцомъ за независимость и славу своего народа, если въ церковномъ эпосѣ герой стремился къ достиженію вѣчной жизни, то рыцарская эпопея, которая свободно могла ввести въ свою чудную ткань оба эти направленія, была сценой, гдѣ показывалось, какъ герой, пройдя черезъ фантастическія сплетенія самыхъ невѣроятныхъ приключеній, путемъ рыцарскихъ подвиговъ достигалъ завидной славы—называться цвѣтомъ рыцарства“. Такимъ-то цвѣтомъ рыцарства представляли себѣ въ средніе вѣка Александра Македонскаго, который сдѣлался любимымъ героемъ западныхъ поэтовъ въ меньшей степени, чѣмъ былъ имъ у восточныхъ. Смѣлый юноша, вокругъ личности котораго группировались всѣ чудеса востока, открытыя Западу и въ особенности Испаніи арабскою сказочною поэзіей, былъ самымъ подходящимъ обра-

зомъ для жадной до приключеній фантазіи среднихъ вѣковъ. Правда, прежде чѣмъ оказаться годнымъ для роли средневѣкового народнаго героя, ему пришлось принять почти комическій для него христіанскій характеръ: безъ всякихъ церемоній былъ онъ лишень своего язычества и украшенъ всевозможными христіанскими свойствами и добродѣтелями, такъ что явился идеаломъ христіанскаго рыцаря.

Въ такомъ видѣ понялъ и изобразилъ его Хуанъ Лоренцо *Сегура* изъ Асторги, нанисавшій около половины 13 столѣтія *Поэму объ Александрѣ Великомъ* (Poema de Alejandro Magno), которая соединила въ себѣ народный, церковный и рыцарско-романтический элементъ испанской эпической поэзіи и такимъ образомъ впервые представила національную романтику Испаніи во всей совокупности ея различныхъ направленій. Эта поэма написана длинными четырехстрочными стихами, употреблявшимися также Гонцало де-Берцо,—стихотворный размѣръ, названіе котораго „александрійскій“ историки литературы обыкновенно производятъ именно отъ заглавія произведенія Сегуры. Авторъ поэмы прибавилъ къ ней еще два письма въ прозѣ, яко бы написанныя Александромъ къ своей матери и которыя, при своемъ прекрасномъ содержаніи, достойны большаго вниманія еще потому, что въ нихъ мы видимъ одинъ изъ древнѣйшихъ памятниковъ кастильской прозы. Но отъ рыцарской поэмы, какова „Алексаидра“ Сегуры, до рыцарскаго романа оставался только одинъ шагъ, который и совершился, такъ сказать, самъ собою, лишь только больше выработалась письменная проза и такимъ образомъ явилось для легкаго чтенія орудіе болѣе свободное и удобное, чѣмъ связанная метрическими правилами форма. Этотъ шагъ отъ рыцарской эпопеи къ рыцарскому роману впервые сдѣлалъ, какъ уже давно признано почти всеми, португалець Васко *де-Добейра* († въ 1325 или 1403 г.), авторъ родоначальника всѣхъ безчисленныхъ средневѣковыхъ рыцарскихъ романовъ—знаменитаго *Амадиса Галльскаго* (Amadis de Gaula), имѣвшаго впослѣдствіи несчетное число переводовъ, обработокъ и продолженій.

Противъ признанія за „Амадисомъ“ португальскаго происхожденія выступилъ Л. Браунфельсъ въ своемъ критическомъ опытѣ „Ueber den Roman Amadis von Gallien“ (1876 г.). Его изслѣдованіе имѣло результатомъ подкрѣпленный основательными доводами выводъ, что „Амадисъ“ вообще незнакомъ португальцамъ и принадлежитъ исключительно испанцамъ, хотя въ той только формѣ, въ какой онъ сталъ извѣстенъ съ середины 14 столѣтія.

Древнѣйшую, извѣстную еще и теперь форму далъ „Амадису“ въ Испаніи *Гарсія Ордоньезъ де-Монтальво*, жившій въ царствованіе Фердинанда и Изабеллы <sup>267</sup>). Героємъ этого произведенія, названнаго Сервантезомъ „el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto“, („лучшей изъ всѣхъ книгъ, написанныхъ въ этомъ родѣ“) служить Амадисъ, сынъ короля Періона французскаго и Элизены, дочери

короля Гавинтера Бретанскаго; главная тема романа—изложение и прославление исторіи любви Амадиса и Орианы, дочери короля Лизурта англійскаго.

Начавшемуся съ появленіемъ „Амадиса“ господству рыцарской романтики предшествовали однако по времени въ испанской литературѣ стремленія, имѣющія мало родственнаго съ романтическимъ направленіемъ. Распространеніе научнаго образованія, какъ обыкновенно бываетъ, повлекло за собою въ литературной дѣятельности наклонность къ рефлексіи, наклонность, на почвѣ которой естественно возникла дидактика, аллегорія и сатира. Въ 13 и въ началѣ 14 столѣтія, въ Кастилиі цар-



Рис. 158. Начало рукописи: исторія крестовыхъ походовъ, короли Альфонсо X, находящейся въ Мадридѣ.

ствовали три короля, оказавшіе величайшіе услуги дѣлу духовной культуры своего народа. Фердинандъ III (1217—1252) впервые ввелъ употребленіе народнаго языка, романцо, въ общественныхъ и частныхъ сношеніяхъ и приказалъ перевести на испанскій языкъ готскій сводъ законовъ (Lex Visigothorum); этотъ переводъ, носящій заглавіе *Fuero juzgo* (Forum judicum), есть древнѣйшій достовѣрный памятникъ испанской прозы и до сихъ поръ сохраняетъ свою силу, какъ земское право. Сынъ Фердинанда *Альфонсо X* (1252—1284), по прозванію Мудрый (*El Sabio*), издалъ формальный указъ объ употребленіи романцо при всѣхъ дѣловыхъ сношеніяхъ и старался содѣйствовать развитію образованія и литературы, въ качествѣ какъ государя, такъ и ученаго и поэта. Онъ преобразовалъ саламанкскій университетъ, сдѣлалъ свой дворъ пріютомъ ученыхъ и поэтовъ, поручилъ подъ своимъ наблюденіемъ составить всеобщую *хронику Испаніи* (*Crónica del rey Don Alfonso el Sabio*), положившую славное начало испанской историографіи, сдѣлалъ распоряженіе собрать и привести въ порядокъ всѣ политическіе и гражданскіе законы, дѣйствовавшіе въ Испаніи. Этотъ сборникъ законовъ носитъ заглавіе *Las siete partidas* (семь частей), такъ какъ онъ распадается

столовали три короля, оказавшіе величайшіе услуги дѣлу духовной культуры своего народа. Фердинандъ III (1217—1252) впервые ввелъ употребленіе народнаго языка, романцо, въ общественныхъ и частныхъ сношеніяхъ и приказалъ перевести на испанскій языкъ готскій сводъ законовъ (Lex Visigothorum); этотъ переводъ, носящій заглавіе *Fuero juzgo* (Forum judicum), есть древнѣйшій достовѣрный памятникъ испанской прозы и до

на семь главных частей и заслуживает вниманія не только какъ сводъ законовъ, но и въ силу того обстоятельства, что въ немъ впервые устанавливаются опредѣленные правила для синтаксическаго строя испанскаго языка. Къ прозаическимъ произведеніямъ Альфонса X, кромѣ астрономическихъ „Альфонсовыхъ таблицъ“, принадлежитъ Всемирная исторія (*La grande y general historia*), сохранившаяся только въ отрывкахъ, затѣмъ, Исторія крестовыхъ походовъ (*La gran conquista ultramar*), и наконецъ, сборникъ различныхъ философско-теологическо-астрологическихъ мыслей, озаглавленный *Септенаріо*. Къ поэтическимъ произведеніямъ этого многосторонняго государя относится *Книга о сокровищѣхъ* (*Libro del tesoro*), написанная шифромъ его собственнаго изобрѣтенія, — загадочное произведеніе, повидимому имѣющее цѣлью научить, какъ добывать философскій камень; затѣмъ, множество духовныхъ пѣсень (*Cantigas*) на галиційскомъ нарѣчій и, наконецъ, *Книга жалобъ* (*Querellas*), написанная по-кастильски и въ *versos de arte mayor*; къ сожалѣнію, однако, отъ этихъ элегическихъ стихотвореній не сохранилось почти ничего. Сынъ Альфонсо, Санчо IV, также испробовалъ свои силы въ литературѣ; еще въ большей степени занимался ею внукъ этого короля, Альфонсо XI (1324—1350): ему приписываютъ сочиненную редондіями хронику его царствованія, отъ которой, впрочемъ, сохранился только одинъ отрывокъ.

Во время Альфонсо XI жилъ инфантъ *Хуанъ Мануэль* (съ 1273 или 1280 г. до 1347 или 1348 г.). Этотъ человекъ, знаменитый какъ полководецъ и занимавшій весьма важный постъ главнаго пограничнаго командира (*Adelantado mayor*), нашелъ среди сумятицы чрезвычайно спокойной жизни достаточно времени и охоты, чтобы оставить замѣчательный памятникъ появившагося со времени Альфонсо X въ испанской поэзіи дидактическаго направленія. Это его книга *Графъ Луканоръ* (*El conde Lucanor*<sup>268</sup>), для которой трудно подобрать названіе болѣе подходящее, чѣмъ дидактическаго сборника новеллъ; она содержитъ 49 небольшихъ разсказовъ, которые всегда сопровождаются моральнымъ нравученіемъ въ нѣсколько стиховъ и связаны другъ съ другомъ въ формѣ разговора между графомъ Луканоромъ и его совѣтникомъ Патроніусомъ.

Приведемъ одну изъ лучшихъ главъ этой „морали въ примѣрахъ“. На сцену выступаетъ здѣсь столь щекотливый еще и теперь вопросъ объ укрощеніи своенравной и упрямой жены. Какъ разрѣшить этотъ вопросъ — Патроніусъ показываетъ графу въ слѣдующемъ разсказѣ объ одной юной мавританской четѣ.—„Когда былъ совершенъ брачный обрядъ, невесту отвели въ домъ жениха, и такъ какъ у мавровъ существуетъ обычай приносить новобрачнымъ ужинъ въ ихъ комнату, а затѣмъ оставлять ихъ до слѣдующаго утра однихъ, то также поступили и здѣсь. Но отцы, матери и родственники съ обѣихъ сторонъ были въ большомъ безпокойствѣ, опасаясь на слѣдующее утро узнать, что съ женихомъ случилось что-нибудь дурное, или даже найти его мертвымъ. И вотъ, когда новобрачные остались одни въ домѣ, они сѣли

за столъ, и прежде чѣмъ жена могла сказать слово, мужъ осмотрѣлся кругомъ и, замѣтивъ свою собаку, гнѣвно закричалъ ей: „Собака, дай намъ воды умыть руки!“ Собака не исполнила его приказанія. Тогда господинъ разгнѣвался еще сильнѣе и съ еще большею яростію крикнулъ животному: „Дай намъ воды умыть руки!“ Собака и на этотъ разъ не послушалась. Тогда мужъ поднялся въ страшномъ бѣшенствѣ, вынулъ мечъ, бросился на собаку, отсѣкъ ей голову и ноги и забрызгалъ кровью свою одежду, столъ и весь домъ. И такъ, разсвирѣпѣвшій и окровавленный, онъ сѣлъ опять, осмотрѣлся кругомъ, замѣтилъ домашнюю кошку и приказалъ ей полить ему на руки воды. Когда же кошка не исполнила этого, онъ закричалъ ей: „Какъ, измѣнница и вѣроломная, развѣ ты не видала, что сдѣлалъ я съ собакою, не послушавшейся моего приказанія? Если ты промедлишь еще одно мгновеніе, клянусь тебѣ, я поступлю съ тобою такъ же, какъ поступилъ съ собакою“. И такъ какъ кошка все-таки не исполнила его требованія, онъ всталъ, схватилъ ее за лапы, ударилъ объ стѣну и изрубилъ на части. Затѣмъ онъ опять сѣлъ за столъ и осмотрѣлся кругомъ. А жена, видѣвшая его поведеніе, подумала, что онъ сошелъ съ ума и не говорила ни слова. Но вотъ, осматриваясь, онъ увидѣлъ свою лошадь, — она была у него одна. И закричалъ онъ ей въ гнѣвѣ, чтобы она принесла ему воды умыть руки. Лошадь не исполнила этого. Тогда онъ сказалъ ей: „Какъ, донна лошадь, вы, навѣрно, предполагаете, что, не имѣя кромѣ васъ другого коня, я допущу съ вашей стороны неповиновеніе. Увѣряю васъ, что такъ же быстро предамъ васъ смерти, какъ умертвилъ и тѣхъ двухъ, и что на свѣтѣ нѣтъ живого существа, съ которымъ бы я не поступилъ точно такъ же, разъ оно не сдѣлаетъ того, что я хочу“. Лошадь не тронулась съ мѣста, и ея господинъ подошелъ къ ней, отсѣкъ ей голову и изрубилъ ее въ куски. И когда жена увидѣла, что онъ убилъ свою лошадь, хотя у него не было другой, тогда она поняла, что это не шутка, и ею овладѣлъ такой страхъ, что она едва сознавала, жива она еще, или уже умерла. Онъ же, все еще въ гнѣвѣ, возвратился къ столу, клянясь, что если бы у него была тысяча лошадей, или мужчинъ, или женщинъ, и они не исполнили бы его приказаній, онъ убилъ бы ихъ всѣхъ. Затѣмъ, повѣсивъ окровавленный мечъ у пояса, онъ началъ опять осматриваться и, видя, что кругомъ не осталось уже никакого живого существа, посмотрѣлъ на свою жену и рѣзко приказалъ ей встать и полить ему на руки воды. И жена, не сомнѣваясь, что она такъ же будетъ изрублена въ куски, поспѣшно встала и исполнила его приказаніе. Тогда онъ сказалъ: „Ахъ, какъ я радъ, что вы сдѣлали это; въ противномъ случаѣ, разсерженный этими непослушными, я поступилъ бы съ вами такъ же, какъ съ ними“. Затѣмъ онъ приказалъ ей дать ему поѣсть; она исполнила и это, и онъ говорилъ съ ней такимъ тономъ, что ей казалось, будто ея голова лежитъ уже отрубленная на землѣ. И въ продолженіе всей ночи она не сказала ни слова, но дѣлала все, что онъ требовалъ. И спустя нѣкоторое время онъ сказалъ ей: „Случившаяся неспрiятность не давала мнѣ спать, пострайся же, чтобы кто-нибудь не разбудилъ меня слишкомъ рано, и приготовь мнѣ хорошій завтракъ“. И когда насталъ день, подошла къ двери отцы и матери и родственники и, такъ какъ не было слышно ни чьего голоса, то они стали опасаться за жениха, думая, что онъ убитъ или раненъ. И когда они увидѣли черезъ дверь только одну жену безъ мужа, то сочли свои опасенія подтвержденными. Но жена, увидѣвъ ихъ возлѣ двери, боязливо подошла туда и прошептала имъ: „Противные люди, что вы дѣлаете? Какъ осмѣливаетесь вы приходите сюда и разговаривать? Сейчас же замолчите, потому что, иначе, и вы и я, всѣ будемъ убиты“. Пришедшіе подивились такимъ словамъ, когда же узнали, что произошло въ эту ночь, то очень хвалили молодого человѣка за то, что онъ зналъ, какъ ему надо вести себя, и въ такомъ порядкѣ держалъ свой домъ. И съ тѣхъ поръ молодая женщина была

скромной и послушной и очень счастливо жила со своимъ мужемъ, какъ и онъ съ ней. Но нѣсколько дней спустя тещь молодого человѣка задумалъ послѣдовать его примѣру и точно такимъ же образомъ умертвилъ свою лошадь. Однако его жена сказала ему: „Нѣтъ, донъ Соундзо, вы начали слишкомъ поздно; мы оба уже знаемъ другъ друга:

„Коль показать себя ты не умѣлъ сначала,—  
Потомъ какъ ни верти, а толку выйдетъ мало“.

Гораздо большей поэтической силой, но въ то же время гораздо большей распущенностью и скептицизмомъ, сравнительно съ достопочтеннымъ инфантомъ, отличался плутоватый священникъ Хуанъ Руизъ, болѣе извѣстный подъ именемъ протоіерея Гитскаго (El arcipreste de Hita), родившійся, вѣроятно, въ началѣ четырнадцатаго столѣтія. Въ этомъ сочинителѣ басенъ и поэтическихъ разсказовъ много ѣдкаго остроумія и сатирической складки итальянскихъ новеллистовъ, но онъ ори-

A los que a ella viene con el su buen talante,  
 a donde los quiba de hamos en la fuerza  
 en los que congora a que le osya enjora  
 a que quiba / tal tot para deca mesa

Рис. 159. Факсимиле рукописи протоіерея Гитскаго. Въ Толедской библиотекѣ.

гинальнѣ ихъ. Хотя онъ сочинялъ и духовныя пѣсни, истиннымъ его богомъ является, однако, донъ Аморгъ, который былъ вдохновителемъ его поэмы (*Poesias*), представляющей удивительную смѣсь эротизма, аллегоріи, дидактики и сатиры, но прелестной по своимъ подробностямъ и весьма забавной. Лучшее мѣсто въ ней — изображеніе войны между господиномъ Карнаваломъ и госпожей Постомъ (*Guerra de Don Carnaval y de Dona Quaresma*). Соратниками дона Карнавала выступаютъ всякія жирныя птицы, окорока, баранина и тому подобное, на сторонѣ же Кваресмы (Поста) стоятъ всякія морскія и рѣчныя рыбы. Къ несчастью донъ Карнаваль со своими сторонниками не въ мѣру предался ѣдѣ и питію и слишкомъ рано завалился спать. Когда донья Кваресма привела свое войско для ночного нападенія, пѣтухи слишкомъ поздно подняли военный кличъ. Донъ Карнаваль терпитъ поражение и съ позоромъ изгоняется изъ своего дворца. Но по истеченіи сорока дней пришедшее въ порядокъ пищевареніе снова дѣлаетъ его способнымъ къ борьбѣ; онъ возвращается, нападаетъ на донью Кваресму, которая, со своей стороны, совѣмъ обезсилѣла за это время отъ воздержанія, и обращаетъ ее въ бѣгство. Въ общемъ это произведеніе кажется какъ бы первообразомъ сумасбродной войны Колбасъ у Раблэ. Вообще протоіерей Гитскій яв-

ляется вполне равноправнымъ предшественникомъ великаго французскаго сатирика, съ которымъ онъ особенно сходится еще въ томъ, что при всякомъ удобномъ случаѣ наноситъ сатирическіе удары католическому духовенству и панству, какъ наприм., въ прекрасномъ изображеніи власти денегъ: „Очень много значать деньги, и ихъ слѣдуетъ очень любить. Самаго глупаго обращаютъ онѣ въ мудреца, хрому даютъ возможность бѣгать, нѣмому говорить; даже не имѣющій рукъ, — и тотъ все-таки хватается за деньги. Простофилю и невѣжественнаго олуха деньги могутъ сдѣлать гидальго и ученымъ; чѣмъ больше онъ имѣетъ ихъ, тѣмъ выше его заслуга. У кого нѣтъ денегъ, тотъ никогда не бываетъ господиномъ даже самого себя. Деньги — алькадъ и высокочтимый судья, совѣтникъ, пронирыливый крючкотворецъ и альгвазилъ; онѣ замѣняютъ сразу всѣ должности. Если у тебя есть деньги, то на твоей сторонѣ утѣха, удовольствіе, радость и милость папы. Ты приобрѣтешь спасеніе, можешь купить рай; гдѣ много денегъ, тамъ много и благословенія. Я видѣлъ, какъ при римскомъ дворѣ, гдѣ живетъ его святость, всѣ выказывали вѣрноподданческую преданность деньгамъ; всѣ торжественно воздавали имъ большой почетъ, всѣ преклонялись передъ ними, какъ передъ властелиномъ. Повсюду, гдѣ обращались къ ихъ помощи, происходили чудеса; многіе заслуживали смерть — деньги давали имъ жизнь; другіе были невинны — онѣ умерщвляли ихъ на мѣстѣ“. Приведенное мѣсто очень характеристично, если принять во вниманіе, что оно написано испанцемъ, притомъ еще священникомъ; въ подлинникѣ оно изложено еще подробнѣе.

Преемникомъ и подражателемъ смѣлаго протоіерея Гитскаго былъ Лопезъ *де-Айала* (1332 — 1407), собравшій въ своемъ *Римованномъ сочиненіи о Дворѣ* (*Rimado del Palacio*) дидактико-сатирическія картины современной жизни. Будучи очень уважаемымъ и притомъ прямодушнымъ государственнымъ челоѣкомъ и воиномъ, онъ имѣлъ всѣ данныя, чтобы сдѣлаться историкомъ своего времени, и написалъ *Cronicas de los Reyes de Castilla, Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III*. Стиль этого историческаго произведенія указываетъ на изученіе римскихъ историковъ, одного изъ которыхъ, Ливія, Айала и перевелъ; содержаніе „хроники“ замѣчательно по неуклонной вѣрности, съ какою изображено здѣсь варварство среднихъ вѣковъ. Другими хроникерами этой эпохи были Хуанъ Пуньезъ *де-Вилласанъ*, Руи Гонзалезъ *де-Клавиго* и Хуанъ *де-Альфаро*.

## Второй періодъ.

Подъ вторымъ періодомъ испанской литературы понимаютъ, обыкновенно, время отъ Хуана II до Карла V, слѣдовательно, съ 1407 до

1517 г. Главными отличительными признаками этого періода было подражаніе провансальской пѣсенной поэзіи и трубадурству, господствовавшее при арагонскомъ и кастильскомъ дворахъ, а затѣмъ—все сильнѣе и сильнѣе проявлявшееся вліяніе изученія древняго міра. Оба эти элемента соединились до извѣстной степени въ придворной учености, произведенія которой хотя и были сами по себѣ достойны всякаго уваженія и существенно содѣйствовали прогрессу испанской культуры, но по своему поэтическому достоинству далеко не достигаютъ силы и свѣжести народной поэзіи предшествовавшаго періода. Впрочемъ отъ плачевной участи—вполнѣ выродиться въ придворную мишуру, испанская литература была спасена тѣмъ обстоятельствомъ, что ея истинная душа—національная поэзія романсовъ отнюдь не умерла, но если и перешла изъ рукъ народа въ руки профессиональных поэтовъ, то все еще подавала признаки своей жизненности, хотя бы только въ той утонченности формы, въ какую облекались въ это время ся древнѣйшія произведенія. Именно, почти всѣ романы получили свой нынѣшній видъ только во второй періодъ испанской поэзіи, чѣмъ доказывается то уваженіе, съ которымъ и представители искусственной поэзіи относились къ этому сокровищу истинно національнаго творчества.

Король арагонскій Хуанъ I, какъ и кастильскій Хуанъ II, собиралъ вокругъ себя поэтовъ. При дворѣ перваго изъ этихъ государей, основаннаго въ Барселонѣ, по образцу подобнаго же рода учрежденія южной Франціи, *Consistorio de la gaya ciencia* (Институтъ веселаго знанія), болѣе господствовала веселая игра въ формы, отличающая провансальскую поэзію, при дворѣ же втораго—главное мѣсто было отведено ученому, основывающемуся на изученіи древнихъ, направленію; впрочемъ, оба эти элемента часто смѣшивались и поддерживали другъ друга, какъ это ясно можно видѣть уже въ литературныхъ произведеніяхъ одного изъ самыхъ выдающихся основателей и корифеевъ этого періода испанской литературы, Эрика *de - Арагона*, маркиза *де-Вильены* (1384 — 1434). Вильена, замѣчательный, многосторонній человекъ, написавшій также книгу „*Искусство разрѣзывать кушанье*“ (*arte cisoria*) и, за свои алхимическія и астрологическія знанія ославленный какъ волшебникъ, съ одной стороны, способствовалъ основанію только что упомянутаго поэтическаго двора въ Барселонѣ и написалъ основанную на провансальскихъ началахъ *Теорію поэзіи* (*Del arte de trobar*), а съ другой—перевелъ на кастильскій языкъ книгу Цицерона „Объ ораторѣ“ и „Энеиду“ Вергилія. Сверхъ того, нѣкоторые испанскіе историки литературы приписываютъ ему (тогда какъ другіе отрицаютъ это) мифологико-дидактическую поэму, *Подвиги Геркулеса* (*Las trabajos de Hecules*). Съ именемъ благороднаго маркиза связано также начало испанской драмы, возникшей изъ церковнаго богослуженія, такъ какъ онъ написалъ теперь

уже утерянную аллегорическую піесу, которая была поставлена въ 1414 г. въ Сарагоссѣ по случаю коронаціи Хуана II. По стопамъ Вильены, покровительствуя литературѣ и самъ будучи литераторомъ, пошелъ его воспитанникъ и другъ, знаменитый полководецъ и государственный чело-вѣкъ, Иньиго Лопезъ *де-Мендоза*, маркизь *де-Сантильяна* (1398—1458). Среди его произведеній на первомъ мѣстѣ надо поставить историко-критическое письмо, написанное имъ коннетаблю португальскому, дону Педро, и трактующее *о происхожденіи испанской поэзіи* (*Letra sobre el origen de la poesia española* <sup>269</sup>). Изъ его поэтическихъ опытовъ болѣе значительныя произведенія, къ которымъ принадлежитъ элегія на смерть Вильены, сборникъ *ста пословицъ* (*Centiloquio*), философскій *Diálogo de Bias contra Fortuna* и, наконецъ, дидактическая поэма *Руководство для фаворитовъ* (*Doctrinal de privados*), по свѣжести и прелести уступаютъ менѣе значительнымъ военнымъ и любовнымъ пѣснямъ. Но и эти пѣсни не вполнѣ свободны отъ натянутой учености. Замѣчательно, что въ ряду менѣе значительныхъ стихотвореній нашего поэта можно найти и сонеты: по всему вѣроятію, маркизь Сантильянскій впервые ввелъ эту итальянскую форму въ Испаніи. Онъ написалъ также драму, родъ сценическаго эффектнаго зрѣлища, которая носитъ названіе *Comedieta de Ponza* и должна быть причислена къ первымъ проявленіямъ жизни внѣцерковной драматической поэзіи въ Испаніи. Другъ Мендозы, Хуанъ *де-Мена* (1411—1456), считается испанцами самымъ выдающимся поэтомъ своего времени, а его аллегорическо-моральная поэма *El Laberinto ó las Tre-scientas*, содержащая 300 восьмистрочныхъ куплетовъ, — „самымъ привлекательнымъ памятникомъ кастильской поэзіи 15 столѣтія“. Въ дѣйствительности же это не болѣе, какъ холодная, отзывающаяся ученостью, аллегорія, старающаяся подражать дантовскому стилю. Изъ остальныхъ поэтовъ Хуановской эпохи заслуживаютъ упоминанія: Фернандъ Перезъ *де-Гусманъ*, Хуанъ *де-Искаръ*, Гомезъ *Манрике*, Хоргъ *Манрике*, Родригезъ *демъ-Падронъ*, Гарсія Санчезъ *де-Бадахозъ*, Алонзо *де-ла-Торре*, Алонзо *де-Картамена*, Альваръ Гарсія *де-Санта-Марія*, Дьего *де-Санъ-Педро*, Педро Діазъ *де-Бледо*, Дьего *Лопезъ Гаро*.

Богатый сборникъ стихотвореній всѣхъ названныхъ выше поэтовъ и многихъ другихъ, въ общемъ 138, представляетъ *Всеобщая книга пѣсенъ* (*Cancionero general*, 1511). Это превосходная въ своемъ родѣ книга, которую „надо разсматривать какъ мавзолей, воздвигнутый начавшейся новой эпохой уходившимъ въ вѣчность среднимъ вѣкамъ кастильской поэзіи“—была составлена Эрнандо *де-Кастильо*. Произведенія поэтовъ, украшавшихъ дворъ Альфонса V Арагонскаго, собраны главнымъ образомъ въ *Cancionero de Lope de Stuniga*. Лирика „Всеобщей книги пѣсенъ“ распадается на рубрики: танцевальныя пѣсни или баллады (*Bayles*), эпиграмматическія пѣсенки (*Canciones*), оборотныя рѣзмы (*Villancicos*),

Глоссы (Glosas), остроты (Letrillas), деревенскія пѣсни (Vilanelas) и уличныя пѣсни (Pasa-calles); сверхъ того, здѣсь находится также нѣсколько стихотвореній въ діалогической формѣ, которыя можно причислить къ начаткамъ испанской драмы. Сюда же принадлежитъ пастушеская поэма *Mingo Rebulgo*, относящаяся къ серединѣ 15 столѣтія и въ которой пастухъ Минго Ребульго, на вопросы пророка Жилия Аррибато, рисуеть ѣдко-сатирическую картину придворной жизни Генриха IV Кастильскаго.

Но съ большей увѣренностью и опредѣленностью выступилъ драматическій элементъ впервые въ эпоху „католическихъ величествъ“, именно, въ діалогическихъ *эклогахъ* замѣчательнаго также своими лирическими произведеніями Хуана *де-ля-Энцины* (1469—1534), котораго одинъ древній испанскій авторъ называетъ поэтомъ, исполненнымъ великой прелести, забавности и занимательности, и о которомъ другой его соотечественникъ говорить: „Мы имѣемъ отъ него три эклоги, представленныя имъ самимъ передъ адмираломъ Кастиліи и герцогиней Инфантадо. Это были первыя комедіи (драмы), и тѣмъ болѣе славы для него и для нашей комедіи, что въ тѣ же самые дни, когда Колумбъ открылъ богатства Индіи и новый міръ, а „великій полководецъ“ началъ покореніе королевства неаполитанскаго, вошла въ употребленіе и комедія, для того, чтобы всѣ, видя представленіе на сценѣ дѣяній столь великихъ мужей, почувствовали стремленіе совершать истинно геройскіе подвиги“. Конечно, къ пастушескимъ піесамъ Энцины, исполнявшимся въ качествѣ святочныхъ представленій, нельзя предъявить большихъ требованій. Въ нихъ господствовалъ духовный элементъ, и, такимъ образомъ, онѣ еще довольно близко стояли къ церковнымъ мистеріямъ и мираклямъ, которые и въ Испаніи послужили основой новаго сценическаго искусства.

Совершенно къ иной сферѣ относится трагикомедія о *Целестичѣ* (*La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea*). Это произведеніе, появившееся впервые въ 1499 г., принадлежитъ къ самымъ знаменитымъ книгамъ древне-испанской литературы и было переведено на многіе иностранные языки.<sup>270</sup> *La Celestina*—произведеніе всецѣло драматическое, но по своей формѣ это все-таки скорѣе діалогическая новелла, чѣмъ истинная драма. Для сцены это сочиненіе никогда, конечно не предназначалось, какъ показываетъ уже его объемъ (21 актъ); но несомнѣнно, что своимъ живымъ и вѣрнымъ изображеніемъ нравовъ и характеровъ, а также силой и гибкостью діалога оно оказало очень благотѣльное вліяніе на позднѣйшихъ драматическихъ писателей. Содержаніе прекрасно выражено однимъ словомъ заглавія древнѣйшаго нѣмецкаго перевода (*Hurenspiegel*—Зеркало безнравственныхъ женщинъ). По мнѣнію однихъ, авторомъ этого произведенія былъ Хуанъ *де-Мена*, по мнѣнію другихъ—Родриго *де-Кота*, съ большей же вѣроятностью его можно приписать

Фернандо *де-Рохасу*. Болѣ опредѣленный сценическій видъ испанская драма получила у португальскаго поэта Жилия *Вицента* (1480—1536?), написавшаго восемь пьесъ на испанскомъ языкѣ и коротко-строчными романсовыми стихами, оставшимися основной стихотворной формой въ испанской драмѣ, восемь пьесъ, изъ которыхъ особеннаго вниманія заслуживаютъ имѣющія комическій характеръ (*Farças*)<sup>271</sup>). Остается, однако, невыясненнымъ, исполнялись ли когда-либо эти пьесы въ Испаніи. Среди представителей испанской драматической поэзіи до появленія драматическихъ произведеній великаго Сервантеса особеннаго упоминанія заслуживаютъ Торресъ *Наарро*, Лопе *де-Пуэда* (*El infamador*), Хуанъ *де-ля-Куэва*, Христоваль *де-Вурресъ* (*Semiramis, Cassandra*) и Рей *де-Артунда* (*Amantes de Tornel*).

Изъ историковъ, или, если угодно, изъ хроникеровъ и біографовъ этого періода почетной извѣстностью пользуются Гутіерресъ Діазъ *де-Гамесъ*, (*El victorial ó historia de Don Pedro Niño*), Эрнандо *дель-Пульдръ* (*Los claros varones de Castilla y sus letras*), Фернанъ Перезъ *де-Гусманъ* (*Generaciones y semblanas*), затѣмъ авторъ „Хроники Альваро де-Луна“ (*Crónica del Condestable Alvaro de Luna*, Антоніо *де-Кастельяносъ?*), Мануэль *Подривезъ де-Севилья* (*Crónica de Espana*), прищъ Карлосъ *де-Біана* (*Crónica de los reyes de Navarra*), Дьего *де-Валера* (*Crónica de España*), Дьего *Подривезъ де-Аммела* (*El Valerio de las historias escolásticas y de España*) и Фернанъ *Мехиа* (*Nobiliario vero*). Для исторіи нравовъ большое значеніе имѣетъ «*Corbacko*», принадлежащій протоіерею Альфонсо *Мартинезу де-Толедо* и изображающій жизнь и поступки дурныхъ женщинъ.

### Т р е т і й п е р і о д ъ .

Въ третьемъ періодѣ своего развитія, относящемся ко времени царствованія Карла V, испанская литература достигла уже такой силы и красоты, что съ увѣренностью можно было предвидѣть все великолѣпіе ея расцвѣта въ четвертомъ періодѣ. Нація приступила къ своей всемірно-исторической миссіи. Черезъ посредство своего короля, повелѣвавшего въ Италіи, въ Германіи, въ Нидерландахъ, въ старомъ и новомъ свѣтѣ, Испанія сдѣлалась средоточіемъ такого могущества, какого еще не видала ни древняя, ни новая исторія; даже завоеванія римлянъ кажутся ничтожными передъ необозримыми пространствами земли, доставшимися на долю испанской храбрости, испанскому властолюбію и испанскому счастью въ одномъ только западномъ полушаріи. Внутреннее благоденствіе и внѣшняя слава воодушевляли сердце и побуждали къ духовной дѣятельности, подвиги которой должны были идти наравнѣ и рядомъ съ дѣянїями войны и политики. Хотя свободы не было, но возвышенное воспоминаніе о славной, хотя и несчастной борьбѣ „коммунеровъ“, вы-

ступавшихъ подъ предводительствомъ мученика свободы Падилаи († въ 1521 г.) въ защиту древнихъ національныхъ вольностей противъ деспотизма Карла V, умерло еще не скоро и постоянно поддерживало въ сердцѣ испанца ту мужественную гордость и то чувство чести, которыя всегда предохраняли его, по крайней мѣрѣ, отъ соціального униженія, если и не могли спасти отъ политическаго рабства и религіознаго звѣрства. Ослѣпительный блескъ могущества, озарявшій Испанію съ трона Карла V, вполне могъ заставить испанцевъ забыть за внѣшними триумфами потерю внутренней независимости.

Мысль быть господствующей націей чрезвычайно привлекательна, и народы съ древнихъ временъ соглашались быть рабами дома, если они имѣли возможность разыгрывать повелителей извнѣ. Наконецъ, что касается жестокой церковной тирании, превратившей Испанію послѣ паденія мавровъ въ арену своей кровожадности, то надо замѣтить, что, въ общемъ, она не могла принести много вреда духовной жизни стариннаго и истиннаго испанца, такъ какъ онъ всѣмъ своимъ существомъ фанатическій католикъ и поэтому долженъ былъ находить не только вполне естественнымъ, но и очень похвальнымъ, что всякая попытка, даже отдаленнѣйшій намекъ на отдаленную попытку причинить вредъ „древнему христіанству“, т.-е. строгому римско-католичеству, — наказывалась сожженіемъ на кострѣ. Конечно, инквизиція сдѣлала невозможной въ Испаніи высшую науку, душою которой является свободное изслѣдованіе, но подъему поэтической національной литературы она скорѣе способствовала, чѣмъ препятствовала, указавъ избраннымъ умамъ на область фантазіи и страсти и замкнувъ для нихъ область мыслящаго разума.

Громадная перемѣна, происшедшая въ Испаніи послѣ паденія Гранады, когда наслѣдникъ австрійскаго Филиппа и дочери Фердинанда и Изабеллы вступилъ на испанскій тронъ, отразилась и на литературѣ. Испанія вышла изъ своей прежней политической замкнутости, и ея литература немедленно утратила внутренній характеръ, т.-е. подверглась вліянію иноземцевъ и стала руководиться чужестранными образцами. Ея представители завоевывали для испанской поэзіи чужія формы въ то самое время, когда испанскіе военачальники завоевывали чужія земли. вмѣстѣ съ тѣмъ поэзія, разсматриваемая какъ искусство, приобрѣла болѣе прочную почву и распространилась шире, чему способствовало, главнымъ образомъ, искусство книгопечатанія. Прежде искусственная поэзія, какъ и образованіе вообще, были въ Испаніи исключительнымъ достояніемъ придворно-ученыхъ круговъ; изобрѣтеніе же Гутенберга и въ этой области, какъ вездѣ, сообщало мысли неутомимый полетъ, открывавшій ей дорогу во всѣ мѣста и во всѣ классы общества. До эпохи Карла V политическая сила Испаніи сосредоточивалась въ борьбѣ съ маврами въ

предѣлахъ самой страны, а поэзія самымъ тѣснымъ образомъ сплелась съ этой борьбой; въ ограниченной области она совершила великое, именно, создала свои драгоцѣнные романсы, средоточіемъ которыхъ на сѣверѣ была Ронсевальская долина, а на югѣ Гранада; теперь же испанскія войска развернули свои знамена во всѣхъ земляхъ, испанскій флагъ развѣвался на всѣхъ моряхъ,—и вотъ испанская поэзія также стала искать пріобрѣтеній извнѣ. Но въ такой же мѣрѣ, въ какой увеличивались ея богатство и многосторонность, утрачивался ея характеръ. Испанская политика вездѣ оставалась той же, оставалась политикой національно испанской. Не то было съ литературой: въ этотъ періодъ она сдѣлалась подражательной.

Главнымъ образцомъ для этого подражанія постоянно служила, на ряду съ классическими произведеніями древности, итальянская литература. Политическія событія этой эпохи привели многихъ испанцевъ въ Венецію, Флоренцію, Римъ и Неаполь, гдѣ они познакомились съ сокровищами итальянской поэзіи и откуда принесли къ себѣ на родину восторженное знакомство съ произведеніями Данте, Петрарки, Боккачіо и другихъ. Переводы этихъ произведеній проложили дорогу подражанію имъ. Итальянскій стиль и итальянскія формы пріобрѣли господство и вытѣснили туземные сюжеты и стихотворные размѣры, хотя все-таки національный элементъ продолжалъ удерживать нѣкоторое значеніе: онъ нашелъ себѣ защитниковъ противъ иноземнаго въ выдающихся поэтахъ, какъ наприм., въ авторѣ народныхъ любовныхъ пѣсенъ и романсовъ, а также ѣдкою сатирикѣ Христовалѣ *de-Кастильево* (1490—1556)—и цѣнился даже самими приверженцами новой школы. Основателемъ этой школы, дѣятельностью которой испанцы открываютъ классическую эпоху своей литературы, признается Хуанъ *Босканъ Альмогаверь*, жившій въ періодъ отъ 1490 до 1540 г. Свои юношескія стихотворенія Босканъ писалъ еще въ стилѣ древне-испанскихъ канціонеро, но оставилъ его, когда познакомился съ итальянской поэзіей. Переходъ къ итальянскому стилю совершенъ имъ въ его вольномъ переводѣ „Геро и Леандра“ Музея; затѣмъ онъ писалъ сонеты и канцоны по образцу Петрарки, исполненные, однако, чисто испанской страстности. Своею прелестною лирико-эпической аллегоріей *Царство любви* онъ ввелъ въ Испанію и ottave rime, и его поэтическія посланія показываютъ, что на ряду съ итальянцами онъ изучалъ также древнихъ, особенно Горация. Полное собраніе его произведеній появилось впервые въ 1543 г. въ Лиссабонѣ (*Las Obras de Boscán*).

За Босканомъ слѣдуетъ его другъ Гарциласо (собственно Гарціасъ Ласо) *de-la-Вега* (1503—36), по необыкновенно нѣжнымъ и изящнымъ стихотвореніямъ котораго никакъ нельзя подуматъ, что жизнь свою онъ проводилъ большею частью въ военномъ лагерѣ и умеръ смертью храб-

раго война, раненный въ голову при штурмѣ одной башни близъ Марсели во время похода 1536 г. Онъ также писалъ сначала въ стилѣ національныхъ пѣсенъ, но примѣръ Боскана скоро побудилъ и его обратиться къ итальянскимъ формамъ. Въ его *пастушескихъ стихотвореніяхъ* (Eglogas),—родъ поэзіи, который собственно ему обязанъ своимъ возникновеніемъ въ Испаніи,—гармоническая грація древнихъ соединяется съ размышленіемъ и чувствомъ новаго романтизма и я затруднялся бы указать хотя на одно стихотвореніе этого рода, которое бы могло соперничать въ чарующей прелести съ его первой эклогой („El dulce lamentar de los pastores“ etc.)<sup>272</sup>). Число его произведеній не велико, но все имъ написанное—эклоги, элегіи, канцоны, сонеты, оды, посланія, пѣсни—настолько превосходно, что вполне законнымъ является его право на данное ему его современниками почетное наименованіе „царя испанскихъ поэтовъ“ (Las obras de Garcilaso de la Vega, Sevilla, 1580).

Пасторальная поэзія, съ какой выступилъ впервые Гарциласо, нашла себѣ прежде всего послѣдователей въ двухъ португальцахъ, Франциско *де-Саа де-Миранда* (род. въ 1495 г.) и Хоргѣ *де-Монтемайоръ* (род. ок. 1520 г., † 1561 г.), писавшихъ свои пастушескія стихотворенія на испанскомъ языкѣ. Эклоги Миранды по силѣ и наивности напоминаютъ идилліи Теокрита: Монтемайоръ же сочинилъ первый испанскій пастушескій романъ *Діану* (La Diana), переведенный на всѣ языки и вызвавшій безчисленное количество подражаній, изъ которыхъ, однако, ни одно не можетъ идти съ нимъ въ сравненіе; въ его изящную прозу, достигающую особенной прелести въ новеллистическомъ эпизодѣ „Абиндараезъ и Ксарифа“, вставлено множество задушевныхъ, дышащихъ нѣжностью стихотвореній, среди которыхъ наибольшей славы заслуживаютъ сцены прощанія Сирено и Діаны и канцона, содержащая сѣтованія Діаны на отсутствіе ея возлюбленнаго.

Такъ какъ въ наше время пастушеская поэзія отошла уже въ вѣчность, то не бесполезно будетъ, для уясненія манеры Монтемайора, привести здѣсь одно изъ характеристическихъ мѣстъ «Діаны»:

«Съ горы Леонъ спускался забытый своей Діаной Сирено, съ которымъ любовь, счастье и время поступили такъ жестоко, что онъ видѣлъ въ смерти самое незначительное изъ всѣхъ страданій, выпавшихъ ему на долю въ его несчастной жизни. Бѣдный пастухъ уже не плакалъ отъ горя, какое обѣщала ему разлука, не беспокоило его и опасеніе быть забытымъ, ибо свои подозрѣнія увидѣлъ онъ до такой степени оправдавшимися, что ему не могъ уже угрожать никакой болѣе жестокой ударъ судьбы. И вотъ, когда пастухъ достигъ зеленыхъ и веселыхъ луговъ, орошаемыхъ волнами полноводной рѣки Энды, то снова возстало въ его душѣ великое счастье, какимъ онъ наслаждался здѣсь, когда былъ еще такимъ полнымъ господиномъ своей свободы, когда еще не сдѣлался такимъ же рабомъ той, которая безъ причины погребла его во мракѣ своего забвенія. Ему вспомнилось то счастливое время, когда онъ пасъ свои стада на этихъ лугахъ, въ этихъ прелестныхъ опушкахъ, имѣя въ виду лишь свой заработокъ отъ вѣрнаго исполненія обязанностей.

Въ свободные часы онъ всю свою радость заключалъ единственно въ благоуханіи золотыхъ цвѣтовъ, которые весна разсѣиваетъ по всей природѣ, какъ радостныхъ вѣстниковъ лѣта; бралъ онъ также въ руки свою красивую лютню, которую постоянно носилъ съ собой въ пастушеской сумкѣ, или брался за свирѣль, подъ тонъ которой сочинялъ сладостные стихи, прославившіе его среди пастушекъ всего округа. Онъ выросъ въ полѣ, на полѣ же пасъ онъ своя стада; потому-то и его стихи ограничивались полемъ, пока злосчастная любовь не лишила его свободы, какъ обыкновенно она поступаетъ съ тѣми, которые считаютъ себя самыми свободными людьми. Теперь бѣдный Сирено шелъ съ заплаканными глазами, измѣнившимся лицомъ и столь привыкшимъ къ страданіямъ сердцемъ, что если бы счастье пожелало послать ему какую-нибудь радость, то онъ долженъ былъ бы отыскать другое, новое сердце, чтобы воспринять ее. Его одежда была изъ сукна, столь же жесткаго, какъ и его судьба. Въ рукѣ онъ несъ пастушескій посохъ, на лѣвомъ плечѣ висѣла у него пастушеская сумка. Онъ прислонился къ стволу бука, его глаза начали озирать прелестную опушку, пока не остановились на мѣстѣ, гдѣ онъ впервые увидѣлъ красоту, прелесть и благонравіе пастушки Діаны, въ которой природа соединила весьма разнообразныя совершенства. Чтѣ чувствовало его сердце, пусть пойметъ тотъ, кто когда-либо погружался въ печальныя воспоминанія. Не могъ несчастный пастухъ удержаться отъ слезъ, не могъ подавить вздоховъ, вырывавшихся изъ его сердца, и, поднявъ глаза къ небу, излилъ свою скорбь въ слѣдующихъ словахъ: «О, моя память! врагъ моего покоя! не лучше ли было бы тебѣ заставить меня забыть о моихъ теперешнихъ горестяхъ, чѣмъ вызывать передъ моими глазами прошедшія радости? Что говоришь ты мнѣ, память? Что на этомъ лугу я видѣлъ свою поведительницу Діану? Что на немъ я началъ чувствовать то, чего никогда не перестану оплакивать? Что возлѣ этого свѣтлаго, обрамленнаго высокими и зелеными ольхами источника она часто клялась мнѣ, проливая безконечныя слезы, будто ничто на свѣтѣ,—ни воля родителей, ни убѣжденія братьевъ, ни настоятельныя просьбы родственниковъ,—не могутъ поколебать ея рѣшенія? Что когда она увѣрала меня въ этомъ, то въ ея прекрасныхъ глазахъ блестѣли слезы, подобныя восточнымъ перламъ, какъ бы свидѣтели остававшася невысказаннымъ въ ея сердцѣ; и это съ угрозой считать меня за человѣка низкаго образа мыслей, она приказывала мнѣ вѣрять своимъ столь многократнымъ обѣщаніямъ. Но остановись не на долго, мое воспоминаніе! Если уже ты указало мнѣ причины моего несчастья,—а въ этомъ именно и заключаются причины его, такъ какъ счастье, которымъ я пользовался тогда, послужило зародышемъ несчастья, которое я претерпѣваю,—то не забудь также для облегченія моего горя поставить передъ моими глазами бѣдствіе, безпокойство, боязнь, сомнѣніе, ревность, подозрѣніе, недовѣріе, которыя не оставляютъ истинно любящаго даже при самомъ счастливомъ положеніи дѣла. О, воспоминаніе, воспоминаніе! разрушитель моего покоя! Съ какой убѣдительною можешь ты возразить мнѣ, что величайшее изъ упомянутыхъ мною въ этихъ размышленіяхъ страданій было совершенно ничтожно въ сравненіи съ тѣмъ блаженствомъ, какое за это выпало на мою долю. Да, мое воспоминаніе, ты, конечно, право, и всего хуже то, что ты такъ безусловно право!»—Съ этими словами онъ вытащилъ изъ-за пазухи бумажку, въ которой было завернуто нѣсколько прядей зеленого шелка и волосъ—и какихъ волосъ!—положилъ ихъ на зеленую траву, вынулъ, обливаясь слезами свою лютню, уже не столь красиво украшенную, какъ тогда, когда благоволила къ нему Діана, и запѣлъ пѣсню.

Гаспаръ Жиль *Поло*, родившійся въ срединѣ 16 столѣтія, пополнилъ и завершилъ по духу и формѣ произведеніе Монтемайора, выпу-

стивъ въ 1564 г. свою *Влюбленную Дяну* (*La Diana enamorada*). Обѣ эти книги Сервантесъ называетъ лучшими въ своемъ родѣ, а, какъ извѣстно, авторъ „Дона Кихота“ былъ критикомъ не снисходительнымъ.

Болѣе многостороннія, мужественныя и самостоятельныя стремленія, чѣмъ у названныхъ до сихъ поръ испанскихъ классическихъ лириковъ и идилликовъ, проявилъ Дьего Гуртадо *де-Мендоза*. Этотъ знаменитый воинъ, государственный и свѣтскій человекъ, родившійся въ 1503 г. въ Гренадѣ и умершій въ 1575 г. въ Вальядолидѣ, принадлежитъ къ тѣмъ выдающимся умамъ,

которые умѣютъ соединять самую безпокойную дѣловую жизнь съ литературной дѣятельностью и въ той и другой области свершаютъ прекрасное, нисколько не переставая въ то же время наслаждаться веселыми радостями жизни. Въдѣ имѣлъ же этотъ полководецъ, дипломатъ и писатель еще на шестидесятомъ году жизни достаточно огня и силы, чтобы безъ дальнихъ словъ выбросить изъ окна одного своего соперника въ любви, наступавшаго на него съ кинжаломъ, — поступокъ, навлекшій на Мендозу немилость и изгнаніе со стороны Филиппа II. Въ своихъ стихотворныхъ произведеніяхъ онъ отчасти слѣдовалъ древнему національному стилю, сочиняя редондилы, вильянтико и летрилы, отчасти теоріи итальянской школы. Среди его произведеній, написанныхъ въ итальянскомъ стилѣ, выдаются *Посланія* (названные имъ просто письма) *Cartas*, въ терцинахъ. Онъ первый сталъ примѣнять въ Испаніи форму дидактическаго посланія, проникнутаго гораціевскою философіей, и его *Посланіе къ Гускану* („*El no maravillarse hombre de nada*“ и т. д.) еще теперь представляетъ изъ себя неподражаемый образецъ среди этого рода поэтическихъ произведеній.



Рис. 160. Гуртадо де Мендоза. Съ гравюры Навіо.

По еще большее значеніе, чѣмъ своими стихами, имѣлъ Мендоза для испанской литературы своей прозой, которую онъ образцово умѣлъ пользоваться, въ юности—какъ романистъ, въ старости—какъ историкъ. Будучи студентомъ въ Саламанкѣ, онъ написалъ всемірно-извѣстнаго *Лазарильо* (*Lazarillo de Tormes*)<sup>273</sup>), которымъ онъ создалъ чисто испанскій видъ романа—плутовской романъ (*Estilo picaresco*, отъ *pícaro*, плутъ<sup>274</sup>), положившій конецъ господству рыцарскихъ и пастушескихъ романовъ. Эта книга есть истинное сокровище по тонкому знанію людей, колкой сатирѣ и картинамъ нравовъ, набросаннымъ съ прелестнымъ юморомъ; но самое привлекательное анатомированіе человѣческаго сердца авторъ производилъ, по моему мнѣнію, въ изображеніи бродяжнической жизни, которую ведетъ маленькій Лазарильо въ сообществѣ со злымъ слѣпымъ нищимъ, а кастильская національная гордость, часто вырождающаяся въ нищенскую спѣсь, особенно великолѣпно изображена въ той главѣ, гдѣ Лазарильо занимается лакеемъ сразу къ семи мѣщанкамъ, „потому что жена булочника, башмачника, портного, каменьщика и т. д. сочли бы себѣ стыдомъ идти по улицѣ и къ обѣднѣ безъ слуги, почтительно выступающаго за ними со шпагой на боку,—а такъ какъ ни одна изъ нихъ въ отдѣльности не была въ состояніи платить ему жалованье, то онѣ условились такимъ образомъ, чтобы онъ состоялъ на службѣ у каждой изъ нихъ поочередно“. Къ сожалѣнію, Мендоза не окончилъ своего романа, и вторая часть, прибавленная Энрике де-Люной, недостойна первой.

Какъ творецъ плутовскаго романа, Мендоза, напротивъ, нашелъ равнаго себѣ по силамъ преемника въ Матео *Алеманъ*, жившемъ во время Филиппа II и написавшемъ *Гусмана Альфаракскаго* (*La vida del Picaro Guzman de Alfarache*), который также обошелъ всю Европу<sup>275</sup>). Менѣе значенія имѣетъ *Плутовка Юстина* (*La Pícaro Justina*), произведеніе Франциско *де-Убеда*. Если упомянутымъ „Лазарильо“, представляющимъ такое знаменательное исключеніе изъ подражательнаго направленія этого литературнаго періода, Мендоза положилъ начало народному и національному роману, то точно такъ же благодаря своей „Исторіи войны противъ мятежныхъ мавровъ“ (*Guerra de Granada hecha por el Rey de España Don Filipe II contra los Moriscos de aquel reino sus rebeldes*), онъ стоитъ и во главѣ истинныхъ историковъ своей родины. Въ историческомъ стилѣ онъ очень близко подходитъ къ своимъ образцамъ, Саллюстію и Тациту, и, сверхъ того, его произведеніе отличается благороднымъ прямодушіемъ, съ какимъ онъ излагаетъ причины, побудившія въ 1568 г. мавровъ къ возстанію вслѣдствіе ненавистнаго фанатизма и жестокости Филиппа II. „Инквизиція“, говоритъ онъ, „начала мучить ихъ все болѣе и болѣе; король приказалъ имъ отказаться отъ мавританскаго языка, а также отъ всякаго сношенія и общенія между собой:

онъ взялъ у нихъ всѣхъ ихъ рабовъ-негровъ, которыхъ они воспитали съ такой нѣжностью, какъ будто это были ихъ собственные дѣти; онъ заставилъ ихъ покинуть свою арабскую одежду, на покупку которой они истратили много денегъ; онъ принудилъ ихъ дѣлать большіе расходы, чтобы одѣваться вполнѣ по-кастильски: онъ заставилъ женщинъ ходить безъ покрывала и приказалъ открыть всѣ дома, которые обыкновенно держали на запорѣ, — и оба эти распоряженія показали невыносимымъ насиліемъ этому склонному къ ревности народу; имъ было объявлено также, будто онъ хочетъ взять у нихъ дѣтей, чтобы воспитывать ихъ въ Кастилиі; имъ запретили употребленіе бань, которыя служили имъ вмѣстѣ и для чистоты и для удовольствія, а еще раньше имъ запретили музыку, пѣніе, празднества, всѣ обычные развлеченія, всѣ веселія сборища“. Мендоза показываетъ намъ также, какихъ слугъ „религіи любви“ Филиппъ II имѣлъ своими совѣтниками. Именно, когда король спросилъ патера Орадичи, какъ ему вести себя по отношенію къ мавраммъ, тотъ отвѣчалъ: „Чѣмъ больше уничтожать этихъ враговъ, тѣмъ меньше ихъ остается“.

Къ крупнымъ лирикамъ эпохи Карла V, кромѣ Франциско *де-Альдана* († въ 1578 г.), прозваннаго „божественнымъ“ за увлекательную красоту языка и благородство мыслей, принадлежатъ еще Луисъ *Понсе де-Леонъ* (1527—1591) и Эрнандо *де-Геррера* († въ 1597 г.). Оба признаются классическими писателями, оба знамениты преимущественно одами. Понсе де-Леонъ въ своихъ *Одахъ*—среди которыхъ наибольшей извѣстностью пользуются „*Жизнь на небѣ*“ (*Alma region luciente*). „Предсказаніе бога рѣки Тахо“ (*Folgaba el rey Rodrigo*), „Счастье мудреца“ (*Qué descansada vida*), „Чары звуковъ“ (*El aire se serena*), „Звѣздное небо“ (*Cuando contemplo el cielo*) и „Тихая пристань“ (*O ya seguro puerto*)—стремился къ античной простотѣ формы, прекрасно гармонирующей съ полными достоинства и нравственной серьезности идеями содержанія.

Суровая участь этого поэта, который несомнѣнно принадлежитъ къ самымъ выдающимся лирикамъ своей родины, представляетъ ужасающее доказательство того, какими препятствіями и опасностями была окружена въ Испаніи умственная дѣятельность. Благородный и истинно благочестивый Леонъ, великолѣбныя оды котораго принадлежатъ къ самымъ долговѣчнымъ произведеніямъ испанскаго гения, въ теченіе пяти лѣтъ подвергался мученіямъ и оскорбленіямъ въ тюрьмахъ инквизиціи, за то, что—невѣроятно, но правда!—перевелъ на кастильскій языкъ «Пѣснь пѣсней» и притомъ лишь для частнаго пользованія одного изъ своихъ друзей <sup>236</sup>).

Оды Геррера, написанныя въ формѣ итальянскихъ канцонъ, проникнуты возвышеннымъ и стремительнымъ краснорѣчіемъ еврейскихъ пророковъ. Таковы его гимны на побѣду при Лепанто и гимнь въ честь Фердинанда Святого; болѣе кроткимъ настроеніемъ отличается его элегическая ода на смерть короля Себастьяна Португальскаго и очень мила

знаменитая *Канциона ко сну* (*Suave sueño, tu que en tarde vuelo etc.*). Геррера былъ также историкомъ (*Relacion de la guerra di Chipre*) и биографомъ (*Vida y muerte de Tomas Moro*). Послѣ него изъ лириковъ и идилликовъ этого періода должны быть упомянуты еще: Эрнандо де-Акуна, Педро де-Падилья, Гутьерресъ де-Сетина, Алонзо де-Фуентесъ, Себастьянъ Велезъ де-Гевара, Луисъ Барагона де-Сото и Виценте де-Эспинель, главная заслуга котораго заключается, впрочемъ, не въ его стихотвореніяхъ, а, скорѣе, въ комическомъ романѣ *Маркосъ де-Обреюнь* (*Relaciones de la vida del Escudero M. d. O. 1618*)<sup>277</sup>).

Усердныхъ и многочисленныхъ разработывателей нашелъ себѣ за этотъ періодъ въ Испаніи эпосъ, но въ этой области поэзіи явственно выступали невыгодныя стороны подражанія иноземнымъ образцамъ. Элементы для истиннаго эпоса были даны испанцамъ въ ихъ романсахъ и въ древней поэмѣ о Сидѣ. Изъ этихъ элементовъ могла бы органически развиться національная героическая поэзія, въ болѣе высокомъ смыслѣ, но не оказалось во время генія, который взялъ бы на себя дѣло этого развитія, и когда внослѣдствіи явились крупные таланты, манера итальянской школы пріобрѣла уже такое господство, что поэты стремились лишь подражать итальянскому эпосу, причемъ, однако, отдавали преимущество историческому матеріалу надъ романтическимъ и къ современной исторіи обращались даже съ такимъ предпочтеніемъ, что явился цѣлый рядъ *Каролеадъ*, т.-е. эпическихъ поэмъ, имѣвшихъ своимъ героемъ Карла V, а также другихъ, прославлявшихъ современные военные и морскіе походы испанцевъ. Если принять во вниманіе, что истинный эпосъ коренится въ младенческой исторіи народовъ, въ сказаніяхъ, то не можетъ показаться страннымъ то крайне ничтожное поэтическое содержаніе, какое мы находимъ въ искусственной эпопее испанцевъ, какъ вообще, такъ и въ сравненіи съ другими отдѣлами ихъ поэзіи. Но и тамъ, гдѣ этотъ эпосъ брался за древненаціональные сюжеты, онъ не производилъ ничего значительнаго, такъ какъ ему недоставало связи съ народной героической поэзіей прежняго времени, т.-е. съ поэзіей романсовъ, и онъ все строилъ на итальянскій ладъ.

Болѣе извѣстными среди своихъ соотечественниковъ эпическими поэтами этого періода были: Луисъ *Zanama* (*Carlos famoso*, 1566 г.), Жеронимо де-Урреа (*Carlos victorioso*), Луисъ де-Жубралеонъ (*Historia Parthenopea*), Дьего Хименезъ де-Аоллонъ (*El Cid Ruy Diaz de Bivar*), Иполито Санъ (*La Maltea*), Хуанъ *Pufo* (*La Austriada*), Алонзо Лопезъ (*El Pelavo*), Лорензо де-Замора (*La Saguntina*), Христоваль де-Вурпесъ, предшественникъ Сорвантеса и Лопе въ области драмы (*El Monserrate*), Габріель Лазо де-ля-Вега (*La Mexicana*), Мартинъ дель-Барко де-Центенеро (*Argentina*), Хуанъ де-ля-Куэва (*La conquista de Betica*), Хозе

*de-Baldivesso* (*Sagrario de Toledo*), Гаспаръ *de-Акиларъ* (*Expulsion de los Moriscos*), знаменитая поэтесса Бернарда Феррейра *de-ля-Церда* (*Espana libertada*) и Бернардо *de-Бальбуэна* (*El Bernardo*).—Всеобъемлющій *Lone de-Bea*, какъ поэтъ эпическій (*Dragontea, La Jerusalem conquistada, La Hermosura de Angelica*), также можетъ быть поставленъ среди писателей этой эпохи, у него есть и комическая поэма (*La Gatomachia*, Война кошекъ); сюда же причислимъ Хозе *de-Виллавицiosa* (*La Mosquea*, комическая эпопея) и, наконецъ, Алонзо *de-Эрсилья-и-Зуньша* (*La Araucana*, 1590 г.)<sup>273</sup>. „Австриаду“ Руфо, „Монсератте“ Вируэса и „Араукану“ Эрсильи Сервантесъ признаетъ лучшими изъ произведеній, написанныхъ на кастильскомъ языкѣ героическимъ стихотворнымъ размѣромъ.

Внѣ предѣловъ Испаніи изъ всѣхъ эпическихъ поэмъ этой страны наибольшую извѣстность приобрѣла «Араукана» Эрсильи (1533—1595). Написанная восьмистрочными стихами и заключая въ себѣ 37 пѣсень, эта поэма изображаетъ борьбу стремящихся къ завоеваніямъ испанцевъ съ храбрыми индѣйцами чилийской горной страны Арауко. Эрсилья самъ пережилъ тѣ событія, о которыхъ рассказываетъ, и такъ какъ онъ больше руководствуется свидѣтельствомъ своихъ глазъ, чѣмъ повинуется волѣ своей фантазіи, то его поэма представляетъ скорѣе историческій рефератъ, чѣмъ эпопею. Примѣсъ обычныхъ мотивовъ и образовъ романтической героической поэзіи, каковы маги, волшебные сады и т. под. въ «Арауканѣ» вполне несущественна и произвольна; главное здѣсь—обставленный поэтическими украшеніями историческій рассказъ, который Эрсилья въ самомъ началѣ поэмы и выставляетъ своею цѣлью въ сознательной противоположности къ Аріосто, котораго фантастическій рыцарскій эпосъ приобрѣлъ въ Испаніи большую популярность. Аріосто начинаетъ своего «Орlando» словами: «Дамъ, рыцарей, оружіе, любовныя приключенія и служеніе женщинамъ, буду я воспѣвать».—Эрсилья же, напротивъ, въ первомъ стансѣ «Арауканы» говорить: «Не дамъ воспѣваю я, не любовь, не ухаживанье влюбленныхъ рыцарей, не проявленія пламенной страсти, не обѣды, празд-

**PRIMERA**  
**SEGUNDA, Y TERCERA PARTES DE LA**  
 Araucana de donAlonso de Ercilla y cuniga, Cauallero dela orden de Sanriago gentil hombre dela camara de la Magestad del Emperador.  
**DIRIGIDAS AL REY**  
 don Felipe nuestro Señor.



Con licencia del ordinario en Barcelona  
 en casa Sebastia de Cormellas  
 al Call. Ano. 1592.  
 Esta conforma el original.

Рис. 161. Точный снимокъ съ заглавнаго листа Арауканы; одно изъ первыхъ изданій 1592 года, содержащее всѣ три части.

ники и любовныя ласки, а мужество, дѣянія и отважныя предпріятія тѣхъ храбрыхъ испанцевъ, которые съ помощью меча наложили суровое ярмо на непокорную плею Арауко». Въ силу этого прагматизма поэту естественно должно было удаваться всего лучше изображеніе того, что онъ передаетъ какъ очевидецъ: изображеніе дикаго великодушія, стойческаго героизма арауканцевъ съ желѣзной, въ племенномъ фанатизмѣ закаленной энергіей испанцевъ. Главный недостатокъ поэмы заключается въ совершенномъ отсутствіи мѣстныхъ красокъ. По «Араукантѣ» совсѣмъ нельзя замѣтить, что она возникла въ чудномъ климатѣ тропиковъ; въ ней нѣтъ индивидуализаціи чужеземной природы и чужеземныхъ людей. Ничто не отличается здѣсь самобытностью, и совершенно деревянными являются тѣ мѣста, гдѣ поэтъ представляетъ индѣйцевъ Арауко говорящими и поступающими съ величественностью испанскихъ грандовъ и съ изысканностью рыцарей Артурова круглаго стола. Но истинно симпатичнымъ становится Эрсилья, когда его охватываетъ сознаніе, что жажда завоеваній и золота, овладѣвшая его соотечественниками, разрушила царство невинности и счастья и погубила безпредный и нравственно-чистый народъ. Онъ высказываетъ это сознаніе во многихъ мѣстахъ, особенно же съ прекрасной искренностью выражаетъ его въ 36 пѣснѣ.

«Неприкрашенная доброта и радушіе, съ которыми этотъ народъ относился къ намъ, дали намъ полную увѣренность въ томъ, что къ нему еще не проникла презрѣнная алчность. Коварство, насиліе, несправедливость, бывшія причинами столькихъ войнъ, тоже еще не нашли дороги въ эту страну и не вытѣснили изъ нея, или не уничтожили въ ней естественныхъ законовъ природы. Но мы разрушили все прекрасное, что нами найдено было въ этой странѣ невинности, давши волю и открывши двери безчестной жадности. Когда же въ скоромъ времени порядокъ и нравственность были изгнаны изъ этой мѣстности, то въ ней водрузила свое знамя корысть, которая и процвѣтаетъ тамъ даже больше, чѣмъ въ другихъ мѣстахъ».

Исторіографія этого періода съ большимъ достоинствомъ шла по пути, указанному Мендозой. Луисъ *де-Авила-и-Зуньига* (род. ок. 1490 г.) описалъ походы Карла V противъ нѣмецкихъ протестантовъ и противъ варварійцевъ, Флоріанъ *де-Окампо* (1501—76) изложилъ первоначальную исторію Испаніи (*Cronica general de España*); по его слѣдамъ пошли Амбросіо *де-Моралесъ* и Гонзало *Арте де-Моліна*. Жеронимо *Зурита* (1512—80) въ своихъ *Anales de la corona de Aragon* показалъ себя осторожнымъ и глубокимъ изслѣдователемъ. Бартоломео Леонардо *де-Аренсола* продолжилъ эти „Анналы“ и написалъ „Исторію завоеванія Молукскихъ острововъ“ (*Historia de la conquista de las Molucas*). На связь португальской исторіи съ исторіей Испаніи обратили вниманіе особенно Эстебанъ *де-Гарибай* и Хуанъ *де-Сильва*, графъ де-Порталегре. Карлосъ *Колома*, маркизь де-Эспинарь, написалъ *Исторію войнъ въ Нидерландахъ* съ 1588 по 1599 г., войнъ, въ которыхъ онъ самъ принималъ участіе въ качествѣ генерала и дипломата; Франциско *де-Монкада*, графъ де-Осона, составилъ исторію похода каталонскихъ и арагонскихъ рыцарей противъ турокъ и грековъ (*Expedicion de las Catalanes y Aragoneses contra Turcos y Griegos*). Всеобщую исторію Испаніи попытался дать просвѣщенный, знаменитый іезуитъ Хуанъ *Маріана* (1537—1623), въ превосходномъ по тогдашнему состоянію исторіографіи

произведеніи *Historia general de España*, написанномъ сначала по-латыни, а затѣмъ переработанномъ на испанскомъ языкѣ. Примѣру Маріаны послѣдовали Хуанъ *де-Феррерасъ* и *Масдеу*, изъ которыхъ послѣдній замѣчательнень критическою проницательностью. Антоніо *де-Геррера* издалъ *Описаніе вестъ-индскихъ острововъ* и исторію ихъ завоеванія.

Очень важно для исторіи заатлантическихъ завоеваній испанцевъ также сочиненіе Франциско де-Хереза о предпріятіяхъ Пизарро (*Historia de la conquista del Peru* <sup>279</sup>). Херезъ сопровождалъ Пизарро въ его рискованномъ походѣ, и разсказъ его о ходѣ и результатахъ этого предпріятія былъ дополненъ впослѣдствіи Августиномъ *де-Зарате*. Другой смѣлый завоеватель, капитанъ Берналь *Діазъ дель-Кастильо*, съ прямою простотою стараго солдата и съ словоохотливостью очевидца, охотно погружающагося въ воспоминанія о своей дѣятельной юности, описалъ завоеваніе Мексики Кортесомъ (*Historia verdadera de la conquista de la nueva España* <sup>280</sup>). Дополненіями и поправками къ этому произведенію, представляющему одну изъ самыхъ привлекательныхъ книгъ въ испанской литературѣ, служатъ появившіеся впослѣдствіи труды *Гомары*, *Торквемады* и *Клавиеро*; въ художественномъ же историческомъ стилѣ великое предпріятіе Кортеса было описано Антоніо *де-Солисомъ* (1610—1686, *Historia de la conquista de Mèxico* <sup>281</sup>), принадлежащимъ по времени своей жизни уже къ слѣдующему періоду. Солисъ, о которомъ одинъ изъ послѣдующихъ испанскихъ писателей говоритъ, что ни одинъ человекъ, знающій испанскій языкъ, не можетъ читать его книгу безъ несказаннаго наслажденія, и Франциско Мануэль *Мело* (*Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña en tiempo Felipe IV*), дѣятельность котораго также относится къ 17 столѣтію, заключаютъ собою рядъ старѣйшихъ великихъ историковъ Испаніи.

#### Четвертый періодъ.

Четвертый періодъ испанской литературы, простирающійся съ конца 16 до конца 17 столѣтія, есть ея золотой вѣкъ. Теперь нація стала наслаждаться плодами своихъ завоеваній при Карлѣ V. Правда, правленіе Филиппа II, этого мрачнаго деспота, уничтожившаго послѣдніе слѣды гражданской свободы, сдѣлавшаго церковный фанатизмъ основой своей политической тираниіи и видѣвшаго въ ужасахъ ауто-да-фе вмѣстѣ богослуженіе и увеселеніе,—было только началомъ конца; правда, Испанія, какою онъ ее сдѣлалъ, необходимо должна была подвергнуться гибели при его слабыхъ преемникахъ; но эта участь была еще слишкомъ далека или, по крайней мѣрѣ, приближалась слишкомъ медленно, чтобы уже въ то время подавить духовную энергію. „Какъ ни сильно“, говоритъ Шаккъ (II, 11), „недостойный образъ правленія, представляющій

смѣсь тиранніи и ничтожества, поколебаль основы государственнаго благосостоянія, какъ ни ослабилъ онъ промышленность внутри государства и его внѣшнее вліяніе, Испанія все-таки въ теченіе всего 17 столѣтія удерживала за собой значеніе первостепенной державы. Самыя безразсудныя мѣропріятія правителей не были въ состояніи совсѣмъ остановить могучій толчокъ, шедшій отъ прежняго времени, и помѣшать созрѣванію плодовъ, посѣянныхъ при лучшей системѣ управленія“.

„Такимъ образомъ и національное сознаніе осталось тѣмъ же, чѣмъ оно было; великое прошлое бросало ослѣпительный отблескъ на настоящее, отблескъ, мѣшавшій видѣть близкое паденіе. Теперь, какъ и прежде, испанецъ свободно и смѣло подымалъ голову, не склоняясь подъ гнетомъ обстоятельствъ; еще не угасла въ немъ благородная кастильская гордость, не угасло убѣжденіе въ высокомъ призваніи своего народа, и испанская исторія 17 столѣтія еще богата проявленіями благороднаго и независимаго духа, которыя не ускользнутъ отъ того, кто только пожелаетъ обратить на нихъ вниманіе. Наибольшая духовная дѣятельность не необходимо связана съ эпохой наибольшаго матеріальнаго благосостоянія; она можетъ, какъ показываютъ и другіе примѣры, пережить упадокъ этого процвѣтанія, или какъ поздній цвѣтокъ распуститься на его развалинахъ. Такъ и въ Испаніи упругость духа лишь еще болѣе закалилась въ столкновеніи съ внѣшнимъ гнетомъ и окрѣпла для болѣе высокаго полета. Если искусство и литература могутъ быть признаны вѣрными отраженіями духовнаго содержанія націи, а это содержаніе въ свою очередь представляетъ высшій масштабъ, по которому можно судить о большей или меньшей степени ея процвѣтанія, то время отъ послѣднихъ десятилѣтій 16-го до послѣднихъ десятилѣтій 17 вѣка должно считаться самымъ богатымъ и блестящимъ періодомъ испанской жизни. Царствованія трехъ Филипповъ обнимаютъ истинно золотой вѣкъ испанской литературы, особенно поэзіи“.

Поэзія пережила свой эпическій расцвѣтъ въ романсовыхъ циклахъ и получила лирическую художественную форму въ произведеніяхъ Боскана, Гарсиласо и родственныхъ съ ними поэтовъ; теперь настала очередь драмы, и такимъ образомъ поэзія въ Испаніи пошла такимъ же естественнымъ путемъ развитія, какой мы видѣли и въ Элладѣ. Блестящій періодъ драматическаго искусства въ исторіи народовъ совпадаетъ, по большей части, съ періодомъ спокойнаго пользованія незадолго передъ тѣмъ пріобрѣтеннымъ политическимъ могуществомъ. Въ Элладѣ расцвѣтъ драмы относится къ періоду полной славы и благоденствія, бывшему результатомъ персидскихъ войнъ; въ Испаніи къ тому времени, когда нація, послѣ дѣлаго столѣтія упорной борьбы и славныхъ успѣховъ, снова получила возможность сосредоточиться въ самой себѣ и пользоваться достигнутыми извнѣ выгодами для украшенія жизни и у

себя на родинѣ. Поэзія также послѣдовала этому стремленію и—чѣмъ, конечно, доказывается ея здоровая сила—не позволила уже, чтобы пріобрѣтенныя на чужбинѣ свѣдѣнія, сообщившія ей въ предшествующій періодъ подражательный характеръ, продолжали препятствовать ея національному развитію. Она обратилась отъ иноземныхъ образцовъ къ чистому источнику своей народной поэзіи романсовъ и пѣсенъ, чтобы изъ этой поэзіи почерпнуть самое лучшее вдохновеніе для созданія національной сцены.

Вполнѣ правильное пониманіе сущности драматическаго искусства и тѣхъ условій, при которыхъ театръ какого-нибудь народа только и можетъ служить болѣе высокимъ цѣлямъ, чѣмъ простое возбужденіе любопытства, и быть выше безмысленнаго зрѣлища или холодной риторики,—это возрѣніе снова привело испанскихъ драматическихъ писателей на національную почву, покинутую испанскою поэзіею со времени Боскана. Театръ долженъ былъ сдѣлаться всецѣло испанскимъ и дѣйствительно сдѣлался такимъ. Коренясь въ сердцѣ, въ міровозрѣніи, въ исторіи націи и, какъ нѣкогда въ Элладѣ, находясь въ тѣсной связи съ религіознымъ культомъ, испанская драма, разрабатываемая великими художниками, могла достигъ того безпримѣрнаго богатства, той красоты, какими она отличалась въ разсматриваемый нами періодъ, и возбудить во всемъ народѣ такое участіе и одушевленіе, о какомъ мы едва можемъ составить себѣ понятіе. Испанскій театръ соединилъ въ себѣ всѣ духовныя потребности націи и въ самыхъ живыхъ краскахъ отражалъ всю ея жизнь, всѣ ея чувства, вѣрованія, помыслы и стремленія; но далеко не поглощая всей производительной силы поэтовъ, онъ охотно давалъ возлѣ себя мѣсто, славу и вліяніе и другимъ формамъ поэзіи, особенно роману и новеллѣ, великаго мастера которыхъ мы должны привѣтствовать въ лицѣ признаннаго корифея 4-го періода испанской литературы—Сервантеса, любимаго и почитаемаго всеми образованными народами.

Мигель *де-Сервантесъ Сааведра*, этотъ бесспорно самый блестящій геній, какого только произвела испанская нація, родился въ Алькалѣ де-Генаресъ въ октябрѣ 1547 г.

Прекрасную біографію великаго испанца написалъ его соотечественникъ Рамонъ Леонъ *Майнезъ*: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, Cádiz 1877*. Майнезъ (I, 10) признаетъ, что день рожденія Сервантеса не можетъ быть опредѣленъ съ точностью. Достоверно извѣстно лишь, что онъ былъ крещенъ 9-го октября того года.—„Sabemos con certeza que nació en Alcalá de Henares en octubre de 1547, y fué bautizado en la parroquial de dicha ciudad el 9 del mismo mes. Ni sabemos ni podemos afirmar más“. (Т.-е. Мы знаемъ достоверно, что онъ родился въ Алкалѣ де-Генаресъ въ октябрѣ 1547 г., тамъ былъ окрещенъ въ приходской церкви 9-го числа того же мѣсяца; больше ничего мы не знаемъ и не можемъ утверждать <sup>232</sup>.)

Злая сестра генія—бѣдность неизмѣнно сопровождала Сервантеса съ колыбели до могилы, и планъ безсмертнаго произведенія, восхищавшаго современниковъ и потомковъ, возникъ въ долговой тюрьмѣ. Достигнувъ юношескихъ лѣтъ, Сервантесъ поступилъ въ знаменитый саламанкскій университетъ, студепческую жизнь котораго онъ такъ забавно изобразилъ во многихъ изъ своихъ произведеній. Здѣсь же пробудился впервые его поэтический талантъ, и онъ, по его собственнымъ словамъ, писалъ цѣлыми дюжинами сонеты и въ безчисленномъ количествѣ романсы,—впрочемъ до насъ не дошедшіе. Не сохранился и его пастушескій романъ *Gilena*, написанный, вѣроятно, въ это же время. Между тѣмъ, молодой поэтъ рано принужденъ былъ искать средствъ къ существованію и вслѣдствіе этого поступилъ на службу къ папскому легату Аквавива, который прибылъ въ Испанію въ 1568 г. и съ которымъ онъ отправился въ Римъ. Повидимому, однако, покровительство прелата скоро стало ему въ тягость, такъ какъ въ 1571 г. мы находимъ его уже солдатомъ въ испанской эскадрѣ, отплывшей изъ Мессины для участія въ знаменитой морской битвѣ при Лепанто. Сервантесъ, какъ одинъ изъ самыхъ храбрыхъ, сражался на бортѣ той галеры, которая сцѣпилась съ египетскимъ адмиральскимъ кораблемъ. Послѣ того какъ онъ уже былъ раненъ двумя ядрами, третье оторвало у него лѣвую руку. Со справедливой гордостью вспоминалъ онъ всегда этотъ день побѣды христіанства надъ полумѣсяцемъ (7 окт. 1571 г.). Еще въ одномъ изъ самыхъ позднихъ своихъ произведеній онъ говорилъ: „Мой взоръ упалъ на пустынную поверхность моря, напомнившего мнѣ о геройскомъ подвигѣ героя Донъ-Хуана Австрійскаго—о побѣдѣ, въ которой и я принималъ участіе съ высокой славой солдата, съ мужественной храбростью и сильно-бьющимся сердцемъ, хотя и занималъ подчиненное положеніе“.

Вслѣдствіи Сервантесъ участвовалъ въ предпріятіяхъ противъ Наварина и Туниса, и въ 1575 г. вышелъ въ отставку. Будучи лишь простымъ солдатомъ, онъ однако приобрѣлъ такое уваженіе со стороны своихъ начальниковъ, что Донъ-Хуанъ и герцогъ де-Сеса снабдили его лестными рекомендательными письмами къ королю Филиппу II. Но именно эта рекомендація и послужила для него причиною жестокихъ мученій: когда корабль, на который онъ сѣлъ въ Неаполѣ для возвращенія въ Испанію, былъ захваченъ алжирскими пиратами, они, найдя у Сервантеса упомянутыя письма, сочли его за весьма высокопоставленнаго челоуѣка, вслѣдствіе чего отправили рабомъ въ Алжиръ и обращались тамъ съ нимъ чрезвычайно дурно, въ надеждѣ получить за него очень значительный выкупъ. Его жизнь въ плѣну, для освобожденія отъ котораго онъ постоянно измышлялъ и приводилъ въ исполненіе самые смѣлые планы, образуетъ истинный романъ. Энергія его въ стремленіи къ свободѣ приобрѣла такую громкую извѣстность и навела такой страхъ

на алжирцевъ, что алжирскій дей Гассанъ однажды замѣтилъ: „Если я хочу сохранить въ безопасности свою столицу, свои корабли и своихъ рабовъ, то мнѣ надо только хорошенько стеречь этого однорукаго испанца“. Наконецъ, въ 1580 г. онъ былъ выкупленъ испанцами вмѣстѣ со многими изъ своихъ товарищей по несчастію и пережилъ, по его собственнымъ словамъ, величайшую радость, какая только существуетъ на землѣ, — радость снова получить потерянную свободу. По прибытіи на родину, бѣдность его самого и близкихъ родныхъ принудила его вторично вступить въ военную службу и участвовать въ экспедиціяхъ противъ Португаліи и Азорскихъ острововъ. Но среди тревогъ военной жизни онъ сочинилъ свой прекрасный пастушескій романъ *Galathea*, появившійся въ 1584 г. и положившій основаніе его литературной извѣстности, хотя достоинство этого произведенія исчерпывается тѣмъ, что оно представляетъ удачное подражаніе Монтемайору и Жиліо Поло. Въ концѣ 1584 г., отказавшись отъ военной карьеры, онъ женился на Каталинѣ де-Паласіосъ-и-Салазаръ и поселился въ Эскивиасѣ.

Вынужденный сдѣлать себѣ изъ литературы источникъ для добыванія средствъ къ жизни, Сервантесъ обратился къ театру, такъ какъ, при постоянно возрастающей склонности народа къ театральнымъ представленіямъ, драматическія произведенія обѣщали наибольшій доходъ. По его собственному показанію, онъ сочинилъ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ отъ двадцати до тридцати пьесъ, которымъ выпалъ на долю благосклонный приемъ, но изъ которыхъ сохранилось всего двѣ. Эти двѣ драмы суть *El trato de Argel* (Жизнь въ Алжирѣ) и *Numancia*. Первая замѣчательна только какъ изображеніе тогдашней жизни плѣнныхъ христіанскихъ рабовъ въ Алжирѣ, въ „Нуманціи“ же Сервантесъ началъ проявлять свою поэтическую мощь, хотя, какъ драма, это произведеніе служить еще несомнѣннымъ доказательствомъ младенческаго состоянія драматическаго искусства. Удивительный трагическій эффектъ производить развязка, гдѣ цѣлый народъ, пройдя всѣ фазисы несчастія и ужаса, погибаетъ наконецъ въ пылу патріотическаго одушевленія подъ развалинами Нуманціи. Послѣ долгаго перерыва, Сервантесъ внослѣдствіи опять возвратился къ драмѣ и сочинилъ восемь мало замѣчательныхъ комедій и девять интермедій (*Entremeses*); эти послѣднія безусловно составляютъ лучшее, что онъ произвелъ въ области драмы. Въ этихъ шуткахъ, среди которыхъ *Театръ чудесъ* (*Entremes del retablo de las maravillas*) и *Саламанкская пещера* (*Cueva de Salamanca*) могутъ быть названы шедеврами въ своемъ родѣ, еще вполне свободно и свѣжо проявился божественный юморъ Сервантеса, всего лучше извѣстный міру по его „Донъ-Кихоту“ и новелламъ. Поэтъ между тѣмъ переселился въ Севилью, гдѣ получилъ мѣсто при провіантской комиссіи индійскаго флота, давшее ему довольно скудный заработокъ.

Среди голода, печали и различных притѣсненій со стороны недостойных завистниковъ, онъ написалъ *Жизнь и дѣянія весьма умнаго дворянина Донъ-Кихота изъ ла-Манчи* (*Vida y hechos del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*); первая часть этого произведенія вышла въ 1604 г. въ Мадридѣ, куда поэтъ переѣхалъ изъ Севильи. Необыкновенная популярность, пріобрѣтенная книгой, побудила нѣкоего Авелланеду написать ея продолженіе, въ которомъ онъ осыпалъ оскорбленіями автора настоящаго „Донъ-Кихота“. Сервантесъ отомстилъ ему достойнымъ образомъ, издавъ вторую часть своего великолѣпнаго произведенія и неопровержимо доказавъ ею, какъ безконечно высоко стоитъ онъ надъ своимъ противникомъ. Въ 1613 г. онъ выпустилъ сборникъ своихъ новеллъ (*Novelas ejemplares*, Образцовыя новеллы), въ предисловіи къ которому онъ со справедливымъ сознаниемъ собственныхъ заслугъ говорить: „Я первый сталъ писать испанскія новеллы, ибо многочисленныя произведенія этого рода, распространенныя на испанскомъ языкѣ, заимствованы у другихъ націй, эти же принадлежать мнѣ; онѣ не подражаніе и не украдены: породилъ ихъ мой духъ, вывело мое перо на дневной свѣтъ“. Совершенно неподражаемы свѣжесть и точность, съ какимъ во многихъ новеллахъ этого сборника изображается испанская народная жизнь, особенно въ проявленіяхъ плутовства и изворотливости.

Всѣ эти новеллы настолько полны драматической жизни, что какъ испанскіе, такъ и иноземные драматурги часто пользовались ими, какъ чрезвычайно богатымъ источникомъ для сюжетовъ: проникающее ихъ остроуміе настолько же неистоичимо и кипуче, настолько благородно-добродушно, и самое тонкое знаніе людей руководить въ нихъ богатѣйшей фантазіей. Спустя два года, въ аллегорически-критической поэмѣ *Путешествіе на Парнасъ* (*Viage al Parnaso*), Сервантесъ изложилъ свои воззрѣнія на сущность поэзіи и на свое отношеніе къ современной литературѣ. Последнимъ его трудомъ былъ романъ *Страданія Персилеса и Сигизмунды* (*Trabajos de Persiles y Sigismunda*), книга, полная причудливой фантастичности, невѣроятныхъ чудесъ и крайнихъ преувеличеній, въ духѣ рыцарскихъ романовъ<sup>288</sup>). Это нестройное произведеніе своей старости Сервантесъ ставилъ выше всѣхъ остальныхъ, подобно тому какъ часто отецъ отдаетъ предпочтеніе уродливому послѣдшы передъ здоровыми отпрысками своей юношеской силы. Всего лучше въ этой книгѣ посвященіе графу де-Лемосу, написанное поэтомъ на смертномъ одрѣ. Онъ умеръ 23 апрѣля 1616 г. на 69 году своей жизни.

Его «Донъ-Кихотъ» еще при жизни автора разошелся въ числѣ тридцати тысячъ экземпляровъ—успѣхъ, неслыханный для того времени. Какую извѣстность это превосходное произведеніе немедленно послѣ своего выхода въ свѣтъ пріобрѣло во всѣхъ кругахъ испанскаго общества, показываетъ слѣдующій милый анекдотъ.



Мигель де Сервантесъ Сааведра





Король Филиппъ III, стоя однажды на балконѣ своего дворца, замѣтилъ студента, который прохаживался по берегу Мансанареса, читая книгу, и каждую минуту оста-



Рис. 162. Выходной листъ изъ перваго изданія „Persiles y Sigismunda“ Сервантеса.

навливался, дѣлалъ прыжки, размахивалъ руками и раздражался громкимъ хохотомъ. Король нѣсколько времени смотрѣлъ на молодого человѣка и потомъ воскликнулъ: «Этотъ студентъ или дуракъ, или же читаетъ «Донъ-Кихота!»

Своимъ всемірно-знаменитымъ произведеніемъ Сервантесъ первоначально имѣлъ въ виду лишь уничтожить сумасбродную романтику, которая своимъ шумомъ наполняла появившіяся въ огромной массѣ рыцарскіе романы; но какъ всякій истинный гений, разрушая, вмѣстѣ съ тѣмъ создаетъ, такъ было и съ Сервантесомъ. Однимъ и тѣмъ же орудіемъ онъ уничтожилъ средневѣковый романъ и создалъ новый. Его глубокомысленный юморъ не могъ удовлетвориться разрушеніемъ сумасбродныхъ порожденій романтики—онъ расширилъ свой матеріалъ и выработалъ изъ него художественное произведеніе, ставящее передъ читателемъ неразрѣшенную и неразрѣшимую загадку человѣческой жизни. На мѣсто рыцаря онъ поставилъ человѣка. Трагикомедія человѣческаго существованія, непрерывно колеблющагося между идеаломъ и дѣйствительностью, отражается передъ нашими глазами въ „Донъ-Кихотъ“ съ поразительною вѣрностью. Фантазія, въ лицѣ своего представителя—благороднаго рыцаря, встрѣчаетъ повсюду въ своихъ идеальныхъ попыткахъ лишь разочарованія и удары, отъ которыхъ напрасно предохраняетъ ее доморощенный разсудокъ Санчо Панса. Въ поверхностномъ читателѣ „Донъ-Кихотъ“, въ которомъ комическое проходитъ черезъ все свои степени и оттѣнки, возбудитъ лишь смѣхъ, читатель же мыслящій пойметъ, что здѣсь дѣло идетъ объ изображеніи вѣчной противоположности между духомъ и матеріей, поэзіей и прозой. Благодаря этому, „Донъ-Кихотъ“ есть великолѣпнѣйшая аллегорія, каковая только до сихъ поръ была придумана, а такъ какъ эта аллегорія имѣетъ своей основой вполне пластическое изображеніе тогдашней соціальной жизни Испаніи, то „Донъ-Кихотъ“ есть вмѣстѣ съ тѣмъ лучшій романъ, какой когда-либо былъ написанъ, есть неисчерпаемая сокровищница мудрости и самаго благороднаго наслажденія.

„Auf seinem Pegasus, dem magern Rappen  
Reit' in die Ritterpoesie Quijote  
Und hält anmutiglich in Glück und Note  
Gespräche mit der Prosa seines Knappen.  
Erst wie sie blind nach Abenteuern tappen,  
Trifft sie der Weltlauf mit gar harter Pfote;  
Dann kommt der Scherz als huldiger Bote  
Und schüttelt schelmisch ihre Schellenkappen.  
Und Liebe webt drein rührende Geschichten;  
Verstand der Menschen Sitten, Tracht, Gebärden;  
Es gaukelt Phantasie in farb'ger Glorie.  
Ich schwör'es, und Urganda selbst soll richten:  
Was auch hinfüro mag ersonnen werden,  
Dies bleibt die unvergleichlichste Historie. (A. V. Шлегель).

(Г.-е. На своемъ Пегасѣ, на тощемъ конѣ въѣзжаетъ въ рыцарскую поэзію «Донъ-Кихотъ» и въ счастья и въ нуждѣ ведетъ любезный разговоръ съ прозой своего оруженосца. Лишь только они слѣпо отправились за приключеніями, жизнь уда-

рять ихъ своею жесткою лапою; тогда, какъ умилостивительный вѣстникъ, является шутка и лукаво трясетъ своимъ дурацкимъ колпакомъ. И любовь влетаетъ сюда свои трогательныя исторіи; разсудокъ представляетъ нравы, одежды, манеры людей; фантазія вьется и пляшетъ въ разноцвѣтномъ сіяющемъ кругу. Клянусь, и пусть сама Угранда судить: что бы ни выдумали потомъ, это остается несравненнѣйшей исторіей.)

Одновременно съ Сервантесомъ испыталъ свои силы въ области драмы и Луперико Леонардо *де-Ариенсола* (1564—1613), старшій братъ историка того же имени, извѣстный также своими лирическими произведеніями; но только благодаря Лопе испанская драма, блестящій періодъ которой обнимаетъ двѣ первыя трети 17 столѣтія, получила національное значеніе и національную форму. На особенности этой послѣдней будетъ кстати указать вкратцѣ здѣсь.

Главной составной частью драматической литературы Испаніи является *комедія* (Comedia), причѣмъ однако слово „комедія“ не надо понимать въ теперешнемъ смыслѣ его. У испанцевъ комедіей называлась всякая драма въ трехъ актахъ или, какъ они называли, въ трехъ *хорнадахъ* (части дня), написанная стихами. Испанская комедія не устраняетъ ни трагическаго, ни комическаго элемента и не допускаетъ исключительнаго господства того или другого изъ нихъ, стараясь соединить оба въ одно гармоническое цѣлое; это не значитъ, однако, что они во всѣхъ нѣсахъ сохраняютъ равновѣсіе, никогда не допускающее преобладанія того или другого. Смѣшивая трагическое съ комическимъ, испанскій театръ рѣшительно оставляетъ драматургическіе законы древнихъ, чтобы сдѣлаться романтическимъ. Что касается словесной формы комедіи, то она—стихотворная, единственнымъ уклоненіемъ отъ которой служатъ тамъ и сямъ попадающіяся письма. Главный стихотворный размѣръ въ ней четырехстопный трохей, который, какъ размѣръ романсовъ, приобрѣлъ необычайную гибкость и при томъ пользовался рѣшительнымъ предпочтеніемъ у народа. На ряду съ трохайческимъ, хотя несравненно рѣже, встрѣчается и ямбическій стихъ, именно въ стансахъ, сонетахъ, терцинахъ, лирахъ (шестистрочныя рифмованныя строфы) и Silvaхъ (рифмованныя ямбы безъ раздѣленія на строфы). Кромѣ того, ямбъ появляется также въ формѣ Verso suelto (пятистопный ямбъ безъ рифмы). Иногда употребляется также форма итальянскихъ канцонъ. Дактилическіе стихи (Versos de arte mayor) рѣдки. Часто попадаются народныя пѣсенныя формы. Относительно отдѣловъ, на которые распадалась испанскія комедіи, много велось различныхъ споровъ, много было сказано лишняго. Въ эпоху практической дѣятельности, т.-е. эпоху расцвѣта испанскаго театра, возникли особые термины для различныхъ родовъ драматическихъ произведеній, основанные, но большей части, на чисто внѣшнихъ соображеніяхъ и только въ послѣдствіи послужившіе мелочнымъ теоретикамъ для всякаго рода неосновательныхъ выводовъ. Различали Comedias

de sara y espada (*комедіи плаща и шпаги*), которыя, какъ доказываетъ Шаккъ (II, 96), изображали частныя событія изъ современной жизни и въ которыхъ дѣйствующія лица были не знатнѣе, какъ кавалеры и дворяне, такъ что для нихъ не нужно было никакого другого костюма, кромѣ обычнаго тогда въ Испаніи; затѣмъ,—Comedias de ruido, de teatro или de suero, дѣйствіе которыхъ выходило изъ круга частной жизни, персоналъ составляли цари, герои, волшебники и т. д. и которыя черпали свой матеріалъ изъ исторіи, средневѣковыхъ преданій, легендъ и мифологіи. Ясно, что оба эти вида должны были различнымъ образомъ смѣшиваться другъ съ другомъ. Еще неопредѣленнѣе подраздѣленіе испанской комедіи на Comedias divinas y humanas,—на духовныя и свѣтскія пьесы; но мы опредѣленно можемъ считать принадлежащими къ первому разряду такія произведенія, которыя представляютъ носящую ясно выраженный религиозный характеръ обработку событій библейской исторіи и церковнаго преданія, слѣдовательно, главнымъ образомъ, драматизированныя легенды (Comedias de Santos). Названіе Burlesca носила комедія, съ плебейскимъ юморомъ пародировавшая патетическую тему. Fiesta называлось, независимо отъ содержанія и способа обработки, такое драматическое произведеніе, которое было написано специально для завершения какого-нибудь придворнаго праздника. Comedia heróica въ сущности то же, что и Comedia de ruido; названіемъ „героической“ она обязана тому, что ея главныя дѣйствующія лица были королевскаго сана. Названіе Comedia de figurón появилось только впоследствии; подъ нимъ понимали пьесы, которыя „имѣютъ своимъ средоточіемъ обрисованное въ каррикатурномъ стилѣ лицо и бичуютъ въ этомъ лицѣ какой-нибудь порокъ, или какую-нибудь смѣшную привычку“.

Рядомъ съ комедіей очень выдающееся положеніе занималъ на испанской сценѣ *аутосъ* (Autos, акты, дѣянія). Въ прежнее время названіе аутосъ обозначало вообще драматическое произведеніе; впоследствии подъ нимъ разумѣли духовную драму, основанную на библейскомъ преданіи, христіанской аллегоріи и церковной морали и находящуюся въ тѣсной связи съ культомъ. Главными подраздѣленіями этого вида были Autos sacramentales (*игры въ праздникъ тѣла Христова*) и Autos al nacimiento (*Рождественскія игры*)—названія, которыми объясняется въ то же время содержаніе и сущность этихъ произведеній. Что касается ихъ словеснаго и метрическаго построенія, то въ этомъ отношеніи они слѣдовали законамъ комедіи. На хорнады, впрочемъ, они раздѣлялись рѣдко. Исполненію комедій и аутосовъ предшествовала какъ бы въ видѣ пролога *лоа* (loa, собств. похвальное стихотвореніе), написанное въ формѣ то монолога, то діалога — въ видѣ разговора между актерами, подобно тому, какъ въ индійской „сакунталѣ“ передъ началомъ пьесы директоръ театра бесѣдуетъ съ примадонной; иногда лоа имѣетъ также повѣство-

вательную форму, приготовляя зрителей къ содержанію предстоящей драмы. Лоа сочились въ стихахъ. Напротивъ, *интермедіи* (Entremeses), четвертый видъ драматическихъ произведеній, писались то прозой, то стихами. Свое имя эти популярнѣйшіе фарсы, почти всегда укладывавшіе въ короткую драматическую форму какой-нибудь забавный сюжетъ изъ народной жизни, получили потому, что при аутосахъ они исполнялись между лоой и аутосомъ, а при комедіяхъ—между отдѣльными хорнадами. Обыкновенно интермедіи заканчивались пѣніемъ и танцами. Впослѣдствіи для этого рода интермедій появились новыя названія Saynetes и Mogigangas; болѣе позднѣе происхожденіе имѣютъ также Zarzuelas (оперы), Tonadillas и Follas.

Мы перешли бы за предѣлы, установленные нами для этой книги, если бы стали вдаваться въ подробности сценической техники испанской драмы. Достаточно будетъ замѣтить, что эта техника первоначально имѣла очень грубый характеръ и что носители театральнаго искусства, труппы странствующихъ актеровъ, имѣли въ себѣ много цыганскаго и балаганнаго, какъ это весьма забавно и поучительно описано въ книгѣ *Занимательное путешествіе* (Viage entretenido), изданной Августиномъ *де-Рохасомъ* Вилландрандо въ 1603 г. <sup>284</sup>). *Рохасъ* насчитываетъ слѣдующіе восемь видовъ актеровъ и актерскихъ труппъ: Bululu, Naque, Gangarilla, Cambaleo, Garnacha, Mogiganga, Farándula, Compañía.—Только съ того времени, какъ въ болѣе значительныхъ городахъ были устроены театры и поселились постоянныя труппы, внѣшняя сторона драматическаго искусства — декораци, машины и костюмировка—также быстро пошла впередъ по пути утонченности, пышности и блеска. Важное вліяніе оказали на эту сторону, какъ и вообще на всю драматическую литературу и сценическое искусство, построенныя въ Мадридѣ въ 1579 и 1582 гг. театры De la Cruz и Dal Principe, служившіе руководствомъ и средоточіемъ испанской драматической дѣятельности. Представленія длились два—три часа и, начинаясь лѣтомъ въ три, а зимою въ два часа пополудни, совершенно не нуждались въ искусственномъ освѣщеніи. Аутосы исполнялись не въ театрахъ, а на чистомъ воздухѣ, на досчатыхъ подмосткахъ. Въ 1598 г. въ развитіи испанскаго театра послѣдовалъ короткій перерывъ, такъ какъ мрачный Филиппъ II запретилъ драматическія представленія; но два года спустя его преемникъ, Филиппъ III, осаждаемый со всѣхъ сторонъ просьбами, снова разрѣшилъ открыть театры. Филиппъ IV былъ самымъ ревностнымъ покровителемъ драматической литературы и сценическаго искусства; онъ устроилъ придворный театръ въ своемъ дворцѣ Буэнь Ретиро у мадридскихъ воротъ и поручилъ итальянцу Косме Лоти изготовить великолѣпнѣйшія декораци, машины и костюмы. Этотъ любившій искусство и роскошь король милостиво и щедро покровительствовалъ драматическимъ поэтамъ и вообще лите-

раторамъ, хотя правда, въ этомъ заключается все, что можно сказать ему въ похвалу.

Если въ повѣствовательной дѣятельности Сервантеса выразилась пролическая оппозиція противъ романтики, то теперь, благодаря Лопе, эта послѣдняя приобрѣла неограниченное господство на испанской сценѣ, чтобы затѣмъ наложить свой характеристическій отпечатокъ на всю литературу Испаніи.

Лопе Феликсъ *де-Вега Карнио* родился въ Мадридѣ 25 ноября 1562 г. Это было какое-то чудесное дитя, которое уже на пятомъ году умѣло читать по-испански и по-латыни и вымѣнивало у своихъ товарищей игрушки на стихи собственного сочиненія. Онъ самъ рассказываетъ, что научился сочинять стихи одновременно съ тѣмъ, какъ началъ говорить, и уже на одиннадцатомъ году жизни писалъ комедіи. Потеря родителей и бѣдность заставила еще очень юнаго Лопе поступить въ военную службу, и весьма вѣроятно, что онъ принималъ участіе въ одной экспедиціи на сѣверный берегъ Африки, когда ему было едва только двѣнадцать лѣтъ отъ роду. Затѣмъ, пользуясь поддержкой со стороны своей богатой тетки и епископа Авильскаго, Жеронимо Манрике, онъ посвятилъ себя наукамъ и четыре года учился въ Алькальскомъ университетѣ, гдѣ и получилъ степень бакалавра и откуда поступилъ бы въ духовное сословіе, если бы, какъ онъ говоритъ въ одномъ изъ своихъ посланій, „любовь не ослѣпила его до такой степени, что онъ позабылъ все остальное“. Эта первая любовь, охватившая его, когда онъ, семнадцати лѣтъ отъ роду, возвратился въ Мадридъ, имѣла скорый и печальный конецъ, такъ какъ его избранница, Марфиса, была вынуждена выйти замужъ за стараго богатаго адвоката. Однако Лопе сумѣлъ найти себѣ утѣшеніе, завязавъ исполненную разнообразныхъ приключеній любовную интригу съ молодой мадридской дамой, Доротеей, мужъ которой находился въ отсутствіи. Эти приключенія кончились тѣмъ, что Лопе вынужденъ былъ вторично вступить въ военную службу, именно, на Армадѣ, которую Филиппъ II отправилъ въ 1588 г. подъ предводительствомъ герцога Медины-Сидоніи для покоренія Англіи. Предполагаютъ, что во время этого морского похода поэтъ написалъ свою прекрасную эпическую поэму *La Hermosura de Angélica* (Измѣна Анжелики). Послѣ экспедиціи, потерпѣвшей полнѣйшую неудачу, Лопе возвратился съ остатками Армады въ Испанію и послѣ короткаго пребыванія въ Севильѣ и Толедо, снова, какъ предполагаютъ, занялъ въ Мадридѣ свою прежнюю должность секретаря герцога Альбы. Къ этому же времени относится его женитьба на Изабеллѣ де-Урбина. Изгнанный изъ Кастиліи за дуэль, на которой онъ на смерть ранилъ своего противника, онъ въ теченіе семи лѣтъ не находилъ себѣ прочнаго мѣстопробыванія: жена его умерла, не выдержавъ превратностей изгнанія.

Въ 1595 г. онъ получилъ возможность возвратиться въ Мадридъ, гдѣ затѣмъ исполнялъ обязанности секретаря у разныхъ высокопоставленныхъ лицъ. Тогда же женился онъ на Хуанѣ де-Гардіа и этотъ бракъ въ одномъ изъ своихъ поэтическихъ писемъ изображаетъ очень счастливымъ. Но ранняя смерть похитила у него любимую жену и старшаго сына; это произвело на поэта такое удручающее впечатлѣніе, что онъ, по его словамъ, „оставилъ суетный блескъ міра и сдѣлался священникомъ“. Въ 1609 г. онъ служилъ въ первый разъ обѣдню. Его обязанность, какъ священника, однако не повредила нисколько его поэтической дѣятельности и съ годами его производительность скорѣе возрастала, чѣмъ ослабѣвала. Слава его достигла теперь въ Испаніи такой высоты, которая граничила съ обоготвореніемъ; съ наименьшимъ почтеніемъ относились къ нему иноземцы, а итальянцы отправлялись въ Испанію даже единственно съ цѣлью познакомиться съ „il famosissimo poeta spagnolo“. Когда онъ проходилъ по улицѣ, народъ собирался, чтобы посмотреть на него, и даже король по-



Рис. 163. Лопе де-Вега. Съ анонимной гравюры.

читательно останавливался передъ встрѣчавшимся съ нимъ поэтомъ, чтобы засвидѣтельствовать ему свое глубокое сочувствіе. Его лирическія, эпическія, драматическія произведенія и новеллы составляли любимое чтеніе на всемъ неизмѣримомъ пространствѣ испанской монархіи, и господство его на сценѣ было безгранично.

Естественно, что подобная слава возбудила страшную зависть и что не было недостатка въ рѣзкихъ критическихъ нападкахъ на Лопе. Съ особенной злобой выступалъ противъ него остроумный Гонгора, о которомъ намъ еще придется упомянуть ниже. Лопе однако съ большимъ

хладнокровіемъ переносилъ выходы своихъ противниковъ и обладая, какъ человѣкъ, гораздо большей терпимостью, чѣмъ какъ поэтъ, сказаль по поводу ихъ слѣдующія прекрасныя слова: „Я люблю тѣхъ, кто меня любитъ: но не ненавижу тѣхъ, кто меня ненавидитъ“. Въ 1618 г. онъ получилъ синекуру апостольскаго протонотарія при главномъ монастырѣ въ Толедо. Пресыщенный славой, но продолжая сочинять до послѣдняго часа своей жизни, Лопе-де-Вега, „чудо природы“, „феномень Испаніи“, умеръ въ Мадридѣ, 21 августа 1635 г., семидесяти трехъ лѣтъ отъ роду. Его погребеніе отличалось такимъ великолѣпіемъ, какого не доставалось еще на долю ни одному поэту. Его воспитанникъ, драматургъ и превосходный рассказчикъ *Монтальванъ* (1602—38) воздвигъ ему литературный памятникъ (*Fama postuma á la vida y muerte del Doctor L. d. V. C. 1636*)<sup>285</sup>).

Уже своей изумительной, вошедшей въ поговорку плодовитостью, Лопе оправдываетъ почетное наименованіе „monstruo de la naturaleza“ (чудо природы), данное ему Сервантесомъ. Онъ признается величайшимъ полиграфомъ, плодовитѣйшимъ поэтомъ древняго и новаго времени; высчитано, что имъ написано 21316000 стиховъ. *Collecion de las obras sueltas* (Сборникъ избранныхъ произведеній) 1776 г. и сл., заключаетъ въ 21 томѣ in quarto его историческія поэмы, посланія, сатиры, лирическія стихотворенія, эклоги, комическія рассказы, новеллы и романы. Второе собраніе составляютъ его драматическія произведенія, изъ которыхъ, однако, напечатаны далеко не всѣ. Въ одномъ изъ своихъ посланій онъ упоминаетъ, что, какъ ни велика масса его напечатанныхъ сочиненій, она все-таки ничтожна въ сравненіи съ массой не напечатанныхъ. По его собственнымъ словамъ, онъ сочинилъ 1500 комедій (въ испанскомъ смыслѣ слова); Монтальванъ приписываетъ ему 1800 комедій и, сверхъ того, 400 аутосовъ, при чемъ число лоа и интермедій остается совершенно неизвѣстнымъ. Лопе увѣряетъ—а мы не имѣемъ никакого основанія не вѣрить—будто онъ сотни разъ начиналъ и заканчивалъ комедію въ теченіе 24 часовъ и это тѣмъ болѣе удивительно, что эти комедіи заключаютъ въ себѣ каждая около 3000 стиховъ и, по большей части, написаны самыми трудными стихотворными размѣрами и сочетаніями риѣмъ. Само собою разумѣется, что среди этой огромной массы поэтическихъ произведеній должно было оказаться много посредственнаго, иногда прямо совсѣмъ ничтожнаго, или даже чудовищнаго; но если этотъ непрестанный приливъ моря производительности и выбрасывалъ на берегъ множество камней, то несомнѣнно, что онъ оставлялъ также послѣ себя не менѣе жемчугу, и точно такъ же, если Лопе, сочиняя, часто руководствовался лишь соображеніями ловкаго промышленника, увѣреннаго въ звонкой наградѣ за работу, то еще чаще его душа проникалась жаромъ истиннаго вдохновенія. По показаніямъ Монтальвана, не всегда, правда, точнымъ и достовѣрнымъ, Лопе получилъ гонорара за свои комедіи 80000 дукатовъ, а за аутосы—6000 дукатовъ.

Лопе самъ составилъ себѣ родъ стихотворной драматургіи въ полусерьезной, полупуточной поэмѣ *Новое искусство сочинять комедіи* (*Arte nuevo de hacer comedias*), суть которой заключается въ слѣдующихъ стихахъ: „Истинная комедія, какъ и всякій разрядъ поэтическихъ произведеній, имѣетъ свою опредѣленную цѣль, и эта цѣль заключается въ томъ, чтобы подражать дѣйствіямъ людей и рисовать нравы соотвѣт-

ствующаго столѣтія; отъ трагедіи комедія отличается тѣмъ, что она изображаетъ дѣйствія низкія и плебейскія, трагедія же—высокія и царскія“. Отсюда ясно, какой неопредѣленностью отличались взгляды Лопе на теорію его искусства. Въ другомъ своемъ произведеніи онъ говоритъ, что отлично знаетъ законы (античной) художественной драмы, но находитъ невозможнымъ прилагать ихъ къ испанской сценѣ. О какомъ-нибудь теоретическомъ воззрѣніи на сущность романтической поэзіи и драмы у него нѣтъ и рѣчи, но на практикѣ онъ шелъ по вѣрному пути: его свободный отъ всякихъ правилъ инстинктъ указывалъ ему то, что соотвѣтствовало всецѣло романтическому духу народа и что поэтому было согласно съ требованіями самой романтики. Будучи до мозга костей испанцемъ и христіаниномъ, т.-е. правовѣрнымъ, даже необузданно-фанатичнымъ католикомъ, онъ въ своихъ драматическихъ произведеніяхъ далъ самое полное, самое ясное и блестящее выраженіе испанской національности. Во всемъ безконечномъ рядѣ его созданій звучитъ чисто національный тонъ, то гордый и возвышенный, то нѣжный и мелодическій, но часто также рѣзкій и отталкивающій. Выберемъ изъ всей массы его драматическихъ произведеній, написанныхъ на всевозможные сюжеты изъ библейскаго и свѣтскаго, всеобщаго и испанскаго преданія и исторіи, изъ мифологіи, домашней и гражданской жизни, заключающихъ всѣ страсти, волненія, нравы, занятія, всевозможныя трагическія и комическія положенія,—выберемъ, напр., одну изъ лучшихъ пьесъ—и мы найдемъ въ ней самое вѣское подтвержденіе нашихъ словъ. Я имѣю въ виду трагедію *La Estrella de Sevilla* (Эстрелья изъ Севильи). Содержаніе и ходъ этой пьесы таковы:

Король Санчо замѣтилъ въ Севильѣ сестру Бустоса Таберы, Эстрелью, и восхваляетъ ея красоту своему любимцу Аріасу, при чемъ приказываетъ призвать Таберу, чтобы завязать съ нимъ знакомство. Король назначаетъ Бустоса севильскимъ алькадомъ, но тотъ скромно отклоняетъ эту должность, послѣ чего король спрашиваетъ его объ его семейныхъ отношеніяхъ и вызывается найти для Эстрельи подходящую партію. Бустосъ уходитъ, застаетъ свою сестру въ разговорѣ съ ея возлюбленнымъ Ортизомъ и сообщаетъ этому послѣднему о намѣреніяхъ короля. Аріасъ, взявшій на себя незавидную роль посредника, получаетъ гордый отказъ, но ему удается подкупить одну рабыню, которая обѣщаетъ провести короля ночью въ спальню доньи. Король дѣйствительно впуценъ рабыней въ домъ, но возвращающійся домой Бустосъ застаетъ его, въ темнотѣ въ снѣгахъ и немедленно обнажаетъ мечъ. Чтобы спасти себя, король открываетъ, кто онъ. Бустосъ упрекаетъ его въ безчестномъ умыслѣ и отпускаетъ его, но убиваетъ рабыню. Король помышляетъ о мести, и Аріасъ предлагаетъ ему убить Бустоса. Король соглашается на это, зоветъ къ себѣ знаменитаго своей храбростью и вѣрностью Ортиза и приказываетъ ему немедленно вызвать на поединокъ и убить «кабалеро», имя котораго вручаетъ ему въ запечатанной запискѣ. Ортизъ открываетъ записку и послѣ отчаянной душевной борьбы рѣшается убить своего друга, брата своей возлюбленной, на томъ основаніи, что «послушаніе повелѣній короля—есть первая обязанность вассала и рыцаря». Въ то время, какъ происходитъ поединокъ, Эстрелья ждетъ своего воз-

любленнаго со всѣмъ пыломъ испанской любви. Но тутъ ей приносятъ трупъ ея брата и вмѣстѣ съ тѣмъ сообщаютъ, что онъ палъ отъ руки Ортиза. Убийцу для вида арестуютъ. Оправившись отъ перваго безумія печали, Эстрелья является къ королю и умоляетъ о кровавой мести убійцѣ ея брата. Заключенный въ тюрьмѣ Ортизь отклоняетъ предложеніе бѣжать, сдѣланное ему по приказанію короля. Тогда является Эстрелья, которой король отдалъ ключъ отъ тюрьмы, и уговариваетъ своего возлюбленнаго уйти. Ортизь не соглашается на бѣгство; ни онъ не можетъ раскаиваться въ своемъ поступкѣ, ни Эстрелья не можетъ порицать его, «такъ какъ совершить этотъ поступокъ повелѣвалъ ему долгъ подданнаго». Между тѣмъ король началъ раскаиваться въ своемъ образѣ дѣйствій и хочетъ склонить алькадовъ, чтобы

Рис. 164. Автографъ Лопе де-Вега.

они вынесли Ортизу снисходительный приговоръ, но это ему не удастся. Тогда король милуетъ убійцу собственной высочайшей властью, но такъ какъ Эстрелья торжественно заявляетъ, что она никогда не вступить въ бракъ съ Ортизомъ, то послѣдній рѣшается отправиться на войну съ маврами, чтобы кончить жизнь, и возлюбленные прощаются навѣки; этимъ и заканчивается пьеса.

Такимъ образомъ, одна прихоть короля разрушаетъ счастье трехъ человѣкъ, и подобный фактъ изображенъ такъ, какъ будто онъ вполне въ порядкѣ вещей! Это чисто по-испански, чисто романтически! Но въ этой драмѣ выступаютъ всѣ блестящія достоинства Лопе: богатство и живость фантазіи, увлекательное изложеніе, гармоническій и граціозный стихъ, ясность языка, пластичность характеристики, жаръ чувства и глубина паоса, необычайное психологическое знаніе человѣческаго сердца, чисто романтическое возвеличеніе женщины и, въ надлежащемъ мѣстѣ, мѣткое остроуміе. Съ другой стороны—не въ названной пьесѣ, а во многихъ другихъ—мы находимъ у Лопе и очень замѣтные недостатки: натянутую софистику чувства, утонченно-искусственную діалектику, чрезмерную погоню за метафорами, безсодержательную игру въ антитезы и, наконецъ, особенно въ духовныхъ комедіяхъ, ту ультра-католическую ограниченность, исключительность и негуманность, которая вполне можетъ отравить для насъ, людей новаго, основаннаго на эллинизмѣ образованія, все наслажденіе созданіями Лопе и большинства испанскихъ драматурговъ. Можно еще помириться, когда, наприм., Лопе, одушевленный испанской національной ненавистью, въ своей поэмѣ *Dragontea* изображаетъ англійскаго морскаго героя Фрэнсиса Дрэка, сокрушившаго непобѣдимую армаду, адскимъ дракономъ и орудіемъ дьявола и осыпаетъ его самыми грубыми поношеніями; но даже самый объективный человѣкъ нашего времени съ отвращеніемъ отнесется къ такимъ пьесамъ, какова, наприм., драма Лопе „*El niño inocente de la Guardia*“, гдѣ поэтъ съ истинно адскимъ фанатизмомъ проповѣдуетъ истребленіе евреевъ.

У Лопе и въ духовныхъ испанскихъ комедіяхъ, вообще, всего чаще выступаютъ дѣйствующими лицами (что одно дастъ уже намъ понятіе о сущности этихъ аллегорическихъ пьесъ)—мудрость, всемогущество, божественная любовь, милость, справедливость, состраданіе. душа, произволь, гордость, зависть, суетность, мысль, новѣжество, вѣра, сомнѣніе, глупость, утѣшеніе, надежда, церковь, идолопоклонство, грѣхъ, рвеніе, законъ, іудейство, коранъ, Христось въ различныхъ метаморфозахъ Мадонна, дьяволь, мракъ, свѣтъ, атеизмъ, ересь, таинство, природа, части свѣта, сонъ, сновидѣніе, время, смерть, стихіи, времена года, пять чувствъ, растенія, патриархи, пророки, апостолы, ангелы и святые.—Говоря ниже о Кальдеронѣ, какъ объ усовершенствователѣ аутосовъ, я приведу содержаніе и ходъ одной изъ такихъ пьесъ.

Лопе не оставался одинокимъ въ своей дѣятельности на пользу національной сцены. Очень многіе изъ его современниковъ соперничали съ нимъ на драматическомъ поприщѣ. Однако изъ этихъ поэтовъ, дѣятельность которыхъ относится отчасти къ болѣе позднему времени и средоточіемъ для которыхъ служилъ, главнымъ образомъ, театръ въ Валенсіи, мы упомянемъ только о болѣе значительныхъ, каковы: Франциско *Tarrega*, Гаспаръ *Акиларъ*, Гильенъ *де-Кастро* (род. въ 1569 г. въ Валенціи, † въ 1631 г.), авторъ знаменитой исторической драмы *Las mocedades del Cid* (*Юношескія дѣянія Сиды*), основой для которой служатъ великолѣпные народные романы объ этомъ національномъ героѣ; затѣмъ Мигель *Санчезъ* (авторъ чрезвычайно изящной пьесы-интриги *La guardia cuidadosa*), Мира *де-Мескуа*, Луисъ *де-Бельмонте*, Фелипе *Годинезъ*, Луисъ Велесъ *де-Гевара* (1570—1644), сочинившій болѣе четырехсотъ пьесъ, но особенную славу приобрѣвшій своимъ комически-сатирическимъ романомъ, *Хромой чертъ* (*El diablo cojuelo*); далѣе, Дьего Хименесъ *де-Энчисо* <sup>286</sup>, превосходившій всѣхъ своихъ соотечественниковъ въ изображеніи драматическихъ характеровъ, что съ особеннымъ блескомъ проявляется въ его историческихъ драмахъ *El principe Don Carlos* и *La mayor hazaña de Carlos V*; Тирсо *де-Молина* (собственно Габріель *Теллезъ*, род. ок. 1585 г., † въ 1648 г. пріоромъ монастыря Сорія), уступавшій въ плодовитости одному Лопе и оставившій по образцовому произведенію въ области какъ комической, такъ трагической поэзіи: именно, въ первой *Don Gil de las calzas verdes*, а во второй *Burlador de Sevilla y convidado de piedra*,—изъ которыхъ послѣдняя и до сихъ поръ остается лучшею обработкою преданія о Донъ-Хуанѣ, такъ какъ носящая это имя поэма Байрона исходитъ изъ совершенно новѣйшихъ возрѣній и потому о ней не можетъ быть здѣсь рѣчи; также духовная драма Тирсо *El condenado por desconfiado*, проводящая ту странную идею, что чрезвычайно добродѣтельный пустыльникъ за свое сомнѣніе въ Божьемъ милосердіи попадаетъ во власть дьявола и обрекается на гибель, между тѣмъ какъ совершенно чудовищный преступникъ за свою твердую вѣру получаетъ милость Бога и бла-

женство,—считается многими лучшей пьесой этого рода въ испанской поэзіи.

Наконецъ, здѣсь долженъ быть упомянуть еще съ величайшимъ уваженіемъ Хуанъ-Руизъ *де-Аларконъ*, родившійся въ мексиканскомъ городѣ Таско и умершій въ 1639 г.; онъ написалъ драму *Tejedor de Segovia*, о которой ея переводчикъ и критикъ Шаккъ вполне справедливо говоритъ: „Геніальность замысла, увлекательный интересъ положеній, вѣрность и жизненность характеристики и поэтической жаръ, оживляющій всѣ подробности этой драмы, обезпечиваютъ за ней мѣсто среди величайшихъ произведеній поэзіи“. Аларконъ, который написалъ также вторую лучшую испанскую комедію *La verdad sospechosa*, мало извѣстенъ въ Испаніи, хотя не уступаетъ ни одному изъ драматическихъ писателей своей націи; лучшія его произведенія еще при его жизни были безсовѣстно напечатаны подъ другимъ именемъ, на что онъ жалуется въ словахъ, обличающихъ благородную душу. Испанскій критикъ Очоа, говоря объ Аларконѣ, дѣлаетъ совершенно вѣрное замѣчаніе: „Существуютъ таланты, которымъ совѣтъ не везетъ; это фактъ, котораго не можетъ объяснить разумъ, но который ежедневнымъ опытомъ подтверждается съ прискорбной настойчивостью“. Къ этому же времени относится большое число пьесъ, написанныхъ въ національномъ духѣ и стилѣ и принадлежащихъ неизвѣстнымъ авторамъ, которые обнаружили въ нихъ самобытную фантазію и большое умѣнье обращаться со своимъ матеріаломъ. Къ лучшимъ изъ этихъ пьесъ принадлежитъ *El diablo predicador*.

Но если Лопе и только что названные поэты обезпечили за національной драмой первое мѣсто въ ряду произведеній испанской литературы, то это было достигнуто далеко не безъ оппозиціи. Ученые и полуженые подняли громкій крикъ противъ произвола и отсутствія правилъ въ этого рода поэзіи и рекомендовали слѣдовать правиламъ теоріи, извлеченнымъ изъ сочиненій древнихъ и ихъ итальянскихъ подражателей. *Артмѣда*, *Каскалесъ*, *Меса*, *Фигероа* составили себѣ имя какъ борцы за классицизмъ, не будучи однако въ состояніи направить по ложному пути мнѣніе и вкусъ націи. Опаснѣе для національнаго развитія испанской литературы были усилія такъ называемыхъ „культосовъ“ или культурянцевъ. Такъ, въ высшей степени даровитый поэтъ Луисъ *де-Гомора-и-Арготе* (1561—1627), составившій себѣ въ молодости большую извѣстность своими шуточно-сатирическими, а также наивными и патетическими пѣснями, написанными въ національномъ стилѣ, попытался, будучи побуждаемъ стремленіемъ къ оригинальности и завистью, создать въ поэзіи новое направленіе. Оно состояло въ такъ называемомъ *Estilo culto* или *Cultismo*—утонченномъ стилѣ, т. е. въ причудливо-цвѣтистомъ способѣ выраженія, въ болѣзненно раздубтой фантастичности,

изукрашиваніи сюжета всевозможной миеологической мишурой, въ пусто-звонной учености, короче, во всемъ томъ кривляньи и преувеличиваніи, во всемъ томъ безвкуси, которыя, какъ мы видѣли выше, были введены въ Италиі въ 17 столѣтіи маринистами. Какъ все грубое и нелѣпое, культизмъ тоже скоро приобрѣлъ многихъ приверженцевъ, хотя самъ

повелитель того литературнаго періода, Лопе, выступалъ противъ него съ острымъ оружіемъ насмѣшки, особенно въ *Laurel de Apolo*. Въ заключительныхъ словахъ одного сонета, написаннаго имъ совершенно въ стилѣ культо, онъ прелестно насмѣхается надъ галиматъей Гонгоры: „Понимаешь-ли ты, мой другъ, что я только что сказалъ?“ — „Почему же мнѣ не понять этого?“ — „Ну, ты лжешь, мой другъ, такъ какъ я самъ не понимаю сказаннаго мною“.

Правда, даже литераторы, пользовавшіеся значительной славой, кокетничали съ культо, какъ дѣлалъ это

Франциско *де-Кеведо-и-Вильегасъ* (1580—1645). Это былъ талантъ первой величины, одинъ изъ самыхъ многостороннихъ и плодовитыхъ писателей всѣхъ временъ. Уже пятнадцати лѣтъ, будучи докторомъ богословія, онъ усвоилъ въ испанскихъ и итальянскихъ высшихъ школахъ мертвые и живые языки и изучилъ всѣ науки. Полный настолько же чувства, насколько и ума, отражая остріемъ шпаги нападенія, навле-



Рис. 165. Франциско де-Кеведо. Съ гравюры Гейзера.

кавшіяся на него его неистощимыми сарказмами, то бѣдствуя, то осыпанный почестями, то изгнанный изъ своего отечества, бывшій два раза посланникомъ и два раза брошенный въ темницу, гдѣ онъ долго томился, принужденный, подобно Іову, жить милостыней и самъ прижигать язвы, покрывавшія его тѣло, — Кеведо, среди тревожной подобной жизни, нашелъ возможность посвящать музамъ столько часовъ, сколько онъ отдавалъ бы имъ, если бы жилъ въ спокойномъ уединеніи монаха. Въ его напечатанныхъ произведеніяхъ насчитываютъ до 48,000 страницъ, но и эта масса является все-таки незначительной въ сравненіи съ его неизданными произведеніями, такъ какъ издатель Кеведо утверждалъ, будто напечатана лишь двадцатая часть написаннаго. Кеведо писалъ въ стихахъ и прозѣ, и его произведенія относятся ко всѣмъ областямъ литературной дѣятельности, начиная отъ непристойной эпиграммы и кончая аскетической проповѣдью. Слава его при жизни достигла совершенно необычайныхъ размѣровъ, и Лопе, по свойственной югу склонности къ гиперболамъ, называлъ его „украшеніемъ вѣка, первымъ изъ всѣхъ поэтовъ, царемъ лириковъ“. Неоспоримой заслугой Кеведо для потомства являются его небольшія ѣдко-сатирическія пѣсенки, написанное прозой сатирическое произведеніе *Сновиднїя* (*Sueños*) и классическій „нищенскій и плутовской“ романъ *El gran Tacaño*<sup>287</sup>). Паряду съ Кеведо, какъ замѣчательные лирики этого періода, должны быть упомянуты еще два поэта: Эстеванъ Мануэль *де-Вильегазъ* (1595—1669), въ 1618 г. издавшій первый сборникъ своихъ стихотвореній подъ заглавіемъ „*Услады*“ (*Delicias*), а въ 1620 г. сдѣлавшій новое, умноженное изданіе его подъ заглавіемъ „*Любовныя пѣсни*“ (*Las Eróticas*), — которыя своею нѣжностью, прелестью и благозвучіемъ приобрѣли автору и обезпечили за нимъ названіе испанскаго Анакреона; — Франциско *де-Ріоха* (1600—59), „силвы“ и сонеты котораго дышатъ сердечной теплотой и искренностью чувства.

Усилія псевдоклассической критики и культизма, изъ которыхъ особенно первая должна была принести свои плоды въ 18 столѣтіи, не могли въ это время оказать никакого вреднаго вліянія и сколько-нибудь помѣшать развитію національной литературы, которому споспѣшествовало тогда поколѣніе поэтовъ, имѣвшихъ своимъ корифеемъ Кальдерона.

Педро *Кальдеронъ де-ля-Барка* родился въ Мадридѣ 17 января 1600 г. и происходилъ изъ семьи, предки которой жили въ той же самой долигнѣ Бургосскихъ горъ, откуда происходили и родители Лопе. Получивъ первоначальное образованіе въ іезуитской школѣ своего родного города, онъ еще въ ранней юности поступилъ въ саламанкскій университетъ, гдѣ изучалъ математику, философію и юриспруденцію. Тринадцати лѣтъ отъ роду онъ написалъ свою первую драму, и ему еще не было девятнадцати лѣтъ, когда его слава уже прочно утвердилась на испанской

сценѣ. Достигнувъ двадцати пяти лѣтъ, онъ по склонности поступилъ въ солдаты и служилъ въ Италіи и въ Нидерландахъ. Король Филиппъ IV, которому понравились драмы Кальдерона, призвалъ его изъ военного лагеря ко двору, гдѣ ему было поручено сочиненіе и устройство „фіесты“ (празднествъ), съ большой пышностью ставившихся во дворцѣ Буэнъ Ретиро. Его поэтическія заслуги, какъ я уже указалъ, были признаны очень рано, и великій предшественникъ его Лопе уже въ 1630 г. сказалъ о немъ, что онъ достигнетъ самаго высшаго en estilo poético.

Жизнь Кальдерона протекала однообразно и спокойно. Принятый въ 1637 году въ рыцарскій орденъ Сантъ-Яго, онъ все время оставался на службѣ у двора, работалъ на драматическомъ и драматургическомъ поприщѣ, и пользовался большимъ вліяніемъ у короля, который, когда Кальдеронъ въ 1651 г. вступилъ въ духовное сословіе, надѣлилъ его различными приходами, такъ что поэтъ могъ жить не только беззаботно, но и весело. Его священническія обязанности столь же мало вредили его драматической плодovitости, какъ это было и съ Лопе. Онъ умеръ

25 мая 1681 г., оставивъ значительное состояніе, завѣщанное имъ одной духовной конгрегации, въ число членовъ которой онъ вступилъ въ 1663 г.

По словамъ его біографа Вера-Тассиса, Кальдеронъ сочинилъ болѣе ста аутосовъ, болѣе ста двадцати комедій, сто сайнето, двѣсти лоа и безчисленное множество канцонъ, октавъ, сонетовъ и романсовъ. Правда, эти цифры, вѣроятно, нѣсколько преувеличены. Какъ необыкновенно высоко цѣнили Кальдерона современники, это свидѣтельствуемъ Вера-Тассисъ, называющій его „оракуломъ нашего двора и завистью чужеземцевъ, отцомъ музъ, рысью учености, свѣтомъ театра, предметомъ удивленія людей, царемъ кастильскихъ поэтовъ, въ своей священной



Рис. 166. Педро Кальдеронъ. Съ гравюры.

поэзіи воскресившимъ грековъ и римлянъ; ибо онъ былъ образованъ и возвышенъ въ героическомъ, ученъ и поучителенъ въ моральномъ, божественъ и глубокомысленъ въ священномъ, благороденъ и скромненъ въ эротическомъ, остроуменъ и жизненъ въ шутливомъ, мѣтокъ и умѣренъ въ комическомъ, мягокъ и благозвученъ въ стихѣ, великъ и изященъ въ языкѣ, ученъ и пламененъ въ выраженіи, серьезенъ и обдуманъ съ сентенціи, умѣренъ и своеобразенъ въ метафорѣ, остроуменъ и законченъ въ картинахъ, смѣлъ и убѣдителенъ въ замыслѣ, единственъ и вѣченъ въ славѣ“.—Будь мы испанцами 17 столѣтія, мы, не задумываясь, могли бы подписаться подъ этимъ панегирикомъ, за исключеніемъ развѣ совершенно неудачнаго замѣчанія относительно воскрешенія Кальдерономъ грековъ и римлянъ; но какъ скептическое поколѣніе 19 столѣтія, мы смотримъ на этого поэта нѣсколько безпристрастнѣе.

Кальдеронъ, безспорно, есть самый блестящій поэтический талантъ, порожденный католицизмомъ; это — католическій поэтъ *par excellence*. Одинъ нѣмецкій критикъ удачно охарактеризовалъ его въ слѣдующихъ немногихъ словахъ: „Кальдеронъ возвысилъ все противорѣчіе, всю неосмысленность, а также все цвѣтущее богатство католической фантазіи до ихъ самой благородной формы“<sup>288</sup>). Я готовъ даже пойти еще дальше и вмѣсто „католицизма“ сказать „христіанство“, вмѣсто „католическій поэтъ“, — „христіанскій поэтъ“ *par excellence*; потому что никто другой не сумѣлъ облечь такимъ ослѣпительнымъ великолѣпіемъ христіанскій догматъ о ничтожествѣ земного, никто съ такой увлекательной, восторженной наглядностью и чувствительностью не превозносилъ христіанскаго отрицанія жизни, никто такъ убѣдительно не проповѣдывалъ, что быть человѣкомъ значитъ умереть, что жизнь есть тяжкій сонъ, что существованіе есть величайшее страданіе. Кальдеронъ ни на что, совершенно ни на что—ни на міръ, ни на людей, ни на эпоху—не смотритъ простыми человѣческими глазами, а разсматриваетъ все сквозь зеленія, желтыя, синія, красныя и черныя очки христіанской вѣры. Отсюда у него нечеловѣческія небесныя добродѣтели и адскіе пороки, отсюда постоянное колебаніе между невозможными крайностями, отсюда фантастическая, граничащая съ бессмысліемъ, но въ то же время все-таки прозаически-условная игра съ романтическимъ понятіемъ чести.

Эта игра съ романтически-произвольнымъ понятіемъ чести составляетъ вообще, слабую сторону испанскихъ драматическихъ писателей. Всю пошлость и нелѣпость, до какой они доходили въ этомъ отношеніи, можетъ показать одинъ примѣръ, который я заимствую изъ комедіи Аларкона. Побуждаемый ревностью донъ Хуанъ вызываетъ на поединокъ дону Гарсіа. Когда противники сошлись, Хуанъ получаетъ отъ Гарсіа разъясненія, показывающія полную неосновательность его ревности. Такимъ образомъ, причина для дуэли совершенно устранена. Однако они дерутся, потому что—какъ рассказываетъ потомъ Гарсіа:

«Подозрѣніе свое  
Объяснилъ онъ,—и тотчасъ же  
Устранилось оно;  
Но мы все же, *ради чести*,  
Съ нимъ схватились за мечи».

Изъ мрачной догматической ограниченности происходятъ, наконецъ, у Кальдерона то бѣшенство изувѣрства и та неумолимая жестокость, съ какими онъ поноситъ и преслѣдуетъ думающихъ несогласно съ нимъ. Для доказательства сказаннаго, особенно только что сказаннаго, достаточно будетъ привести аутосъ *El santo rey Don Fernando*, въ которомъ совершенно диоирамбически восхваляется сожженіе Альбигойцевъ и самъ *santo rey* (св. король) собственноручно принимаетъ участіе въ этомъ святомъ и достославномъ дѣяніи. Гдѣ поэзія, какъ она слишкомъ часто дѣлается это у Кальдерона, проникается самымъ мрачнымъ зелотизмомъ, тамъ уже не можетъ быть рѣчи о ея высшемъ назначеніи — въ безусловной свободѣ создавать прекрасное.

Кальдеронъ принялъ господство надъ испанской сценой изъ рукъ Лопе и продолжалъ руководить ею въ духѣ своего предшественника. Онъ искалъ и нашелъ славу не въ оригинальныхъ нововведеніяхъ, а въ художественномъ усовершенствованіи и завершеніи того, что уже было налицо и пришлось по вкусу націи. Поэтому-то его драмы не уклоняются отъ общепринятыхъ въ испанскомъ театрѣ со времени Лопе формъ, но за то онъ доводитъ эти формы до ихъ высшаго совершенства, завершая вмѣстѣ съ тѣмъ и исторію развитія самой національной драмы. Какую полноту фантазіи и мистическаго глубокомыслія, какое магическое великолѣпіе изображенія, какой чудный блескъ языка и стиха проявилъ при этомъ Кальдеронъ, какой упоительный оиміамъ носится и вьется надъ его картинами и сценами,—все это слишкомъ общеизвѣстно и общепризнано, чтобы нуждаться въ ближайшемъ объясненіи. Его современники чтили въ немъ, главнымъ образомъ, сочинителя аутосовъ, и аутосы эти въ своемъ совершенствѣ даютъ самое лучшее понятіе о сущности пьесъ этого рода. Поэтому мы воспользуемся для примѣра содержаніемъ и ходомъ одной изъ его знаменитѣйшихъ пьесъ въ этомъ родѣ, названной—*La cena de Belsasar* (Ночной пиръ Вальтасара).

Пьеса начинается разговоромъ между пророкомъ Даніиломъ, воплощающимъ въ себѣ божественное правосудіе, и Мыслію, являющейся въ видѣ «граціозо», т.-е. дурака и шута. Даніилъ жалуется на позоръ, въ который повергло и продолжаетъ повергать избранный народъ Божій вавилонское плѣненіе; Мысль сообщаетъ ему, что въ этотъ день царь Вальтасаръ вступаетъ въ бракъ съ царицей Востока, Идолатріей (идолопоклонство). Въ пышномъ шествіи появляется Вальтасаръ, въ сопровожденіи своей супруги, Суетности, чтобы встрѣтить Идолатрію. Суетность и Идолатрія даютъ ему клятву въ вѣрности и обѣщаютъ свою помощь для покоренія всѣхъ царей земли и окончанія вавилонской башни. Вальтасаръ надменно воскли-

паеть: «Кто осмѣлится подняться противъ меня?» Даниилъ отвѣчаетъ: «Рука Божія!» Царь хочетъ убить дерзкаго, но ничего не можетъ сдѣлать помазаннику Господа и уходитъ. Даниилъ восклицаетъ: «Кто, о Господи, возьмется отомстить за тебя?» Тотчасъ является Смерть въ образѣ рыцаря и объявляетъ Даниилу, что она исполнительница божественной мести, на что пророкъ предлагаетъ ей попытаться сначала склонить царя къ покаянію. Въ сопровожденіи Мысли Смерть входитъ въ садъ, гдѣ Вальтасаръ предается оргіи со своими двумя женами. Мысль продѣлываетъ передъ царемъ разные фарсы, чтобы развлечь его, но Смерть проползаетъ между ширющими и шепчетъ Вальтасару: «Ты изъ праха и въ прахъ опять обратишься!» Царь бѣжитъ отъ ужаснаго голоса въ бесѣдку изъ розъ, гдѣ Идолатрія и Суетность убаюкиваютъ и укачиваютъ его на своихъ рукахъ, при чемъ Даниилъ говоритъ подобающее случаю нравоученіе. Во время сна обѣ жены стараются ослѣпить царя разнаго рода видѣніями, и по ихъ приказанію появляется мѣдная статуя Вальтасара, которой воздаются въ храмѣ божескія почести. Но Даниилъ заставляетъ статую закричать царю громовымъ голосомъ: «Твои идолы сдѣланы человѣческой рукой, и я возвѣщаю тебѣ судъ истиннаго и единаго Бога, если ты не покаешься!» Призракъ исчезаетъ, и царь пробуждается въ покаянномъ настроеніи. Но это настроеніе продолжается у него недолго, и обѣ женщины устраиваютъ новую оргію, при которой для попойки приносятся священные сосуды храма Іеговы. Во время этого роскопнаго пира Смерть вмѣшивается въ число слугъ и пытается еще разъ предостеречь царя; но шумъ праздника заглушаетъ ея голосъ, и такъ какъ срокъ уже прошелъ, то Смерть протягиваетъ царю кубокъ, раздаются раскаты грома, исполинская рука появляется въ залѣ и пишетъ на стѣнѣ пылающія слова на неизвѣстномъ языкѣ. Царь напрасно спрашиваетъ о значеніи этихъ знаковъ; но вотъ выступаетъ Даниилъ и говорить: «Они означаютъ, что твои дни сочтены, что мѣра твоего беззаконія исполнилась, такъ какъ ты осквернилъ преступной рукой сосуды Господа, назначенные для священнѣйшаго таинства алтаря. Ты умрешь, а съ тобою погибнетъ и твое царство!» Тогда Смерть бросается на царя и умерщвляетъ его. Идолатрія восклицаетъ: «Я пробуждаюсь какъ бы отъ тяжелаго сна! О, кому суждено увидѣть священный свѣтъ милосерднаго закона!» На это Даниилъ говорить: «Вотъ смотри—какъ пророкъ, я являю предъ тобой этотъ столъ превращеннымъ въ священный алтарь, занятый хлѣбомъ и виномъ». Тотчасъ появляются просфора и чаша, и Идолатрія съ благоговѣніемъ падаетъ передъ ними во прахъ.—Какъ характеристично для этой «правовѣрной» поэзіи, что *мысль* является здѣсь, какъ и въ очень многихъ другихъ испанскихъ аутосахъ, въ видѣ скоморошествующаго дурака!

Еще болѣе магическими красками, чѣмъ въ своихъ аутосахъ, изобразилъ Кальдеронъ романтику „всепоглощающей“ вѣры въ своихъ духовныхъ и символическихъ драмахъ, среди которыхъ наиболѣе извѣстны *El mágico prodigioso* (Чудный чародѣй), *Los dos amantes del cielo*, *La exaltacion de la cruz*, *La devocion de la cruz*, *La Aurora en Copacavana*, *La cisma de Inglaterra*, *La Sibila del oriente*, затѣмъ двѣ его знаменитѣйшія шіесы этого рода,—*La vida es sueño* (Жизнь есть сонъ) и *El príncipe constante* (Постоянный принцъ). О послѣдней пьесѣ Шаккъ говорить: „Постоянный принцъ“, эта чудная трагедія, навсегда останется самымъ высокимъ, чего только достигла христіанская поэзія“. Едва ли можно возразить что-нибудь противъ этого приговора, если только обратить вниманіе на прилагательное *христіанская* поэзія и по-

нимать его въ смыслѣ „католической“, ибо только специфически-католическая поэзія можетъ находить прекраснымъ и возвышеннымъ, что постоянный принцъ ради своей вѣры живой сгниваетъ на навозной кучѣ. Впрочемъ, насъ съ избыткомъ вознаграждаетъ за эту отвратительную картину та чудная сцена, гдѣ Фернандо и принцесса Фениксъ разсматриваютъ цвѣты и звѣзды, какъ символы. Это самая одухотворенная,

*Muzo 201* *Con chaidad y fee y esperanza*  
*Contra la victoria*  
*Landole la palma*  
*en los de el Segundo*  
*blason del Austria*  

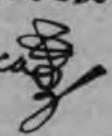

*Si quid dictum Contra fidem aut Bonorum*  
*more quasi non dictum et omnia sub.*  
*Corrections.* *Don Pocal de Leon*  
*de la Basca*  


Рис. 167. Последняя страница рукописи Кальдерона. Находится въ королевской и государственной библиотекѣ въ Мюнхенѣ.

самая утонченная романтика, какую когда-либо измыслилъ человѣческій мозгъ. Наконецъ, сюда же относится великолѣпная пьеса *Hija del aire* (Дочь воздуха). Я вполне соглашаюсь съ Иммерманомъ, который говорить, что первыя сцены второй части „Дочери воздуха“, гдѣ Семирамида является во всей полнотѣ своего величія, не имѣютъ себѣ равныхъ по смѣлости, роскоши и блеску. Среди драмъ, матеріалъ для которыхъ Кальдеронъ заимствовалъ изъ исторіи или, по крайней мѣрѣ, дѣйствую-

щія лица и мѣсто дѣйствія которыхъ носятъ историческую окраску особенно выдаются: *El mayor monstruo los celos* (Ревность—величайшее чудовище), *La gran Zenobia*, *Los cabellos de Absalón* (Волосы Авесалома), *Gustos y disgustos son no más que imaginacion* (Удовольствія и огорченія не болѣе, какъ мечта), *Amor después de la muerte* (Любовь послѣ смерти), *La niña de Gómez Arias* (Ребенокъ Гомеса), *El postrer duelo de España* (Послѣднее горе Испаніи), *El médico de su honra* (Врачъ своей чести), *Las tres justicias en una* и, наконецъ, *El Alcalde de Zalamea*, гдѣ мастерски обрисована фигура крестьянина Креспо: здѣсь мы видимъ, наконецъ, лицо, чувствующее, думающее и дѣйствующее по-человѣчески и потому представляющее самую отрадную противоположность со всѣми уродливыми и безумными догматическими масками, которыми кипятъ произведенія Кальдерона. Среди миоологическихъ, праздничныхъ пьесъ этого поэта, пальма первенства принадлежитъ двумъ—*El mayor encanto Amor* и *Eco y Narciso*. Часто заходятъ въ область миоологіи, или, по крайней мѣрѣ, въ царство фей, *La puente de Mantible* и *Leonido y Marfisa*; послѣдняя пьеса еще полна юношескаго пыла, хотя и написана послѣ всѣхъ другихъ, когда поэту уже шель восемьдесятъ первый годъ. Слѣдующій отдѣлъ его драмъ носитъ неопредѣленное названіе „романтическихъ пьесъ“ и заключаетъ въ себѣ мастерское произведеніе *El pintor de su deshonra*, затѣмъ остроумныя комедіи-интриги *Las manos blancas no ofenden*, *Basta callar*, *Un castigo en tres venganzas*, *El secreto à voces* и прелестныя комедіи *La Señora y la criada*, *Dicha y desdicha del nombre* и *La banda y la flor*, составляющія переходъ къ собственно „комедіямъ плаща или шпаги“ *Antes que todo es mi dama*, *Casa con dos puertos*, *Guárdate del agua mansa* и мн. др. Къ послѣднимъ примыкаютъ, затѣмъ, уже настоящіе фарсы и смѣхотворныя пьесы: *El Astrologo fingido*, *No hay burlas con el amor*, *Hombre pobre todo es trazas*, *Cefalo y Procris*.

Отсюда видно, что талантъ Кальдерона отличался удивительной многосторонностью и что этотъ поэтъ умѣлъ брать на драматической клавиатурѣ какъ самыя высокіе, такъ и самыя глубокіе тоны. Платенъ написалъ слѣдующій эпиграфъ къ одной изъ пьесъ Кальдерона:

Welche Zauberwildnis  
Fesselt Ohr und Blick!  
Blume jedes Bildnis,  
Jedes Wort Musik—

(Т. е. «Какая чарующая дикость природы приковываетъ слухъ и взоръ. Каждый образъ—цвѣтокъ, каждое слово—музыка!»)

и это съ полнымъ основаніемъ можно примѣнить ко всей поэзіи Кальдерона во всемъ ея объемѣ, поскольку и ядовитыя цвѣты, въ которыхъ нѣтъ недостатка въ этой волшебной пустынѣ, принадлежатъ къ флорѣ,

а диссонансы—я разумѣю инквизиторскія варіаціи на тему о вѣрѣ—къ музыкѣ. Но насколько высоко стоитъ Кальдеронъ въ литературѣ своего народа и вообще въ исторіи искусства и насколько несомнѣнно, что еще много-много вѣковъ поклонники прекраснаго безпристрастно будутъ находить наслажденіе въ блестящихъ красками картинахъ его фантазіи, настолько же рѣшительно должны быть осуждены извѣстныя попытки романтической школы навязать испанскаго придворнаго и священника 17 столѣтія театру нѣмецкаго народа 19 столѣтія, какъ идеаль всякой поэзіи вообще и драматической въ частности. Это было такое несовременно-раболѣнное поползновеніе, которое встрѣтило заслуженный приѣмъ со стороны какъ самаго народа, такъ и компетентныхъ судей.

Среди современныхъ Кальдерону поэтовъ были двое, которые могли соперничать съ нимъ, если не въ неистощимости и объемѣ таланта, то въ нѣкоторыхъ изъ его лучшихъ свойствъ. Эти два поэта—Рохасъ и Морето. Франциско *de-Rohasъ*, объ обстоятельствахъ жизни котораго извѣстно лишь то, что онъ родился въ Толедо въ 1607 г., а въ 1641 г. былъ признанъ рыцаремъ ордена св. Яго,—написалъ одну изъ самыхъ безупречныхъ и знаменитыхъ пьесъ несчетно-богатаго испанскаго репертуара. Эта пьеса носитъ названіе *Кромъ моего короля никто* (*Del rey abajo—ninguno!*) или *Garcia del Castañar* и въ столь же ясной, сколько сильной и эстетически-прекрасной формѣ, изображаетъ столкновеніе между оскорбленной супружеской честью и древне-испанскимъ ролялизмомъ. *Очоа*, много потрудившійся для исторіи литературы своей родины, говоритъ объ этой пьесѣ: „Она такъ популярна въ Испаніи, что едва ли можно найти полуобразованнаго юношу, который не зналъ бы наизусть отрывковъ изъ нея. Она все время дается на постоянныхъ театрахъ большихъ городовъ и даже хорошо извѣстна въ маленькихъ городахъ и мѣстечкахъ, такъ какъ это первая пьеса, которую съ блескомъ дебютируютъ труппы странствующихъ актеровъ, отправляясь лѣтомъ въ свой походъ на провинцію. Можно сказать, что эта самая извѣстная пьеса изъ всего огромнаго драматическаго репертуара Испаніи“.—Августинъ *Морето-и-Кабанья*, біографія котораго также неизвѣстна, умеръ 28 октября 1668 г. въ Толедо, оставивъ въ своемъ завѣщаніи странное распоряженіе, чтобы его трупъ былъ зарытъ на „лугу повѣшенныхъ“, на мѣстѣ погребенія казненныхъ. Въ трагедіи онъ оставилъ образцовое произведеніе *El valiente justiciero* (Рыцарственный судья), а въ комедіи пьесу *Упрямство за упрямство* (*El desdèn con el desdèn*)—самую вѣрную психологически, самую завлекательную, остроумную и граціозную комедію въ испанской литературѣ. Число драматическихъ писателей эпохи Филиппа IV и Карла II огромно; но мы ограничимся тѣмъ, что укажемъ на слѣдующихъ, болѣе замѣчательныхъ: Матоса *Фрагосо*, *Монроя*, *Діаманте*, *Мендозу*, *Кубилью*, *Гоза*, *Солиса* (знаме-

нитаго историка), *Салазара*, а относительно другихъ отсылаемъ интересующихся читателейъ къ Шакку, у котораго (III, 400—428) они перечислены и разобраны. Въ заключеніе очерка этого цвѣтущаго періода испанской литературы вообще и испанскаго театра въ особенности мы приведемъ еще одно мѣсто изъ Очои. „Если бы“, говоритъ онъ, „непостижимый рокъ опредѣлилъ уничтожить весь нашъ театръ золотого вѣка, и намъ было бы дозволено спасти въ качествѣ останковъ столь великаго богатства только *четыре* драмы, то при всемъ великомъ уваженіи, съ которымъ мы относимся къ литературнымъ знаменитостямъ нашей націи, мы все-таки не затруднились бы ни на минуту спасти отъ ужаснаго кораблекрушенія слѣдующія пьесы: *Tetrarca* (ревность величайшее чудовище) Кальдерона, *El desdèn con el desdèn* Морето, *La verdad sospechosa* Аларкона и *Garcia del Castañar* Рохаса“.

Если когда-либо блестящій литературный періодъ носилъ въ себѣ признаки приближающагося упадка, такъ это было именно теперь. На ряду со свѣжими, здоровыми, возросшими на національной почвѣ цвѣтами развились также ненормальные, хотя и пышные, но при всей красотѣ и блескѣ своей формы безсодержательныя тепличныя растенія. Гонгоризмъ продолжалъ распространяться. Его нелѣпнымъ стремленіямъ нисколько не повредило то обстоятельство, что такъ называемые „концептисты“, какъ, наприм., ихъ корифеи Альфонсо *де-Ледесма* († въ 1623 г., *El monstruo imaginado*) и Феликсъ *де-Артеага* († въ 1633 г.), главное значеніе поэтическихъ произведеній полагали въ осмысленномъ содержаніи. Къ тому же они охотно впадали въ туманный мистицизмъ. Стремленіе къ художественному совершенству формы продолжало господствовать; оно сказалось и у болѣе выдающихся талантовъ, какъ Хуанъ *де-Ариухо*, Августинъ *де-Салазаръ*, особенно усердно гонявшійся за „*estilo culto*“ (*Cythara de Apolo*), и у работавшихъ, главнымъ образомъ, въ области эпоса посредственныхъ поэтовъ Франциско *де-Борджиа* (*Napoles recuperada*), Бернардо *де-Бальбуена* (романтический эпосъ *Bernardo*, пастушескій романъ *El Siglo de oro*) и Луиса Барагоны *де-Como*, написавшаго *Làgrimas de Angèlica*—гладко обдѣланное, но скучное продолженіе „Неистоваго Роланда“. Патріотическими пѣснями прославился Гонзаго *де-Ариоте-и-Моллина*, милымъ юморомъ—Бальтасаръ *де-Альказаръ*. Какъ мы видѣли, новеллы и плутовскіе романы наиболѣе выдающихся талантовъ еще отличаются естественной благородной прозой, но и въ этой области скоро проявилось стремленіе къ напыщенному и изукрашенному языку.

### Пятый періодъ.

Если, несмотря на начавшійся уже политическій упадокъ Испаніи, испанская литература достигла въ 17 столѣтіи высшаго процвѣтанія и

самой полной зрѣлости, если, въ благороднѣйшемъ соревнованіи съ ней, изобразительное искусство, представителями котораго выступили *Зурбаранъ*, *Веласкесъ* и несравненный *Мурильо*, создало тогда свои безсмертныя произведенія, то тѣмъ быстрѣе и неудержимѣе стало проявляться вліяніе этого упадка на духовную жизнь націи въ послѣдующее время. Испанія перестала быть національной и оригинальной. Подражательность сдѣлалась характеристическимъ признакомъ ея литературы, и эта чрезвычайно богатая литература шла просить милостыню къ французамъ и унизилась до рабскаго подражанія тѣмъ, кто въ былыя времена заимствовалъ у ней лучшіе мысли и мотивы. На тронѣ испанскихъ королей, послѣ выродившейся габсбургской династіи, началась съ Филиппомъ V, не менѣе выродившаяся династія бурбонская, въ которой только одинъ представитель, умный Карлъ III († въ 1788 г.) явился способнымъ, добросовѣтнымъ и дѣятельнымъ правителемъ, и показалъ, что могло бы еще сдѣлать въ Испаніи просвѣщенное и честное управленіе.

Одинъ изъ болѣе новыхъ испанскихъ писателей, Мора, въ слѣдующихъ пламенныхъ словахъ указываетъ на гибель, въ какую Бурбоны вовлекли Испанію въ политическомъ и литературномъ отношеніи: «Съ того дня, какъ добрый малый, Филиппъ V, одна изъ личностей, отличающихся дѣтскимъ неразуміемъ и руководимыхъ чужими указаніями, переступилъ черезъ Пиренеи, Испанія не сохранила уже никакого слѣда своихъ славныхъ трофеевъ. Она сдѣлалась кладовою, надъ которой царствовалъ карточный король. За нимъ скоро послѣдовала толпа изъ тѣхъ скомоуховъ и фигляровъ, которые наводнили Испанію подобно стаѣ саранчи, устремляющейся на посѣвы и сады. Чтобы получить возможность заполнить все, эти прожорливые искатели приключеній пытались навязать намъ свой языкъ, свое управленіе, свои нравы и свою одежду. Мы были тогда не народомъ, а колоніей, не людьми, а обезьянами тѣхъ, кто безъ церемоніи обращался съ нами, какъ съ неразумными простофилями и ослиами. За ленты и одеколонъ мы отдавали имъ свою честь и кошельки. Своими брошюрами, модами и фиглярствомъ они отнимали у насъ нашу добродѣтель и наше богатство. Мадридъ обратился въ обширную ярмарку вѣтренности и галлицизма, и для довершенія бѣды, галлицизмъ соединился съ фанатизмомъ. Дворянство благородной Гесперіи погрязло въ отвратительномъ болотѣ безнравственнаго, несмысленнаго и презрѣннаго двора—плохой копіи съ двора Людовика XIV. Прежде блиставшая великолѣпіемъ, а теперь, покрытая чужеземной мишурой, поэзія попала въ руки толпы бездарностей, которыхъ называли тогда литераторами. Эти незаконныя дѣти великой матери покрыли позоромъ ея жизненную, естественную чистоту, и плодovitая, сильная матрона погрузилась въ тупое оцѣпненіе. Они объявили своему отечеству нечестивую войну, назвали его безыскусственное изящество неуклюжестью и выдавали дипломъ на грубость тѣмъ, кто не понималъ ихъ языка. Топорныя правила французскихъ критиковъ, составленныя изъ дурно-понятыхъ правилъ древнихъ, были безъ всякаго смысла примѣняемы къ испанской поэзіи и нѣкогда столь свѣжая и цвѣтущая поэзія обратилась въ скучную рюмованную прозу эпохи париковъ. Въ правленіе Карла III въ Испаніи началась болѣе дѣятельная жизнь, снова пробудилось національное чувство и тотчасъ же появились признаки приближенія лучшаго времени и для поэзіи».

Остановленное Карломъ III паденіе завершилось при его тупоумномъ преемникѣ Карлѣ IV, жалкій любимецъ котораго Годой предалъ Испа-

нію Наполеону. Какъ народъ возсталъ противъ французскаго императора, какія славныя дѣянія совершилъ въ борьбѣ за свою національность и независимость,—все это неизгладимыми чертами записано въ книгу исторіи; но тамъ записано также, что Испанія произвела самаго гнуснаго челоуѣка новыхъ временъ, Фердинанда VII, который своей утонченной низостью и жестокостью лишилъ свой народъ всѣхъ плодовъ безпримѣрнѣйшихъ усилій и доблести. По его стопамъ пошли его достойная вдова Марія Христина и не менѣе достойная дочь Изабелла. То обстоятельство, что при всѣхъ этихъ бѣдствіяхъ свѣтъ культуры не совсѣмъ угасъ въ Испаніи, что звучный голосъ національнаго сознанія, живущій въ груди испанцевъ, послѣ долгаго молчанія снова началъ, со времени войны за освобожденіе, издавать болѣе ясные звуки какъ въ политикѣ, такъ и въ литературѣ,—служить доказательствомъ безпредѣльной упругости этого своеобразнаго народа, который, если вѣрить самымъ безпристрастнымъ свидѣтельствамъ, еще сохранилъ въ своихъ такъ называемыхъ низшихъ классахъ сокровище древнихъ мужественныхъ добродѣтелей, какія едва ли можно найти въ какомъ-либо другомъ мѣстѣ Европы<sup>289</sup>). И, повидимому, онъ сохранилъ это сокровище, несмотря на всѣ печальныя испытанія, постигшія его послѣ того, какъ отреклась отъ престола Изабелла, а затѣмъ въ эпоху анархіи, междоусобной войны, правленія благонамѣреннаго Альфонса XII и регентства Маріи Христины, эту эпоху непрестанной борьбы партій и непоправимыхъ финансовыхъ затрудненій. Поэтическое и литературное творчество Испаніи не умираетъ, и хотя въ новѣйшее время черпаетъ отчасти свое вдохновеніе изъ чужеземныхъ источниковъ, однако, обращается также и къ своему собственному роднику, національной мысли и жизни.

Справедливо было замѣчено, что завѣщаніе Карла IV, призвавшее на испанскій тронъ французскаго принца, было въ то же время завѣщаніемъ испанской національной литературы и испанскаго національнаго театра. Дѣйствительно, вмѣстѣ съ бурбономъ въ Мадридъ вступилъ французскій псевдоклассицизмъ, существовавшій до тѣхъ поръ въ Испаніи только въ видѣ ученой причуды. Впрочемъ, вліяніе великихъ національныхъ поэтовъ было еще слишкомъ свѣжо въ памяти народа, чтобы ученіе Буало немедленно могло пріобрѣсти обезпризнанное значеніе, и два вліятельныхъ драматическихъ писателя этого времени, Хозе *Каньязаресъ* (1676—1750) и Антоніо *де-Замора* (ок. 1660—1740 г., *El hechizado por fuerza*, Колдунъ по неволѣ), строго придерживаясь національныхъ преданій и образцовъ, выступили противниками французскаго вкуса, но такъ какъ они не имѣли толковыхъ преемниковъ, то ихъ оппозиція скоро была уничтожена усиліями псевдоклассическихъ подражателей французамъ—*Лузана*, теорія поэзіи котораго вышла въ 1737 г., *Глаза Насарре*, *Монтіано* и *Веласкеза*. Съ этихъ поръ въ испанскомъ науч-

номъ міръ стало хорошимъ тономъ съ презрѣніемъ смотрѣть на свою родную національную литературу и видѣть все спасеніе и образованіе въ педантическомъ подражаніи французскимъ педантамъ. Поэтому-то одинъ изъ талантливѣйшихъ современныхъ историковъ испанской литературы съ полнымъ основаніемъ могъ замѣтить: „18-е столѣтіе уничтожило нашу литературную національность (el siglo XVIII mató nuestra nacionalidad literaria)“.

По французскимъ образцамъ кроили свои холодныя, безжизненныя драмы Николай Фернандецъ *де-Моратинъ*, авторъ талантливыхъ комедій, одъ и идиллій, Хозэ *Кадагальсо*, Каспаръ Мельхиоръ *де-Ховельяносъ*, Х. Л. *де-Айала*, Томасъ *де-Ирриарте*. Впрочемъ, Ирриарте (1750—91) оставилъ тоже забавныя и изящныя *литературныя басни*, написанныя старинными испанскими размѣрами. Въ его духѣ и направленіи продолжалъ разрабатывать этотъ родъ поэтическихъ произведеній Феликсъ Марія *де-Саманъего* (1801 г.). Испанскіе эпическіе лирики 18 вѣка, какъ *Эскокизъ (México conquistada)*, *Мотемонъ* и *Арройаль*, подобно драматическимъ писателямъ, оставались на уровнѣ или ниже посредственности, выше которой поднялся лишь умершій



Рис. 168. Хозе де-Квиана. Съ гравюры Жоффруа.

въ 1817 г. въ изгнаніи *Мелендезъ Вальдезъ*, глава *саламанкской школы*, придававшей, на ряду съ чужеземными образцами, значеніе и старымъ національнымъ произведеніямъ. Вальдезъ шелъ по стопамъ Вильегаса и его пьесы отличаются легкостью стиха и цѣломудренной граціей. Еще выше стоитъ представитель изящной прозы того времени, Хозэ Франциско *де-Исла* († въ 1781 г.), давшій въ своей *Historia del fray Gerundio de Campazas*<sup>290</sup>) картину нравовъ испанскаго духовенства, которая должна быть поставлена на ряду съ испанскими романами лучшей эпохи и по прозѣ и юмору мѣстами можетъ соперничать даже съ *Донъ-Кихотомъ*. Это произведеніе, а также исполненныя остроумія и сатиры

*сайнеты* Рамона де-ля-Круза (род. въ 1731 г.), въ которыхъ превосходно осмѣивается французская трагика, показываютъ, что Буало не успѣлъ еще вполне подчинить ярму своихъ правилъ испанскій гений.

Къ концу 18-го столѣтія патриотъ Виценте Гарція де-ля-Гуерта (1730—87) снова выступилъ съ оппозиціей противъ галлицизма и въ драмахъ *Моратина* младшаго (1760—1828), благороднаго Никасіо Альвареза де-Сьенфуэгоа (1764—1809, *Zorayda, La condesa de Castilla*) и Мануэля Хозе де-Кинтана (1772—1857, *Pelayo*) снова появился уже, хотя робко и осторожно, болѣе свободный, національный духъ. Онъ усилился въ 19 столѣтіи, особенно когда нѣмецкая критика, драматическія побѣды Лессинга надъ галломаніей, оцѣнка Кальдерона Шлегелемъ нашли себѣ доступъ въ Испанію. Затѣмъ, когда псевдоклассическая система въ самой Франціи была низвергнута новоромантической школой, эта реакція сказалась въ Испаніи съ достаточной силой, чтобы и тамъ положить конецъ классицизму и опять ввести національный духъ и національныя формы въ снова пробуждавшуюся литературу.

По этой новой дорогѣ пошли въ качествѣ драматическихъ писателей извѣстный государственный человѣкъ Франциско Мартинезъ де-ля-Роза (1789—1862), воевавшій съ галлицизмомъ въ области теоріи, написавшій эпическую поэму *Zaragoza* и въ своемъ главномъ произведеніи, трагедіи *Aben Humeya*, впервые возвратившійся къ свободному національному стилю, и гениальный Брегонъ де-лосъ-Герреросъ (1800—73), самый выдающійся и вліятельный испанскій поэтъ первой половины 19 столѣтія; его комедіи (*Marcela, A Madrid me vuelvo, Todo es farsa en este mundo, Muerete y veras, Me voy de Madrid, Las flaquezas ministeriales*) и историческія драмы (*Fernando el emplazado, Belido Dolfos*) напоминаютъ произведенія старинныхъ мастеровъ, что, однако, нисколько не умаляетъ ихъ достоинства, такъ какъ онѣ проникнуты идеями новаго времени. Брегонъ де-лосъ-Герреросъ знаменитъ также какъ лирикъ и сатирикъ. Среди его многочисленныхъ соперниковъ и послѣдователей заслуживаютъ упоминанія въ качествѣ драматическихъ писателей: Родригезъ Руби (род. въ 1817 г.), Анжель де-Саavedра (1791—1865), Антонио Жиль-и-Зарате (1793—1861, *Rosmunda, Guzman el bueno*), Антонио Гарсія Гумьерресъ († въ 1884 г., трагедія *El Trovador*), Хуанъ Евгеніо Гарценбушъ (род. въ 1806 г. отъ брака нѣмца съ испанкою, † въ 1880 г., *Los amantes de Teruel, La madre de Pelayo, Alfonso el casto* и др. драмы, а также *La visionaria, La coja y el encogido* и др. комедіи), Маріаню Хозе де-Ларра (1810—1837, *Macias*, сюжетъ которой обработанъ имъ также въ видѣ романа: *El doncel de Don Enrique el Doliente*), Патриціо де-ля-Эскокура (1807—78), писавшій также пѣсни міровой скорби и выдающіеся историческіе романы (*El conde de Candespina, Ni rey ni roque*), Вентура де-ля-Вега († въ 1865 г.), Хозе Зоррилья (1817—93), который не только

въ драмѣ (главныя произведенія—*Don Juan Tenorio* <sup>291</sup>) и *El zapatero y el rey*), но и въ лирикѣ (*Cantos del trovador, Flores perdidas*) и эпосѣ (*Granada, La cruz y la media luna*) превосходилъ своихъ современниковъ и соперниковъ какъ по таланту, такъ и по успѣху, чѣмъ въ 1889 г. вполне заслужилъ вѣнчаніе въ поэты въ Гранадѣ.

Кинтана и Зоррилья являются главными представителями двухъ противоположныхъ направленій, развившихся въ Испаніи, при освобожденіи отъ иноземнаго вліянія: классицизма и романтизма. Среди классиковъ, одни неуклонно держались формъ французскаго классицизма, другіе же видѣли образецъ лишь въ древней національной поэзіи. Романтики или совсѣмъ не признавали такихъ художественныхъ правилъ, или придерживались французскихъ образцовъ. Кромѣ упомянутыхъ ниже Арриаза, Мора и др., представителями классицизма въ указанномъ смыслѣ были: эпикъ Хуанъ Марія Маури († въ 1845 г.), Феликсъ Хозе Рейнозо († въ 1842 г.), Хозе Сомоза и Серафинъ Кальдеронъ (*Poesias de un solitario, Cristianos y Moriscos*). На поприщѣ романтики, кромѣ Зоррилья, Зарате, Сааведры, Гарценбуша, Эспронседы, подвизались также Хозе Бермудезъ де-Кастро (*El dia de difuntos*) и іезуитъ Хацинто Саласъ-у-Кироха; затѣмъ здѣсь могутъ быть упомянуты также авторъ комедій Франциско де-Буросъ († въ 1843 г.) и Франциско Пачеко, авторъ изящныхъ пѣсень и романсовъ. Эклектиками между обоими направленіями, кромѣ Мартинеза де-ля-Розы, были Гальего, Ксерика, Листа, лирикъ Хозе Марія Ролданъ и авторъ басенъ и эпиграммъ Мануэль де-Архона.

Во главѣ новыхъ испанскихъ лириковъ стоитъ Хуанъ Баутиста де-Арриаза (1770—1837); его пламенные и энергическіе *Cantos patrióticos*, изъ которыхъ выдѣется политическая ода *Profecia del Pirineo*, едва ли уступающая марсельезѣ, воодушевляли испанскихъ гверильеро къ смертной борьбѣ противъ французовъ. Среди лириковъ пользовались въ эту эпоху заслуженной славой еще авторъ патріотическихъ элегій Хуанъ Никазіо Гальего (1777—1853), уже упомянутые М. Х. Кинтана (оды) и Мартинезъ де-ля-Роза, затѣмъ Альберто Листа (1775—1848, *Poesias sagradas, Poesias filosóficas*), авторъ знаменитой *Oda à la muerte de Jesús*, Хозе Хоакинъ де-Мора (1783—1863, главное произведеніе *Legendas*), Пабло де-Ксерика (род. въ 1781 г.), особенно замѣчательный своими сатирическими произведеніями, Юліанъ Ромеу и Хозе де-Эспронседа (1810—42); послѣдній, самый даровитый въ этомъ ряду поэтовъ, въ своихъ стихотвореніяхъ сумѣлъ остроумно примирить и соединить стремленія Байрона и воззрѣнія Гюго съ національно-испанскимъ настроеніемъ и заявилъ себя также талантливымъ романистомъ (главныя произведенія—*El condenado à la muerte, El estudiante Don Sancho Saldana*).

«Какое сильное впечатлѣніе производятъ, напр., въ стихотвореніи «Смерть» нѣжныя слова утѣшенія, вложенныя поэтомъ въ уста самой смерти:

«Слабый смертный, пусть не страшитъ тебя ни моя тьма, ни мое имя; потому что въ моемъ чудесномъ убѣжищѣ оканчиваются твои страданія. Моя нѣжность назначила тебѣ вдали отъ міра надежную пристань, гдѣ въ мирной тишинѣ сладостныхъ ночей сердце успокоится на вѣки. Я живу на томъ спокойномъ островѣ, о который ударяются волны житейскаго моря. Пловецъ, приставшій къ его берегамъ, забываетъ бури и невзгоды. Его успокаиваетъ журчаніе тихо-текущихъ чистыхъ и свѣтлыхъ источниковъ, и нѣжное дыханіе вѣтерка убаюкиваетъ его сонъ. Моя рука ласково закроетъ твои глаза, чтобы ты отдыхалъ въ сладкой дремотѣ, и слезы твоего горя высохнуть отъ моего любящаго дыханія. Я прекращу всѣ твои муки, всѣ вздохи твоихъ страданій, потому что бѣніе раненаго сердца остановится навсегда».

И до самаго послѣдняго времени лирическая поэзія находила въ Испаніи ревностныхъ представителей, стремленія которыхъ, впрочемъ, не сопровождалась внутреннимъ успѣхомъ, когда они пускались въ міръ философскихъ идей. Значительной и, по большей части, вполне заслуженной, популярностью пользовались въ широкихъ кругахъ Хозе *Сельгасъ*, Мануэль *дель-Палаціо*, Хименезъ *Дельмадо*, Фернадезъ *де-Кастро* (*Penas y Sueños*), Курросъ *Эрикесъ* (*Aires de minha terra*), Антоніо *Грило*, Фр. Санчезъ *Архона* (*Poesias liricas*), Х. П. *Веларде* (*Nuevas poesias*), А. Касересъ *Пратъ* (*Recuerdos y Sombras*), Мельчоръ *де-Паланъ* (*Verdades poéticas*), М. С. *Барриосъ* (*Pasatiempos*), особенно же Антоніо *де-Труэба* († въ 1889 г., *Libro de los Cantares*), на характеръ поэзіи котораго указываетъ уже данное ему почетное названіе „Poeta del pueblo“,—и поэтъ мировой скорби Рамонъ *де-Кампоаморъ* (род. въ 1817 г., *Dolores y Cantares*, эпосъ *Colón*). Если въ *Los pequenos poemas*, Кампоаморъ явился болѣе народнымъ поэтомъ, то въ своемъ послѣднемъ произведеніи *El drama universal* онъ попытался отвѣтить на самые высшіе и глубокіе вопросы религіозной мысли и вѣры. Рядомъ съ двумя послѣдними поэтами должны быть поставлены Нуньезъ *де-Арсе* (род. въ 1834 г.), отличающійся богатствомъ фантазіи и глубокаго чувства, горячій противникъ подражанія Гейне, знаменитый своими элегически-патріотическими *Gritos del combate*, и оригинальный, рано сгубленный несчастіями Густаво Адольфо *Беккеръ* (1836—70, *Rimas*<sup>292</sup>), *Las hojas secas*), въ глубокомысленныхъ стихотвореніяхъ котораго тѣсная форма часто свободныхъ риемъ и необработаннаго языка едва можетъ вмѣстить богатое содержаніе. Благородствомъ духа и возвышенностью настроенія отличаются религіозныя и патріотическія пѣсни, сонеты, элегіи и сатиры Хозе *Ламарка-де-Новоа*, родомъ изъ Севильи. Упадокъ Испаніи въ послѣднее время глубоко отразился въ его сердцахъ.

Своеобразный расцвѣтъ поэзіи всѣхъ родовъ имѣлъ мѣсто за этотъ періодъ въ Каталоніи. Уже въ 14 и 15 столѣтіи по склонамъ Пиренеевъ и вплоть до Средиземнаго моря веселые пѣвцы продолжали на каталонскомъ нарѣчій искусство трубадуровъ; когда же, благодаря соединенію

этой страны съ испанской монархіей, получилъ перевѣсъ кастильскій языкъ, прекратилась и эта поэтическая дѣятельность. Но въ сороковыхъ годахъ нашего столѣтія на ново-каталонскомъ нарѣчій—родъ галлороманскаго діалекта—снова весело ожила „noble, excellen, maravilhosa e vertuosa Donna Sciensa“. „Trobadors moderns“ устраивали при цвѣточныхъ играхъ („jochs florals“) поэтическія состязанія, сосредоточіемъ которыхъ была Барселона и борцы которыхъ вплоть до нашего времени показывали свои достоинства на восточномъ берегу Испаніи и на Балеарскихъ островахъ. Они отличались свѣжестью вдохновенія, живостью фантазіи, красотою языка и риемы, богатствомъ и многосторонностью матеріала. Это возрожденіе („renacimiento“) сопровождалось — главнымъ образомъ въ лирикѣ, но также и въ области романсовъ и болѣе значительныхъ поэтическихъ произведеній—обиліемъ цвѣтовъ, на которыхъ съ удовольствіемъ останавливается наше вниманіе. Среди пѣвцовъ этой новой *gaia sciencia* особенно выдается Викторъ *Балалеръ* (род. въ 1824 г.), создавшій превосходныя произведенія и въ области драмы. Его трилогія *I Pirenei* <sup>293</sup>) посвящена дѣятельности инквизиціи начала 13 вѣка и отличается исторической вѣрностью. На ряду съ нимъ приобрѣли извѣстность Хакинто *Вердалеръ* (*Atlantida*), Хакинъ *Рубіо-и-Орса*, Марримъ *Акило*, *Мила-и-Фонтаналльс*, Виценте Венцеслао *Кероль* (*Rimas*), переводчикъ „Фауста“ Пелай *Бризь*, Константи *Льомбартъ*, Теодоръ *Льоренте*, Ангель *Гилера*, Франциско *Матеу*, драматургъ *Фр. Солеръ*, и жившіе на Майоркѣ *Х. Россельо* (*Lo Joglar de Maylorcha*), Бартоломео *Ферра* (*Poesias, Comedias*) и Хозэ *Тапонхи* (род. въ 1847 г., *El trovador mallorquin*) <sup>294</sup>).

Эпосъ болѣе высокаго стиля, долженствующій, повидимому, во всѣхъ литературахъ мало-по-малу уступить мѣсто бурному потоку романовъ и новеллъ, можетъ указать въ новѣйшей испанской литературѣ лишь немного болѣе выдающихся произведеній, каковы *Moro exposito* Ангеля *де-Сааведры*, *Blanca X. Ф. Діаза*, *Mallorca cristiana* Дамаска *Кальвета*. Гораздо большей популярностью пользуются до настоящаго времени романсы и легенды въ испанскомъ смыслѣ слова. Авторами романсовъ, кромѣ Зоррильи, Кампоамора, Арсе, были еще Гонзалезъ *де-Техادا* (*Romances*), Ф. Ибаньезъ *Пачеко* (*Cuentos Gaditanos*) и Рамонъ Гарсія *Санчезъ* (*Los doce Alfonsos*). Среди авторовъ легендъ выдаются Цезарь *Мараверъ* (*Azahra*), Вентура Руизъ *Амлера* († въ 1881 г., *Legenda de Noche-Buena, Elegias*) и (см. стр. 532) *Беккеръ*, „испанскій Гейне“ (*Perez el Organista* и *La cruz del Diablo*). Въ баснѣ имѣли успѣхъ *Ф. Баеза* и Мигель Августинъ *Принчипе*. Здѣсь надо упомянуть также уже названнаго среди лириковъ Нуньеза *де-Арсе*, одного изъ самыхъ выдающихся новѣйшихъ испанскихъ поэтовъ, испытывающаго свои силы и въ эпической поэзіи. Это—глубокая натура, проникнутая сомнѣніемъ и

жгучими вопросами времени. Что волнуетъ его душу, то звучитъ и въ его произведеніяхъ (Эпосъ *Raimundo Lulio, Idilio*). Въ *Ultima lamentacion de Lord Byron* онъ переживаетъ съ этимъ поэтомъ его послѣднюю душевную борьбу. Въ аллегоріи *Vision de Fray Martin* онъ проникаетъ въ душу стремящагося (хотя и тщетно) къ истинѣ Лютера. Легенда *El Vértigo* изображаетъ человѣка, охваченнаго безумной идеей, что въ силу своего положенія онъ долженъ ненавидѣть своего брата, и наконецъ дѣйствительно убивающаго его. Многіе считаютъ лучшей изъ его драмъ *El haz de lena* (Вязанка дровъ), гдѣ сюжетомъ служитъ судьба Донъ-Карлоса и гдѣ исторически вѣрно изображена личность Филиппа II. Языкъ Арсе отличается художественностью обработки, основной же характеръ его поэзіи лирической.

Очень богата новѣйшая испанская литература романами и новеллами всякаго рода. На ряду съ историческимъ романомъ особенно усердно разрабатывалась область древне-національной формы *Novelas ejemplares*, къ которой относится *Don Quijote del siglo XVIII* Франциско *Сенериза*, произведеніе, правда, болѣе притязательное, чѣмъ содержательное. Въ литературѣ историческаго романа мы находимъ почти исключительно одни посредственныя произведенія, такъ какъ романтикъ *Телесферио де-Труэба Косіо*, (1805—1835), который могъ бы удовлетворить болѣе высокимъ требованіямъ, писалъ свои рассказы на англійскомъ языкѣ. Большое значеніе имѣли новеллы: *Los dos reyes* Хуана *Арузы*, *El Anticristo* Франциско Пагарро *Виллослады*, *Doce Españoles de brocha guarda* Антоніо *Флореса* и социальный романъ *Maria ò la hija de un jornalero* Венцеслао *Айальса де Иско*.

Всѣхъ названныхъ писателей затмилъ однако Фернанъ *Кабальеро* (1797—1877) псевдонимъ, подъ которымъ скрывалась женщина, Сесилия де-Арромъ, дочь гамбурца I. Н. Бѣля фонъ Фабера, много потрудившагося въ Германіи для изученія испанской литературы, поселившагося въ Кадиксъ и женившагося на испанкѣ. Фернанъ Кабальеро съ большимъ усиліемъ разрабатывала область реалистической новеллы, и ея нравоописательные романы (*Novelas de costumbres: La Gaviota, La familia de Alvareda, Lágrimas, Sola, Clemencia* и мн. др.<sup>293</sup>), представляютъ вполне національное, сильно проникнутое католицизмомъ, вѣрное и довольно поэтическое отраженіе общества новѣйшей Испаніи, но, само собой разумѣется, такой, какою ее желали видѣть и какою—насколько оставалось для этого времени отъ безнравственной жизни,—стремились ее сдѣлать при дворѣ королевы Изабеллы, т.-е. собственно какой-то несовременной Испаніи, которая долженствовала быть „благочестивой“, очень ультрамонтанской, очень фанатичной и очень раболѣпной.

Не меньшимъ, но несомнѣнно болѣе высокимъ и многостороннимъ талантомъ, чѣмъ у вышеупомянутой писательницы, обладала сенъора

Гертрудисъ *Гомезъ де Авельянеда* (1816—73), которая въ то же время была не менѣе правовѣрной католичкой, но менѣе фанатичной, чѣмъ Кабальеро. Эта поэтесса выступила впервые подъ именемъ „Ля-Перегрина“, желая, вѣроятно, намекнуть этимъ псевдонимомъ на свое происхожденіе съ Кубы. Первый сборникъ ея *Poesias liricas* прошелъ почти незамѣченнымъ, тогда какъ ея трагедія *Alfonso Munio*, поставленная въ 1844 г., обратила на нее всеобщее вниманіе. Ея позднѣйшія попытки въ области трагедіи и комедіи не имѣли уже такого успѣха, какъ эта пьеса. Ея *Novelas* привлекательны по нѣжно-женственному настроенію и выработанному стилю. Съ Фернаномъ Кабальеро соперничала въ популярности романтикъ *Фернандезъ-и-Гонзалезъ* (род. въ 1830 г.), притомъ не столько своими драмами (*El Cid*, *Padre y Rey* и др.), сколько многочисленными романами, въ которыхъ при всей роскошной живописности языка недостаетъ выдержанныхъ характеристикъ (*Don Juan Tenorio*, *Los siete infantes de Lara*, *Violeta da Umbria*, *La Virgen de la Palma*, *El manco de Lepanto* и мн. др.). Фернандезъ-и-Гонзалезъ написалъ около ста драмъ и романовъ. Съ бѣльшимъ пониманіемъ духа и задачъ 19 столѣтія, а также роли современнаго повѣствователя, чѣмъ то, которое обнаружили обѣ вышеназванныя знаменитыя писательницы, выступилъ на поприщѣ беллетристики Педро Антоніо де-Аларконъ (1833—1891), извѣстный также какъ дидактическій и юмористическій, часто тонко сатирическій поэтъ (*Poesias serias y humoristicas*), а также какъ „эссеистъ“ (*La noche bueno* [Рождественская ночь] *del poeta*, остроумный „Essay“, выдержавшій болѣе ста изданій); изъ его беллетристическихъ произведеній особенно превосходны два: социальная новелла *Непріятность* (*El escándalo*), настолько же истинно нравственная, насколько истинно поэтическая апологія святости брака, и сельская повѣсть *трехуголка* (*El sombrero des tres picos*). Превосходно изображаетъ онъ народные нравы также въ *El capitàn Veneno* и въ *El nino de la boca*. Его слогъ можетъ служить образцомъ сжатого изложенія <sup>296</sup>).

Среди современниковъ и соперниковъ Аларкона въ новеллѣ самымъ счастливымъ былъ Хуанъ Валера (род. въ 1824 г., *La Cordobesa*, *Pepita Jimenez*, *Las ilusiones del Doctor Faustino*), истинный представитель идеалистическаго направленія съ романтической окраской, извѣстный и какъ лирическій поэтъ, а также дѣйствовавшій въ качествѣ знатока и пионера нѣмецкой литературы въ своемъ отечествѣ. Большое уваженіе приобрѣлъ себѣ Перезъ Гальдосъ, съ энергіей и успѣхомъ стремившійся въ своихъ рассказахъ къ тому, чтобы вполне освободить испанскій романъ отъ оковъ французскаго вліянія и поставить его на вполне національную основу, къ чему еще раньше стремилась Цецилія де-Арромъ. Главное произведеніе Гальдоса, романъ *Doña Perfecta* пользуется извѣстностью и популярностью и по эту сторону Пиренеевъ. Болѣе ши-

рокое распространіе получили также романы *Gloria, Lo Prohibido, Torquemada en la hoguera*. Новѣйшій реализмъ сказался у Гальдоса въ видѣ склонности къ изображенію непріятныхъ и безотрадныхъ явленій (*La desheredada*). Стремленія Гальдоса заслуживали сочувствія тѣмъ болѣе, что на ряду съ дальнѣйшимъ развитіемъ историческаго романа, представителями котораго выступили Леандро *Гереппо* (*El monje de Monasterio de Juste*), Кановасъ *дель-Кастильо*, Фернандо *Памхотъ* (*Las ruinas de mi convento*), Эмиліо *Кастельяръ* (*La hermana de la caridad, Tragedias de la historia*), Хуанъ *Гарсія* (*Ave maris stella*), реализмъ самыхъ разнообразныхъ оттѣнковъ, вплоть до натурализма, приобрѣталъ все большее и большее значеніе, и что нѣкоторое время существовала опасность водворенія подражательной зависимости отъ французскихъ образцовъ. Сила современныхъ теченій проявляется въ томъ, что реалистическая и натуралистическая манера была принята даже писателями съ строго католическими вѣрованіями, которые относятся отрицательно къ новымъ идеямъ. Къ художественному проникновенію сюжета идеей стремился Армандо Палаціо *Вальдесъ* (*La hermana San Sulpicio, La Fé*); его сочиненія были внесены въ списокъ строго запрещенныхъ. Въ романѣ *Espuma* онъ безстрашно изобразилъ въ сатирическомъ видѣ всю гниль испанскаго высшаго общества. Представителемъ здороваго реализма былъ также юмористъ Карлосъ *Фронтаура* (*Sermones de Doña Paquita, Lances de la vida, Galeria de matrimonios*), драма котораго *Caballero particular* пользовалась большимъ успѣхомъ. Отчасти въ искаженномъ и слишкомъ дурномъ видѣ является испанское общество въ сатирическихъ *Pequeñeces* іезуита *Коломы*. Реалистами заявили себя еще Педро *де-Ново-и-Кольсонъ* (*Un marino del siglo XIX*), юмористъ *Сельмасъ* (*La primavera y el estio, Nona, Escenas fantásticas, Delicias del nuevo paraíso*), маркизь *де-Финэроа* (*El último estudiante*), К. Суарезъ *Браво* (*Guerra sin cuartel*), А. *де-Труэба* (*Historia de dos almas*), Юліо *Номбела*, *Д. Октавіо Пиконъ*. Послѣдній охотно бралъ свои сюжеты изъ порочной жизни духовенства и женщинъ (*Dulce y sabrosa, La honrada*), но заслуживаетъ уваженія за свое сатирическое направленіе, какъ и Хозэ *Заонеро* (*La Vengadora, Inocencio con inocencia*). Не далеко отъ натуралистической свободы держалась также очень талантливая писательница, горячая поборница женской эмансипаціи Эмилія Пардо *де-Базанъ*; одаренная острой наблюдательностью и изображавшая, главнымъ образомъ, галиційскую жизнь (*Los pazos de Ulloa, Madre naturaleza, Pascal Lopez, Una cristiana*). а *Memorias di un solterón* (воспоминанія молодаго подмастерья) имѣетъ спеціальнй интересъ, какъ написанныя въ смыслѣ тенденціи этой писательницы. Страну и людей около Сантандера прекрасно описывалъ Хозэ *Марія де-Передда* (*El Don Gonzales, Pedro Sanchez, Sotileza*). Зола послужилъ образцомъ для Хозэ Ортега *Мунили* (*Cleopatra Pérez*), а также

для Алекс. *Савы*, пессимистическаго психолога, останавливавшася преимущественно на болѣе мрачныхъ сторонахъ жизни. Въ качествѣ юмористовъ и авторовъ болѣе или менѣе сатирическихъ очерковъ выступили *Фернанфлоръ* (Исидоръ Фернандезъ Флорезъ), *Собакильо* (*Marino de Cavia, Azotes y galeras, De pitòn à pitòn*) и Эдуардо де-Палаціо (*Cuadros vivos à pluma y al pelo*). Среди писательницъ должны быть упомянуты еще синьора Пиларъ *Синусъ дель-Марко*, Ангела *Грасси*, Фаустина Суэзь *де-Мельгаръ*, Розина Мартинезъ *де-Лякоста*.

Число драмъ въ испанской литературѣ, достигшее до сихъ поръ 60 тысячъ, увеличивается все болѣе и болѣе. Для объясненія этого факта могутъ служить слѣдующія слова компетентнаго въ этомъ дѣлѣ писателя:

„Мы вообще приходимъ къ предположенію, что испанецъ отъ природы созданъ драматургомъ. Слишкомъ серьезный, чтобы употребить всѣ свои силы на лирику, слишкомъ живой, чтобы обратить исключительное вниманіе на эпосъ (въдъ и эпосъ въ Испаніи остановился въ романсахъ о Сидѣ на полпути къ своему развитію), онъ удачно соединяетъ въ своей сущности оба эти элемента въ одно гармоническое цѣлое и самъ является въ житейскомъ обиходѣ драматургомъ“<sup>297</sup>). Какъ въ области повѣствовательной поэзіи, такъ и здѣсь возникла борьба между идеализмомъ и реализмомъ, а во время ся, нѣкоторые драматурги болѣе ранней эпохи перешли къ полному реализму. Лопезъ *де-Айала*



Рис. 169. Э. Пардо де Базанъ.

1829—79) писалъ превосходныя мѣщанскія драмы, отличающіяся поэтической обработкой сюжета и серьезной тенденціей (*Culpa y perdon, Consuelo, Tanto por ciento, El tejado de vidrio*). Мануэль *Тамайо-и-Баусъ* занимался больше исторической драмой и комедіей, (*Lo Positivo*) и его пьесы отличаются мощнымъ развитіемъ страстей, но онъ любилъ стремиться къ сильнымъ сценическимъ эффектамъ (*Locura de Amor, La bola de nieve, El drama nuevo*). Благороднымъ идеалистическимъ духомъ проникнуты всѣ эти пьесы. Онъ также старался достигъ вѣрнаго изображенія дѣйствительности, не усматривая ее только въ искусственно-подобранномъ и необыкновенномъ, какъ это, напр., нерѣдко бываетъ у Х. Эчегарая.

Наибольшее вліяніе среди драматурговъ этого времени справедливо приобрѣлъ Хозе *Эчегарай* (род. 1832 г. Онъ былъ сначала профессоромъ

математики и физики, потомъ при королѣ Амедеѣ министромъ торговли и народнаго просвѣщенія; поэтому онъ уже довольно поздно выступилъ на литературное поприще. За пьесой *Жена мстителю* (*La esposa del vengador*) слѣдовало около тридцати драматическихъ его произведеній (въ томъ числѣ *En el seno de la muerte*, *El imparcial*, *El hijo de Don Juan*, *Manantial que non se ayata*, *La ultima noche*, *El poder de la impotencia*, *El gran Galeoto, o locura o santidad*, безуміе или святость). Сначала онъ писалъ романы, богатые образами, съ сильной фантазіей и страстностью; затѣмъ онъ постепенно дѣлался реали-



Рис. 170. Хозе Эчегарай.

стомъ, аналитикомъ, психологомъ, символистомъ. Во всякомъ случаѣ онъ оставался выдающимся поэтомъ, берущимся за самыя трудныя проблемы. Склонность къ анализу, однако, слишкомъ сильно сдерживаетъ въ немъ горячее одушевленіе, чего не можетъ скрыть введеніе въ пьесы всякихъ страстей и ужасовъ въ видѣ раздоровъ между супругами и между отцами и сыновьями. Какъ онъ понимаетъ реалистическое отношеніе поэзіи къ ея задачамъ, видно въ особенности въ „Галеотто“ и въ „Безуміи или святости“.

Галеотто, изображенный въ старинной сагѣ о Ланселотѣ посредникомъ любви, достойной наказанія, является для нашего поэта символомъ общественнаго мнѣнія, которое даже въ томъ случаѣ, когда два лица чувствуютъ другъ къ другу, такъ сказать, платоническую недозволенную любовь, уже утверждаетъ, что между ними существуютъ преступныя любовныя отношенія, указываетъ обвиняющимъ перстомъ на нарушителей добрыхъ нравовъ и, наконецъ, принудительнымъ дѣйствіемъ своей силы наводитъ любящихся на преступленіе. Авторъ не защищаетъ Галеотто, но не защищаетъ и недозволенной любви, потому что не слѣдуетъ нарушать добрыхъ нравовъ. Въ пьесѣ: *Безуміе или святость*, герой ея Альведаньо приноситъ въ жертву своему непреклонному чувству долга благосостояніе свое и всѣхъ своихъ, затѣмъ личное счастье и, наконецъ, свою свободу. Материалистично мыслящій свѣтъ видитъ въ такомъ идеалистѣ, все подчиняющемъ своему долгу, сума-

сшедшаго и запираетъ его. Въ обоихъ названныхъ произведеніяхъ руководящія идеи проведены мастерски, съ безопадной, такъ сказать, необходимостью, какую математикъ и физикъ усматриваетъ въ законахъ природы <sup>288</sup>). Если можно говорить о *школѣ* Эчегарая, то къ ней должны быть причислены Евгеніо *Селлесъ* (*El nudo gordiano*), Хоаккинъ *Дуен-то* (*El suicidio de Verther*) и Рафаэль *Торомэ* (*La fiebre del Dia*). Леопольдо *Кано-и-Марасъ* проявилъ талантъ не столько въ своихъ символическихъ драмахъ въ стилѣ Эчегарая, сколько въ комедіи *La Mari-rosa*, отличающейся истиннымъ, приправленнымъ сатирой комизмомъ. Онъ слишкомъ принималъ въ расчетъ любовь публики къ излишествамъ въ добрѣ и злѣ и индивидуальныя способности актеровъ, въ ущербъ истинному искусству (*La Pasionera*). Въ комедіи его превзошелъ Мигель *Эчегарай*, братъ Хозэ; этотъ писатель, полный здороваго юмора, умѣлъ также владѣть бичомъ сатиры (*La fuerza de un niño*, *En primera clase*, *La niña mimada*). Болѣе или менѣе таланта и успѣха имѣли, кромѣ отчасти уже упомянутыхъ поэтовъ, каковы *Наваррете*, *Кампродонъ*, *Герранъ* (*La virgen de la Lorrena*), еще *Гэрра-и-Орбэ*, *Серра*, *Занате*, Евсебіо *Бласко*, *Сантистебанъ*, *Марко*, Эмилио *Альварезъ* (фарсъ *La banda del Rey*), А. *Санчезъ Перезъ*, Э. *Фоари* (*La justicia del ocaso*), Г. Ф. *и-Кодина* (*Dolores*), Хуанъ *де-Кавестани* (*El esclavo de su culpa*), *Гарсія де-ля-Гуэрта* (*Raquel*). Превосходную отечественную трагедію (*Vasco Nunez de Balboa*) написалъ Педро *Ново-и-Колонъ*, между тѣмъ, какъ переведенныя на кастильскій языкъ *Tragedias Балагера* (стр. 533) надо назвать скорѣе лишь очаровательными историческими картинами въ діалогической формѣ. Во всякомъ случаѣ, въ новѣйшей испанской драматической поэзіи, хотя она и не создала ни одного во всѣхъ отношеніяхъ безупречнаго произведенія, проявляется свѣжее и, но большей части, самостоятельное направленіе. И если довольно часто въ публикѣ сказывается склонность къ ужасному, или еще къ очень популярнымъ, легкомысленнымъ и напоминающимъ оперу „Зарзуламъ“, то мы едва ли можемъ очень винить самихъ драматурговъ.

Исторіографія, издавна бывшая для испанскихъ писателей любимой отраслью литературы, не была совершенно заброшена и въ теченіе перваго періода 18 столѣтія. Виценте *Баакальяръ-и-Санья* маркизъ де-Санъ-Фелипе († въ 1726 г.) оставилъ превосходную, написанную въ древне-испанскомъ тонѣ *Исторію войны за наследство* (*Commentarios de la guerra de España desde principio del reinado del rey Felipe V, 1729*), Хуанъ Баугиста *Муньозъ* (1745—1799) написалъ лучшую *Исторію покоренія Америки* (*Historia del nuevo mundo, 1793*), Хозэ Антоніо *Конде* (1770—1820)—основательную *Исторію арабскаго нашествія* (*Historia de la dominación de los Arabes en España, 1820*). Претерпѣвшій много преслѣдованій авторъ первой документальной исторіи испанской инкви-

зиціи Хуанъ Антоніо *Льоренте* (1757—1824) долженъ былъ писать свое произведеніе, пользующееся почетной извѣстностью и въ Германіи, въ чужой странѣ и на чужомъ языкѣ (*Histoire critique de l'inquisition d'Espagne*, 1815). Исторію Филиппа II изложилъ *Санъ-Мигель*. Въ болѣе новое время *Real academia de la historia* въ Мадридѣ неутомимо трудилась надъ собираніемъ и изданіемъ историческихъ документовъ и первоисточниковъ. Изъ многочисленныхъ историческихъ произведеній, появившихся за послѣднія десятилѣтія, почетнаго упоминанія заслуживаютъ исторія бывшихъ испанскихъ колоній *Торренте* (*La revolucion moderna hispano—americana*), *Mexico y sus revoluciones—Моры*, *Vidas de Españoles célebres—Кинтаны*, *Исторія войны за независимость—Торренте* (*Historia del levantamiento, guerra y revolucion de España*, 1835—1837) и работы *Артеlesa* и *Мальдонадо*, касающіяся той же эпохи; затѣмъ, *Historia de los sitios de Zaragoza por los Franceses en los años 1808 y 1809* и обширный трудъ по отечественной исторіи *Historia general de España* Модесто *Ля-Фуэнте* († въ 1866 г.), произведеніе въ 28 томовъ, свидѣтельствующее объ изумительномъ прилежаніи, добросовѣстномъ изслѣдованіи, горячей любви къ родинѣ и истинномъ свободомыслии своего автора. *Historia de la guerra civil* Гомера *Артмекеса* и неоконченная, но превосходная *Historia de España* Антоніо *Каванилеса* († 1864). Среди историческихъ работъ, касающихся отдѣльных провинцій, или отдѣльных областей поэзіи, выдается *Historia de Cataluna* В. *Балагера* (стр. 533 и 539); не меньшаго вниманія заслуживаетъ и его *Historia politica y literaria de los trovadores*. Въ области исторіи культуры и литературы особенно выдѣлился въ началѣ этого столѣтія Антоніо *де-Канлани*-и-Монтпаланъ († въ 1813 г., *Memorias historicas sobre la ciudad de Barcelona*, *Teatro historico-critico de la elocuencia castellana*); позже выступилъ съ весьма добросовѣстной, но неоконченной, въ стилистическомъ отношеніи очень нестройной *Historia critica de la literatura española*, *Амадоръ де-лосъ-Піосъ* (1818—78), а *Евгеніо де-Таня* (1785—1860) обогатилъ историческую литературу своей родины выдающейся *Historia de la civilizacion española desde la invasion de los Arabes hasta la epoca presente* въ 4 томахъ (1840). Болѣе близкому ознакомленію съ гражданскими войнами и смутами, наступившими въ Испаніи по смерти Фердинанда VII, много способствуютъ *Memorias* маркиза *де-Мирафлореса*, а также касающіеся этой эпохи труды *Санъ-Мигеля* и *Пиралы*. Юный испанскій парламентаризмъ немало содѣйствовалъ, между прочимъ, развитію политическаго краснорѣчія, и славой испанскаго оратора *par excellence* пользуется *Эмилио Кастельяръ* (1832—99, стр. 536). Звучные и картинные періоды его рѣчей и сочиненій, безъ сомнѣнія, даже и тогда производятъ пріятное, даже прямо опьяняющее дѣйствіе на слухъ южанъ, когда мы, холодные съ-

веряне, слышимъ въ нихъ лишь напыщенное пустозвонство, какое замѣтно и въ слишкомъ лишенныхъ критики, слишкомъ рѣзкихъ и притязательныхъ опытахъ испанскаго оратора по исторіи культуры (*La civilization en los cinco primeros siglos del cristianismo, Historia del movimiento republicano en Europa, El ocaso de la libertad*. Въ исторіи римскихъ цезарей, находящейся въ послѣднемъ изъ названныхъ произведеній, благодаря партійной точкѣ зрѣнія либеральнаго автора недостатка необходимаго безпристрастнаго изложенія, какъ и вообще въ новой Испаніи на плодотворное занятіе исторіей слишкомъ сильное вліяніе оказываетъ односторонность политическнхъ воззрѣній. *Кановасъ дель-Кастильо* (род. 1826, подѣ конецъ былъ жестокимъ консерваторомъ и убитъ анархистомъ въ 1897 г.) былъ принятъ въ академію за свои историческіе труды. Заслугу его составляютъ *Studii letterarii* и историческія работы: *Historia del dominico austriaco en España* и *Estudio del reinad de Felipe II*.

Намъ остается еще бросить взглядъ на поэтическую дѣятельность въ тѣхъ странахъ средней и южной Америки, гдѣ господствуетъ испанскій языкъ. Какъ прежде, такъ и въ новѣйшее время тамъ появлялись поэты, которые пользовались большимъ успѣхомъ у своихъ



Рис. 171. Эмилио Кастеляръ.

соотечественниковъ и слава которыхъ достигла отчасти и Европы. Уже въ 16 вѣкѣ въ Мексико пользовались извѣстностью Педро *Флоресъ*, Хуанъ *Ариста*, Лорензо *Альгарте* и др. Драма обрабатывала сначала въ народномъ духѣ религиозные сюжеты; *Аларконъ-и-Мендоза* впервые задумалъ поставить ее внѣ сферы церковныхъ интересовъ. Затѣмъ и въ колоніяхъ распространился гонгоризмъ, господствовавшій въ метрополи. Его усвоили Салазаръ-и-*Торресъ* (род. въ 1642 г., *Dos autos sacramentales* и т. д.) и Э. *Вела*, тогда какъ жившій позже Ф. *Соріа*, остроумный поэтъ, ловко владѣвшій слогомъ, придерживался болѣе Кальдерона. Затѣмъ, когда гонгоризмъ въ началѣ этого столѣтія потерялъ почти всякое значеніе, поэты въ колоніяхъ имѣли возможность остаться независимѣ отъ

господствующих течений времени, чѣмъ многіе ихъ собратья въ метрополи. Драматургомъ съ большимъ талантомъ заявилъ себя Мануэль Эдуардо де-Горостуза (1789—1851), особенно замѣчательный также своими комедіями (*Indulgencia para todos*, *El jugador*, *Contigo ran y cebolla*, также переводъ „Эмилиі Галотти“ Лессинга). Слишкомъ рано умеръ даровитый авторъ балладъ и драмъ Родригезъ *Гальванъ* (1816—42). Къ его современникамъ принадлежатъ Хозе Маріа *Гередіа* (ум. въ 1839 г.), Маріано *Трухильо*, Венеслао *Альнуче* († въ 1841 г.), *Миланесъ*, и пользующійся заслуженной славой Габриель де-ля-Концепсионъ *Валдесъ*, по прозванію *Плацидо*, мулатъ, разстрѣянный 28-го іюня 1841 г. на Кубѣ, какъ мученикъ за права своихъ цвѣтныхъ собратій. Идя на смерть, онъ читалъ свои *Plegaria à Dios*. Его стихотворенія [*Poesias escogidas*] были запрещены и конфискованы испанцами, но продолжаютъ жить въ устахъ его соплеменниковъ. Испанскій путешественникъ *Кирога* говоритъ о немъ: „Этотъ человѣкъ въ своихъ полудикихъ пѣсняхъ поднимается до самыхъ возвышенныхъ и благородныхъ мыслей. Изъ залутанностей его языка сверкаютъ истинно-блестящія молніи. Изумительна легкость, съ какой онъ обрабатываетъ самые нѣжные сюжеты, и нѣкоторыя изъ его стихотвореній приводятъ въ движеніе глубочайшія чувства души“. Паряду съ ними здѣсь можно упомянуть о Хозе-*Марти*, который, возвратясь въ 1895 г. въ Кубу, палъ, сражаясь за свободу своего отечества. Обширный кругъ лицъ вывелъ въ своихъ проникнутыхъ лирическимъ духомъ драмахъ *Кальдеронъ-и-Бертранъ* (1809—45, *A ninguna de lustres*, *Anna Bolena*, *El Torneo*, *La vuelta del Cruzado*). Х. Б. *Монтуфаръ* въ Гватемалѣ получилъ прозваніе Байрона центральной Америки; онъ умеръ въ 1844 г. всего лишь 35 лѣтъ отъ роду, сломленный страданіями и борьбою за свободу, изливъ въ своихъ великолѣпныхъ пѣсняхъ (*Poesias*) тоску и страданья своей измученной души. Поэтическія созданія испанско-американскихъ пѣвцовъ какъ бы проникнуты жаромъ и возвышеннымъ великолѣпіемъ тропиковъ. Среди новѣйшихъ мексиканскихъ поэтовъ выдѣляется Хоакинъ *Песадо*. Въ *Las Aztecas* онъ обратился къ древнеамериканскимъ сюжетамъ и мотивамъ, написалъ въ терцинахъ „мастерское“ произведеніе *Іерусалимъ* и воспѣлъ любовь, подобно Мануэлю *Карнио*, обработывавшему также религіозные сюжеты (*El camino del Golgata*). Несчастную любовь изобразилъ и отъ несчастной любви лишилъ себя въ 1873 г. жизни даровитый Мануэль *Акунья*; отечество, любовь и родину воспѣвалъ Хуанъ *де-Пеза* (род. въ 1852 г., *Cantos del hogar*). Хозе *Пальма* (*Tinieblas de alma*), родомъ изъ Кубы, откуда онъ былъ изгнанъ какъ пѣвецъ ея независимости, Винценте *Аюста*, Мануэль *де-Палаціо*, изображавшій пампасы и первобытные лѣса, Мигель *Урратинъ* (*Armonias*), Рамонъ *Уриарте* (*Nojas de un album*) и Сальвадоръ *Діазъ Миронъ* являются представителями

лирической поэзии, и ихъ произведенія полны мысли и богаты картинами. Миронъ, часто сидѣвшій въ тюрьмѣ за уличные грабежи и убійства, за свои глубоко прочувствованныя пѣсни сдѣлавшійся любимцемъ народа, въ слѣдующихъ стихахъ высказалъ свое гордое самосознаніе.

«Свѣтъ никогда моихъ поступковъ не прощаль,  
Враждою вѣчною онъ ихъ вездѣ встрѣчалъ.  
Что-жь! это такъ всегда: вѣдъ грозовые тучи  
Ложатся лишь у высочайшей кручи.

Среди авторовъ романовъ и національныхъ историческихъ новеллъ особенно выдѣляется Виценте Ривасъ *Палаціо*. Новые и новѣйшіе писатели, каковы реалистъ Игнаціо *Рамирець*, полный чувства лирикъ Рохасъ *Морено*, поэтъ любви Ман. *Флоресъ*, Хозе Пеонъ и *Контрерасъ* Г. М. Роа *Барсена*, Иоак. Аркадіо *Пауца*, Порфіріо *Парра*, Хусто *Сиерра*, Гутіеррець *Нахера*, Ман. М. *Гонзалець*, Ман. Хозе *Отонъ*, Рафаель-де-Загасъ *Эрикесъ* проявили много хорошихъ стремленій въ старомъ и новомъ направленіи, иногда и искусство, но не произвели ничего истинно выдающагося. Въ богатой поэтами Гватемалѣ заслуженную извѣстность пріобрѣли: Фернандо *Веларде* (*Cánticos del nuevo mundo*), *Гойэна* (*Fabulas*), въ особенности же два благородныхъ борца за свободу своей родины, братья Хуанъ и Мигель *Дьезсъ*—первый оставилъ величественныя патріотическія пѣсни (*A los Cuchumatanes*), второй воспѣлъ тяжелое страданіе любви; затѣмъ Х. Ф. *Родригезъ*, Г. Ферминъ *Айсинаена* (*Al pensativo, Amatitlan*) и новеллистъ Хозе *Милья*. Франциско *Сельэнь* воспѣлъ въ *Poesias* свою родную Кубу. Поэтическое призваніе и талантъ проявилъ въ своей *La catarata del Niagara* Х. А. *Бональде*. Представителями Аргентины въ толпѣ южно-американскихъ поэтовъ являются вдохновенный сочинитель пѣсенъ Рафаэль *Облмано*, свободомыслящій дидактикъ Олегарія *Андрате* и новеллистъ Хозе *Мармоль* (*Amalia*); представителями Колумбіи—авторъ одъ Хозе Хоакинъ *Орtizъ*, сочинитель пѣсенъ Мигель Антоніо *Каро*, Дьего *Фаллонъ*, Рафаэль *Помбо*, Рафаэль *Нуньезъ* († въ 1894 г.), писавшій *Rimas* въ честь женщины, а также въ честь философской вѣры, до которой онъ дошелъ послѣ долгихъ сомнѣній. и романистъ Хорге *Исаакъ* (*María*). Кромѣ этого послѣдняго, оригинальнѣйшимъ поэтомъ Колумбіи признается Гутіеррець *Гонзалець* (*Cultivo del Maíz*). Эпической поэзии было посвящено большое вниманіе; но лирической элементъ предъявлялъ слишкомъ большія притязанія, что можно сказать даже о признаваемой мастерскимъ произведешіемъ новеллы Марія Исаакса; поэзии балладъ не доставало строгости. Классическое спокойствіе и гладкость формы стали считаться въ Колумбіи хорошимъ тономъ съ тѣхъ поръ, какъ съ 1860 года университеты Боготы и Меделлино сдѣлались центрами литературной жизни; представителями Чили—драматургъ Андресъ *Бельо* и Хозе Хоакинъ

*де-Мора*. Бельо по происхожденію въ сущности венецуэлець, но чилійцы присваиваютъ его себѣ. При всей увлекательности своего стиха, что впрочемъ считается въ Южной Америкѣ главнымъ дѣломъ, онъ стремился къ тому, чтобы его поэзія имѣла и внутреннее содержаніе.

Не было въ этихъ странахъ недостатка и въ поэтессахъ. Таковыми были: Соръ Хуана Инесъ *де-ля-Крузъ* (1651—95, *La monja de México*). Она вложила въ свои любовныя пѣсни и духовныя гимны истинное чувство, хотя и не была совершенно свободна отъ безвкусія гонгоризма. Она отличалась большою ученостью, но наконецъ пожертвовала своей духовной самостоятельностью фанатическому давленію пуэблосскаго епископа и пошла въ монастырь. Слѣдуетъ назвать еще Изабеллу *Пріето де-Ландацури*, воспѣвавшую семейную жизнь и материнскую любовь; Эсфирь *Танія де-Кастельяносъ* (*легенды и драмы*), Вицента *Лангара* изъ Гватемалы (*пѣсни и драмы*), ея соотечественница Долоресъ *Монтенедро*, заколотая однимъ ревнивцемъ и прославляемая какъ южно-американская Сафо, и, наконецъ, перувіанка Маура *Верара* <sup>299</sup>).

При взглядѣ на испанскую литературу этого столѣтія, особенно же послѣднихъ десятилѣтій, глазамъ представляется зрѣлище оживленной дѣятельности. Хотя вслѣдъ за подъемомъ этой дѣятельности и господствовало нѣкоторое время, въ началѣ семидесятыхъ годовъ, подчиненіе иноземному вліянію, однако большинство поэтовъ и писателей скоро снова возвратились болѣе къ самимъ себѣ и къ національнымъ особенностямъ. Децентрализація, проявляющаяся въ сильномъ развитіи поэзіи на каталонскомъ нарѣчьи, а также въ существованіи трехъ литературныхъ центровъ—Мадрида, Барселоны и Кадикса, не можетъ, конечно, угрожать опасностью ослабляющаго раздробленія, но, при доброй волѣ, можетъ даже послужить побужденіемъ къ соревнованію творческихъ силъ. Не безъ основанія говорятъ испанскіе критики о новой литературѣ своей страны, что „она не уступаетъ литературѣ золотой эпохи, и ей нечего завидовать самымъ богатымъ изъ чужеземныхъ литературъ нашего времени“.

## ОТДѢЛЪ ПЯТЫИ.

# Португалія<sup>300</sup>).



Рис. 172. Заглавная буква изъ одного роскошнаго изданія 16 столѣтія.

Испанская литература потребовала отъ насъ нѣсколько болѣе подробнаго обзора въ силу своего богатства и своей многосторонности, а также въ силу своего содержания и художественной высоты, достигнутой ею во всѣхъ областяхъ національно-литературной дѣятельности, — качества, благодаря которымъ она занимаетъ выдающееся мѣсто въ исторіи развитія европейской духовной культуры. Говоря же о Португаліи, мы можемъ быть значительно короче. Дѣло въ томъ, что здѣсь расцвѣтъ литературы строго и тѣсно совпадалъ съ періодомъ политическаго блеска, имѣвшимъ мѣсто въ 16 столѣтіи, и произвелъ только одно истинно великое произведеніе. Славныя эпохи, когда португальцы подъ управленіемъ мудрыхъ, дѣятельныхъ и благородныхъ королей, особенно Эмануэля Великаго (1495—1521), и подъ предводительствомъ героевъ, какъ Васко де-Гама и Альфонсо де-Альбукерке, предпринимали свои смѣлыя, по всѣмъ направленіямъ открывавшія для жизни новые пути, морскія путешествія и походы, — эта эпоха породила и единственный, но драгоцѣнный перлъ ихъ литературы: „Лузіады“ Камоэнса.

Подобно тому, какъ съ появленіемъ въ 1536 г. инквизиціи, а въ 1540 г. иезуитовъ, непродолжительное политическое могущество Португаліи въ исходѣ 16 столѣтія, когда несчастный король Себастианъ въ 1578 г. заплатился войскомъ и жизнію за рыцарски-неразумный походъ въ Африку, начало клониться къ упадку и съ тѣхъ поръ никогда не могло достигъ истинной самостоятельности и значенія, — такъ и португальская литература съ того времени долго влачила лишь вялое, болѣз-

ненное существованіе, какъ будто государственная и поэтическая производительная сила вмѣстѣ изсякли въ одно и то же время. Въ своемъ жалкомъ паденіи Португалія служила доказательствомъ, до чего деспоты и попы—*rag nobile fratrum*—могутъ довести страну, которую природа щедро наградила своимъ благороднѣйшимъ даромъ, и если испанцы при гибели своего политическаго могущества успѣли сохранить массу личныхъ и національных особенностей, обѣщавшихъ будущность, то религіозное отупѣніе, моральный и социальный упадокъ и испорченность португальцевъ, напротивъ, были такъ велики, что долгое время съ трудомъ позволяли надѣяться на лучшее будущее. Достаточно обозрѣть болѣе новую исторію Португаліи, достаточно послушать рассказы безпристрастныхъ путешественниковъ о продажности и малодушіи португальцевъ и объ ихъ рабской угодливости, скрывающей за собой самое безсовѣстное коварство, чтобы признать, что тѣ выраженія презрѣнія, съ которыми говорилъ о нихъ, напр., Байронъ, хотя и жестки, но едва ли жестки въ достаточной степени, и что онъ имѣлъ полное право говорить о португальцахъ какъ о „*poor, paltry slaves*“, задыхающихся въ физической и моральной грязи. Повидимому, народъ, по отношенію къ которому подобнаго рода упреки были вполнѣ основательны, едва ли могъ уже имѣть какую-либо будущность. Ему ничего не оставалось, кромѣ невѣроятной, производящей комическое впечатлѣніе хвастливости, которая побуждала его, какъ сообщаетъ одинъ нѣмецкій путешественникъ, съ важностью утверждать, что достаточно только одного „*Hum portuguez bem finchado*“ (гнѣвно смотрящаго португальца), чтобы обратить въ бѣгство тысячи непріятелей, и которая въ смѣшномъ видѣ проявлялась даже въ государственной жизни, когда, напр., маленькое военное судно самаго мелкаго разряда получало громкое названіе „*O terror do mundo*“ (ужась міра).

Подобно природѣ страны, мягокъ и языкъ ея обитателей, въ противоположность грубому и сильному языку суровой кастильской возвышенности. Въ характерѣ народа есть тоже нѣчто мягкое, съ выдающимся элементомъ чувства, влѣдствіе чего ясно, что Португалія не могла произвести большихъ народныхъ эпоей и что въ романахъ и балладахъ слишкомъ сильно выступаетъ сторона чувства; что за тѣмъ первоначальный источникъ поэзіи, любовная страсть, у португальцевъ легко переходитъ черезъ край и превращается въ болѣзненную влюбленность. Въ лирикѣ ни одного другого народа не встрѣчается столь часто (по крайней мѣрѣ на словахъ) смерть влѣдствіе не нашедшей отвѣта любви, или нераздѣленной склонности. Отъ общаго характера народа зависѣло конечно и то, что онъ въ своемъ духовномъ творчествѣ подчинялся чужимъ вліяніямъ и принималъ чужія манеры; поэтому его литература слишкомъ часто носила на себѣ отпечатокъ рабскаго подражанія.

О достоинствѣ и значеніи португальской литературы до самаго послѣдняго времени распространены были противорѣчивыя мнѣнія и отчасти неблагоприятныя предвзятыя сужденія. Въ Испаніи вошло въ привычку низко цѣнить ее, какъ находящуюся въ полной зависимости отъ испанской литературы. Бутерверкъ былъ о ней не лучшаго мнѣнія; а Вольфъ говорить, что главная ея особенность состоитъ въ подражаніи иностранцамъ, воспримчивости и отсутствіи собственной оригинальности. Вѣрно то, что дѣйствительно подражательность составляетъ главный ея признакъ, что отчасти можетъ быть объяснено политическими отношеніями Португаліи; но вѣрно и то, что даже въ подражаніяхъ португальскій духъ иногда обнаруживаетъ свою оригинальность и даетъ имъ свою особенную окраску.

Исторія португальской литературы, можетъ быть, лучше всего раздѣлена на слѣдующіе періоды: Провансальская школа въ тринадцатомъ и четырнадцатомъ столѣтіи съ галиційско-португальскими поэтами,—испанская школа въ пятнадцатомъ столѣтіи съ придворной литературой,—итальянская и испанско-итальянская школа въ шестнадцатомъ и семнадцатомъ вѣкѣ,—французская въ восемнадцатомъ съ псевдоклассицизмомъ и, наконецъ до нашего времени романтическая и новѣйшая. Во всякомъ случаѣ, такое дѣленіе выражаетъ собою достаточно ясно сущность духовнаго творчества въ Португаліи.

Кромѣ сказокъ, легендъ, поэтическихъ преданій, разсказовъ, пословицъ, португальскій народъ имѣлъ также свои національныя, первобытныя народныя пѣсни, которыя хотя и не сохранились въ первоначальномъ видѣ, однако имѣли значительное вліяніе на образованіе позднѣйшей искусственной литературы. Насколько сильно искусственная поэзія тринадцатаго вѣка воспользовалась народной поэзіей, можно заключить изъ того, что почти двѣ трети всѣхъ старинныхъ португальскихъ стихотвореній суть *cantigas de refegan*; что почти треть всѣхъ сохранившихся произведеній трубадуровъ суть пѣсни о женщинахъ; и что больше половины, т.-е. значительная часть и искусственныхъ поэтическихъ произведеній (*de maestria*) слѣдуютъ народной манерѣ повторять высказанную въ первой строфѣ мысль во всѣхъ остальныхъ только съ небольшими вариациями (Васконсельось).

Португальское романсо впервые достоверно является въ видѣ письменнаго языка въ 12 столѣтіи, именно, въ романсообразныхъ пѣсняхъ, которыя, подобно современнымъ имъ испанскимъ романсамъ, прославляли и удерживали въ народной памяти воспоминанія о борьбѣ древне-португальскихъ героевъ противъ мавровъ. Эта народная пѣсенная поэзія, произведенія которой были собраны впослѣдствіи въ *Cancioneiros* (книги пѣсенъ), простирается далеко въ глубь среднихъ вѣковъ; до насъ дошли лишь немногіе ея образчики. Таковъ романсъ *As trovas dos Figueiredos*, воспѣвающий рыцарскій подвигъ Гоэсто Ансура, родоначальника фамиліи Фигейредо и Фигероа, жившаго въ 8 вѣкѣ; однако языкъ этого романса возбуждаетъ такія основательныя филологическія сомнѣнія, что извѣстная намъ форма стихотворенія явилась, вѣроятно, не раньше 15 вѣка. Еще сомнительнѣе подлинность и древность нѣсколькихъ пѣсенъ, приписываемыхъ рыцарю Гонсало *Гермизезу*, жившему въ эпоху перваго португальскаго короля Альфонса Генрикеза († въ 1185 г.) и представлявшему изъ себя родъ португальскаго Сиды, на что указываетъ его прозваніе Трагамоуро (пожиратель мавровъ), и Эгасу *Монизу Козльо*.

Въ виду вышесказаннаго, древнѣйшимъ подлиннымъ памятникомъ португальской поэзіи слѣдуетъ признавать пока *книгу пѣсенъ*, (*Cancioneiros*), содержащую 75 листовъ пергамента in-folio; она сохраняется въ библіотекѣ Collegio dos Nombres въ Лиссабонѣ и была издана въ первый разъ въ 1823 г. англичаниномъ Стюартомъ. Болѣе обширная *Cancioneira da Vaticano* въ исправленномъ видѣ была издана въ 1778 г. Брагою, а книга пѣсенъ графа Бранкути,—въ 1880 г. Мольтени. Содержаніе и форма этихъ пѣсенъ,—это любовныя пѣсни во всѣхъ употребительныхъ родахъ, но между ними встрѣчаются часто грубо-сатирическія, насмѣшливыя и ругательныя пѣсни,—показываютъ, что португальскіе поэты находились въ тѣсной связи съ провансальскими трубадурами и что, слѣдовательно, португальская поэзія съ самаго начала пріобрѣла подражательный характеръ, отъ котораго она никогда уже не могла болѣе освободиться; стихотворнымъ размѣромъ этихъ пѣсенъ почти вездѣ является ямбъ, и въ противоположность ассонансу испанскихъ романсовъ, въ нихъ всегда примѣняется рима. Въ нихъ чаще, чѣмъ въ какой-либо другой придворной поэзіи встрѣчаются женскія пѣсни. Любящая дѣвушка говоритъ въ нихъ, чаще всего изливаясь въ одиночествѣ, но нерѣдко также въ разговорѣ съ возлюбленнымъ, съ матерью, сестрой или довѣренной подругой. Она смѣется и плачетъ, грозитъ и жалуется, и при этомъ рассказываетъ о веселыхъ или печальныхъ свиданіяхъ у прохладнаго лѣснаго источника, куда лань ходитъ на водопой, на берегу рѣки, на морскомъ берегу, въ уединеніи, или по дорогѣ въ церковь; о военной или придворной службѣ друга; о разлукѣ, возвращеніи и полученіи извѣстій; о брани и даже побояхъ и заключеніи, переносимыхъ отъ сердитой матери, но не отца, о которомъ вовсе не упоминается (Васконсельосъ). На древне-португальскомъ или галиційскомъ языкѣ сочинялъ также свои духовные романсы кастильскій *король, Альфонсо X.*, послѣ того, какъ онъ самъ осудилъ свое болѣе раннѣе свѣтское стихотворство; также *король Д. Динисъ*—свои любовныя пѣсни.

Въ 14 столѣтіи Альфонсо *Жиральдезъ* воспѣлъ въ эпической поэмѣ побѣду, одержанную Альфонсомъ IV надъ маврами при рѣкѣ Саладо въ 1340 г.; отъ этой поэмы сохранилось, однако, всего два небольшихъ отрывка. Знаменитѣйшимъ авторомъ пѣсенъ въ 15 вѣкѣ былъ *Масіасъ*, по прозванію „o namorado“ (влюбленный) романтично-трагическій конецъ котораго увѣковѣченъ въ прекрасномъ романсѣ Уланда. Изъ его стихотвореній, однако, до сихъ поръ извѣстно въ полномъ объемѣ только одно. Изданное въ 1516 г. *Cancioneiro geral* Гарсиа *Резенде* есть богатѣйшій сборникъ португальскихъ поэтическихъ произведеній 15 вѣка. Въ немъ заключается болѣе 1000 пѣсенъ, около 100 трубадуровъ и 200 придворныхъ, изъ которыхъ выдаются Альваро *де-Прито Пестанъ*, Альваро *Барето*, Гутіерресъ *Коутинхо*, Фернамъ *де-Сильвейра*, Фран-

циско *да-Сильвейра*, Пуно *Перейра*, Хоайо Риозъ *де-Са-е-Менезесъ*, Диого *Брандао*, Хоайо *Манозъ*, Хорге *де-Аларъ*, Гонзало Мендесъ *Сакото*, Дуарте *да-Гама*, Дуарте *де-Брито* и Бернардимъ *Рибейро*. Содержаніе *Saesponeiro geral* составляютъ стихотворенія самаго разнообразнаго характера, а также религіозныя пѣсни, аллегоріи, элегіи, стихи на разные случаи. Въ отличіе отъ болѣе раннихъ стиховъ, большая часть которыхъ имѣетъ ямбическій размѣръ, здѣсь господствуетъ весьма сложный трохайческій стихъ. Рибейро жилъ при дворѣ Эмануэля Великаго и обыкновенно признается поэтомъ, начавшимъ своими пѣснями и пастушескими поэмами, а также сочиненіемъ перваго португальскаго романа *Menina e Moça*, блестящій періодъ португальской литературы. Правда, этотъ блестящій періодъ, если не считать Камоенса, мало чѣмъ выдается. Дѣйствительно, народное развитіе поэзіи было заглушено въ зародышѣ подражаніемъ чужеземнымъ образцамъ, въ особенности провансальскимъ любовнымъ тонкостямъ. Національныя пѣсни (*Chacras*) и романсы, постоянно остававшіеся въ Испаніи столь жизнедѣятельными и оказавшіе самое могущественное вліяніе на развитіе литературы, въ Португаліи уже очень рано должны были уступить мѣсто слащавой придворной и любовной поэзіи, въ которой господствовало иноземное вліяніе и которая, главнымъ образомъ, сводилась къ неестественной идилликѣ. Этотъ тонъ уже вполне выработался у *Рибейро*, а также у его современника Кристовама *Фальсама*. Впослѣдствіи къ жалкой поэзіи пастушескихъ романсовъ Франциско *Моразъ* (убитый въ 1572 г.) въ своей *Chronika de Palmerin de Inglaterra* присоединилъ напыщенную рыцарскую романтику, происхожденіе которой, какъ мы видѣли въ предыдущей главѣ, и вообще то надо искать въ Португаліи. Впрочемъ, въ это время явился даровитый поэтъ, выступившій съ оппозиціей противъ иноземнаго вліянія и своею дѣятельностью имѣвшій важное значеніе и для испанской литературы. Этотъ поэтъ былъ *Жиль Винценте* (1480—1557), который, одаренный правильнымъ инстинктомъ, сдѣлалъ основой своей поэзіи народную жизнь и своими фарсами, блестящими остроуміемъ, хотя и отличающимися крайней недостаточностью и нестройностью композиціи, а также своими *ауто* попытался установить въ португальской литературѣ національный тонъ. Но тогда какъ въ сосѣдней странѣ изъ подобнаго рода начинаній расцвѣлъ великолѣпный народный театръ, португальскій театръ, оставшись безъ талантовъ нослѣ Жилия Винценте, получилъ уродливое направленіе, такъ какъ попалъ въ руки ученыхъ педантовъ, которые какъ для литературы вообще, такъ и для литературы драматической, все спасеніе видѣли въ слѣпомъ подражаніи античнымъ формамъ черезъ посредство итальянцевъ. Подобными учеными поэтами были Соа *де-Миранда* (род. 1495 г.) и Антонио *Феррейра* (1528—1569). Послѣдній, сонеты, оды и элегіи котораго, отличаясь гладкостью

и обточенностью языка и выраженіи, настолько же холодны по содержанию, какъ и его псевдоклассическая трагедія „*Inez de Castro*“, была главою португальскаго „классицизма“, нашедшаго себѣ лишенныхъ таланта продолжателей въ лицѣ Хорге *Феррейры де-Васконселоса* († въ 1585 г.). *Педро де-Андрате Каминха* († въ 1589 г.) и *Діого Бернардеса* († въ 1596 г.).

Но прежде чѣмъ португальская поэзія застыла въ холодной поддѣлкѣ подъ древность и иноземные образцы, ей еще суждено было отпраздновать свой величайшій триумфъ въ *Камозенсѣ*<sup>301</sup>), хотя и этотъ поэтъ отнюдь не былъ вполне свободенъ отъ оковъ господствовавшаго литературнаго направленія, и величественное національное значеніе его поэмы заключается болѣе въ ея замыслѣ, чѣмъ въ ея исполненіи, въ которомъ слишкомъ сказывается господствовавшее въ то время безпредѣльное почитаніе *Виргилія* и которое примѣшиваетъ къ португальскому героическому преданію совершенно чуждые и неумѣстные элементы.

*Луисъ де-Камозенсъ* родился въ 1525 г. въ *Лиссабонѣ* въ одной старинной дворянской, но обѣдѣвшей семьѣ. Онъ учился въ *коимбрскомъ университетѣ* и уже студентомъ отдавался своему влеченію къ поэзіи. По окончаніи курса, въ *Лиссабонѣ* у него началась полная огня и страсти связь съ придворной дамой *Катариной де-Аттайде*; эта связь была единственнымъ лучомъ счастья, упавшимъ на жизнь несчастнаго поэта. Такъ какъ его поэтическая дѣятельность не встрѣтила признанія, онъ рѣшился сдѣлаться военнымъ и поступилъ добровольцемъ на флотъ, отправлявшійся къ берегамъ *Марокко*. Подобно *Сервантесу* и *Лопе*, *Камозенсъ* продолжалъ сочинять и среди шума оружія, морской бури и битвы. По окончаніи похода, онъ возвратился въ *Лиссабонъ* безъ дальнѣйшихъ результатовъ своей доказанной храбрости, но съ потерей лѣваго глаза, который выбила ему пуля въ сраженіи при *Цеутѣ*. Огорченный тѣмъ, что на родинѣ онъ не можетъ найти никакого поприща, соотвѣтствующаго его талантамъ и познаніямъ, онъ отправился въ 1553 г. въ *Остъ-Индію*. Но и въ *Гоѣ*, средоточіи португальскихъ владѣній въ *Индіи*, ему не удалось найти себѣ мѣсто, и поэтому онъ увидѣлъ себя вынужденнымъ снова поступить на военную службу и участвовалъ въ различныхъ сухопутныхъ и морскихъ экспедиціяхъ, во время которыхъ онъ имѣлъ возможность какъ бы вновь пережить всѣ опасности, претерпѣнныя столь прославленнымъ имъ впоследствии мореплавателемъ, — обстоятельство, оказавшее, безъ сомнѣнія, огромное вліяніе на его великую поэму.

Печальное состояніе португальскаго владычества въ *Индіи* побудило *Камозенса* изобразить его въ сатирическомъ произведеніи, появленіе котораго привело въ такой гнѣвъ вице-короля, что онъ изгналъ поэта на прилегающій къ берегамъ *Китаю* полуостровъ *Макао*, гдѣ тотъ томился

въ теченіе пяти лѣтъ, занимая какую-то жалкую должность. На высшемъ пунктѣ перешейка, соединяющаго Макао съ материкомъ, еще теперь показываютъ такъ называемый гротъ Камоэнса, изъ котораго открывается очаровательный видъ на море и землю. Въ этомъ гротѣ поэтъ написалъ, какъ говоритъ преданіе, свой великій національный эпосъ „*Os Lusíadas*“ (лузіады, т.-е. лузитанцы, португальцы). Между тѣмъ въ Гоѣ управленіе принялъ новый вице-король, который позволилъ поэту оставить мѣсто своего изгнанія. При возвращеніи въ Гою, корабль, гдѣ находился Камоэнсъ, потерпѣлъ крушеніе у устья рѣки Камбоджи, и поэтъ едва успѣлъ спастись на доскѣ на берегъ, унося съ собой свое дорогое произведеніе, листы котораго были измочены морскими волнами. Кредиторы и клеветники довели дѣло до того, что онъ былъ брошенъ въ Гоѣ въ темницу, откуда его освободили, наконецъ, нѣкоторые друзья его музы. Бѣднякомъ, какимъ прибылъ туда, оставилъ онъ землю чудесъ, гдѣ столь ничтожные люди приобрѣли цѣлыя сокровища, и послѣ шестнадцатилѣтняго отсутствія прибылъ въ 1569 г. въ лиссабонскую гавань. Онъ издалъ свою поэму съ посвященіемъ молодому королю Себастьяну, который назначилъ великому пѣвцу лузитанской націи ежегодную пенсію въ размѣрѣ двадцати пяти талеровъ! Поэтъ умеръ бы съ голоду, если бы не одинъ вѣрный негръ, котораго онъ привезъ съ собой изъ Индіи и который по ночамъ отправлялся на улицы столицы просить милостыню для своего господина. На ряду съ своимъ собственнымъ несчастіемъ, Камоэнсу приходилось переживать еще паденіе своей возлюбленной родины, въ которое вовлекъ ее въ 1578 г. своимъ бессмысленнымъ рыцарскимъ походомъ на Марокко окатоличенный до глупости король Себастьянъ. Годъ или два спустя, какъ обыкновенно принимаютъ, поэтъ умеръ въ госпиталѣ, сломленный бѣдностью и болѣзнью. Черезъ шестнадцать лѣтъ послѣ его смерти ему воздвигли памятникъ. Болѣе прекрасный памятникъ поставилъ ему нѣмецкій писатель Тикъ своей новеллой „Смерть поэта“ (1834 г.).

Камоэнсъ испыталъ свои силы въ различныхъ отрасляхъ поэзіи, при чемъ всего менѣе успѣха имѣлъ въ драмѣ: онъ оставилъ три пьесы, не имѣющихъ никакого значенія. Напротивъ, его идилліи канцао (канцоны) и сонеты въ итальянскомъ стилѣ должны быть признаны равно замѣчательными, какъ по благородству формы, такъ и по исполненному чувству содержанію <sup>302</sup>). Его національно-литературное значеніе основывается, однако, на его эпической, написанной восьмистрочными стансами и раздѣленной на десять пѣсенъ поэмѣ *Os Lusíadas*, впервые напечатанной въ 1572 г.

Одинъ нѣмецкій издатель, Эмиль Биль, выпустилъ лучшее и изящнѣйшее изданіе знаменитой поэмы, великолѣпное, критическое и иллюстрированное юбилейное изданіе in-folio: *Os Lusíadas. Edição critica-commemorativa do terceiro centenario da morte do grande poeta*, 1880 seq.

Это произведение, проникнутое самымъ благороднымъ одушевленіемъ, знаменито во всей Европѣ подъ неправильнымъ названіемъ „Лузіада“ и въ Германіи, несмотря на прекрасные переводы Доннера (1833 г.), Боохъ-Аркосси (1854 г.), Эйтнера (1869 г., прозою), Волльгейма де-



Рис. 173. Луишъ де-Камозенсъ. Гравюра Лишюна, съ картины Жерара (Изъ историческихъ портретовъ Зейдлица).

Фонсека и Шторка, болѣе извѣстно и уважаемо по имени, чѣмъ читаемо, вельдствие чего здѣсь не будетъ неумѣстнымъ но возможности сжатое изложеніе содержанія поэмы. Камозенсъ имѣлъ чрезвычайно возвышенное представленіе о своемъ замыслѣ и призваніи. Онъ прекрасно замѣчаетъ во вступленіи къ своей поэмѣ (С. I, строфа 10): „Vereis amor

da patria não movido De premio vil, mas alto e quasi eterno“ (Ты увидишь ее, любовь къ отечеству, которую возбудило не пошлое корыстолюбие). Уже эти слова показываютъ, къ чему стремится поэтъ. Онъ хочетъ прославить не одного какого-нибудь героя, но цѣлый народъ и его исторію, всю славу, пріобрѣтенную лузитанцами, и это намѣреніе, послѣдовательно проведенное, придаетъ его произведенію столь своеобразный отпечатокъ. Историческій духъ и патриотизмъ повсюду господствуютъ въ этой поэмѣ и тѣмъ самымъ ставятъ ее далеко выше произведеній итальянской рыцарской эпохи. Патриотъ-поэтъ призываетъ въ качествѣ своихъ музъ „Tagides minhas (дѣвъ Тахо), чтобы онѣ воодушевили его достойнымъ образомъ воспѣть оружіе и славныхъ, благородныхъ витязей („as armas e os baroes assinalados“) его родины.

1-я пѣснь. Васко де-Гама и его спутники, морское путешествіе которыхъ служить для поэта руководящей нитью, находятся со своими кораблями уже въ Индійскомъ морѣ, вблизи Мадагаскара, когда Юпитеръ собираетъ боговъ, чтобы держать совѣтъ объ этомъ предпріятіи. Отецъ боговъ, а также Марсъ и Венера, расположены къ португальцамъ, тогда какъ Бахусъ, который боится, что его древняя слава въ Индіи будетъ помрачена лузитанскими героями, высказываетъ къ нимъ вражду. Марсъ дѣлаетъ предложеніе послать Меркурія, чтобы онъ направилъ португальцевъ въ такое мѣсто, гдѣ они могли бы отдохнуть отъ труднаго пути и получить свѣдѣнія объ Индіи. Предложеніе принято, и португальцы достигаютъ Мозамбика, но здѣсь Бахусъ, въ образѣ знатнаго мавра, возбуждаетъ противъ нихъ мѣстнаго шейха, такъ что они только благодаря своей храбрости могутъ оборониться отъ коварнаго нападенія. При дальнѣйшемъ плаваніи они пользуются услугами проводника, который хочетъ направить ихъ по ложному пути; однако, Венера дѣлаетъ тщетной его хитрость и приводитъ своихъ любимцевъ къ Момбазѣ.

2-я пѣснь. Здѣсь ожидаетъ пришельцевъ Бахусъ, чтобы погубить ихъ съ помощью новыхъ хитростей. Чтобы португальцы подумали, будто Момбаза населена христіанами, онъ гостепрѣмно принимаетъ въ своемъ собственномъ домѣ двухъ солдатъ, посланныхъ Гамою на землю для ознакомленія съ настроеніемъ момбазскихъ мавровъ; въ этомъ домѣ—такъ свободно обращается Камоэнсъ съ греческой мифологіей—Бахусъ живетъ какъ христіанинъ, воздвигнувъ алтарь св. Дѣвъ, передъ которой онъ молится на колѣняхъ. Однако Венера спасаетъ лузитанцевъ отъ грозящей опасности, отогнавъ, съ помощью Нерейдъ, обратно въ море ихъ корабли, когда они собирались войти въ предательскую гавань. Радуюсь спасенію, Васко де-Гама обращается къ божественному провидѣнію съ мольбой о дальнѣйшей помощи, и Венера поднимается на Эмпирей, чтобы повергнуть эту мольбу къ ступенямъ юпитерова трона. Восхожденіе Венеры принадлежитъ къ самымъ блестящимъ мѣстамъ поэмы. Нѣжность, страстность, пышная грація, роскошь сладострастія и музыкальный языкъ этой картины неподражаемы.

Юпитеръ внялъ просьбѣ Венеры; онъ предсказываетъ будущіе подвиги португальцевъ въ Остѣ-Индіи и приказываетъ Меркурію направить Васко де-Гаму въ Мелинду, гостепрѣмный народъ которой долженъ дружески принять португальцевъ. Это происходитъ на самомъ дѣлѣ, и царь Мелинды, пораженный смѣлымъ плаваніемъ и предполагая на основаніи этого предпріятія, что португальцы должны быть необыкновенно храбрымъ и великимъ народомъ, заключаетъ съ храбрыми союзъ и проситъ Гама рассказать ему исторію своего отечества.

3-я пѣснь. Гама исполняетъ желаніе царя и начинаетъ свое повѣствованіе обнимающее всё важныя, трагическія и славныя событія португальской исторіи. Особенно замѣчательнъ прекрасный эпизодъ о несчастной Инесѣ де-Кастро (стансы 119—135). Разсказъ Гамы самъ по себѣ превосходенъ, но лишень достаточной мотивировки: какъ замѣтилъ уже Сисмонди, мавританскій царь, для котораго онъ предназначенъ, никогда ничего не слышалъ ни о Европѣ, ни о ея законахъ и войнахъ, ни о ея землѣ, а поэтому для него невозможно пониманіе большей части разсказа, а если бы онъ понялъ его, то этотъ разсказъ, въ большинствѣ случаевъ, долженъ былъ бы лишь вооружить его противъ своихъ гостей, какъ заклятыхъ враговъ мавританскаго племени и магометанской религіи.

4-я пѣснь. Свое историческое повѣствованіе Гама заключаетъ изображеніемъ Эмануэля Великаго, который, по примѣру своего предшественника Іоанна II, продолжаетъ снаряжать экспедиціи для открытій и ему, Гамѣ, поручилъ отыскать морской путь въ Остъ-Индію, послѣ того, какъ ему явился во снѣ Гангесъ и предсказалъ господство португальцевъ надъ этой страной. Здѣсь величественно по стилю (строфы 94—104) проклятіе властолюбію, произносимое однимъ старикомъ при отплытіи Гамы.

5-я пѣснь. Гама описываетъ царю Мелинды пережитыя имъ до сихъ поръ заключенія и опасности. Прекрасно описаніе смерча (строфы 18—22). Камозенсъ вообще неподражаемъ въ изображеніи картинъ и чудесъ природы. «Какъ естествоиспытатель, я могу заявить, что въ описательной части «Лузіадъ» одушевленіе поэта, изукрашенная рѣчь и пѣжные звуки грусти нигдѣ не препятствуютъ точности въ изображеніи физическихъ явленій. Напротивъ, какъ обыкновенно бываетъ, когда искусство черпаетъ изъ чистаго источника—они усиливаютъ живительное впечатлѣніе величія и правдивости картинъ природы. Неподражасмы у Камозенса изображенія вѣчнаго общенія между воздухомъ и моремъ, между многообразными формами облачнаго покрова, его метеорологическихъ процессами и различными состояніями поверхности океана. Камозенсъ въ истинномъ смыслѣ слова—великій маринистъ». (Гумбольдтъ, Kosmos, II, 59). Страшное впечатлѣніе производитъ появленіе великана Адамастора на мысѣ Доброй Надежды (строфы 37—61).

6-я пѣснь. Гама кончилъ свою повѣсть; португальцы снова пускаются въ путь и, подъ руководствомъ лопмана царя Мелинды, пересѣкаютъ Индійское море. Тогда Бахусъ пробирается къ морскимъ богамъ и возбуждаетъ ихъ противъ смѣлыхъ мореплавателей, которые, чтобы скоротать скуку путешествія, слушаютъ разсказъ Вельозо о «Двѣнадцати изъ Англій (os doze d'Inglaterra)», строфы (44—69). Между тѣмъ Эоль посылаетъ свои вѣтры, чтобы они взволновали море, но Венера спѣшитъ туда со своими нимфами, и ихъ красота укрощаетъ вѣтры. Вдали показываются берега Индіи.

7-я пѣснь. Поэтъ съ чувствомъ патріотической гордости говоритъ о своемъ отечествѣ и народѣ и переходитъ затѣмъ къ описанію Индіи. Царь Малабарскій дружелюбно принимаетъ прибывшихъ португальцевъ. Одинъ индійскій вельможа посѣщаетъ лузитанскіе корабли. Замѣтивъ, что на флагахъ и знаменахъ португальцевъ изображены военныя дѣянія, онъ проситъ объясненія этихъ изображеній.

8-я пѣснь. Братъ Гамы исполняетъ его просьбу, и здѣсь опять слѣдуетъ прославленіе наиболее выдающихся португальскихъ королей и героевъ, начиная съ миѣческаго короля Лузуса и кончая инфантами Донъ Педро и Донъ Энрике, покоровшими Цеуту. Между тѣмъ Бахусъ въ сонномъ видѣніи возбуждаетъ одного жреца, и черезъ него малабарскихъ вельможъ, противъ пришельцевъ, грозящихъ опасностью мѣстной религіи. Благодаря этому, между туземцами и португальцами возникаетъ множество недоразумѣній.

9-я пѣснь. Послѣ мирнаго окончанія раздоровъ, Гама, исполнившій свою задачу и достигшій своей цѣли, отправляется въ обратный путь. Венера хочетъ вознаградить своихъ любимцевъ за претерѣнные ими труды всеми наслажденіями, которыми она можетъ доставить человѣку блаженство. Въ союзѣ со своимъ сыномъ Амуромъ, она населяетъ морскими нимфами одинъ изъ прелестнѣйшихъ острововъ Востока и приводитъ къ берегу этого острова возвращающихся португальцевъ. Изображеніе этого очаровательнаго мѣста и полной наслажденій любви между Ѳетидой и ея нимфами, съ одной стороны, и смѣлыми мореплавателями—съ другой (строфа 51 и сл.), полно чудной красоты и дышетъ веселіемъ; поэтъ заканчиваетъ его смѣлымъ аллегорическимъ поясненіемъ, что этотъ элизіумъ со своими радостями означаетъ не что иное, какъ честь, «сладостно вѣнчающую высокую жизнь».

10-я пѣснь. Богиня устраиваетъ для всего общества роскошный пиръ, гдѣ пирующіе сидятъ на хрустальныхъ стульяхъ «по-двое, нимфа и ея возлюбленный». Сирена воспѣваетъ при этомъ великія дѣянія мореплавателей, которые послѣдуютъ за Васко де-Гамой по открытому имъ пути, и такимъ образомъ заканчивается циклъ португальскаго героическаго преданія и исторіи, начатый Камознсомъ въ 3-й и 4-й пѣсняхъ и нашедшій продолженіе въ пѣснѣ 6-й и 7-й. Затѣмъ Ѳетида приводитъ Гаму на высокую гору и показываетъ ему, съ помощью чудеснаго небеснаго глобуса, устройство міровой системы и земли. Потомъ португальцы снова пускаются въ море, и поэтъ въ немногихъ строфахъ приводитъ ихъ обратно на родину. Поэма заканчивается возвышеннымъ обращеніемъ къ королю, которому Камознсъ посвятилъ свое произведеніе. Но здѣсь, въ концѣ, поэтъ охватываетъ вся горечь его злосчастія, и онъ изливаетъ свою печаль въ скорбной строфѣ.

Уже этотъ неполный очеркъ содержанія „Лузіады“ показываетъ, что произведеніе Камознса не подходитъ подъ обычное понятіе эпопеи. Я назвалъ бы его скорѣе историко-романтической мозаической картиной, проникнутой аллегорическимъ духомъ. Уже изъ самаго хода поэмы легко можно видѣть какъ ея недостатки и слабыя стороны, такъ и ея преимущества, и потому мнѣ нѣтъ нужды останавливаться на первыхъ; что же касается послѣднихъ, то пусть говоритъ за меня одинъ знатокъ Камознса и южной литературы вообще, какихъ немного можно указать среди сѣверныхъ ученыхъ. Именно, Тикъ въ своей вышеупомянутой мастерской новеллѣ влагаетъ въ уста одного итальянца слѣдующія слова: „Вы, португальцы, сперва объѣхали Африку, затѣмъ открыли путь въ далекую Индію, и вотъ тѣ герои, которые спокойно и смѣло совершаютъ подобныя предпріятія, которымъ удается то, что міръ считаетъ невозможнымъ, и являются героями этого поэта. Съ великимъ, чудеснымъ событіемъ онъ связываетъ прошедшее и будущее; нѣтъ событія, важнаго для португальца, которое бы въ прекрасномъ видѣ не отразилось въ этомъ зеркалѣ, нѣтъ человѣка, достойнаго своей отчизны, свершившаго великое, который здѣсь не былъ бы названъ по имени и прославленъ. Многіе порицали смѣшеніе древней греческой мифологіи съ христіанствомъ, порицали то, что въ поэмѣ фигурируютъ Бахусъ и Венера, собирается совѣтъ боговъ и въ то же время проповѣдуется и прославляется христіанство со всеми своими чудесами и какъ истинная религія.

Но для меня именно это смѣшеніе христіанскаго и языческаго является одной изъ величайшихъ красотъ этого чуднаго произведенія. Со времени нашего великаго Данте, еще ни одному поэту не удавалось дать аллегоріи истинно знаменательный и глубокой смыслъ, обработать ее такимъ образомъ, чтобы мы повѣрили въ нее и могли считать ее истиной и дѣйствительностью. Только португальца Камозенса можно поставить въ этомъ отношеніи наравнѣ съ нашимъ возвышеннымъ флорентійцемъ. Огромное царство водъ оживаетъ у него; и здѣсь, какъ въ воздухѣ и на землѣ, появляются сверхъестественныя силы, представляющія собою и вызывающія счастье и несчастье. Всѣ эти образы до самой глубины проникнуты истиной и духомъ поэта. Его поэма есть вторая „божественная комедія“, но только героическая, гдѣ отечество и его прославленіе, высокія дѣянія португальскихъ героевъ образуютъ основу, на которой покоятся всѣ остальные красоты. Поэтому-то для разсказа было такъ необходимо событіе изъ прошлыхъ временъ. Прекрасно также то пророчество, которое заранѣе возвѣщаетъ намъ будущія дѣянія Пачеко и Альбукерке. Обращая вниманіе на сравнительно небольшой объемъ поэмы, на эти десять пѣсней, и подумавъ, что онѣ содержатъ исторію прошедшаго и будущаго, описаніе самого путешествія, дѣйствія боговъ и силъ природы, я тѣмъ болѣе склоненъ видѣть въ этомъ произведеніи чудо, что въ немъ остается еще мѣсто для такихъ эпизодовъ, какъ трагическая трагедія любви—смерть Инесы де-Кастро“.

Подражателями, но не преемниками Камозенса являются два его современника — Херонимо *Кортереаль* († 1593) и нѣсколько болѣе даровитый Франциско Родригезъ *Лобо* († около 1625), писавшій напыщенные пастушескіе романы (*Primavera*, *O pastor peregrino*, *O desenganado*) и различныя стихотворныя произведенія, среди которыхъ находится и скучная историческая поэма *O condestabre de Portugal D. Nuño Alvarez Pereira*. Онъ особенно извѣстенъ какъ прозаическій писатель, введшій въ португальскій языкъ цicerоновскій строй періодовъ, и лучшимъ изъ его произведеній считаются нравоучительныя бесѣды относительно поведенія свѣтскаго человѣка (*Corte na Aldea*). Еще гораздо менѣе, чѣмъ поэзія Лобо, имѣетъ значеніе поэзія остальныхъ португальскихъ поэтовъ 17 столѣтія, къ которымъ относятся Габріель *Перейра де-Кастро* († въ 1633 г.), Мануэль *де-Фариа-и-Соуза* (1590—1649), вычурный и переученый полигисторъ, писавшій стихи и на испанскомъ языкѣ, и Антоніо Барбоза *Барселляръ* (1610—1663), томный элегикъ. 18 столѣтіе ввело въ португальскую литературу псевдоклассическое направленіе, которое долгое время продолжало господствовать въ ней и въ 19 вѣкѣ, особенно на сценѣ. Во главѣ французствующихъ стихотворцевъ и литераторовъ стоялъ графъ Ксавье *де-Менезесъ де-Эричейра* (1673—1741), который перевелъ на португальскій языкъ поэтику

Буало и по ея предписаніямъ изготовилъ поэму *Henriqueida*, гдѣ воспѣвается основаніе португальскаго государства. Его современники и послѣдователи, Клавдіо Манозель *де-Коста*, Паулино Кабраль *де-Васконселльозъ*, Франциско Манозель *де-Нассименто* (по прозванію *Филента Эмсіо*), Манозель Барбоза *де-Бокаже*, Антоніо Динизъ *да-Кунья-э-Сильва*, хорошій анакреонтикъ и авторъ комическаго эпоса *O hyssope* (кропило), тоже шли по пути Буало, или вмѣстѣ съ тѣмъ усвоили также нелѣпыя вычуры испанскаго гонгоризма. Возвращеніе къ древненаціональному стилю, къ которому стремился Педро Антоніо *Корреа Гарсао* (1724—1772 г.) съ своими товарищами изъ общества „аркадійцевъ“, лишь впоследствии нашло себѣ сочувствіе. Гарсао, въ качествѣ реформатора португальской литературы, очень высоко цѣнится португальцами, особенно его разговорныя пьесы. Однако онъ наиболѣе замѣчателенъ какъ дидактическій лирикъ въ сатирахъ и посланіяхъ; впрочемъ ему удавались также и изображенія, въ которыхъ проявляется чувство, напр., въ сонетѣ: *Невольникъ на галерн*. Въ это время національное сознаніе пало такъ низко, что мигэлистъ Хозэ Агостиньо *де-Мацедо*, авторъ жалкой героической поэмы *O oriente* не только осмѣлился замарать Камонса грязью нелѣпой критики, но даже признавался своими соотечественниками за болѣе великаго поэта, чѣмъ творецъ „Лузіады“.

Возрожденіе поэтической литературы, которое съ помощью новоромантики свершилось въ европейскихъ странахъ въ теченіе первой трети 19 столѣтія, лишь очень медленно утвердилось и получило значеніе въ Португаліи. Тамъ все еще господствовало псевдоклассическое направленіе, поэтическая производительность была ничтожна, и литература находила скудную пищу въ переводахъ, при чемъ совершенно не имѣла мѣста разумный выборъ оригиналовъ. Среди португальскихъ поэтовъ новаго и новѣйшаго времени составили себя имя драматурги *Пимента де-Айаръ*, *Ноласко* и *Гомезъ* (Inez de-Castro <sup>303</sup>), авторъ эклога *Мозуньо де-Альбукерке* (род. въ 1794 году, *Georgicas portuguezas*), лирики и баснописцы *Сарменто*, *Семедо*, *Мальдонадо* и *Магалмаэнсъ*.

Политическая реакція послѣдовавшая за паденіемъ Наполеона заставляла многихъ свободомыслящихъ людей удалиться за границу. Тамъ они познакомились съ произведеніями романтиковъ и но возвращеніи объявили войну господствующему псевдоклассическому и аркадскому направленію и способствовали введенію и побѣдѣ романтики въ ихъ отечествѣ. Въ первомъ ряду ихъ представителей стоялъ Виконтъ *д'Альмейда Гарретъ* (1799—1854). Борьба его за свои свободныя убѣжденія имѣла слѣдствіемъ то, что въ жизни его было чрезвычайно много перемѣнъ: онъ то влачилъ свои дни, лишенный средствъ, въ изгнаніи, то сидѣлъ въ тюрьмѣ, то снова занималъ самыя высокія и почетныя должности въ качествѣ министра и посланника. Меланхолическое настроеніе

изгнанія выразилось въ его прекрасномъ стихотвореніи *Камозенсъ* <sup>304</sup>). Въ эпически-сатирическомъ произведеніи *Donna Branca* и въ этически-лирическомъ—*Adozinda*, въ драмахъ, каковы *O alfageme de Santarem*, *Um auto de Gil Vicente*, *Frey Lutz de Sousa*, содержаніе которыхъ взято изъ національной исторіи, историческихъ романахъ (*O arco de santa Anna*), въ лирическихъ *Folhas cahidas*, написанныхъ имъ въ концѣ жизни, онъ выказалъ свою поэтическую силу. О послѣднихъ Васконсельсъ говоритъ, что едва ли въ португальской литературѣ есть что-нибудь еще столь краснорѣчивое, страстное, живое и поражающее. Романтическое направленіе заключается двумя наиболѣе талантливыми поэтами—это Антонио Фелисиано *de-Кастильо* (1800—75), авторъ замѣчательныхъ элегическимъ благозвучіемъ, глубиною чувства и нѣжными картинами природы стихотвореній *Cartas de Echo e Narciso*, *A Noite de Castello* и *Amor e Melancolia* и Алессандро *Геркулано de-Карвальо-э-Араухо* (1810—77), подобно Кастильо подвергшійся въ эпоху мигэлизма многочисленнымъ преслѣдованіямъ за свой патріотизмъ; въ своихъ, полныхъ тяжелой грусти религіозно-политическихъ стихотвореніяхъ, изданныхъ имъ подъ заглавіемъ *A voz de propheta*, онъ снова мощной рукой ударилъ по патріотической струнѣ, издававшей нѣкогда такіе свѣтлые звуки на арфѣ Камозенса. Геркулано, выпустившій впослѣдствіи еще одинъ сборникъ своихъ стихотвореній (*a harpa do creente*), а затѣмъ написавшій свой прекрасный историческій романъ *O monasticon* (монастырь), оказалъ также во всѣхъ отношеніяхъ просвѣтительное и благотворное вліяніе въ качествѣ образованнаго и свободомыслящаго публициста. Сверхъ того, исторіографія обязана ему удаленіемъ изъ португальской исторіи массы ненужныхъ мѣоовъ и легендъ. Его историческіе труды, *Historia de Portugal* и *Da origem e estabelecimento da inquisição em Portugal*, настолько же замѣчательны критическою проницательностью изслѣдованія, какъ и прекраснымъ изложеніемъ. Въ Геркулано мы безспорно должны признать и почитать самую выдающуюся личность изъ всѣхъ, работавшихъ со времени Камозенса на поприщѣ португальской литературы. На дѣятельности этого писателя основывалась главнымъ образомъ возможность реформы въ португальской литературѣ. Подобная возможность представлялась вполне основательной въ виду поэтическихъ произведеній, появившихся на португальскомъ языкѣ по ту сторону океана, въ прежней португальской колоніи, имперіи бразильской; здѣсь особенно звученъ былъ голосъ поэта Гонсальвеса *Діаза* (1823—64), написавшаго *Cantos* (1857 года). Послѣдователями обоихъ вышеназванныхъ вождей романтизма въ сферѣ историческаго романа были Бернардино *Пинхейро*, Арнальдо *Гама*, Пинхейро *Шагасъ* (*Tristezas à beiruman*), Сильва *Гайо*. Но позднѣйшіе представители этой школы часто впадали въ преувеличеніе и неестественность. Привычныя больше къ журнальной дѣятель-

ности, они часто вносили ея поверхностное отношеніе и въ литературу. Въ страшномъ и сенсационномъ родѣ писали Мендесъ *Леаль* (1827—86), *O dois Rencgados, Alva estrella* и др., а также лирическій поэтъ *Соаресъ де-Пассосъ* (1826—1860 *O firmamento, O noivado de sepulchro*). Поэтому большую услугу оказала такъ называемая Коимбрская школа храбро выступивши въ 1865 г. противъ этого преувеличеннаго романтизма съ лозунгомъ „*Vom-senso и Vom-gosto*“. Правда, начало ея было нѣсколько бурно, но перебродивши, молодой сокъ обратился въ здоровое вино. Эта школа занималась изслѣдованіемъ старинной національной литературы, языкованіемъ и собираніемъ поэтическихъ преданій; она стремилась дать поэзіи глубину и многіе изъ упомянутыхъ далѣе поэтовъ и писателей находились подъ ея вліяніемъ.

Въ поворотѣ отъ псевдоклассическихъ къ романтическимъ и новѣйшимъ возрѣніямъ и стремленіямъ, безспорно существенное значеніе имѣло все болѣе распространявшееся знакомство съ нѣмецкой литературой. Слѣды этого фактора повсюду можно встрѣтить въ португальской литературѣ эпохи ея пробужденія во 2-й половинѣ 19 столѣтія. Они вполне ясно выступаютъ въ дѣятельности Геркулано (стр. 558), а также въ лирикѣ и драматикѣ талантливаго Гомеза *де-Аморима* (1827—91, сборники стихотвореній: *Cantos matutinos, Ephemeros, Derradeiros cantos*, драмы: *O cedro vermelho, Odio de raça, A viuva* и мн. др.). Аморимъ, послѣдній выдающійся преемникъ Гаррета на поприщѣ романтики, писалъ также морскіе романы и патріотически-историческіе рассказы (*O amor da patria, As duas fiandeiras*). На ряду съ романтизмомъ скоро появилось и новое направленіе: оно сказалось, во вполне спокойной и безобидной формѣ, въ стихотвореніяхъ и трудахъ ученаго историка литературы Теофило Брага (род. въ 1843 г., *Folhas verdes, Tempestades onoras., Visao dos tempos*, родъ міровой легенды à la Гюго, *Contos fantasticos*), а также въ сельской новеллистикѣ, введенной въ Португаліи даровитымъ Юліо Дунизомъ (1839—71), который совершилъ талантливую и успѣшную попытку воспользоваться для романа и новеллы народною жизнью, остававшюся до сихъ поръ безъ всякаго вниманія, и сдѣлать эту жизнь предметомъ поэтической обработки (*As pupillas de Senhor Reitor, Uma familia ingleza, Serões da provincia*). Въ политической борьбѣ своей эпохи принималъ участіе Луисъ Августо Пальмейримъ (род. въ 1825 г.), прозванный „португальскимъ Беранже“ (*Poesias, Poesias populares, Os Desterrados*). Хоаъ *де-Деусъ* (род. въ 1830 г., *Flores do campo, Ramo de Flores, Folhas soltas*) не безъ успѣха стремился придать своимъ произведеніямъ народный характеръ. Здѣсь должны быть также упомянуты писавшіе въ такомъ же направленіи Серпа Пиментель, авторъ балладообразныхъ *Salaos*, Симбосъ *Діазъ* (*Peninsulares*) Хойао *де-Лемосъ* (*cancioneiro*) и Дуарте *д'Алмейда*. Въ

полныхъ одушевленія стихахъ проявилъ свободомысліе Гомесъ *Леаль* (род. въ 1849 г., *Claridades do sul*, *A traicão carta a el Rei D. Luiz*, *Hereja*), поплатившійся за свою прямоту тюрьмой. Необыкновенно красивымъ языкомъ писалъ Антеро *де-Кенталь*, который, будучи 51 года отъ роду, лишилъ себя жизни въ 1891 году; онъ оставилъ прелестныя стихотворенія (*Odas modernas*, *Sonetos*), хотя и не вѣрилъ въ то, чтобы поэзія имѣла какое-либо право на существованіе въ настоящемъ и будущемъ. Хоакимъ *Араухо* стремился поднять португальскую поэзію, по-

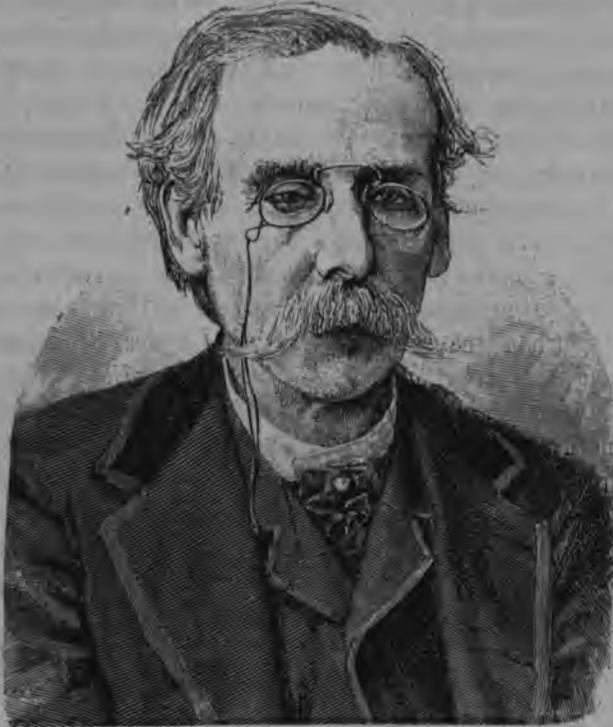


Рис. 174. Кастелло-Бранко. Съ фотографіи.

мѣщая свои произведенія въ журналахъ, но встрѣтилъ мало поддержки въ публикѣ. Онъ проявилъ большое искусство въ дѣлѣ формы (*A lira intima*). Среди новѣйшихъ лириковъ наиболѣе выдаются: Томасъ *Рубейро* (род. 1831, *Vesperas*, *Poesias dispersas*, *Sons que passam*, *Dissonancias*, элегическія жалобы на паденіе его отечества, *Д. Хайме*, одноактная драма *A Indiana*), Августо Лузо *де-Сильва* (*Impressões de Natureza*), Альфредо *Кампосъ* (*Um livro intimo*), Фаустино Ксавье *де-Новазъ* (*Poesias*, *Novas poesias*), Хозе *де-Соутто Монтейро* (*Sonetos*, *Poemas*, также эпическія произведенія). Къ новымъ формамъ стремился подражавшій Гейне и мрачно-пессимистическій Евг. *де-Кастро*. Будучи истиннымъ поэтомъ,

какимъ онъ является, напр., въ *Belkiss, rainha de Saba*—поэма въ драматической формѣ,—онъ имѣлъ большой успѣхъ благодаря богатству своихъ поэтическихъ средствъ. Среди беллетристовъ приобрѣли извѣстность юмористъ Мигель Эдуардо *Лобо де-Бульозисъ* и искусно владѣющая языкомъ писательница Гюмаръ *Торрезио (Rosas pallidas)*; болѣе выдающимся талантомъ владѣлъ, однако, Камилло *Кастелло-Бранко*, который въ 1890 г. лишилъ себя жизни, огорченный потерей зрѣнія. Его лирика отличается болѣе романтическимъ спокойнымъ и нѣжнымъ характеромъ, въ своихъ же романахъ, которыхъ онъ оставилъ болѣе ста, онъ перешелъ на почву здороваго реализма и прославился ими болѣе, чѣмъ своими драмами. Онъ писалъ главнымъ образомъ, историческіе и нравописательные романы (*A Freira no subterraneo, Luiz de Camões, Os amores de Diabo, Onde a está felicidade, O que façam mulheres* и мн. др.). На ряду съ Кастелло-Бранко заслуживаютъ вниманія Карлосъ Пинто *д'Альмейда (A conquista de Lisboa)*, Фіальхо *д'Альмейда (Contos, A cidade de vicio)*, плодовитый Генрике Перезъ *Эурипъ (O violino do diabo, A Calumnia, O martyr de Golgatha, Os apostolos)* и Тр. *Козьмо*, авторъ, то серьезныхъ, то веселыхъ картинъ изъ жизни португальской деревни (*Os meos amores*). Само собой разумѣется, что, при издавна вкоренившейся склонности къ подражанію, новѣйшій реализмъ и натурализмъ тоже получилъ значеніе въ Португаліи. Изъ ихъ послѣдователей мы назовемъ слѣдующихъ: Лоуренсо *Пинто*, Луисъ *де-Магалъесъ*, Фіальхо *де-Альмейда (Contos, A cidade de vicio)*, въ особенности же Эса *де-Квиросъ*; послѣдній—хорошій наблюдатель, но изображаегъ преимущественно пороки и распутство (*O crime do padre, Amore, Maias*), а подъ конецъ сдѣлался фантастическимъ мистикомъ (*Reliquia, Mandarinos*).

Театръ и въ новѣйшее время поддерживался, по большей части, переводами и заимствованіями изъ чужеземныхъ литературъ, хотя отчасти и здѣсь встрѣчается національный матеріалъ и духъ. Можно бы назвать длинный рядъ новѣйшихъ португальскихъ драматурговъ: Мендесъ *Ф. Леаль* (стр. 559), *Пиментель* (стр. 559), *Шагасъ* (стр. 558, *A morgadinha de Valflor*) Хойао *де-Капара (D. Affonso VI, комедія Os Velhos)*, *А. Эннесъ (Os Carazistas)* *Е. Швалбахъ (O Intimo)*, *Ф. Калдейра (A madrugada)*, авторъ комедій *Антоніо Валлера*, *Альфредо Голанъ*, *Хоакимъ Августъ Оливейра*, *Хоакимъ Манозель Мацедо* и мн. др.: ни одному изъ нихъ не удалось до сихъ поръ приобрѣсть выдающагося значенія.

Величайшимъ стариннымъ мастеромъ въ искусствѣ исторіографіи считается у португальцевъ Хойао *де-Барросъ* (1496—1570), который въ ораторскомъ тонѣ Ливія, но съ добросовѣстнымъ изслѣдованіемъ источниковъ, описалъ открытія и завоеванія своихъ соотечественниковъ въ Остъ-Индіи (*Asia dos fectos que os Portuguezes fizeram no descobrimento*

*et conquista dos mares et terras do Oriente*, 1552). Этотъ историческій трудъ продолжали *Лаванья* и *Коумо*. Тому же предмету посвятилъ свою еще болѣе добросовѣстную, но менѣе художественную работу Ф. Л. *де-Кастаньеда* (*Hist. do descobr. e. conq. da India*, 1552). Альфонсъ *де-Альбукерке* (род. въ 1500 г.) съ благородной простотой разсказалъ великія дѣянія своего отца (*Commentarios do grande D'Albuquerque*, 1557). *Бернардо де-Брито* (1569 — 1617) въ прекрасномъ лѣтописномъ стилѣ написалъ древнюю исторію Португаліи до 1109 г. (*Monarchia lusitana*, 1507). Рядъ этихъ достойныхъ старыхъ историковъ заключилъ превосходный біографъ Х. Ф. *де-Андрато* († въ 1657 г.; *Vida de D. João de Castro*, 1651).

Въ болѣе новое время, какъ было упомянуто выше (стр. 558), *Алесандро Геркулано* поставилъ португальскую исторіографію на почву безпристрастно научной критики; своей проникающей критикой отличается особенно талантливый *Да-Кунья Сейзасъ Брана* (стр. 558) положилъ начало культурно-историческому методу въ исторіографіи португальской литературы. *Луизъ Августо Робелло да-Сильва* издалъ прекрасный трехтомный трудъ *A mocidade D. João V*; прекрасно написана также *Historia de Portugal*, составленная членами *Bibliotheca das sciencias sociaes*. Наконецъ, особаго вниманія заслуживаетъ еще основательная *Біографія инфанта Д. Дуарте*, брата португальскаго короля *Іоанна IV*, которую написалъ *М. Ф. Рамосъ-Козьмо*.

## ОТДѢЛЪ ШЕСТОЙ.

### Реція и Румынія.

Въ заключеніе перваго тома нашей всеобщей исторіи литературы мы прибавимъ ко второй ея книгѣ еще коротенькій отдѣлъ, въ которомъ упомянемъ о ретороманскомъ языкѣ и литературѣ, а затѣмъ остановимся нѣсколько подробнѣе на языкѣ и литературѣ румынъ. Оба эти племена, ретороманы, живущіе въ „Alt-Fry-Rätien“, на склонѣ Альпъ, обращенномъ къ ломбардской низменности, и во Фріулѣ, и дакороманы, населяющіе Валахію и Молдавію (обѣ эти страны, называвшіяся раньше дунайскими княжествами, получили потомъ названіе королевства Румыніи) безъ всякаго сомнѣнія принадлежатъ по своему языку къ великой романской, или, какъ теперь принято называть, латинской семьѣ народовъ.

Въ странѣ, представляющей часть прежней Реціи, живетъ маленькое романское племя, которое по праву гордится тѣмъ, что говоритъ на языкѣ, непосредственно происшедшемъ отъ языка римско-латинскаго. Въ настоящее время существуетъ еще около 50.000 человекъ, которые считаютъ это рето-романское нарѣчіе своимъ роднымъ языкомъ, дорожатъ имъ, понимаютъ его и говорятъ на немъ. Дизъ, основатель романской филологіи, имѣлъ о немъ лишь очень недостаточныя свѣдѣнія; только благодаря миланскому филологу Асколи оно было признано равноправнымъ членомъ римской семьи языковъ<sup>305</sup>). Только въ эпоху реформации и подъ ея могучимъ вліяніемъ этотъ языкъ выработался въ Кантонѣ Граубюнденѣ въ письменный языкъ; другіе ретскіе діалекты не имѣютъ никакой настоящей литературы. Цвѣтущій періодъ рето-романской литературы обнимаетъ шестнадцатое и первую половину семнадцатаго столѣтія. *Бифрунъ* перевелъ Новый Заветъ на верхне-энгадинское нарѣчіе, *Хіампелль* — псалмы на нижне-энгадинское. Появились также обработки нѣмецкихъ религиозныхъ драмъ („Іосифъ“, „Сусанна“, „Іовъ“) и возникли хроники. Нужно было имѣть какую-то трогательную любовь къ родинѣ, чтобы писать на нарѣчій, звуки котораго не выходили за

предѣлы горъ, окружающихъ уединенныя долины Граубюндена. Тѣмъ не менѣе, возникла романская литература, которая можетъ указать около полутораста авторовъ. И эти проповѣдники, поэты и пѣснописцы, которые оставались неизвѣстными для широкаго міра и писали на языкѣ своихъ соотечественниковъ у истоковъ передняго и задняго Рейна и среди ледяныхъ склоновъ Бернины, — и они принимали участіе въ безконечной культурной работѣ человѣчества. Затѣмъ, въ новое и новѣйшее время, писатели, дарованія которыхъ заслуживаютъ полнаго уваженія, выразили на своемъ родномъ языкѣ поэтическія воззрѣнія и настроенія и ввели въ него поэтическія формы и тоны классицизма и романтизма. Величественная горная природа Энгадина, повидимому, особенно благоприятна для поэтическаго созерцанія, настроенія и творчества. Тамъ появились лирики *Флуи*, *Палліоти* и *Кадерасъ*, а также юмористъ *Карачъ*, котораго можно назвать самымъ непосредственнымъ, своеобразнымъ и народнымъ изъ поэтовъ, писавшихъ до сихъ поръ на рето-романскомъ нарѣчїи.

Дакія, страна, лежащая между Тиссой, Дунаемъ, верхнимъ Днѣстромъ и Карпатами и обнимающая, такимъ образомъ, восточную Венгрію, Седмиградію, Валахію, Молдавію и Буковину, послѣ долгой борьбы (101—106 гг. по Р. X.) была включена Траяномъ въ составъ римскаго государства. Прежнее населеніе этой обширной области было почти совершенно истреблено войной, а потому побѣдоносный императоръ послалъ туда множество италійцевъ, чтобы они воздѣлывали лишенную населенія, но плодородную почву. Эти римскіе колонисты и были родоначальниками нынѣшнихъ молдаванъ и валаховъ, живущихъ въ Валахіи, Седмиградїи, Венгріи, Банатѣ и Буковинѣ, и языкъ этихъ народностей, языкъ *дакороманскій*, вмѣстѣ съ остальными романскими языками происходитъ отъ латыни или, точнѣе говоря, отъ латинскаго *sermo rusticus*.

Какъ извѣстно, молдаване и валахи извѣстны у своихъ сосѣдей подъ названіемъ Румыны или Влахи. Названіе *Vlachi* (*Vlassi*, *Lassi* отъ *Latium*) служило въ древности у всѣхъ пограничныхъ съ римскимъ государствомъ славянскихъ племенъ для общаго обозначенія римлянъ или латинянъ.

Народъ, который, подобно народу молдо-валахскому, страстно любить музыку и пѣніе, естественно уже рано долженъ былъ воспользоваться своимъ благозвучнымъ языкомъ для пѣсенной поэзіи, и эта отрасль литературы, народная лирика, вплоть до настоящаго времени постоянно находила себѣ среди дакороманъ многочисленныхъ представителей. Народная пѣснь представляла изъ себя или лирическое изліяніе непосредственнаго чувства, или легендарное изображеніе историческихъ событій. Старыя народныя пѣсни, *доины*, какъ и старыя народныя романсы, безспорно носятъ на себѣ печать непосредственности. Послѣ полнаго силы содержанія, изложеннаго, по большей части, безъ

риомъ, онѣ заканчиваются короткимъ пригѣвомъ<sup>306</sup>). Все лучшее, что произвела румынская искусственная поэзія, она произвела, придерживаясь духа и тона народной поэзія. Нуженъ былъ, однако, долгій періодъ времени, пока искусственная поэзія успѣла снова усвоить этотъ духъ и снова принять этотъ тонъ. Собственно говоря, румынская національная литература началась всего въ 19 вѣкѣ. Наличие нѣсколькихъ старинныхъ печатныхъ произведеній церковнаго характера, написанныхъ на румынскомъ языкѣ и относящихся ко второй половинѣ 16 столѣтія, не позволяютъ еще признать существованіе литературы, и если нѣкоторые писатели начинаютъ дакороманскую литературу историкомъ Димитріемъ *Кантемиромъ* (1673—1729), то они упускаютъ изъ виду, что онъ написалъ свою исторію османскаго государства на латинскомъ языкѣ. Настоящая румынская литература, начало которой, какъ сказано выше, относится къ 19 вѣку, состояла первое время изъ переводовъ и долго шла по пути рабскаго подражанія; образцы для этого подражанія давала сначала, главнымъ образомъ, нѣмецкая литература, именно, относящаяся къ эпохѣ геттингенскаго союза поэтовъ, а затѣмъ французская. Старѣйшіе румынскіе поэты, какъ К. *Конаки* (1785—1850, *Poesii*), И. *Вакареску*, Г. *Александреску*, А. *Донитеу* и семиградскій баснописецъ Дим. *Эйхидеаль* „дѣлали“ свои стихотворенія, оригиналы которыхъ почти всегда можно отыскать у Эвальда фонъ-Клейста, Гельги, Штольберга и Фосса, а если не у названныхъ нѣмецкихъ авторовъ, то навѣрное у француза Лафонтэна: послѣ увлеченія нѣмецкой литературой, румыны охватила горячка галломаніи, и представители ихъ „образованныхъ классовъ“ какъ въ воззрѣніяхъ и образѣ жизни, такъ и въ литературѣ стремились подражать французамъ, чтобъ не сказать—обезьяничать съ нихъ.

Признакомъ наступленія лучшей эпохи для румынской литературы послужило появленіе знаменитаго сборника пѣсенъ, изданнаго Базилемъ *Александри* (1821—90) подъ заглавіемъ *Poesie populari* (1852)<sup>307</sup>). Въ этомъ сборникѣ можно видѣть первую серьезную, честную и отчасти удавшуюся попытку создать румынскую національную литературу. Александринъ не довольствовался тѣмъ, что показавъ своимъ соотечественникамъ, какіе источники истинной и здоровой поэзіи заключаются въ румынскихъ народныхъ пѣсняхъ,—онъ самъ выказавъ себя талантливымъ поэтомъ, выступивъ въ качествѣ лирика, автора романсовъ и драматурга (комедіи и водевили) [*Doine și lacrimioare, Poesie novi, Ballade, Repertoriu dramatiu, Pastelurile, Legendele, Dumbrava, Poesie, Despot-Voda* (драма); полное собраніе сочиненій появилось въ 1873—76 гг. и содержитъ 7 томовъ]. Мнѣ кажется, я не ошибусь, если назову героическую пѣсню Александринъ о Плевнѣ, *Курганъ Пенешъ*, самымъ національнымъ поэтическимъ произведеніемъ, какое до сихъ поръ написано румынцемъ. За этимъ поэтомъ слѣдуетъ Димитрій *Болитиняну* (1826—

72), которому принадлежит первый хорошій романъ въ румынской литературѣ, *Manila*, гдѣ въ надлежащемъ видѣ изображены послѣдствія боярскаго господства. Сверхъ того, соотечественники справедливо высоко цѣнятъ Болинтиняну за его лирическіе и подобныя романсамъ стихотворенія (*Cantice, Legendele istorice, Basmele, Reveriile*). Напрасно только они ставятъ его на одну высоту съ Уландомъ. Въ подобныхъ смѣшныхъ



Рис. 175. Карменъ Сильва. Съ фотографіи.

преувеличеніяхъ сказывается все тщеславіе, заимствованное нѣкоторыми румынами у ихъ возлюбленныхъ французовъ.

Тѣмъ не менѣе, надо признать, что румыны имѣютъ основаніе требовать, чтобы цивилизованная Европа обратила благосклонное вниманіе на ихъ дѣятельную и увеличивающуюся литературу. Во всякомъ случаѣ, эта литература стремится заслужить подобное вниманіе. Послѣ Александри и Болинтиняну, въ Румыніи явились поэты, которые выказали недюжинный талантъ и большое усердіе въ области лирической, повѣствовательной, юмористической и сатирической литературы.

Таковы оба Негруцци, отецъ и сынъ — Константинъ *Негруцци* (1809 — 68, эпикъ, *Aprode Purice*, и новеллистъ) и Яковъ *Негруцци* (род. въ 1843 году, лирикъ: *Poesie*, идилликъ: *Miron si Florica*, и беллетристъ: *Mihaiu Vereanu*). Затѣмъ, Григорій *Сіонъ* (род. въ 1822 г., *Din poeziile*, драматургъ и переводчикъ поэтическихъ произведеній), лирики А. *Кандіано-Попеску* (род. въ 1843 г.) и М. *Эминеску* (1849 — 89, *Poesii*, полные серьезности, мысли и пессимизма), Ѳ. *Сербанеску* (род. въ 1839 г.), Г. *Крецеану*, Д. *Корнеа*, драматурги Г. *Бемеску* (род. въ 1837 г., *Radu III*) и

С. Боднареску (*Rienzi*) и новеллистъ или, вѣрнѣе, эссеистъ Іоаннъ Слависи, превосходный изобразитель румынской народной жизни, необыкновенно талантливый авторъ сельскихъ повѣстей и сверхъ того прекрасный этнографъ, какъ показываетъ написанный имъ на нѣмецкомъ языкѣ трудъ *Румыны въ Венгрии, Седмирадїи и Буковинѣ* (1881 г.). Въ новѣйшее время приобрѣли себѣ почетную извѣстность: Д. Вониа (*Dor Sii jale*, Тоска и скорбь), произведенія котораго всего лучше тамъ, гдѣ онъ обращается къ народному тону, *Петреа де-ля-Клуй*, произведенія котораго отличаются элегическимъ характеромъ (*Zile negre*, Черный день), Г. Кермбахъ (*Poesii*) и беллетристы Фр. Деметреску (*Intime*, стихотворенія и рассказы, *Sensitive*, стихотворенія) и П. Радулеску-Нигеръ, прекрасно изображающій деревенскую жизнь. Лирическія стихотворенія Г. Косбу (*Fire de tort*—Паутинки) отличаются настоящей румынской оригинальностью и привлекательной смѣной серьезности и веселости. Не удивительно, что полная силы гнѣвная пѣснь: „Мы хотимъ имѣть землю, сочиненная имъ въ 1893 году, пронеслась какъ буря по Румыніи, возбудивъ безпокойство полиціи и суда. П. Дульфу получилъ академическую премію за свой народный эпосъ (24 пѣсни) *Ispravile lui Pascala*, въ которомъ онъ на основаніи преданій передаетъ рассказы о румынскомъ Эйленшигелѣ (знаменитый шутъ XIV столѣтія). Неприкрашенную жизненную картину, изображающую ужасное состояніе румынскихъ нравовъ и культуры, съ указаніемъ также и на духовную жизнь, далъ *Влауца* въ своемъ приковывающемъ вниманіе романѣ *Данъ*. Здѣсь должна быть также съ уваженіемъ упомянута за свои заботы о распространеніи и развитіи румынской литературы королева *Елизавета Румынская* (род. въ 1843 г.), съ которой мы встрѣчаемся въ нѣмецкой литературѣ подъ именемъ *Карменъ Сильвы*, талантливой поэтессы, отличающейся богатствомъ фантазіи и благородствомъ языка. Румынскимъ сюжетамъ посвящены ея произведенія: *Изъ королевства Карменъ Сильвы*, *Сказки Пелеша*, *Черезъ столѣтія* и трагедія *Мейстеръ Момоле*, а также переводы—*Румынскія стихотворенія* и *Пѣсни изъ Димбовицкой долины* <sup>308</sup>). На румынскомъ языкѣ она написала *Cuvinte sufletescu* (молитвы).

Въ области историческаго изслѣдованія, между прочимъ, достоинъ большого вниманія трудъ П. А. *Урехиу Istoria Românilor*.

Таковы начатки румынской литературы. Даже при строгой оцѣнкѣ, они во всякомъ случаѣ дѣлаютъ возможной и основательной надежду на дальнѣйшее успѣшное развитіе этой литературы.



OK

**ЦУНБ**

им. Н. А. Некрасова



2 000001 623770

