

83
0-34

Овсяннико-
Куликовский Д.Н.
Теория поэзии
и прозы.

1909

1103324 6 11/20352

МФ 83
 8-Овсянко-
 0-34 Бушловский
 "Ближние поэмы
 и проза" редкий
 10363 1909г.
 12.4 1969 43

МФ 10363 *Ока*
БЕРЕГИТЕ КНИГИ!

- Не перегибайте книгу во время чтения.
- Не загибайте углов.
- Не делайте надписей на книге.
- Не смачивайте пальцев слюною, перелистывая книгу.
- Завертывайте книгу в бумагу.

При утере или порче книги читатель обязан купить новую или уплатить ее стоимость.

Ф. Беккер
редкий



100-
100-
100-
100-

Книги для современной школы.

Проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовскій.

Теорія

поэзіи и прозы.

Руководство для средней школы
и для самообразования.

Издание 2-ое, дополненное.

1950

ПРОВЕРКА
1933 г.

10363

1-е издание М. Н. Пр. допущена в качестве учебного руководства для средних учебных заведений (для VIII класса мужских гимназий).

Московская Центральная
Публичная библиотека



Издание Т-ва И. Д. Сытина.

8
0-34

УНИЧЕСТКА
БИБЛИОТЕКА
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

8-34
0-34

МОСКОВСКАЯ ЦЕНТРАЛЬНАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

1936 г.
№

2. 1934

1947

6
2047
31



Типография Т-ва И. Д. Сытина, Пятницкая ул., свой домъ,
МОСКВА.—1909,

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Предлагаемая книга является попыткою внести въ преподаваніе такъ называемой «теоріи словесности» нѣкоторыя новыя точки зрѣнія, выдвигаемыя научными изысканіями въ области теоріи и психологіи художественнаго и прозаическаго творчества, и устранить то, что въ традиціонномъ изложеніи этого предмета представляется пережиткомъ старой схоластики.

Составляя этотъ учебникъ, авторъ руководился мыслью, что преподаваніе «теоріи словесности» должно опираться на ознакомленіе учащихся съ основами психологіи и логики, а также и съ важнѣйшими фактами, какъ русской литературы, такъ и иностранныхъ.

Краткій курсъ психологіи и логики можно пройти въ VII классѣ. Исторію литературъ слѣдуетъ проходить въ VI, VII и VIII классахъ. При такомъ распредѣленіи вполнѣ возможно и умѣстно преподаваніе «теоріи поэзіи и прозы» въ VIII классѣ — преподаваніе, предполагающее, что ученики знакомы со значеніями такихъ терминовъ, какъ «образъ», «представленіе», «понятіе», «эмоція», «синтезъ», «анализъ», «индукція», «дедукція» и др., что имъ не чужды также и важнѣйшія историко-литературныя понятія (напр., о романтизмѣ, реализмѣ и т. д.), наконецъ, что они обладаютъ нѣкоторою начитанностью въ русской литературѣ и знакомы (хотя бы въ переводахъ) съ важнѣйшими произведеніями Шекспира, Байрона, Вальтеръ-Скотта Диккенса, Гёте, Шиллера, Гейне, В. Гюго и другихъ.

Пособіємъ можетъ служить сборникъ «Вопросы теоріи и психологіи творчества», изданный Б. А. Левинымъ (Харьковъ, 1907).

Въ предлагаемомъ второмъ изданіи книжка пополнена «Приложеніемъ», заключающимъ въ себѣ краткій очеркъ *историческаго развитія* видовъ и формъ поэзіи.

Пользуюсь случаемъ выразить мою глубокую благодарность проф. Н. О. Лосскому и проф. Э. Л. Радлову за ихъ цѣнныя указанія, которыми я воспользовался (уже въ первомъ изданіи) въ главахъ о лирической эмоціи и о методахъ и приѣмахъ прозаическаго мышленія.

ВВЕДЕНІЕ.

1.

Велика и разнообразна многовѣковая *умственная дѣятельность* человѣчества: она выражается въ *наукѣ*, раздѣлившейся на множество специальностей, въ *философіи*, въ *искусствѣ*, въ *техникѣ*, въ *литературѣ*. Эти отрасли умственной дѣятельности съ ихъ многочисленными подраздѣленіями возникали и развивались у разныхъ народовъ *исторически* и подлежатъ прежде всего *историческому изученію*. Такъ изучаютъ, напр., исторію философіи отъ древнѣйшихъ временъ до настоящаго времени; изучаютъ исторію отдѣльныхъ наукъ или всей совокупности научнаго знанія отъ первыхъ начатковъ его въ астрологіи и геометріи древности до новѣйшихъ открытій; изучаютъ исторію искусства вообще или отдѣльныхъ искусствъ (скульптуры, живописи и т. д.); изслѣдуютъ историческія судьбы литературной дѣятельности у разныхъ народовъ и въ разныя эпохи.

На пути такихъ изысканій выясняется, что 1) умственная дѣятельность вообще и тѣ или другія ея отрасли въ отдѣльности имѣли у разныхъ народовъ различную судьбу, то развиваясь и процвѣтая, то останавливаясь и приходя въ упадокъ, но 2) при всемъ томъ умственная дѣятельность человѣчества, рассматриваемая въ ея цѣломъ, являетъ намъ картину *роста, развитія*

(эволюціи) и 3) это развитіе — не случайно, не произвольно, а «закономѣрно», — оно *по необходимости* идетъ въ извѣстномъ направленіи, переходя отъ одного фазиса къ другому, отъ низшихъ ступеней — къ высшимъ.

Изученіе умственной дѣятельности человѣчества с этой — *всемірноисторической* и *эволюціонной* — точки зрѣнія приводитъ къ необходимости постановки и разработки цѣлаго ряда вопросовъ *теоретическаго* характера, каковы: что такое умственная дѣятельность или работа мысли вообще? что такое «творчество?» какими признаками характеризуются различные виды мышленія и творчества? къ чему сводится различіе, напр., между философіей и наукой, между наукой и искусствомъ что такое техника, какъ особый видъ мышленія и творчества? и т. д. Всѣ этого рода вопросы разрабатываются въ настоящее время преимущественно тѣми учеными, которые избрали своею спеціальностью такія науки, какъ *психологія мышленія*, *логика* и др., а также и *психологическое языкознаніе* (т. е. изученіе психическихъ процессовъ, образующихъ существо рѣчи человѣческой и ея различныхъ формъ).

Первымъ шагомъ на пути этихъ изысканій является установленіе правильной *классификаціи* процессовъ мышленія.

Въ основу классификаціи кладется слѣдующее положеніе. Извѣстно, что наше мышленіе орудуетъ *представленіями* и *понятіями*. Значеніе этихъ терминовъ устанавливаютъ *психологія мысли* и *логика*, и здѣсь мы не можемъ вдаваться въ разъясненіе ихъ: тѣмъ, кто пожелаетъ пользоваться этой книгою, они должны быть извѣстны заранѣе. Предполагая ихъ извѣстными, я укажу здѣсь на слѣдующее различіе въ ходѣ нашего мышленія, весьма часто наблюдаемое: 1) наша мысль орудуетъ какимъ-либо *представленіемъ* (назовемъ его *A*), и это представленіе *A* служить намъ лишь спо-

собомъ вызвать и выразить другія представленія, понятія, идеи, чувства, настроенія (назовемъ ихъ *a, в, с, д...*), такъ что ходъ мысли опредѣляется формулою: отъ *A* къ *a, в, с, д...*; въ такомъ случаѣ представленіе *A* играетъ роль *стимула (возбудителя)* другихъ процессовъ мысли и чувства, и въ этой роли принято называть его *образомъ* (въ обширномъ смыслѣ): *A* есть образъ *a, в, с, д...*; такой видъ или типъ мышленія мы называемъ **художественнымъ** или **поэтическимъ**.

2) Наша мысль, орудуя какими-либо представленіями и понятіями, пользуется ими не какъ способомъ вызвать или выразить другія, не какъ стимуломъ или образомъ другихъ, а занята ихъ разработкою, ихъ анализомъ, ихъ синтезомъ, ихъ критикою,—обсуждаетъ ихъ, обобщаетъ, дѣлаетъ изъ нихъ какіе-либо выводы, стремится приложить эти выводы къ жизни и т. д.; здѣсь представленіе или понятіе *A* можетъ привести къ другому представленію или понятію *B*, но оно вовсе не является стимуломъ или образомъ этого *B*; такой видъ или типъ мышленія мы называемъ **прозаическимъ**.

На различеніи этихъ двухъ типовъ мышленія и основывается *классификація* всѣхъ процессовъ и продуктовъ умственной дѣятельности человѣчества. Въ силу этой классификаціи мы различаемъ два основныхъ вида умственной дѣятельности:

I. **Поэзію** въ обширномъ смыслѣ или **художественную** работу мысли, иначе называемую **искусствомъ**, и

II. **Прозу**. Каждый изъ этихъ основныхъ видовъ распадается на разновидности, а именно:

Къ **поэзіи** (въ обширномъ смыслѣ) принадлежатъ всѣ **искусства**, какъ-то: *архитектура, скульптура, живопись, музыка* и *поэзія въ тѣсномъ смыслѣ* или **искусство словесное**.

Къ **прозѣ** относятся: *философія, наука, техника, литературная критика, публицистика* и др.

Постараемся теперь отчетливѣе уяснить себѣ главные, существенные признаки того и другого вида, — *поэзіи* (въ обширномъ смыслѣ) и *прозы*.

2.

Къ области *поэзіи*, сказали мы, относятся всѣ *искусства*. Если имѣть въ виду только ихъ *внѣшнюю сторону*, если сравнивать только *произведенія* ихъ въ готовомъ видѣ, то намъ покажется, что все это—вещи весьма различныя, и мы на первыхъ порахъ, пожалуй, и не поймемъ, какъ это можно сближать, напримѣръ, «Мертвыя Души» Гоголя, «Бориса Годунова» Пушкина, «Героя нашего времени» Лермонтова, «Войну и Миръ» Л. Н. Толстого, «Записки охотника» Тургенева и т. д. съ созданіями архитектуры и музыки, съ морскими видами Айвазовскаго и т. д. Но стоитъ только обратиться къ *внутренней сторонѣ* произведеній искусства и начать разсматривать ихъ не какъ готовые продукты, а какъ *процессы мышленія и творчества*, чтобы общіе всѣмъ имъ признаки, объединяющіе ихъ въ одну группу, стали очевидными. Мы легко убѣдимся тогда въ томъ, что внѣшняя форма храма или мелодія музыкальной пьесы, это — *психологически* — все тѣ же образы, тѣ же стимулы, тѣ же «представленія А», роль которыхъ сводится къ тому, чтобы возбуждать и направлять въ извѣстную сторону работу мысли и чувства, вызывать въ нашемъ сознаніи рядъ другихъ элементовъ (а, в, с...). Всѣ искусства даютъ намъ образы (въ обширномъ смыслѣ) и этими образами что-то *говорятъ* намъ: нужно умѣть разгадать образъ, понять и прочувствовать его, нужно понимать какъ общій психологическій языкъ искусства, такъ и его *нарѣчья*, извѣстныя подъ названіями «архитектура», «скульптура», «живопись», «поэзія словесная», «музыка».

Присмотримся ближе къ *языку* искусства.

Это языкъ не отвлеченій, не понятій, а конкретныхъ представленій, *образовъ*. Такъ, конструкція храма съ его сводами, куполомъ, колоннами и т. д., это—образъ (въ данномъ случаѣ *зрительный*); «Мадонна» Рафаэля, «Тайная вечеря» Леонардо да-Винчи — также образы (зрительные—живописные). «Группа Лаокоона», «Умирающій Гладіаторъ», «Венера Милосская», «Иванъ Грозный» (Антокольскаго) и т. д.—все это зрительные, скульптурные образы. Морскіе виды Айвазовскаго и другія произведенія живописи, гдѣ изображены картины природы, представляютъ собою также образы (зрительные): это—конкретныя представленія (*A*), которыя что-то говорятъ, навѣваютъ какія-то мысли и чувства. Сочетаніе музыкальныхъ звуковъ, мелодія — также образъ (слуховой, музыкальный), возбуждающій извѣстныя настроенія. Наконецъ въ произведеніяхъ *словеснаго искусства (поэзій въ тѣсномъ смыслѣ)*, напр., въ поэмахъ, романахъ, повѣстяхъ, драмахъ, стихотвореніяхъ, мы находимъ опять-таки образы, которые о чемъ-то говорятъ намъ, открываютъ передъ нами перспективу идей, вызываютъ въ насъ извѣстныя чувства и настроенія.

Художественная природа образа состоитъ въ томъ, что онъ заставляетъ насъ мыслить и чувствовать многое, что непосредственно въ немъ не дано. Онъ — только пружина мысли и возбудитель душевныхъ движеній.

Искусство говоритъ образами - возбудителями, но о чемъ? Каковы бы ни были эти образы, что бы ни представляли они, лицо ли человѣческое, картину ли природы, сочетаніе ли музыкальныхъ звуковъ, гармонію ли архитектурныхъ формъ, — все равно всегда и вездѣ искусство говоритъ *о человѣкѣ, о человѣческомъ*.

Когда само содержаніе образовъ взято изъ міра чело-
вѣческаго, то эта мысль не требуетъ поясненій. Не-
много нужно поясненій, чтобы показать, что такъ это
и во всѣхъ прочихъ случаяхъ. Когда искусство изобра-
жаетъ боговъ («Зевсъ Олимпійскій» Фидія, «Аѳина-
Паллада» и т. д.), тогда нетрудно догадаться, что
тутъ изображены *человѣческія понятія* о божествѣ,
религіозныя представленія *людей*, что тутъ воплощенъ
*ихъ—человѣчeskій—*идеаль божества. Къ тому же въ
данномъ случаѣ (у грековъ и римлянъ) божества—че-
ловѣкообразны, они очеловѣчены. Но и тамъ, гдѣ
они не челоѣкообразны, гдѣ они представлены,
напр., въ видѣ животныхъ, мы имѣемъ дѣло опять-
таки съ *человѣческими* мифологическими представле-
ніями, съ *человѣческими* вѣрованіями, и данные образы
говорятъ намъ больше и яснѣе о людяхъ, которые
такъ вѣровали, чѣмъ о богахъ, которые такъ изобра-
жены. Зачастую фигуры животныхъ (какъ и вещей)
служагъ только способомъ изображенія или *символомъ*
чисто челоѣческихъ понятій (напр., левъ или орелъ—
символь власти, царственной мощи). Въ другихъ слу-
чаяхъ (напр., въ живописи, изображающей фигуры жи-
вотныхъ, дикихъ и прирученныхъ), челоѣкъ, такъ
сказать, подразумѣвается: міръ животныхъ взять здѣсь
не съ зоологической, а съ челоѣческой точки зрѣ-
нія, — онъ вызываетъ мысль о челоѣкѣ, какъ о своей
противоположности. Наконецъ въ басняхъ и сказкахъ
подъ животными разумѣются люди, — животнымъ при-
своены челоѣческія свойства, челоѣческіе слабости
и пороки.

Когда искусство воспроизводитъ картину природы
(пейзажъ, морскіе виды въ живописи, описанія при-
роды въ поэзіи словесной), тогда эта картина служитъ
только способомъ выразить *тѣ настроенія, тѣ мысли*
и *чувства*, которыя переживалъ художникъ, созерцающій

эту картину въ натурѣ. Художникъ отнюдь не является здѣсь натуралистомъ (естествоиспытателемъ), изучающимъ природу: онъ является выразителемъ человѣческихъ чувствъ и мыслей, человѣческаго *пониманія* природы, *наслажденія* ею, грустныхъ или веселыхъ настроеній, ею внушаемыхъ, *человѣческой оцѣнки* зрѣлица, ею представляемаго. И, созерцая эти произведенія живописи природы, мы переживаемъ мысли и чувства, относящіяся не къ природѣ, какъ таковой, а къ міру человѣческому. Живопись природы есть одно изъ самыхъ могущественныхъ средствъ, которыми искусство заставляеть насъ задумываться, мечтать и размышлять не о природѣ, а о себѣ самихъ, о нашей жизни и судьбѣ, о нашихъ радостяхъ, нашихъ страданіяхъ. Живопись природы дѣйствуетъ почти какъ музыка. А музыка, это — то высшее искусство, силою котораго человѣкъ рѣшительнѣе, чѣмъ средствами другихъ искусствъ, отдѣляетъ себя отъ остальной природы и уносится въ какой-то особый, имъ же созданный, міръ мечтаній и грезъ.

Искусство не только говоритъ о человѣкѣ и обо всемъ человѣческомъ, но своими образами-возбудителями мыслей и чувствъ оно развиваетъ, совершенствуетъ и, можно сказать, создаетъ человѣчность человѣка. Иначе говоря, искусство, по самой природѣ своей, *гуманно* и облагораживаетъ людей. Благодаря ему, мы научаемся лучше понимать и справедливѣе оцѣнивать душу человѣческую. Его силами мы познаемъ и самихъ себя, и другихъ—ближнихъ и дальнихъ. Оно заставляеть насъ сочувствовать людямъ въ ихъ горѣ, въ ихъ радостяхъ. Оно раскрываетъ намъ тайники души человѣческой и даетъ намъ возможность переживать чужую жизнь какъ бы свою собственную. Это можно выразить еще такъ: искусство основано на дѣйствиі такъ называемаго «симпатическаго воображе-

нія», благодаря которому мы не только ясно представляемъ себѣ то, что испытываетъ другой, но и сочувствуемъ (симпатизируемъ) ему, интимно понимаемъ его, ставимъ себя на его мѣсто. Силою искусства раскрываются души человѣческія для взаимнаго пониманія и сочувствія, и на этой почвѣ крѣпнеть и изощряется наша *человѣчность*.

3.

Каждое искусство имѣетъ свою *внѣшнюю форму*, тѣсно связанную съ его *материаломъ* (глина, мраморъ, бронза, дерево въ скульптурѣ, камень, кирпичъ, дерево въ архитектурѣ, рисунокъ и краски въ живописи, слово въ поэзіи словесной, музыкальные звуки въ музыкѣ). Съ этой стороны искусства дѣлятся на 1) *зрительныя* (архитектура, скульптура, живопись) или *пластическія* въ обширномъ смыслѣ ¹⁾ и 2) *слуховыя* (поэзія словесная, пѣніе, музыка).

Внѣшняя форма и матеріаль *поэзіи въ тѣсномъ смыслѣ*, сказали мы, это—*слово, рѣчь человѣческая*. А такъ какъ безъ участія слова не обходится никакая человѣческая дѣятельность, въ томъ числѣ и художественная, то поэзіи словесной въ ряду другихъ искусствъ принадлежитъ особо-важное мѣсто: она можетъ быть названа *основнымъ искусствомъ*, безъ помощи котораго не обходится никакое другое искусство. Дѣло въ томъ, что вѣдь архитекторъ, скульпторъ, живописецъ, музыкантъ, замышляя и созидавая свои произведенія, *создаютъ ихъ сперва въ своемъ умѣ, въ воображеніи*. А все, что совершается въ умѣ, въ воображеніи, *совершается не иначе, какъ силою и средствами языка*. Своды, куполь, стѣны, колонны

1) Въ тѣсномъ смыслѣ пластическимъ искусствомъ называется скульптура.

храма начертаны сперва въ умѣ художника, потомъ переводятся на бумагу, на планъ — рисункомъ, и все это время воплощаются въ словахъ, въ формахъ языка, ибо художникъ не перестаетъ мыслить, обдумывать, работать воображеніемъ, при чемъ все равно — мыслить ли онъ вслухъ или молча, «про себя». Воздвигнутое зданіе будетъ послѣднимъ, окончательнымъ «переводомъ» этого словеснаго «подлинника» на «языкъ» камня, мрамора, дерева, на «архитектурное нарѣчье» поэзіи. То же самое мы скажемъ и о скульптурѣ, о живописи, о музыкѣ. Художники въ этихъ областяхъ творятъ сперва мысленно, *представленіями* и *идеями* (скульптурными, живописными, музыкальными), а *представленія* и *идеи* это — тѣ же слова. Въ процессѣ творчества эти представленія и идеи переводятся на другіе «языки» или «нарѣчія» — пластики, рисунка и красокъ, музыки. *Подлинникъ* не получаетъ своей окончательной *словесной* формы. Если бы онъ получилъ ее, то вышло бы произведеніе *словесное, поэтическое* (въ тѣсномъ смыслѣ), вышло бы *описаніе* храма, *изображеніе* словами лица, характера, картины природы, музыкальныхъ представленій и настроеній, или же — въ послѣднемъ случаѣ — *пѣсня*, предшественница музыки, соединяющая въ себѣ оба искусства, словесное и музыкальное.

Всякій истинный художникъ, будь онъ архитекторъ или композиторъ, скульпторъ или живописецъ, прежде всего — «поэтъ въ душѣ», и только по свойствамъ своего спеціальнаго таланта онъ не можетъ дать выраженія своимъ замысламъ въ формахъ словесно-поэтического творчества и творить въ формахъ и средствами другого искусства. Но бываетъ и такъ, что человѣкъ, обладающій спеціальнымъ талантомъ, напр., архитектора, скульптора, живописца, не является «поэтомъ въ душѣ», не надѣленъ даромъ поэтического мышле-

нія; онъ можетъ стать отличнымъ ремесленникомъ въ искусствѣ, но истиннымъ художникомъ не будетъ. Онъ не создастъ ничего оригинальнаго, новаго, значительнаго; онъ только будетъ варіировать чужіе художественные замыслы за отсутствіемъ собственныхъ поэтическихъ идей. Встрѣчаются также натуры, несомнѣнно, поэтическія, съ ясно выраженнымъ художественнымъ чутьемъ и даромъ понимать и цѣнить искусство, но не обладающія никакимъ спеціальнымъ художественнымъ талантомъ. Изъ нихъ выходятъ художественные критики, истолкователи произведеній искусства, въ томъ числѣ и литературные критики.

Для художественнаго творчества нужно, кромѣ общаго поэтическаго уклада или пошиба мысли, имѣть еще спеціальнѣйшій талантъ *выраженія*, находящійся въ психологическомъ сродствѣ съ внѣшнею формою того или другого искусства. Художественные таланты весьма разнообразны, и ихъ можно раздѣлить на нѣсколько разрядовъ, по спеціальностямъ, даже довольно узкимъ, напр., талантъ не живописца вообще, а пейзажиста или портретиста, талантъ музыканта-композитора, талантъ музыканта-исполнителя (піаниста, скрипача и т. д.), талантъ пѣвца, актера, стихотворца, стилиста и т. д. Эти спеціальныя таланты требуютъ обученія, упражненія, могутъ развиваться и совершенствоваться. Дѣятельность лицъ, одаренныхъ такими талантами, кромѣ осуществленія художественныхъ замысловъ, направлена также на разработку и усовершенствованіе внѣшней стороны искусствъ. На этой почвѣ создалась и все болѣе развивается *художественная техника*.

Для творческой дѣятельности на томъ или другомъ художественномъ поприщѣ необходимо соединеніе природнаго поэтическаго дара съ мастерствомъ въ области художественной техники.

1) Если художественное (поэтическое) мышление орудует *образами* (въ обширномъ смыслѣ), то прозаическое орудуетъ *понятіями* по преимуществу. Изъ этого, конечно, не слѣдуетъ, что изъ области прозаическаго мышленія исключаются *конкретныя представленія*. Они по необходимости играютъ въ немъ видную роль и встрѣчаются весьма часто, но они не получаютъ здѣсь *значенія образовъ*. Они — матеріаль, надъ которымъ работаетъ мысль, а вовсе не способъ изображенія понятій или идей. Проза изслѣдуетъ, разрабатываетъ представленія и понятія, восходя отъ первыхъ ко вторымъ или, наоборотъ, нисходя отъ отвлеченій къ частнымъ случаямъ, къ фактамъ. Формула: «представленіе *A* есть способъ изображенія или возбужденія понятій или идей *a, б, с, д...*» къ прозѣ не примѣнима. Ее интересуютъ *фактическія* и *логическія* отношенія между *A* съ одной стороны, и *a, в, с...* съ другой.

2) Если *цѣль* искусства — возбудить работу мысли и чувства въ извѣстномъ направленіи, то *цѣль прозы* — выработать точныя и логически-правильныя *понятія*. Если, напр., предметомъ прозаическаго мышленія является вещь, называемая телефономъ, то задача сводится къ точному описанію и объясненію этого прибора и, слѣдовательно, къ установленію правильнаго понятія о немъ. Если дѣло идетъ, скажемъ, о государствѣ, то нужно указать на тѣ признаки, которыми государство отличается отъ другихъ формъ общежитія, и на этихъ признакахъ обосновать *понятіе* о немъ. Какую бы область прозы мы ни взяли, всюду мы находимъ мышленіе, орудующее понятіями и имѣющее цѣлью ихъ установленіе, ихъ усовершенствованіе. Эти понятія могутъ быть разныя, — общія и частныя, широкія и узкія; они могутъ обладать различною степенью отвлеченности; ихъ значеніе и назначеніе въ сферѣ

ю имѣющее совсѣмъ иное *содержаніе*. Это понятіе противопоставляется не понятію искусства, поэзіи, а понятію *стиха*: **проза**—это **рѣчь нестихотворная**.

Стихъ и проза (т.-е. «*не-стихъ*») суть явленія языка и, слѣдовательно, *внѣшней (словесной) формы*, какъ поэтическихъ, такъ и прозаическихъ (въ вышеустановленномъ смыслѣ) произведеній.

Во всѣхъ литературахъ мы находимъ высоко-поэтическія произведенія, написанныя не стихами, а «прозой» (напр., у насъ — «Мертвыя Души» Гоголя, «Дворянское Гнѣздо» Тургенева, «Война и Миръ» Толстого и мн. др.). Съ другой стороны, мы знаемъ произведенія прозаической мысли, изложенныя въ стихотворной формѣ, напр., у римлянъ философскій трактатъ *Лукреція* «De rerum natura» («О природѣ вещей»), у грековъ— философскіе отрывки *Парменида*, у древнихъ индусовъ — юридическіе кодексы (Ману и др.).

Въ дальнѣйшемъ, вплоть до послѣдняго (VIII) отдѣла книги, мы, говоря о *прозѣ*, будемъ имѣть въ виду понятіе прозы, противопоставляемое понятію искусства вообще и поэзіи въ частности. И только въ послѣднемъ (VIII) отдѣлѣ, посвященномъ разсмотрѣнію *внѣшней, словесной формы* словеснаго творчества (поэтическаго и прозаическаго), мы поведемъ рѣчь о *прозѣ*, противопоставляемой *стиху*.

образы (лицъ, предметовъ, событій, картинъ природы и т. д.), которые на первый взглядъ могутъ иногда показаться случайными спутниками процесса мысли, чѣмъ-то постороннимъ, не идущимъ къ дѣлу, но которые, однако, вдругъ неожиданно прольютъ свѣтъ на весь вопросъ и окажутъ работѣ ума существенную помощь: благодаря имъ, эта работа пошла живѣе, успѣшнѣе, вопросъ уяснился, и мысль получила отчетливое, удачное выраженіе, дѣлающее ее доступною другимъ и удовлетворяющею самого *субъекта*.

Если это такъ и случилось, то это значитъ, что мышленіе нашего субъекта приняло *поэтическое* направленіе: участіе образа, который такъ помогъ дѣлу, придало всему процессу тотъ пошибъ, въ силу котораго работа мысли становится *художественною* или *поэтическою*. Иначе можно назвать такой родъ или типъ мышленія *образнымъ*.

Если же этого не случилось, если образы не участвовали въ работѣ мысли или же, хотя и участвовали, но существенной пользы не принесли, оказавшись непригодными, и мысль уяснилась помимо нихъ, то весь процессъ вылился въ другую форму—не художественную, не поэтическую, не образную. Эту форму или этотъ типъ мышленія мы называемъ *прозаическимъ*.

Поясимъ это примѣрами.

Предположимъ, зашла рѣчь о различныхъ религіозныхъ вѣрованіяхъ и философскихъ ученіяхъ, которыя были созданы въ разныя времена и съ которыми мыслящему человѣку приходится знакомиться, хотя бы только для пополненія своего общаго образованія. Вотъ религіи древняго Востока, изъ которыхъ нѣкоторыя до сихъ поръ существуютъ и имѣютъ многочисленныхъ послѣдователей; вотъ философскія системы древнихъ эллинскихъ мыслителей; вотъ ученія религіозныя и метафизическія, возникшія въ послѣдующее время;

вотъ различныя доктрины моралистовъ. Со всёмъ этимъ можно познакомиться по книгамъ, и нетрудно усвоить себѣ болѣе или менѣе точное понятіе о направленіи, характерѣ, значеніи каждой системы, каждой религіозной, моральной, философской идеи... Но спрашивается: можетъ ли человѣкъ надѣяться почерпнуть изъ этого источника что-нибудь важное и цѣнное для себя лично, для своего душевнаго развитія, какъ говорится— «для души?» Изучая все это, пополняетъ ли онъ только запасъ своихъ знаній, удовлетворяетъ ли только своей любознательности или же, кромѣ того, *воспитываетъ* себя, обогащая свою душу, расширяя сферу своего сознанія и своихъ общечеловѣческихъ сочувствій?

Это вопросъ, надъ которымъ стоитъ задуматься. При размышленіи надъ нимъ можетъ пригодиться и какой-нибудь образъ, какое-либо сравненіе. Если такъ и случится, то размышленіе получитъ характеръ *поэтической* работы ума.

Такъ оно и случилось у покойнаго французскаго мыслителя *Гюйо*, который, размышляя на эту тему, далъ вопросу весьма удачную постановку и сразу освѣтилъ его въ слѣдующихъ, несомнѣнно, *поэтическихъ* строкахъ:

«Въ одной изъ церквей Вероны на мраморныхъ плитахъ пола, по которымъ ходятъ, начертаны священныя изреченія; они слѣдуютъ одно за другимъ, дополняютъ другъ друга и, сперва темныя, получаютъ смыслъ и уясняются по мѣрѣ того, какъ вы подвигаетесь дальше подъ высокими сводами храма: вотъ такъ и въ жизни человѣческой, гдѣ всё религіозныя или философскія вѣрованія, среди которыхъ мы движемся, сперва кажутся намъ загадочными и таинственными; порою мы попираемъ ихъ ногами, не понимая ихъ; но по мѣрѣ того, какъ мы подвигаемся впередъ, мы уже лучше схватываемъ ихъ скрытый смыслъ, ихъ наивности и

ихъ глубины. Каждый шагъ въ жизни открываетъ намъ перспективу въ сердце человѣчества: жить—значить понимать, а понимать—значить не только относиться съ терпимостью (къ мнѣніямъ и людямъ), но и любить».

Размышляя на указанную тему, Гюйо вспомнилъ о надписяхъ на плитахъ пола въ одной изъ церквей Вероны, и это воспоминаніе подсказало ему *образъ*, который и послужилъ ему толчкомъ, стимуломъ мысли. Замѣтимъ то обстоятельство, что въ развитіи своей мысли онъ отправляется именно отъ этого образа. По всему ходу его разсужденій видно, что образъ явился у него въ началѣ, а не въ концѣ, когда разсужденіе было уже готово. Въ послѣднемъ случаѣ образъ не имѣлъ бы того значенія, какое онъ получилъ на самомъ дѣлѣ: онъ былъ бы почти лишнимъ, служа только поясненіемъ или иллюстраціей уже готовой мысли. *Вмѣстѣ съ тѣмъ пошла бы на убыль и его поэтическая цѣнность*. Онъ казался бы только риторическимъ украшеніемъ рѣчи, не привлекалъ бы къ себѣ должнаго вниманія, не вызывалъ бы интереса у читателя, откуда естественно возникло бы и соотвѣтственное отношеніе къ нему, какъ къ чему-то незначительному, почти ненужному.

Возьмемъ еще примѣръ:

Разсказъ *Тургенева* «Поѣздка въ Полѣсье» начинается изложеніемъ мыслей на тему о ничтожествѣ человѣка, о бренности человѣческаго существованія, противопоставляемаго вѣчности, незыблемости вѣчной природы, столь безучастной къ страданіямъ и участи людей. Исходнымъ пунктомъ размышленія послужилъ видъ Полѣсья.—Прочтемъ:

«Видъ огромнаго, весь небосклонъ обнимающаго бора, в видъ Полѣсья напоминаетъ видъ моря. И впечатлѣнія имъ возбуждаются тѣ же; та же первобытная,

А благодаря этому, живо ощущается и его *художественность*.

Особенно важную услугу оказывают образы нашему мышлению въ тѣхъ случаяхъ, когда требуется объединить въ одну группу множество отдѣльныхъ, единичныхъ (индивидуальныхъ) объектовъ. Если составится образъ, въ которомъ будутъ собраны важнѣйшіе признаки всѣхъ этихъ объектовъ, то и получится ихъ обобщеніе: данный образъ явится представителемъ всей группы, и по нему мы можемъ судить о группѣ. Понятно, какъ много помогаетъ такой образъ при работѣ, направленной на изученіе соотвѣтственныхъ явленій.

Слѣдуетъ различать два сорта подобныхъ — *объединяющихъ*—образовъ. Это, во-первыхъ, тѣ, въ которыхъ собраны только (или преимущественно) важнѣйшіе, необходимые признаки данной группы, а почти всѣ частныя, индивидуальныя черты, которыми характеризуются отдѣльные представители группы, устранены изъ образа или же (когда нельзя ихъ совсѣмъ устранить) лишь слегка мимоходомъ намѣчены. Положимъ, я ищу объединяющаго образа для понятія о *домѣ вообще*,—и въ моемъ воображеніи вырисовывается образъ, составленный изъ чертъ общихъ всѣмъ домамъ: я представляю себѣ крышу, стѣны, окна, двери и т. д., но устраняю по возможности все то, чѣмъ отличаются различные дома, какъ-то: матеріаль, окраску, число этажей, форму крыши и пр. У меня выходитъ очень общій, очень блѣдный *абрисъ* какого-то отвлеченнаго «дома вообще», о которомъ нельзя составить себѣ точнаго, живого представленія. Такіе образы мы будемъ называть *обобщенными*. Ихъ называютъ также *схематическими*: они не даютъ конкретнаго изображенія предмета, а только *очерчиваютъ понятіе о немъ*, при чемъ подразумевается, что самые-то предметы, подводимые подъ данное понятіе, бываютъ весьма разнообразны.

разны и не отражаются въ данномъ образѣ. Такой очеркъ или абрисъ обычно называется «*схемою*».

Другой сортъ объединяющихъ образовъ,—это тѣ, въ которыхъ, кромѣ общихъ чертъ, воспроизведены и частныя, индивидуальныя. При этомъ выдвигаются преимущественно такіе частные признаки, которые либо особенно хорошо согласуются (гармонируютъ) съ общими, либо встрѣчаются чаще другихъ, либо, наконецъ, важны въ томъ отношеніи, что содѣйствуютъ живости, яркости изображенія. Тогда получается совмѣщеніе въ объединяющемъ образѣ чертъ общихъ и частныхъ, вслѣдствіе чего образъ ближе подходит къ тѣмъ объектамъ, которые въ немъ обобщены. Онъ кажется снимкомъ съ натуры. Онъ уже не будетъ блѣдною, мертвенною схемою. Если, напр., дѣло идетъ о домахъ, то это будетъ образъ, въ которомъ воплотится *не понятіе* дома, а *конкретное представленіе определеннаго дома*, служащее какъ бы нагляднымъ образцомъ, дающимъ поводъ судить и говорить о всевозможныхъ домахъ.

Такіе образы называются *типичными*: въ нихъ воспроизведено то, что понимаютъ подъ именемъ *типъ*.

Въ искусствѣ типичнымъ образамъ принадлежитъ первенствующее значеніе. Напротивъ, образы схематичные играютъ въ немъ второстепенную роль, хотя въ разные эпохи и были очень распространены.

Если схематическіе образы мы назвали *обобщенными*, то типичные назовемъ *обобщающими*. Этотъ терминъ станетъ понятнымъ, если, взявъ какой-нибудь типичный образъ, какъ образчикъ, вникнемъ въ его смыслъ и значеніе.

Много есть на свѣтѣ людей скупыхъ, и, конечно, они различаются одинъ отъ другого во многихъ отношеніяхъ, въ томъ числѣ и степенью скупости, начиная отъ излишней бережливости и кончая скряжниче-

ствомъ, доходящимъ до того, что человѣкъ отказываетъ самому себѣ даже въ необходимомъ. Скупые люди встрѣчаются во всѣхъ классахъ общества, и, чтобы объединить ихъ въ одну группу, приходится, такъ сказать, извлекать ихъ оттуда; такимъ путемъ можно получить ихъ обобщеніе въ схематическомъ образѣ. Но если вы хотите имѣть не *схему скупости*, а *типъ скупого человѣка*, то вамъ придется создать образъ опредѣленнаго лица, взятаго изъ извѣстной среды, снабженнаго характерными чертами быта, обстановки, манеръ и т. д. При этомъ, для болѣе яркаго изображенія скупости, вы выберете одно изъ ея крайнихъ проявленій, вы придадите вашему скупому характеръ настоящаго *скряги*. Такъ поступилъ, напр., Гоголь, когда рисовалъ образъ *Шлошкина*. Прочтемъ слѣдующія строки изъ VI главы 1-ой части «Мертвыхъ Душъ».

«У одного изъ строеній Чичиковъ скоро замѣтилъ какую-то фигуру, которая начала вздорить съ мужикомъ, пріѣхавшимъ на телѣгѣ. Долго онъ не могъ распознать, какого пола была фигура—баба или мужикъ. Платье на ней было совершенно неопредѣленное, похожее очень на женскій капоть; на головѣ колпакъ, какой носятъ деревенскія дворовыя бабы; только одинъ голосъ показался ему нѣсколько сирымъ для женщины. «Ой, баба!» подумалъ онъ про себя и тутъ же прибавилъ: «Ой, нѣтъ!»—«Конечно, баба!» наконецъ сказалъ онъ, разсмотрѣвъ попристальнѣе. Фигура, съ своей стороны, глядѣла на него тоже пристально... По висѣвшимъ у ней за поясомъ ключамъ и по тому, что она бранила мужика довольно поносными словами, Чичиковъ заключилъ, что это, вѣрно, ключница. «Послушай, матушка,—сказалъ онъ, выходя изъ брички,—что баринъ?..»—«Нѣтъ дома», прервала ключница, не дожидаясь окончанія вопроса, и потомъ, спустя минуту, прибавила: «А что вамъ нужно?»—«Есть дѣло.—

Идите въ комнаты», сказала ключница, отворотившись и показавъ ему спину, запачканную мукою съ ольшой прорѣхою пониже...»

Чичиковъ вошелъ въ комнаты. Слѣдуетъ подробное писаніе комнатъ Плюшкина, важное въ томъ отноше-ніи, что даетъ наглядное представленіе читателю о купости ихъ обитателя.

Пока Чичиковъ осматривалъ помѣщеніе, «отворилась оковая дверь и вошла та же самая ключница, которую встрѣтилъ онъ на дворѣ. Но тутъ увидаль онъ, что это былъ скорѣе ключникъ, чѣмъ ключница: ключница, по крайней мѣрѣ, не бреетъ бороды, а этотъ, напротивъ того, бриль, и, казалось, довольно рѣдко, потому что весь подбородокъ съ нижней частью щеки уходилъ у него на скребницу изъ желѣзной проволоки, какою чистятъ на конюшнѣ лошадей. Чичиковъ, авши вопросительное выраженіе лицу своему, ожидалъ въ нетерпѣніемъ, что хочетъ сказать ему ключникъ. Ключникъ тоже, съ своей стороны, ожидалъ, что хочетъ ему сказать Чичиковъ. Наконецъ послѣдній, удивленный такимъ страннымъ недоумѣніемъ, рѣшился просить: «Что жъ баринъ? У себя, что ли?»—«Здѣсь озяинъ», сказалъ ключникъ. «Гдѣ же?» повторилъ Чичиковъ. «Что, батюшка, слѣпы-то, что ли?»—скалъ ключникъ.—Эхва! А вить хозяинъ-то я!» Здѣсь герой нашъ поневолѣ отступилъ назадъ и поглядѣлъ на него пристально. Ему случалось видать не мало всякаго рода людей, даже такихъ, какихъ намъ съ читателемъ, можетъ-быть, никогда не придется увидѣть; но такого онъ еще не видывалъ. Лицо его не представляло ничего особеннаго: оно было почти такое же, какъ у многихъ худощавыхъ стариковъ; одинъ подбородокъ только выступалъ очень далеко впередъ, такъ что онъ долженъ былъ всякій разъ закрывать его платкомъ, чтобы не заплевать; маленькіе глазки его

не потухнули и бѣгали изъ-подъ высоко выросшихъ бровей, какъ мыши, когда, высунувши изъ темныхъ норъ остренькія морды, настоорожа уши и моргая усомъ, онѣ высматриваютъ, не затаился ли гдѣ котъ или шалунъ мальчишка, и нюхаютъ подозрительно самый воздухъ. Гораздо замѣчательнѣе былъ нарядъ его. Никакими средствами и стараніями нельзя бы докопаться, изъ чего состряпанъ былъ его халатъ: рукава и верхнія полы до того засалились и залоснились, что походили на юфть, какая идетъ на сапоги; назади, вмѣсто двухъ, болталось четыре полы, изъ которыхъ охлопьями лѣзла хлопчатая бумага. На шеѣ у него тоже было повязано что-то такое, котораго нельзя было разобрать: чулокъ ли, подвязка ли, или набрюшникъ, только никакъ не галстукъ. Словомъ, если бы Чичиковъ встрѣтилъ его, такъ принаряженнаго, гдѣ-нибудь у церковныхъ дверей, то, вѣроятно, далъ бы ему мѣдный грошъ... Но передъ нимъ стоялъ не нищій, передъ нимъ стоялъ помѣщикъ. У этого помѣщика была тысяча слишкомъ душъ...»

Описавъ богатство Плюшкина и охарактеризовавъ его скопидомство (страсть собирать и хранить всевозможныя вещи домашняго и хозяйственнаго обихода), Гоголь продолжаетъ:

«Не довольствуясь симъ, онъ ходилъ еще каждый день по улицамъ своей деревни, заглядывалъ подъ мостики, подъ перекладыны, и все, что ни попадалось ему: старая подошва, бабья тряпка, желѣзный гвоздь, глиняный черепокъ, — все тащилъ къ себѣ и складывалъ въ ту кучу, которую Чичиковъ замѣтилъ въ углу комнаты. «Вонъ, уже рыболовъ пошелъ на охоту!» говорили мужики, когда видѣли его, идущаго на добычу. И въ самомъ дѣлѣ, послѣ него не зачѣмъ было мести улицу: случалось проѣзжавшему офицеру потерять шпору, — шпора эта мигомъ отправлялась въ извѣстную

кучу; если баба, какъ-нибудь зазѣвавшись у колодца, позабывала ведро, онъ утаскивалъ и ведро. Впрочемъ, когда примѣтившій мужикъ уличалъ его тутъ же, онъ не спорилъ и отдавалъ похищенную вещь; но если только она попадала въ кучу, тогда все кончено: онъ божился, что вещь его, куплена имъ тогда-то, у того-то, или досталась отъ дѣда. Въ комнатѣ своей онъ подымалъ съ пола все, что ни видалъ: сургучикъ, лоскутокъ бумажки, перышко и все это клалъ на бюро или на окошко».

Образъ, здѣсь нарисованный, дополняется въ дальнѣйшемъ разсказомъ о прошломъ Плюшкина и сценою его бесѣды съ Чичиковымъ. Все вмѣстѣ производитъ сильное, яркое впечатлѣніе, и образъ проявляется въ сознаниі читателя съ большою опредѣленностью: передъ читателемъ стоитъ живой человѣкъ, взятый изъ опредѣленной среды и эпохи, въ обстановкѣ, характерной для этой среды и эпохи, и, кромѣ того, обладающій различными индивидуальными чертами. Но въ этомъ индивидуальномъ образѣ, приуроченномъ къ мѣсту, времени и средѣ, проступаютъ общія, типичныя черты *скупого вообще, скряги*. Это—типъ не русскаго человѣка вообще, не русскаго помѣщика дореформенной эпохи, а именно—человѣка, *одержимаго страстью, можно сказать, «болѣзью» скупости*. И всякій, кто хотѣлъ бы изучить эту страсть или болѣзнь, какъ явленіе психологическое и моральное, почерпнетъ въ гоголевскомъ образѣ Плюшкина не мало указаній, поясненій, мыслей, которыя дополнять и освѣтять то, что можно вывести по этому вопросу изъ другихъ, извѣстныхъ въ литературѣ, образовъ скупыхъ (напр., скупой у Мольера, «Скупой рыцарь» Пушкина).

Итакъ, значеніе или цѣнность образа Плюшкина сводится къ тому, что онъ вноситъ свой вкладъ въ дѣло познанія явленія, въ немъ изображеннаго, и это связано съ *типичностью* образа.

И тѣ, и другіе образы, т.-е. и *схематическіе*, и *типическіе*, имѣютъ свое значеніе и назначеніе въ обиходѣ нашей умственной дѣятельности. Первые (схематическіе) встрѣчаются и примѣняются чаще въ мышленіи прозаическомъ, чѣмъ въ художественномъ, служа нерѣдко наиболѣе удобнымъ способомъ объединенія и обозначенія группъ однородныхъ объектовъ. Вторые (типичные), иногда полезные и въ области прозы, составляютъ необходимую принадлежность искусства, гдѣ они занимаютъ одно изъ первыхъ мѣстъ.

Но искусство знаетъ и другого рода образы, которые не принадлежатъ ни къ схематическимъ, ни къ типичнымъ. Ихъ можно назвать *символическими* (употребляя этотъ терминъ въ обширномъ смыслѣ). Они бываютъ весьма различны по своему характеру и значенію, но объединяются въ одну группу тѣмъ, что не являются обобщеніемъ объектовъ, а служатъ только знакомъ или способомъ выраженія извѣстныхъ мыслей, чувствъ и настроеній. Поясимъ это на примѣрѣ того образа, который данъ въ слѣдующемъ стихогвореніи *Лермонтова*:

Блѣбеть парусъ одинокій
 Въ туманѣ моря голубомъ...
 Что ищетъ онъ въ странѣ далекой?
 Что кинулъ онъ въ краю родномъ?
 Играютъ волны, вѣтеръ свищетъ,
 И мачта гнется и скрипитъ...
 Увы! онъ счастья не ищетъ
 И не отъ счастья бѣжитъ...
 Подъ нимъ струя свѣтлѣй лазури,
 Надъ нимъ лучъ солнца золотой,
 А онъ, мятежный, проситъ бури,
 Какъ будто въ буряхъ есть покой!..

Излишне пояснять, что поэтъ не имѣлъ здѣсь въ виду дать «схему» моря и корабля или же нарисовать «типичный корабль», уносящійся вдаль... Картина

моря съ парусомъ вдали служить только *способомъ выраженія* или *символомъ* извѣстныхъ мыслей и чувствъ, воспроизведенныхъ въ стихотвореніи. А эти мысли и чувства, хотя и приурочены къ образу моря и паруса, относятся, конечно, не къ нимъ, а къ явленіямъ души человѣческой, къ нашимъ мечтамъ и стремленіямъ, къ жаждѣ новыхъ впечатлѣній, волненій, тревогъ, душевныхъ бурь, въ которыхъ иныя натуры думаютъ обрѣсти «покой» души. Лермонтовъ, несомнѣнно, принадлежалъ къ числу такихъ натуръ. Ему не разъ приходилось переживать эти порывы въ невѣдомую даль, эту жажду тревоженій, бурной игры страстей. Онъ и выразилъ это въ приведенномъ стихотвореніи, весьма удачно воспользовавшись представленіемъ корабля, уносящагося вдаль неизвѣстно зачѣмъ, невѣдомо куда. Перенесенный въ стихи, этотъ образъ—символь служить и для насъ стимуломъ (возбудителемъ) мыслей и чувствъ того же порядка, вызываетъ и въ насъ соотвѣтственное настроеніе. Онъ даетъ возможность и намъ, натурамъ, можетъ быть, совсѣмъ другого рода, которымъ недоступно и чуждо это «исканіе покоя въ буряхъ», въ извѣстной мѣрѣ пережить и, слѣдовательно, понять этотъ порядокъ чувствъ, этотъ укладъ духа. А это, безспорно, обогащаетъ нашу душу, расширяя сферу ея пониманія, ея сочувствій, ея отзывчивости. Нетрудно видѣть, какую важную роль играетъ въ дѣлѣ созданія этого настроенія, въ этомъ *переживаніи* чужихъ чувствъ, мыслей и стремленій образъ моря и паруса, бѣлѣющаго вдали. Образъ оказался безусловно-необходимымъ,—другой, лучшій, трудно и придумать—и оттого-то такъ живо ощущаемъ мы его художественность.

Художественность пойдетъ на убыль и можетъ совсѣмъ уничтожиться, если образъ окажется ненужнымъ, излишнимъ, бесполезнымъ, какъ стимуль мыс-

теперь мы пользуемся этими терминами («тѣло», «сила» и др.), то ни о какомъ сравненіи не думаемъ, никакого образа въ сознаніи не держимъ. Эти выраженія стали совершенно безъ-образными, прозаическими.

Теперь обратимъ вниманіе на слѣдующее. Образы различаются другъ отъ друга не только по своему характеру, по степени яркости и т. д., но и по своимъ отношеніямъ къ задачамъ и цѣлямъ процесса мысли. Возьмемъ два рѣзко-противоположныхъ случая: 1) Образъ явился въ началѣ процесса мысли въ качествѣ ея стимула, ея двигателя; но, сыгравъ эту роль, онъ не сошелъ со сцены; дальнѣйшая работа мысли не только пошла отъ него, но продолжала орудовать имъ же; самъ онъ, въ теченіе этой работы, не оставался въ прежнемъ видѣ: онъ развивался, расширялся, углублялся, обогащался новыми чертами, и вотъ онъ оказывается налицо и въ самомъ концѣ процесса, воплощая въ себѣ его результаты. Изъ средства, изъ пружины мысли онъ превратился въ ея результатъ, ея цѣль, ея выводъ. И мы скажемъ: такой процессъ мысли долженъ быть признанъ *художественнымъ, поэтическимъ по преимуществу*. Его отличительный признакъ состоитъ въ томъ, что образъ, явившійся, какъ стимулъ мысли, превращается въ процессъ мысли въ ея цѣль. Тотъ, кто такъ мыслить,—поэтъ по призванію.

2) Образъ явился въ началѣ процесса мысли, какъ ея стимулъ; онъ могъ участвовать и въ дальнѣйшемъ ея развитіи; но это развитіе привело въ концѣ процесса къ устраненію образа, и въ результатъ получился не образъ, а какой-либо безъ-образный выводъ, общее положеніе, отвлеченная мысль, философское или научное понятіе и т. д. И мы скажемъ: такой процессъ мысли, несмотря на участіе образа, долженъ быть признанъ *прозаическимъ*. Его отличительный признакъ состоитъ въ томъ, что образъ остается въ немъ только

Когда *Гончаровъ* писалъ свою превосходную статью о комедіи *Грибоѣдова*, озаглавленную «Милліонъ терзаній», онъ орудовалъ тѣми же образами, созданными *Грибоѣдовымъ*; но, разбирая ихъ и раскрывая *идею* комедіи и въ частности значеніе типа *Чацкаго*, онъ установилъ и выразилъ эту идею помощью не образовъ, а разсужденій, умозаключеній, понятій. Въ данномъ случаѣ онъ явился не поэтомъ, а прозаикомъ (критикомъ, моралистомъ, частью публицистомъ). *Это—проза.*

II.

Два вида поэзіи: образная и лирическая.

1.

До сихъ поръ, говоря о поэтическихъ образахъ, мы брали этотъ терминъ въ самомъ обширномъ смыслѣ: для насъ любое представленіе превращалось въ поэтической образъ при условіи, чтобъ оно служило средствомъ возбужденія или, по крайней мѣрѣ, способомъ изображенія другихъ представленій, понятій, идей, чувствъ. Но въ этой массѣ и въ этомъ разнорѣчій образовъ нужно разобраться. И мы уже предложили ихъ классификацію на типичныя, символическія и схематическія. Мы указали также на необходимость различать ихъ по степени яркости и по ихъ значенію въ процессѣ мысли, имѣя въ виду показать, какъ, при убыли яркости образа и при утратѣ имъ первенствующаго значенія въ процессѣ мысли, этотъ процессъ изъ поэтическаго превращается въ прозаическій.

Теперь мы остановимся на другой классификаціи образовъ, на которой основано дѣленіе поэзіи на два вида: 1) *на образную въ собственномъ смыслѣ* и 2) *на лирическую.*

Чтобы понять это дѣленіе, необходимо усвоить слѣдующія свѣдѣнія изъ психологіи *чувствъ*:

1) Нужно отличать *представленіе* (или *понятіе*) того или другого чувства *отъ самого чувства*. Такъ я могу держать въ сознаніи представленіе или понятіе, напр., чувства страха или гнѣва, но въ то же время никакого страха или гнѣва не испытывать.

2) Чувства различаются одно отъ другого *по своему содержанію* или, какъ говорятъ, *по окраскѣ*: радость, печаль, гнѣвъ, страхъ, чувство обиды, чувство благодарности, зависти, любви и т. д. и т. д. Но, помимо содержанія или «окраски», различаются слѣдующіе *виды* чувствъ: а) *чувства въ тѣсномъ смыслѣ*, которыя мы переживаемъ, явственно различая ихъ «окраску» (напр., какъ *радость*, или *грусть*, или *веселость*, или *тоску*, *скуку* и т. д.), но которыя не сопровождаются болѣе или менѣе замѣтною *возбужденностью* чувствующей сферы нашей души,—возбужденностью, всегда связанною съ извѣстными физиологическими процессами; этотъ видъ чувствъ можетъ быть названъ, въ отличіе отъ другихъ, «настроеніями»; б) *страсти*, напр., честолюбіе, властолюбіе, скупость и др., овладѣвающія человекомъ на болѣе или менѣе продолжительное время, нерѣдко на всю жизнь, и отличающіяся болѣею или меньшею силою или напряженностью; в) *эмоціи*, возникающія при условіи воздѣйствія представленій (или другихъ факторовъ) на сосудодвигательные нервы; напр., зрѣлище или представленіе чего-нибудь страшнаго можетъ вызвать извѣстную реакцію сосудодвигательныхъ нервовъ, въ силу которой лицо блѣднѣетъ, и вотъ тогда-то простое *чувство страха* переходитъ въ *эмоцію страха*; эмоціи не могутъ быть названы «настроеніями», не могутъ быть продолжительны и отличаются болѣе или менѣе острымъ характеромъ, интен-

бенно легко, при наличности благопріятствующихъ условій, превращаются въ эмоціи и аффекты.

Изъ этихъ чувствъ насъ интересуесть здѣсь только послѣднее—*эстетическое*.

Чаще всего приходится намъ переживать его подъ воздѣйствіемъ произведеній искусства. Его испытываютъ и художники, когда творять. Весьма нерѣдко возникаетъ оно при созерцаніи картинъ природы (въ натурѣ), а также при зрѣлищѣ весьма разнообразныхъ явленій жизни человѣческой. Надо замѣтить, что эстетическое чувство, такъ сказать, специализируется: у разныхъ людей оно вызывается разными причинами. Такъ, напр., полководецъ, воспитанный въ традиціяхъ военной службы, испытываетъ своеобразное *эстетическое наслажденіе* при видѣ стройно-движущихся полковъ, на удачныхъ маневрахъ, даже на войнѣ, если ея ходъ отвѣчаетъ его стратегическимъ идеямъ. Александръ Македонскій, Цезарь, Ганнибалъ, Наполеонъ I, Суворовъ, Скобелевъ, Драгомировъ, несомнѣнно, видѣли въ военномъ дѣлѣ *эстетическую сторону*, и она въ ихъ дѣятельности играла видную роль: они были «артистами» войны.—Для механика иная машина съ ея сложной системой колесъ, рычаговъ и т. д. является источникомъ *эстетическаго чувства*, по существу совпадающаго съ тѣмъ, какое испытываетъ художникъ. Эстетическое чувство является также спутникомъ и научной и философской работы. Естествоиспытатель, которому удалось обобщить рядъ фактовъ въ прочно-обоснованномъ выводѣ, математикъ, установившій новую формулу, философъ, создавшій стройную систему идей,—всѣ они выносятъ изъ своей работы то чувство умственного удовлетворенія или радости мысли, которое иначе нельзя опредѣлить, какъ именно терминомъ «эстетическое». Излишне распространяться о томъ, какую важную роль играетъ эстетическое чувство въ

любви, и не только въ любви между мужчиной и женщиной, но и въ любви родителей къ дѣтямъ, дѣтей къ родителямъ, въ дружбѣ и т. д. Можно сказать вообще, что человѣкъ такъ созданъ или, вѣрнѣе, такъ выработался многовѣковымъ культурнымъ развитіемъ, что, гдѣ только возможно, стремится найти «эстетическую сторону» и находить ее и въ общественной жизни, и въ частной, и въ государствѣ, и въ семьѣ, въ религіи, въ философіи, въ наукѣ, въ войнѣ и въ мирѣ, въ природѣ и въ культурѣ, въ трудѣ земледѣльца, въ операціяхъ купца, въ богатствѣ и въ бѣдности, въ суетѣ мірской и въ уединеніи отшельника, въ свободѣ и въ рабствѣ, въ красивомъ и въ безобразномъ, въ правдѣ и во лжи, въ добродѣтели и въ порокахъ. И по свойственной намъ, вѣками воспитанной въ насъ привычкѣ превращать наши ощущенія и даже чувства въ признаки вещей, ихъ вызвавшихъ, мы ошибочно называемъ «красивымъ» все то, подѣ вліяніемъ чего въ насъ возникаетъ эстетическое чувство. И если дать волю этой иллюзіи (что и случается съ тѣми, которые одержимы эстетическимъ чувствомъ, какъ страстью), то весь міръ окрасится въ этотъ призрачный, обманчивый цвѣтъ «красоты», и это нельзя признать здоровымъ и правильнымъ воззрѣніемъ. Эстетическое чувство, какъ и всякое другое (въ томъ числѣ и нравственное), можетъ быть и болѣзненнымъ, «патологическимъ».

Нормальное и здоровое эстетическое чувство, это—то, которое возникаетъ въ сферѣ *умственного труда*, являясь симптомомъ и показателемъ его успѣшности, его плодотворности. Это—чувство *умственного удовольствія, интеллектуальной радости, торжества мысли надъ трудностями и препятствіями и, наконецъ, спокойствія трудовой умственной совѣсти*. Въ этомъ высшемъ и наилучшемъ выраженіи своемъ эстетическое чувство роднится съ *нравственнымъ*. Въ умствен-

номъ трудѣ, каковъ бы онъ ни былъ, художественный, научный, философскій, публицистическій и т. д., человѣкъ можетъ быть искреннимъ и не искреннимъ, честнымъ и не честнымъ; или же болѣе или менѣе искреннимъ, болѣе или менѣе честнымъ,—и есть своего рода «интеллектуальная совѣсть», аналогичная нравственной, причиняющая человѣку своеобразныя муки мысли, когда эта мысль уклоняется отъ того пути, который *для даннаго лица* является правильнымъ. Тогда возникаетъ чувство, противоположное эстетическому, чувство какъ бы умственного прегрѣшенія, какого-то безпорядка въ работѣ мысли. Всѣ, занимающіеся умственнымъ трудомъ, хорошо знаютъ это непріятное чувство по опыту. Но они знаютъ также и противоположное ему—эстетическое чувство, всегда очень пріятное,—родъ внутренняго голоса, который говоритъ: *feci quod potui, faciant meliora potentes*» ¹⁾. Умственная совѣсть удовлетворена,—человѣкъ наслаждается процессомъ и результатомъ своего труда.

Эстетическое чувство, конечно, измѣняется, смотря по роду и характеру умственного труда, а также—по человѣку. Здѣсь насъ интересуетъ оно въ томъ видѣ, въ какомъ оно является въ искусствѣ.

Оно обнаруживается здѣсь 1) *какъ простое чувство* или *настроenie*, 2) *какъ эмоція* и 3) *какъ аффектъ*.

Разсмотримъ всѣ три формы.

Какъ «простое» (не эмоціональное) чувство или настроenie, эстетическое чувство есть обычный спутникъ той стороны творчества, которую можно назвать «художественной логикой». Поэтъ, создавая образы, обдумываетъ ихъ, разсуждаетъ, соображаетъ, взвѣшиваетъ, такъ сказать, «художественные доводы» pro и contra, вникаетъ въ подробности, разрабатываетъ характеры выве-

1) „Я сдѣлалъ, что могъ,—пусть, кто можетъ, сдѣлаетъ лучше“.

денныхъ лицъ, устраняетъ возможные прогиворѣчія и ошибки и т. д. Эта работа, часто очень трудная и продолжительная, всегда сопровождается *чувствами удовлетворенности и неудовлетворенности*. Если она идетъ успѣшно, чувство удовлетворенности растетъ, крѣпнеть и незамѣтно превращается въ *эстетическое*, въ которомъ нѣтъ еще ясно выраженной эмоціональности, а есть только одобреніе работы, спокойное наслажденіе ею, являющееся, такъ сказать, наградой за трудъ.

Вотъ именно эту-то форму эстетическаго чувства имѣлъ въ виду Пушкинъ, когда въ сонетѣ «Поэтъ» писалъ:

Дорогою свободной

Иди, куда влечетъ тебя свободный умъ,

Усовершенствуя плоды любимыхъ думъ,

Не требуя награды за подвигъ благородный.

Онъ въ тебѣ самою. Ты самъ—свой высшій судъ.

Всѣхъ строже оцѣнить умѣешь ты свой трудъ.

Ты имъ доволенъ ли, взыскательный художникъ?..

Намѣренно или не намѣренно, художникъ всегда въ процессѣ творчества производитъ эстетическую оцѣнку своей работы, какую дѣлаемъ и мы, воспринимая произведеніе художника. Эти оцѣнки (его и наша) могутъ расходиться, но онѣ психологически родственны и одинаково обосновываются на эстетическомъ чувствѣ, съ психологическою необходимостью отзывающемся — положительно или отрицательно — на то, что говорить голосъ критики или самокритики.

Пушкинъ въ одномъ письмѣ (къ Н. Н. Раевскому) говорить о своей работѣ надъ трагедіей «Борисъ Годуновъ» слѣдующее: «Я пишу и думаю. Большая часть сценъ требуетъ только разсужденія; когда же дохожу до сцены, требующей вдохновенія, то выжидаю или перескакиваю черезъ нее. Это — способъ работы для меня совершенно новый. Я чувствую, что душа моя совсѣмъ развернулась—я могу творить».

Вотъ какъ изображаетъ его Пушкинъ въ стихотвореніи «Осень»:

...И забываю міръ и въ сладкой тишинѣ
Я сладко усыпленъ моимъ воображеньемъ,
И пробуждается поэзія во мнѣ,
Душа стѣсняется *лирическимъ волненьемъ*,
Трепещетъ и звучитъ и ищетъ, какъ во снѣ,
Излиться, наконецъ, свободнымъ проявленьемъ...

Это, безъ сомнѣнія, возбужденное (эмоціональное) состояніе духа, которому приличествуетъ скорѣе терминъ «движеніе», «волненіе», но это движеніе и волненіе особаго порядка, оно — *лирическое, поэтическое*, оно — «музыка души», умиротворяющая и чарующая.

Все равно, возникаетъ ли это «лирическое волненіе» души у *художника* въ моментъ творчества и раньше — какъ предвѣстникъ зачинающагося творчества (въ этой роли оно и называется «вдохновеніемъ»), или же является оно *у насъ* подъ влияніемъ искусства, — его психологическая природа и его эмоціональность — при всѣхъ различіяхъ проявленія, силы, интенсивности и т. д. — остаются въ существенномъ однѣ и тѣ же. И для его изученія, его анализа мы можемъ воспользоваться любымъ примѣромъ или образчикомъ. Вотъ одинъ изъ наиболѣе яркихъ. Въ разсказѣ «Пѣвцы» Тургеневъ слѣдующимъ образомъ передаетъ *музыкальную эмоцію*, имѣя въ виду и самого пѣвца, и его пѣніе, и впечатлѣніе, произведенное имъ на слушателей. Пѣвецъ (Яковъ) — прирожденный художникъ, поэтъ пѣнія, обладающій ярко выраженою лирическою эмоціональностью и способный поэтому возбудить соотвѣтственную эмоцію у слушателей, кто бы они ни были. Какъ всѣ истинные поэты, онъ ждетъ «вдохновенія» и заранѣе волнуется, — его душа уже «трепещетъ и звучитъ» и словно робѣетъ, собираясь съ силами — «излиться, наконецъ, свободнымъ проявленьемъ»: его лицо

глухія, сдержанныя рыданія внезапно поразили меня... я оглянулся — жена цѣловальника плакала, припавъ грудью къ окну. Яковъ бросилъ на нее быстрый взглядъ и залился еще звонче, еще слаще прежняго; Николай Иванычъ потупился, Моргачъ отвернулся; Обалдуй, весь разнѣженный, стоялъ, глупо разинувъ ротъ; сѣрый мужичокъ тихонько всхлипывалъ въ уголку, съ горькимъ шопотомъ покачивая головой; и по желѣзному лицу Дикаго - Барина, изъ - подъ совершенно надвинувшихся бровей, медленно прокатилась тяжелая слеза; рядчикъ поднесъ сжатый кулакъ ко лбу и не шевелился...»

Здѣсь собраны характернѣйшіе признаки лирической эмоціи въ ея сильномъ выраженіи. Въ ихъ ряду видное мѣсто принадлежитъ слезамъ. Эти слезы сродни не слезамъ обиды, огорченія, злости, а слезамъ радости, умиленія, благодарности. Въ данномъ случаѣ эта физиологическая сторона лирической эмоціи такъ ярко выражена, что кажется — вотъ - вотъ эмоція перейдетъ въ аффектъ. И, дѣйствительно, когда Яковъ кончилъ пѣть, этотъ переходъ совершился. Передъ нами картина аффекта: «всѣ вдругъ заговорили шумно, радостно. Обалдуй подпрыгнулъ кверху, залепеталъ, замахалъ руками, какъ мельница крыльями; Моргачъ, ковыляя, подошелъ къ Якову и сталъ съ нимъ цѣловаться...» и т. д.

Эстетическое чувство, возведенное на степень аффекта, есть явленіе, не лишенное нѣкоторыхъ болѣзненныхъ (патологическихъ) чертъ. Оно встрѣчается сравнительно рѣдко у самихъ художниковъ въ процессѣ творчества; но нерѣдко наблюдается у тѣхъ, кто воспринимаетъ произведеніе искусства, именно въ тѣхъ случаяхъ, когда произведеніе сильно дѣйствуетъ на нервы и въ особенности, когда оно воспринимается не однимъ зрителемъ или слушателемъ, а многими, со-

на произведеніяхъ которыхъ остались яркіе слѣды такого патологическаго творчества, сопровождавшагося аффектами.

2.

Теперь мы можемъ вернуться къ занимающему насъ вопросу о дѣленіи поэзіи на 1) *образную въ собственномъ смыслѣ* и на 2) *лирическую*.

Если при созданіи образа эстетическое чувство оставалось «просто чувствомъ», «настроеніемъ», не переходя въ эмоцію, или если эмоціональные элементы въ немъ, хотя и проявлялись, но не оказали замѣтнаго вліянія на ходъ и пошибъ творчества, то созданный образъ явится «образомъ простымъ», не окрашеннымъ лирикою.

Поэтическое творчество, орудующее такими образами, мы назовемъ «*образнымъ въ тѣсномъ или собственномъ смыслѣ*».

Если при созданіи образа эстетическое чувство перешло въ эмоцію и, слѣдовательно, превратилось въ «*чувство лирическое*», и если это замѣтно повліяло на ходъ и пошибъ творчества, то созданный образъ явится образомъ не простымъ, а *лирическимъ*, или окрашеннымъ лирикою.

Такое поэтическое творчество мы назовемъ *лирическимъ*.

Для пониманія произведеній поэзіи образной въ тѣсномъ смыслѣ нужно только понять и оцѣнить самый образъ, какъ таковой, и уяснить себѣ его значеніе, какъ возбуждителя мысли.

Для пониманія произведеній творчества лирическаго необходимо, воспринимая образъ, самому испытать связанную съ нимъ лирическую эмоцію и уяснить себѣ и прочувствовать возбуждающее дѣйствіе не только самого образа, но и этой эмоціи.

Отношенія между образомъ и эмоціей въ поэзіи бываютъ разныя: 1) Образъ и эмоція слиты въ одно нераздѣльное цѣлое, — ихъ нельзя раздѣлить и переживать отдѣльно; при этомъ образъ можетъ имѣть и самостоятельное значеніе, напр., какъ типъ; но если отбросить его эмоціональную сторону, то отъ этого пострадаетъ его значеніе, какъ художественнаго возбудителя мыслей, чувствъ и настроеній; примѣрами могутъ служить: *Татьяна* въ «Евг. Онѣгинѣ» Пушкина, важнѣйшіе образы въ его «драматическихъ опытахъ», въ особенности *Донъ-Жуанъ*, *Моцартъ*, *Сальери*, — *Лиза* въ «Дворянскомъ Гнѣздѣ» Тургенева, — *Фаустъ* у Гёте.

2) Образъ не имѣетъ самостоятельнаго значенія, а только служитъ способомъ возбужденія эмоціи, сохраняя, однако, свою значительность, свою яркость; такъ это въ тѣхъ лирическихъ произведеніяхъ (живописи и поэзіи), гдѣ рисуются картины природы.

3) Образъ отступаетъ на второй планъ, почти ступшевывается, какъ бы утопая въ возбужденной имъ эмоціи; такъ это во многихъ произведеніяхъ лирической поэзіи, гдѣ воспроизведены, собственно, не образы, какъ таковые, а представленія чувствъ, что мы называемъ образами только въ условномъ и обширномъ смыслѣ этого слова. Какъ образчикъ, возьмемъ слѣдующее стихотвореніе Пушкина:

Я васъ любилъ... Любовь моя, быть-можетъ,
 Въ моей груди угасла не совсѣмъ...
 Но пусть она васъ больше не тревожатъ,
 Я не хочу печалить васъ ничѣмъ...
 Я васъ любилъ безмолвно, безнадежно,
 То робостью, то ревностью томимъ...
 Я васъ любилъ такъ искренно, такъ нѣжно,
 Какъ дай вамъ Богъ любимой быть другимъ!..

Образа въ собственномъ смыслѣ здѣсь нѣтъ; здѣсь даны лишь представленія извѣстныхъ чувствъ. Эти

представленія такъ выражены и сгруппированы, эти чувства такъ переработаны, что все это, вмѣстѣ съ внѣшней стихотворной формой, способно вызвать въ насъ сильное лирическое движеніе души, лирическую эмоцію.

3.

Итакъ, мы дѣлимъ поэзію на *образную* (въ тѣсномъ смыслѣ) и *лирическую*. Къ этимъ двумъ видамъ можно присоединить и третій, смѣшанный, именно *образно-лирической*, въ которомъ даны образы въ тѣсномъ смыслѣ, сохраняющіе свое значеніе, какъ таковыя, но только проникнутые лиризмомъ, отъ нихъ неотдѣлимымъ безъ ущерба для ихъ силы и значенія.

Это дѣленіе примѣнимо и ко всей сферѣ искусства, чѣмъ подтверждается высказанная выше мысль, что поэзія есть «основное искусство», служащее психологическимъ базисомъ всѣхъ остальныхъ.

Къ искусству въ тѣсномъ смыслѣ образному относятся: *скульптура, многіе отдѣлы живописи (портретная, историческая, жанръ и др.), поэзія образная и образно-лирическая.*

Къ искусству *лирическому* принадлежатъ: *архитектура* ¹⁾, *живопись, изображающая природу (пейзажъ, морскіе виды и т. д.)* ²⁾, *поэзія лирическая, пѣніе и музыка.*

¹⁾ Петрудно повяты, что архитектура, какъ искусство, даетъ не образы въ тѣсномъ смыслѣ, а архитектурныя представленія (какъ музыка — музыкальныя), проникнутыя сильно выраженнымъ эстетическимъ чувствомъ, легко переходящимъ въ эмоцію. Настроеніе, вызываемое многими произведеніями архитектуры, почти всегда *эмоціонально*, — разумѣется, у лицъ, доступныхъ воздѣйствію этого искусства.

²⁾ Изображая виды природы, художникъ воспроизводитъ ими и возбуждаетъ въ насъ извѣстныя настроенія и чувства, въ составъ которыхъ входитъ и лирическая эмоція, болѣе или менѣе сильная.

III.

Поэзія образная и ея формы.

1.

Отъ *видовъ* поэзіи нужно отличать ея *формы*. Это отличие относится собственно къ поэзіи *образной*. Что касается *лирики*, то въ ней, какъ увидимъ ниже, формы являются вмѣстѣ съ тѣмъ и ея *разновидностями*.

Здѣсь, въ этой главѣ, мы будемъ имѣть въ виду только *образную* поэзію, какъ ту, въ которой нѣтъ никакихъ лирическихъ элементовъ, такъ и ту, въ которой они есть. Когда рѣчь идетъ о *формахъ* образной поэзіи, то въ большинствѣ случаевъ безразлично, обнаружилась ли въ данномъ поэтическомъ произведеніи лирическая эмоція автора или нѣтъ. Иначе говоря, мы будемъ здѣсь имѣть дѣло съ поэзіей образной, не окрашенной лирическими элементами, и также съ образной поэзіей *смѣшаннаго образно-лирическаго* типа.

Формы образной поэзіи развивались исторически. Ихъ не мало, и онѣ отличаются большимъ разнообразіемъ. Но всѣ онѣ легко сводятся къ *двумъ основнымъ*: 1) къ *эпической (повѣствовательной)* и 2) къ *драматической*.

Постараемся уяснить себѣ сущность той и другой.

2.

Создавая образы, поэты воплощаютъ ихъ въ опредѣленные лица (каковы, напр., Евг. Онѣгинъ, Вл. Ленскій, Печоринъ, П. И. Чичиковъ, Илья Ильичъ Обломовъ, Рудинъ и т. д.) и *повѣствуютъ* намъ о нихъ, описываютъ, изображаютъ ихъ, характеризуютъ ихъ,

часто распространяясь объ ихъ дѣтствѣ, воспитаніи и т. д. Передъ нами авторъ, который ведетъ рѣчь о своихъ «герояхъ». Эту рѣчь онъ можетъ вести отъ своего лица, но можетъ приписать ее и другому—вымышленному—лицу (какъ это нерѣдко дѣлалъ Тургеневъ, напр., въ «Первой любви», въ «Степномъ королѣ Лирѣ» и др.). Въ томъ и въ другомъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ *повѣствованіемъ* о лицахъ, созданныхъ поэтомъ. Вотъ эта - то *повѣствовательная форма* и известна подъ именемъ **эпической поэзіи** или **эпоса**.

Въ произведеніяхъ эпической поэзіи лица, созданныя поэтомъ, являются, однако, не только предметомъ повѣствованія: поэтъ зачастую прерываетъ свою рѣчь о нихъ съ тѣмъ, чтобы заставить *ихъ самихъ говорить и дѣйствовать*. Предположимъ, что эти перерывы становятся все чаще и продолжительнѣе, что поэтъ все болѣе сокращаетъ свою рѣчь и заставляетъ своихъ героев сплошь говорить, бесѣдовать, думать вслухъ, и въ этихъ-то рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ и обрисовываются задуманные поэтомъ характеры, очерчиваются созданные имъ типы и выступаетъ идея произведенія. Въ такомъ случаѣ форма даннаго произведенія уже почти превратилась изъ эпической въ *драматическую*.

Драматическая форма, это—такая форма, при которой повѣствовательный элементъ (отъ лица автора) совсѣмъ устраненъ (авторъ позволяетъ себѣ только, перечисляя «дѣйствующія лица», присоединить къ этому списку краткія характеристики ихъ да еще дѣлаетъ такъ называемыя «ремарки» въ скобкахъ, напр., «уходитъ», «садится», «смѣется» и т. п.), и все содержаніе произведенія, выведенные типы, характеры лицъ, наконецъ, идея, — все это развивается и выражается самими дѣйствующими лицами, въ ихъ рѣчахъ, бесѣдахъ, спорахъ, поступкахъ. Передъ нами здѣсь уже

не авторъ съ его повѣствованіемъ, а дѣйствующія лица съ ихъ рѣчами и дѣйствіями.

Такую — драматическую — форму избралъ Пушкинъ для «Бориса Годунова», Гоголь — для «Ревизора» и «Женитьбы», Л. Толстой — для «Власти тьмы», Ал. Толстой — для «Смерти Ивана Грознаго», для «Царя Бориса», для «Царя Θεодора Иоанновича». Островскій, повидимому, иначе и не могъ творить, какъ только въ драматической формѣ.

Слѣдуетъ различать *внутреннюю форму* отъ *внѣшней*. Послѣдняя можетъ быть обманчивой.

Представимъ себѣ такой случай. Поэтъ, избравъ форму эпическую, однакоже, не говоритъ намъ ничего отъ себя, а только заставляетъ своихъ «героевъ» говорить и дѣйствовать. Все, что мы узнаемъ о нихъ, мы узнаемъ не отъ автора, а отъ нихъ самихъ. И при этомъ они не только разговариваютъ, но и обнаруживаются передъ читателемъ, какъ характеры, какъ натуры; они выступаютъ въ воображеніи читателя какъ живые люди, и читатель узнаетъ не только ихъ мысли, мнѣнія, чувства и т. д., но и ихъ поступки, ихъ дѣятельность, ихъ жизнь. Все это какъ бы совершается на глазахъ читателя. Эпическая внѣшность такого произведенія, очевидно, обманлива: подъ нею скрывается драматическая *внутренняя* форма. Возьмемъ другой случай. Поэтъ избралъ драматическую форму, но его «герои» оказались, такъ сказать, не на высотѣ «драматическаго призванія»: они не живутъ и не дѣйствуютъ, а только разговариваютъ и въ своихъ рѣчахъ излагаютъ то, что авторъ могъ бы изложить просто отъ своего лица, въ повѣствовательной формѣ. О подобныхъ произведеніяхъ обыкновенно говорятъ, что это — такія драматическія произведенія, въ которыхъ нѣтъ характеровъ и дѣйствія. Иначе это можно выразить такъ: это — произведенія драматическія только по

внѣшней формѣ, но не по внутренней; ихъ внѣшняя форма обманчива: подъ нею скрывается *внутренняя* эпическая форма.

Это различіе между внѣшней и внутренней формою станетъ яснѣе, если мы будемъ имѣть въ виду не готовое произведеніе, *а самый процессъ творчества.*

Поэтъ мыслить образами. Въ процессѣ творчества разработка этихъ образовъ можетъ получить весьма различное направленіе. Въ зависимости отъ различныхъ условій (напр., отъ особенностей дарованія поэта, отъ характера замысла, отъ природы избранныхъ явленій, какъ говорится, «отъ сюжета», наконецъ, отъ случайныхъ обстоятельствъ, повліявшихъ такъ или иначе на процессъ творчества) поэтъ можетъ разрабатывать свои образы *либо эпически, либо драматически.* Всего чаще обѣ формы совмѣщаются: разработка образовъ идетъ попеременно то по тому, то по другому пути, т.-е. поэтъ ставитъ себя въ положеніе наблюдателя, такъ сказать, зрителя, который созерцаетъ данные образы, и самъ себѣ о нихъ повѣствуетъ, но выведенныя лица на каждомъ шагу прерываютъ рѣчь автора и выступаютъ со своими рѣчами и дѣйствіями; авторъ умолкаетъ, превращаясь на время въ *нѣмого* зрителя и предоставляя дѣйствующимъ лицамъ самимъ выясняться и опредѣляться; потомъ онъ опять вернется къ роли повѣствователя, комментатора. Если все это такъ и отразится на произведеніи въ его окончательной отдѣлкѣ, то мы и получимъ произведеніе, въ которомъ элементы эпическіе и драматическіе совмѣщены и чередуются, но которое, по своей *внѣшней формѣ*, можетъ-быть, не вполне отвѣчающей его внутреннему строю, причисляется къ области поэзіи повѣствовательной. Это уже дѣло художественной критики, раскрыть его внутреннюю форму и выяснитъ, какіе элементы преобладаютъ тамъ, эпическіе или драматическіе.

вателя и предоставилъ своимъ «героямъ» самимъ говорить, дѣйствовать и обнаруживаться передъ читателями.

3.

Теперь рассмотримъ *подраздѣленія* обѣихъ формъ и начнемъ съ *эпической*.

I. Важнѣйшіе ея отдѣлы, возникшіе и развивавшіеся исторически (въ разныя времена и у различныхъ народовъ) и въ теченіе вѣковъ замѣтно мѣнявшіе свой характеръ, суть слѣдующіе: *поэма*, куда принадлежатъ такъ называемый *героическій эпосъ* и *эпосъ бытовой*; *романъ* (*историческій* и *бытовой*), съ его разновидностью *повѣстью* (*историческій* и *бытовой*); *поэма не-героическая*: *баллада*; *идиллія*; *сказка* и *басня*.

1) *Поэма. Героическій эпосъ. Историческій романъ и повѣсть*. Подъ общимъ именемъ *поэмы* объединяются весьма разнообразныя произведенія, отличающіяся и по характеру, и по содержанію, и по внѣшнимъ признакамъ формы. Изъ этой массы прежде всего выдѣляется та группа, куда относятся слѣдующія произведенія: поэмы Гомера у древн. грековъ (главнымъ образомъ, «Иліада» и частью «Одиссея»), у римлянъ — «Энеида» *Виргилія*, индійскія древнія сказанія, собранныя въ двухъ огромныхъ сборникахъ («сводахъ»), извѣстныхъ подъ именами «Магабхарата» и «Рамаяна», старинныя иранскія сказанія, обработанныя въ XI вѣкѣ по Р. Хр. поэтомъ *Фирдуси* («Шохнамэ», т. е. «книга царей»), наши *былины* (о Святогорѣ, о Микулѣ Селяниновичѣ, объ Ильѣ Муромцѣ, о Добрынѣ и т. д.), французская средневѣковая поэма «Пѣснь о Роландѣ» («Chanson de Roland»), нѣмецкая средневѣковая поэма «*Нибелунги*» и т. д. Всѣ эти вещи легко объединяются въ одну группу, составляющую особый отдѣлъ эпической поэзіи, именно, такъ называемый «героическій

эпосъ». Въ нихъ повѣствуется о подвигахъ національныхъ героевъ (частью лицъ историческихъ, частью вымышленныхъ) и въ связи съ этимъ рисуется жизнь высшаго класса общества (дворъ государей, бытъ военного слоя, по преимуществу высшаго, семейная жизнь и нравы князей, полководцевъ, воиновъ). Таково содержаніе этихъ произведеній, въ которомъ слѣдуетъ отмѣтить еще и то, что ихъ сюжетомъ (фабулою) является изображеніе событій, имѣвшихъ (фактически или только по преданію, а также по мысли авторовъ) крупное значеніе въ исторіи даннаго народа. Такъ, «Иліада» описываетъ 10-лѣтнюю осаду Трои греками, «Шахнамэ» — нескончаемыя войны иранцевъ съ туранцами, «Пѣснь о Роландѣ» — пораженіе французскаго войска арабами и смерть рыцаря Роланда; наши былины говорятъ о томъ, какъ богатыри отражали набѣги «поганныхъ» на Русь и т. д. Сближаются между собою всѣ эти произведенія также манерою, тономъ, приемами изображенія. Это именно тѣ приемы, которые обыкновенно называются «эпическими»: плавный, спокойный, иногда величавый, часто наивный, тонъ изложенія; словоохотливость, частыя повторенія тѣхъ же выраженій, сравненій, обиліе подробностей, длинныя рѣчи героевъ; смѣсь нѣкоторой искусственности, риторическихъ приемовъ съ простотою, съ естественностью; неровность обработки (кромѣ, разумѣется, такихъ вещей, какъ «Энеида»). Неизмѣнною принадлежностью героическаго эпоса является введеніе въ него элемента фантастическаго, чудеснаго въ лицѣ боговъ, богинь, фѣй, святыхъ, дьявола и т. д., при чемъ поэтъ искренно и наивно вѣритъ въ реальность этого «сверхчеловѣческаго» міра и въ тѣ чудеса, которыя творятся его представителями. Если же онъ и не вѣритъ или не вполне вѣритъ, то дѣлаетъ видъ, что вѣритъ, не допускаетъ ничего такого, что могло бы выдать его

критическое отношеніе къ сверхъестественнымъ явленіямъ и преданіямъ о чудесахъ, сохраненнымъ въ легендѣ (такъ поступаетъ Виргилій въ «Энеидѣ», такъ и авторъ «Слова о полку Игоревѣ» говоритъ, не мудрствуя, о Хорсѣ, Велесѣ, Дажьбогѣ). Наконецъ важною и непремѣнною принадлежностью героическаго эпоса служить *стихотворная форма* и притомъ опредѣленнаго (а не любого, произвольно взятаго) размѣра (метра). Такъ, древнегреческій и древнеримскій героическій эпосъ обязательно долженъ былъ имѣть стихотворную форму такъ называемаго *гексаметра* (шестистопный стихъ).

Къ сказанному нужно прибавить еще слѣдующее. «Героическій эпосъ» не есть такъ называемая *народная* поэзія; *это поэзія высшаго, преимущественно военнаго класса*. Но этого рода произведенія легко переходили за предѣлы класса и становились общимъ достояніемъ. Въ силу этого они подвергались многочисленнымъ измѣненіямъ. Сперва это были отдѣльныя, небольшія по объему сказанія о томъ или иномъ героѣ, о томъ или иномъ подвигѣ или приключеніи героя (такъ это сохранилось въ нашихъ былинахъ). Имена поэтовъ, авторовъ этихъ сказаній, съ теченіемъ времени забывались; ихъ произведенія превращались въ общее добро, и поэты послѣдующаго времени ихъ передѣлывали, исправляли, развивали, портили, искажали. Надо еще замѣтить, что въ теченіе долгихъ вѣковъ эти сказанія не были произведеніями писанными, предназначенными для чтенія, а были исключительно устными и хранились въ памяти всѣхъ тѣхъ, кто ихъ запоминалъ. А запоминали ихъ тѣмъ легче, что они не рассказывались, а *пѣлись* (какъ доселѣ поются наши быliny). Такъ проходили вѣка, героическій эпосъ разрастался, измѣнялся въ устахъ пѣвцовъ, разрабатывался новыми поэтами-пѣвцами, отдѣльныя сказанія соединялись въ одно болѣе или менѣе

гармоническое цѣлое, или же искусственно нанизывались одно на другое, и такимъ образомъ возникали *большія поэмы* или «эпопеи», которыя впослѣдствіи, подвергнутыя окончательной обработкѣ и записанныя, превращались въ законченные, остановленные въ своемъ развитіи памятники, каковы «Иліада», «Одиссея», «Магабхарата», «Рамаяна», «Шахнамэ», «Пѣснь о Роландѣ», «Пѣснь о Нибелунгахъ».

Сказанное, конечно, не относится къ такимъ произведеніямъ, какъ «Энеида» Виргилія и наше «Слово о полку Игоревѣ». Эти вещи были созданы опредѣленными лицами въ окончательной формѣ, а не были продуктомъ творчества цѣлаго ряда поэтовъ. Но они были составлены по типу, въ духѣ и въ формѣ стараго героическаго эпоса. Виргилій сознательно подражалъ Гомеру. Авторъ «Слова» вдохновлялся пѣснями Баяна и воспроизводилъ «былины» своего времени: онъ имѣлъ передъ собою готовые образцы и установленную стихотворную форму¹⁾.

Съ этой точки зрѣнія произведенія «героическаго эпоса» можно раздѣлить на два разряда: а) *коллективныя* (въ томъ смыслѣ, что они разрабатывались многими поэтами въ теченіе ряда вѣковъ, пока не приняли окончательной формы, закрѣпленной письменностью) и б) *индивидуальныя (единоличныя)*, созданныя въ окончательной формѣ отдѣльными поэтами.

Этотъ послѣдній родъ (индивидуальная поэма въ стихахъ, продолжающая традицію героическаго эпоса) въ новыхъ литературахъ представленъ такими произведеніями, какъ «*Освобожденный Іерусалимъ*» Торквато Тассо (итальянскій поэтъ эпохи Возрожденія 1544—1595)²⁾ и «Лу-

1) „Слово“ было изложено стихами, близкими къ размѣру былинъ.

2) Т. Тассо воспѣваетъ въ своей поэмѣ крестовые походы и воспроизводитъ борьбу двухъ міровыхъ религій—христіанской и магометанской.

зіады» Камознса (Португальскій поэтъ—1524—1580)¹⁾. Въ новѣйшее время (XVIII—XIX вѣка) этотъ родъ пошелъ на убыль, и тѣ произведенія, которыя могутъ быть причислены къ нему, уже значительно отступаютъ отъ формы, манеры и характера старинныхъ образцовъ. Такъ, напр., устраняется фантастическій элементъ; ярче проявляется индивидуальность поэта; сказывается вліяніе гуманныхъ идей времени; въ развитіе сюжета вносится больше драматизма; въ выборѣ формы поэтъ, удерживая стихъ, не стѣсняетъ себя правилами старой поэтики, беретъ метръ, какой ему кажется наиболѣе подходящимъ, и т. д. Принимая въ соображеніе всѣ эти измѣненія, мы скажемъ, что старый героическій эпосъ, достигшій своего расцвѣта и высшаго выраженія въ поэмахъ Гомера, получившій новую жизнь въ средніе вѣка («Пѣснь о Роландѣ», «Нибелунги») въ послѣдующее время сталъ падать, превращаясь въ искусственную эпическую поэзію эпохи Возрожденія, а въ XIX вѣкѣ, прежде чѣмъ сойти со сцены, возродился въ совершенно новой формѣ, въ такихъ произведеніяхъ, какъ, напр., «Полтава» Пушкина и «Фицлипуцци» Гейне. Но такія произведенія рѣдки и въ современной поэзіи стоятъ одиноко.

Героическій эпосъ вымираетъ. На смѣну ему явился новый родъ, болѣе подходящий къ художественнымъ вкусамъ, умственнымъ потребностямъ и литературнымъ навыкамъ новаго времени. Это такъ называемый *историческій романъ* и *историческая повѣсть*, написанные «прозою» (т. е. не стихами), задающіеся цѣлью воспроизвести извѣстную эпоху съ ея важнѣйшими событіями, нравами, бытомъ, духомъ времени. Рядомъ съ истори-

1) „Лузіады“ (отъ имени „Лузусъ“ (Luzus), мнѣческаго короля Португаліи) представляетъ собою родъ поэтической исторіи Португаліи, гдѣ воспѣваются подвиги національныхъ героевъ, въ томъ числѣ и *Васко-да-Гамы*, знаменитаго мореплавателя конца XV вѣка.

самое (въ еще большей мѣрѣ) находимъ въ историческихъ романахъ и повѣстяхъ. Въ *Одиссею* Гомера быть, семья, нравы являются главнымъ предметомъ изображенія, такъ что эта поэма по праву можетъ быть названа эпосомъ не героическимъ въ собственномъ смыслѣ, а *бытовымъ*. Тамъ описываются многолѣтнія странствованія Одиссея на пути изъ Трои на родину (островъ Итаку). Это расширяетъ рамки поэмы, и авторъ получаетъ возможность описать разныя страны, куда судьба забрасывала Одиссея, и изобразить бытъ и нравы ихъ жителей. Въ этомъ отношеніи *Одиссея* является поэмой *географической* и прототипомъ тѣхъ произведеній послѣдующихъ эпохъ, гдѣ выведенъ странствующій герой и гдѣ описываются чужія страны съ ихъ природой, нравами жителей и всякими диковинами. Такой же характеръ въ значительной степени имѣетъ и *Энеида* *Виргилія*, который, подражая Гомеру, имѣлъ въ виду не только *Иліаду*, но и *Одиссею*.

Перенесемся въ средніе вѣка, и мы найдемъ здѣсь своеобразное развитіе того же замысла (приключенія странствующаго героя) въ такъ называемыхъ *рыцарскихъ романахъ*, въ которыхъ описывались подвиги и приключенія рыцарей, ихъ странствованія, различныя перипетіи ихъ любви къ избранной дамѣ сердца и т. д. Къ этому роду принадлежитъ длинный рядъ произведеній въ стихахъ и прозѣ, возникшихъ преимущественно во Франціи и написанныхъ на старомъ французскомъ языкѣ. Они составляютъ какъ бы продолженіе старыхъ «*Chanson de geste*» («пѣсни о подвигахъ»), т. е. стариннаго французскаго эпоса, въ которомъ на первомъ планѣ стоитъ знаменитая «Пѣснь о Роландѣ». Въ концѣ XII вѣка и въ XIII появляются французскія переработки старинныхъ легендъ о «кругломъ столѣ» и о чашѣ, извѣстной подъ именемъ «святой Грааль». Этимъ, какъ и другимъ послѣдующимъ произведе-

ніямъ въ томъ же родѣ вскорѣ присвоивается названіе *романа* или *романса*, что означало лишь то, что эти вещи написаны не по-латыни, какъ писались лѣтописи, богословскіе трактаты и т. д., а на живомъ, разговорномъ *романскомъ*, т.-е. французскомъ, языкѣ того времени. Впослѣдствіи это слово *романъ*, перешедшее и въ другіе языки, стало обозначать уже не языкъ данныхъ произведеній, а самый родъ ихъ, т.-е. рассказъ, въ стихахъ или въ прозѣ, о жизни, подвигахъ, приключеніяхъ частнаго лица, взятаго изъ извѣстной среды и являющагося какъ бы представителемъ ея нравовъ, понятій и идеаловъ. Какъ нѣкогда старый героическій эпосъ изображалъ высшій классъ, выводя на сцену государей, полководцевъ и вообще представителей аристократіи, такъ и этотъ бытовой эпосъ не выходитъ изъ предѣловъ *рыцарской* среды, представители которой занимали, рядомъ съ духовенствомъ, привилегированное положеніе въ средневѣковомъ обществѣ.

Въ послѣдующее время, въ XV—XVI вв., рыцарскій романъ, который въ средніе вѣка обладалъ извѣстной содержательностью и не былъ лишенъ нѣкоторыхъ художественныхъ достоинствъ, выродился, опошвился и превратился въ шаблонныя, исполненныя всякихъ ужасовъ и невѣроятностей описанія приключеній, герои которыхъ, рыцари, въ самой жизни уже утратившіе то значеніе, какое имѣли раньше, являлись въ видѣ безжизненныхъ фигуръ, лишенныхъ какъ бытового, такъ и психологическаго интереса. Не удивительно, что эти романы вскорѣ потеряли всякій кредитъ, и въ кругахъ людей образованныхъ и болѣе требовательныхъ долженъ былъ обнаружиться протестъ противъ такихъ литературныхъ издѣлій. Самымъ яркимъ выраженіемъ этого протеста явилось гениальное твореніе великаго испанскаго поэта *Сервантеса* (1547—1616), озаглавленное «Приключенія благороднаго ламанскаго

рыцаря Донъ-Кихота», гдѣ остроумно высмѣивалась страсть къ рыцарскимъ подвигамъ, выродившимся въ родъ спорта, и вышучивались «рыцарскіе романы». Но Сервантесъ, не ограничиваясь этой задачей, создалъ въ лицѣ Донъ-Кихота широкой общечеловѣческой типъ, далъ живую картину нравовъ своего времени и, наконецъ, вложилъ въ свое произведеніе глубокую идею, сдѣлавшую этотъ юмористическій романъ бессмертнымъ.

Произведеніе Сервантеса было отрицаніемъ романовъ стараго типа. Въ немъ рыцарь былъ представленъ лицомъ, хотя и благороднымъ, воодушевленнымъ высокимъ идеаломъ служенія правдѣ, защиты слабыхъ но сумасшедшимъ и смѣшнымъ и изображенъ, какъ явленіе отживающее; романъ выведенъ за узкія грани рыцарскаго класса и захватываетъ различные слои общества, не исключая и мужиковъ.

По этому пути воспроизведенія различныхъ слоевъ общества и пойдетъ новый романъ, получившій сильное развитіе въ XVIII и еще больше въ XIX вѣкѣ.

Въ XVIII вѣкѣ преобладали три рода романа: *романъ приключеній*, описывающій, въ формѣ походовъ и странствованій какого-нибудь проходимца, бытъ и нравы различныхъ слоевъ общества (таковъ, напр., «Жиль Блязь» Лесажа¹), *романъ сентиментальный—семейный* (напр., «Кларисса Гарлоу» и «Памела» Ричардсона)²), *романъ сентиментальный—идейный* (напр.,

¹) Французскій беллетристъ (1668—1747). Въ романѣ „Жиль Блязь“ выведена среда авантюристовъ и мошенниковъ. Герой попадаетъ въ эту среду, но, послѣ разныхъ приключеній, ему удается спастись оттуда и зажить жизнью порядочнаго человѣка. Это романъ нравовъ, не лишенный художественныхъ достоинствъ.

²) Англійскій писатель XVIII вѣка (1668—1761 г.), нынѣ забытый, но очень популярный въ свое время и еще въ началѣ XIX в. Его вліяніе отразилось на литературныхъ направленіяхъ въ другихъ странахъ, въ томъ числѣ и у насъ (сентиментальныя повѣсти *Карамзина* и др.).

тотъ, то другой. Было также много произведеній по преимуществу романтическихъ и, съ другой стороны, произведеній чисто-реальныхъ.

Во Франці романы *Виктора Гюго*¹⁾ были образцами романтизма въ одномъ изъ его наиболѣе яркихъ и своеобразныхъ выраженій, отмѣченномъ печатью гения. Романы *Жоржъ Зандъ*²⁾ («*Индіана*», «*Жакъ*» и др.) представляли смѣсь романтизма съ реализмомъ. Творчество *Бальзака*³⁾, напротивъ, было послѣдовательно-реалистическимъ, и этотъ высокодаровитый художникъ явился основателемъ цѣлой школы французскаго реализма, выдвинувшей позже (въ 60—80 гг.) рядъ замѣчательныхъ писателей, въ которомъ первыя мѣста занимаютъ *Флоберъ*, *Золя*, братья *Гонкуры*, *Альф. Додэ* и гениальный *Мопассанъ*.

Въ Англіи реальное направленіе преобладало надъ другими и нашло себѣ высокодаровитыхъ представителей въ лицѣ *Диккенса*⁴⁾, *Теккерея*⁴⁾ и *Джорджа Эллиотъ*⁴⁾.

1) Великій французскій поэтъ (1802—1885), авторъ многочисленныхъ лирическихъ стихотвореній, поэмъ, драмъ и романовъ. Блестящій, яркій и разнообразный талантъ, удивительный виртуозъ формы, онъ въ теченіе полувѣка занималъ первенствующее мѣсто среди поэтовъ Франціи и былъ главою романтической школы во французской литературѣ.

2) Знаменитая французская писательница *Аврора Дюдеванъ*, всемірно-извѣстная подъ литер. псевдонимомъ „*Жоржъ Зандъ*“, род. въ 1804, умерла въ 1877. Это былъ первостепенный умъ и талантъ. Своими произведеніями она много содѣйствовала успѣхамъ гуманности и освободительныхъ идей.

3) Знаменитый французскій писатель (1799—1850), авторъ романовъ и повѣстей („*Въ поискахъ за абсолютнымъ*“, „*Деревенскій врачъ*“, „*Евгенія Грандэ*“ и др.) Отличительныя черты его творчества—реализмъ, т.-е. правдивое и точное изображеніе жизни, художественная типичность образовъ, мѣткая наблюдательность.

4) *Диккенсъ* (1812—1870) прославился нравоописательными съ сатирическимъ оттѣнкомъ романами, проникнутыми глубокою гуманностью и идеею борьбы съ темными сторонами современной обще-

Въ Германіи въ первой половинѣ XIX вѣка преобладало теченіе романтическое разныхъ оттѣнковъ (*Новалисъ*, *Тикъ* и др.), потомъ сталъ распространяться реализмъ, не чуждый романтическимъ примѣсей. Онъ получилъ наиболѣе полное выраженіе въ романахъ и повѣстяхъ *Ауэрбаха* («*Шварцвальдскія деревенскія исторіи*», «*Дача на Рейнѣ*») и въ «психологическихъ» и «соціальныхъ» романахъ *Шпильгагена* («*Загадочныя натуры*», «*Между молотомъ и наковальней*», «*Одинъ въ полѣ не воинъ*» и др.).

У насъ, въ Россіи, романтическое направленіе въ романѣ всего болѣе проявилось въ произведеніяхъ второстепенныхъ писателей 30 годовъ (въ особенности въ повѣстяхъ *Бестужева-Марлинскаго*), а также отразилось и на нѣкоторыхъ повѣстяхъ *Гоголя* (сперва на раннихъ, именно, «*Вечерахъ на хуторѣ*», а потомъ на «*Портретѣ*» и «*Римѣ*»). Дань романтизму отдалъ и *Пушкинъ* въ «*Кавказскомъ пльнникѣ*», «*Бахчисарайскомъ фонтанѣ*», «*Цыганахъ*». Реальное направленіе восторжествовало у насъ очень рано; оно представлено величайшими произведеніями русской литературы, каковы «*Евгеній Онегинъ*» *Пушкина*, «*Герой нашего времени*» *Лермонтова*, «*Мертвыя души*» и повѣсти («*Шинель*», «*Невскій проспектъ*» и др.) *Гоголя*. Послѣдующее развитіе русской литературы привело къ окончательному укрѣпленію реализма въ романѣ. Къ этому направленію принадлежатъ многочисленныя произведенія нашихъ художниковъ - бытописателей XIX вѣка: *Гончарова*

ственности («*Давидъ Копперфильдъ*», «*Домби и сынъ*», «*Крошка Дорритъ*» и др.). *Теккерей* (1811—1863), художникъ-моралистъ съ сильно выраженнымъ сатирическимъ направленіемъ, прославившійся романомъ «*Базаръ житейской суеты*» (иначе «*Ярмарка тщеславія*») и др. «*Джоржъ Эліотъ*» — псевдонимъ писательницы *Анны Эвансъ* (1820—1880), достойной послѣдовательницы *Диккенса* и *Теккерей*. Ея лучшія вещи: «*Адамъ Бидъ*», «*Мельница на Флосѣ*» и др.

(«Обломовъ», «Обрывъ»), Тургенева («Записки охотника», «Дворянское гнѣздо», «Наканунъ», «Отцы и дѣти» и др.), Писемскаго («Тысяча душъ», «Тюфякъ», «Люди 40 годовъ» и пр.), Достоевскаго («Бѣдные люди», «Униженные и оскорбленные», «Идиотъ», «Преступленіе и наказаніе» и др.), Л. Н. Толстого (повѣсти, романъ «Анна Каренина»), Боборыкина («Дѣльцы», «Китай городъ», «На ущербъ», «Перевалъ», «Василій Теркинъ» и др.), Глѣба Успенскаго («Нравы Растеряевой улицы», «Наблюденія Михаила Ивановича» и мн. др.), Злато-вратскаго (повѣсти изъ народнаго быта), Короленка, Чехова и многихъ другихъ писателей второй половины и конца прошлаго столѣтія.

Отмѣтимъ и здѣсь тотъ переходъ отъ стихотворной формы къ формѣ «прозаической», т.-е. нестихотворной, на который мы указали выше, когда говорили о смѣнѣ героическаго и бытового эпоса рыцарскими романами и о развитіи новаго историческаго романа.

3) Поэмы, не относящіяся къ области героическаго эпоса, а воспроизводящія какую-либо идею при помощи образовъ фантастическихъ или реальныхъ, но большею частью имѣющихъ символическое значеніе. Къ этому роду относятся: «Божественная комедія» Данта ¹⁾, поэмы Байрона, у насъ такія вещи, какъ, напр., «Цыганы», «Мѣдный всадникъ», «Галубъ» Пушкина, «Демонъ» и «Мцыри» Лермонтова, юношеское произведеніе Гоголя «Гансъ Кюхельгартенъ», «Савонарола» Майкова.

1) Дантъ (или Данте) Алиери (1265—1321), признаваемый величайшимъ изъ итальянскихъ поэтовъ, положилъ раньше Боккаччо (1313—1375) и Петрарки (1304—1374) основаніе итальянской національной литературѣ. Его главное твореніе—„Божественная комедія“ повѣствуетъ о мукахъ ада, о чистилищѣ и раѣ и развиваетъ въ поэтической формѣ религиозный идеалъ католицизма и средневѣковое міросозерцаніе въ оригинальной переработкѣ, произведенной гениальнымъ и глубокимъ умомъ.

Огромное большинство такихъ *поэмъ* имѣетъ стихотворную форму, которая дѣйствительно является для нихъ наиболѣе подходящею и удобною. Но возможна и нестихотворная («прозаическая») форма. Такъ написаны «*Три смерти*», «*Холстомяръ*», «*Хозяинъ и работникъ*» Л. Н. Толстого; «*Довольно*», «*Призраки*», «*Пѣснь торжествующей любви*» Тургенева; «*Аскалонскій злодѣй*» Лѣскова; «*Парадоксъ*», «*Морозъ*» Короленка; «*Стень*» Чехова; «*Старуха Изергиль*» Горькаго; сюда же относятся многіе рассказы Леон. Андреева (среди которыхъ ярко выдѣляется именно своимъ характеромъ «поэмы» «*Жизнь Василия Фивейскаго*»). Искусный стихотворецъ легко могъ бы переложить всѣ эти вещи въ стихи, въ чемъ, однако, никакой надобности нѣтъ.

Отличительною особенностью *поэмъ*, какъ стихотворныхъ, такъ и нестихотворныхъ (въ «прозѣ»), служитъ присутствіе *лирическаго элемента*, болѣе или менѣе ярко выраженнаго, въ силу чего онѣ могутъ быть отнесены къ особому «*лирико-эпическому*» виду.

4) *Баллада*. Подъ этимъ именемъ извѣстны стихотворенія небольшого размѣра, излагающія какое-либо событіе (историческое, легендарное, бытовое), большею частью съ примѣсью лирическихъ элементовъ. *Баллада* есть разновидность *поэмы* и, подобно *поэмамъ*, принадлежитъ къ *лирико-эпическому виду*. Возникши въ средніе вѣка, въ поэзіи трубадуровъ, баллада получила новую обработку въ поэзіи XVIII и XIX вѣковъ. Ея классическими образцами служатъ извѣстныя стихотворенія Шиллера¹⁾, мастерски переведенныя на русскій языкъ

1) Великій нѣмецкій поэтъ (1759—1805), славный во всемирной литературѣ преимущественно какъ лирикъ и какъ поэтъ гуманности и освободительныхъ идей. Его трагедіи („Разбойники“, „Донъ Карлосъ“ и др.) имѣли въ теченіе долгаго времени значеніе поэтической защиты правъ челоуѣка и гражданина и пропаганды гуманныхъ воззрѣній вѣка.

Жуковскимъ, именно «*Торжество побѣдителей*», «*Иви-ковы журавли*», «*Поликратовъ перстень*» (на древне-греческія темы), «*Кубокъ*», «*Перчатка*», «*Графъ Габсбургскій*» (изъ средневѣковой жизни). Къ балладамъ слѣдуетъ отнести и тѣ стихотворенія *Гейне*, собраніе которыхъ озаглавлено «*Романцеры*»; они только отличаются отъ обычнаго типа балладъ оригинальною обработкою, преобладаніемъ лиризма надъ эпическою стороною и особымъ характеромъ этого лиризма, въ составъ котораго входятъ иронія и сарказмъ¹⁾.

У насъ къ балладамъ относятся: «*Утопленникъ*» и «*Бѣсы*» Пушкина, «*Тамара*» Лермонтова, «*Хуторокъ*» Кольцова и др.

5) **Идиллія** («картинка»). Это рассказъ бытового содержанія, воспроизводящій картину мирной и счастливой жизни простыхъ людей, вдали отъ городского шума, «на лонѣ природы». Идиллія—родъ довольно старый, процвѣтавшій у древнихъ грековъ и римлянъ. Ихъ писали у первыхъ *Теокритъ*, у вторыхъ—*Виргилій*. Въ новыхъ литературахъ идиллія получила дальнѣйшую разработку, частью, какъ и въ древности, въ стихотворной формѣ, частью въ нестихотворной («прозою») въ видѣ *очерка*, *рассказа* и *повѣсти*. Нѣкоторыя произведенія этого рода представляютъ собою подражаніе классическимъ образцамъ (такова идиллія *Гнѣдича* «*Рыбаки*»), другія же явились плодомъ самобытнаго творчества, отразившаго настроеніе или идею своего времени (таково, напр., одно изъ «стихотвореній въ прозѣ» *Тургенева* «*Деревня*»).

1) *Гейнрихъ Гейне* (1798—1856), родомъ еврей, великій нѣмецкій поэтъ, занимаетъ во всемирной литературѣ одно изъ первыхъ мѣстъ, менно какъ несравненный, единственный въ своемъ родѣ *лирикъ*. Собранія его стихотвореній („Книга пѣсень“, „Романцеры“, „Сѣверное море“, „Новая весна“, „Послѣдніе стихи“) переведены на многіе языки. Въ прозаической формѣ онъ также создалъ неподражаемые образцы.

Въ XVIII и XIX вѣкахъ идиллія изъ формы превратилась въ *литературное направленіе*, въ которомъ сказалось вліяніе доктрины (ученія) *Руссо*, отрицавшаго цивилизацію и идеализировавшаго порядки и идеи первобытныхъ временъ ¹⁾. Къ «идиллическому» направленію въ поэзіи, съ его разнообразными оттѣнками, принадлежатъ многія произведенія въ новыхъ литературахъ, именно тѣ, въ которыхъ отдается предпочтеніе *деревнѣ* передъ *городомъ*, *семейной жизни* передъ *общественной*, *крестьянству* или *мѣщанству* передъ *вышними слоями общества* и т. п. Сюда принадлежатъ: знаменитая въ свое время повѣсть *Бернардена де-Сентъ-Пьера «Павель и Виргинія»* ²⁾, повѣсть *Гёте* (въ стихахъ) *«Германъ и Доротея»*, у насъ произведенія беллетристовъ-народниковъ, которые идеализировали жизнь, нравы и понятія крестьянъ (таковы, напр., очерки и повѣсти *Н. Н. Златовратскаго*). Идиллическое *настроеніе* въ своеобразной, юмористической формѣ проявилось у *Гоголя* въ *«Старосвѣтскихъ помѣщикахъ»*, въ иномъ видѣ въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ *Л. Н. Толстого* (яснѣе всего — въ *«Дѣтствѣ»* и *«Отрочествѣ»*).

6) **Сказка и басня.** Это очень древній родъ литературныхъ произведеній, начало котораго скрывается еще въ дописьменной, устной словесности всѣхъ народовъ. *Сказки* — это небольшіе рассказы (въ стихахъ и

¹⁾ Великій французскій мыслитель (родомъ швейцарець) XVIII в. (1712—1778), оказавшій могущественное вліяніе на мыслящее общество всѣхъ странъ Европы во второй половинѣ XVIII вѣка и въ началѣ XIX. Отголоски его вліянія долго слышались и позже. Проповѣдуя идеаль свободы, равенства и братства, Руссо давалъ перевѣсъ идеѣ равенства и братства и явился однимъ изъ вредтечъ социализма XIX вѣка. Главныя сочиненія его: *„Общественный договоръ“*, *„Эмилъ“*, *„Новая Элоиза“*.

²⁾ *Bernardin de St.-Pierre*, французскій писатель (1737—1814).

въ прозѣ) фантастическаго характера, содержаніе которыхъ взято изъ жизни различныхъ классовъ общества и представляетъ собою (въ большинствѣ случаевъ) переработку ходячихъ сюжетовъ восточнаго (преимущественно *индійскаго*) происхожденія. Въ старой индійской литературѣ сказки, въ которыхъ выводились, какъ дѣйствующія лица, и животныя, составляли весьма видный и превосходно разработанный отдѣлъ. Они были собраны въ большихъ сборникахъ, озаглавленныхъ одинъ *Панчатантра*, другой — *Гитопадеша* (*Pāncatantra*, *Hitōpadēṣa*). Матеріаль, вошедшій сюда, распространился въ переводахъ на другіе языки (арабскій, греческій, латинскій и др.) по всей передней Азіи и въ Европѣ. Оттуда черпали составители сказокъ и басенъ въ средніе вѣка и въ послѣдующее время, такъ что индійскія сказки и басни въ переработкѣ и передѣлкахъ распространились и въ народныхъ массахъ и въ литературахъ всѣхъ странъ Европы, гдѣ они, конечно, акклиматизировались и получили національное обличье.

Русскія (великорусскія) народныя сказки были собраны и изданы *Аванасьевымъ*, малорусскія — *Рудченко*.

Въ литературѣ искусственная сказка, подражающая народной, занимаетъ очень скромное мѣсто. Такія сказки (въ стихахъ) писали у насъ *Жуковский* («*Свѣтлана*»), *Пушкинъ* («*Сказка о царѣ Салтанѣ*», «*Сказка о мертвой царевнѣ и семи богатыряхъ*», «*О рыбацкѣ и рыбкѣ*»), *Ершовъ* («*Конекъ-горбунокъ*»). Къ этому роду искусственныхъ сказокъ можно причислить и «*Руслана и Людмилу*» Пушкина; но это произведеніе, по своему характеру и по своей внѣшней формѣ, далеко уклоняется отъ традиціоннаго типа народной русской сказки.

Басня подъ видомъ животныхъ выводитъ людей и всегда носитъ характеръ разсказа нравоучительнаго

нецъ, недостатки общественнаго или политическаго строя.

По содержанию драматическія произведенія раздѣляются на *историческія* (куда относятся и такъ называемыя «драматическія хроники») и *бытовыя*. Съ исторической точки зрѣнія и со стороны литературныхъ направлений и самой техники творчества различаютъ *драму античную* (т.-е. древне-греческую и римскую трагедію и комедію, образцами которыхъ служатъ произведенія *Эсхила, Софокла, Эврипида, Аристофана* у грековъ, *Эннія, Сенеки, Плавта, Теренція* у римлянъ), *новую классическую* (обычно называемую «ложноклассическою»), процвѣтавшую во Франціи въ XVII вѣкѣ (*Корнель, Расинъ, Мольеръ*¹⁾), *новую національную* (*Шекспиръ*²⁾ въ Англіи съ его предшественниками и преемниками); *Лопе-де-Вега* и *Кальдеронъ*³⁾ въ Испаніи; *Лес-*

1) Великіе французскіе поэты - классики XVII вѣка. *Корнель* (1606—1684) писалъ комедіи и трагедіи; изъ послѣднихъ особенно славятся „*Гораций*“, „*Цинна*“ и „*Поліевкъ*“. *Расинъ* (1634 — 1699) прославился трагедіями, сюжеты которыхъ также были взяты (по обычаю того времени) изъ древней исторіи („*Андромаха*“, „*Британикъ*“ и др.). *Мольеръ* (1622 — 1673) занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ во всемірной литературѣ, какъ великій художникъ - психологъ въ области комедіи. Нѣкоторыя его пьесы доселѣ не сходятъ со сцены („*Тартюфъ*“, „*Мнимый больной*“, „*Мизантропъ*“, „*Мъщанинъ во дворянствѣ*“ и др.).

2) Величайшій драматическій геній всѣхъ временъ, глубокой художникъ-психологъ, создавшій рядъ всеобъемлющихъ психологическихъ типовъ. Его произведенія давно уже стали достояніемъ міровой литературы и театра во всемъ цивилизованномъ мірѣ. Знаменитѣйшія изъ нихъ: „*Гамлетъ*“, „*Отелло*“, „*Король Лиръ*“. „*Макбетъ*“, „*Буря*“ и рядъ драматическихъ хроникъ изъ исторіи Англіи.

3) Знаменитые испанскіе поэты-драматурги XVI—XVII вв.; *Лопе-де-Вега* признается основателемъ національной драмы въ Испаніи (1562—1635); писалъ также поэмы, оды и т. д. *Кальдеронъ* (1600—1681)—первостепенный драматическій талантъ, уступавшій, однако, своему предшественнику Лопе въ разработкѣ типовъ и характеровъ.

сингъ 1). Гёте и Шиллеръ въ Германіи. Новѣйшая драматическая литература какъ сама по себѣ, такъ и благодаря усовершенствованію сценическаго искусства получила большое развитіе и выработала новыя формы, дающія ей возможность воспроизводить очень сложныя явленія общественной жизни и выражать тонкіе оттѣнки чувствъ и настроеній современнаго человѣка. Въ этой области поэзіи старыя формы и вѣковые шаблоны потеряли свою силу и смыслъ. Иная «комедія» оказывается настоящей трагедіей, а то, что прежде понималось какъ «высокое», «трагическое», теперь покажется смѣшнымъ 2).

У насъ развитіе новой драматической поэзіи идетъ отъ Грибоедова («Горе отъ ума»), Пушкина («Борисъ Годуновъ», «Русалка», «драматическіе опыты») и Гоголя («Женитьба», «Ревизоръ»). Островскому, многія пьесы котораго составили эпоху и въ литературѣ и въ сценическомъ искусствѣ, принадлежитъ очень видное мѣсто въ нашей драматической поэзіи. Въ ея сокровищницу внесли свой вкладъ Писемскій («Горькая судьбина»), Сухово-Кобылинъ («Свадьба Кречинскаго»), Боборыкинъ («Не у дѣлъ» и др.), Потѣхинъ и другіе. Въ новѣйшее время Чеховъ («Ивановъ», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый садъ») положилъ основаніе новому роду, въ которомъ глубоко-трагическое переплетается съ комическими элементами и все вмѣстѣ, проникнутое удивительною поэзіею лиризма, создаетъ особое, иначе не передаваемое, возвышенно-грустное и умиленное настроеніе. Это не трагедіи и не комедіи въ шаблонномъ значеніи этихъ терминовъ, это «лирическія пьесы» бытового характера, съ жи-

1) Первостепенный мыслитель и критикъ XVIII вѣка (1729—1781) писавшій также и пьесы.

2) На почвѣ такого опошленія трагедіи возникла такъ называемая мелодрама.

выми лицами, воспроизводящими психологическіе и общественные типы, взятые изъ современной русской жизни.

IV.

Разновидности лирической поэзіи.

Лирическая поэзія характеризуется тѣмъ, что въ ней внѣшняя форма гораздо тѣснѣе, чѣмъ въ поэзіи образной, часто же совершенно неразрывно спаивается съ внутреннею стороною поэтическаго процесса, съ характеромъ и содержаніемъ выраженныхъ мыслей и чувствъ, наконецъ, со степенью силы, интенсивности, яркости самой лирической эмоціи. Поэтому и дѣленіе формъ лирической поэзіи на отдѣлы является въ то же время и дѣленіемъ этой поэзіи на разновидности. Такъ, напр., *ода* и *элегія*—это не только двѣ разныя формы лирики, но и двѣ разновидности лиризма.

Разновидности лирической поэзіи съ ихъ внѣшними формами развивались исторически. Важнѣйшія изъ нихъ суть слѣдующія.

1) *Религіозная лирика*. Это гимны и молитвы, обращенные къ божеству. Къ числу древнѣйшихъ и замѣчательнѣйшихъ произведеній этого рода принадлежатъ древніе индійскіе священные «гимны», собранные въ сборникахъ, извѣстныхъ подъ именемъ «*Ведъ*», и многіе изъ библейскихъ (древне-еврейскихъ) *псалмовъ*. Уже въ древности у различныхъ народовъ религіозная лирика раздѣлилась на разряды—по содержанію и назначенію пѣсенъ, въ связи съ распредѣленіемъ обрядовъ культа; такъ, выдѣлились *хвалебные* и *благодарственные гимны богамъ*, *молитвы* въ собственномъ смыслѣ, *пѣснопѣнія погребальныя* и *причитанія по умершимъ*, *пѣсни свадебныя* и т. д. Впослѣдствіи религіозная лирика стала разрабатываться отдѣльными поэ-

тами независимо отъ культа, отъ тѣхъ или другихъ обрядовъ. Нѣкоторые изъ библейскихъ псалмовъ принадлежать къ этому роду. Въ старину всѣ эти произведенія, какъ обрядовыя, такъ и возникшія отдѣльно отъ обряда, были продуктами не только словеснаго, но и пѣсеннаго творчества; они пѣлись, часто съ аккомпаниментомъ на музыкальныхъ инструментахъ (на лирѣ, арфѣ). Впослѣдствіи многія изъ нихъ обособляются отъ пѣнія и музыки и становятся чисто словесными (стихотворными). Въ новыхъ литературахъ найдется не мало стихотвореній, которыя слѣдуетъ отнести къ лирикѣ религіозной; въ нихъ выражаются мысли о божествѣ и религіозныя настроенія и чувства. Таковы, напр., у насъ ода *Державина «Богъ»*, стихотвореніе *Пушкина «Отцы пустынники и жены непорочны»*, стихотвореніе *Лермонтова «Я, Матерь Божія, нынѣ съ молитвою»* и друг.

2) *Лирика военная и патріотическая*: боевыя пѣсни, имѣющія цѣлью воодушевить воиновъ, выразить патріотическое чувство и т. п. Этотъ родъ процвѣталъ въ древности, у разныхъ народовъ, на Востокѣ и на Западѣ. Классическимъ образомъ считаются воинственныя пѣсни *Тиртея* (у древнихъ грековъ).

3) *Торжественная, хвалебная лирика*, обыкновенно называемая *одою* (греч. *ὕμνη*—пѣсня). Это были пѣсни въ которыхъ прославлялись дѣянія боговъ, подвиги героевъ на войнѣ, побѣдители въ состязаніяхъ (напр., въ классической древности на Олимпійскихъ играхъ), доблести знаменитыхъ людей, выдвинувшихся на разныхъ поприщахъ общественной дѣятельности, и т. д. Смотря по назначенію и содержанію, эти произведенія получали различный характеръ, какъ-то: религіозный, воинственный, патріотическій и т. д. Образцами этого рода, процвѣтавшаго въ античной древности, служатъ знаменитыя оды *Шиндара* и многія стихотворенія Го-

прославился своими *сонетами Петрарки* ¹⁾, воспѣвавшій въ нихъ свою идеальную любовь къ Лаурѣ. Въ новыхъ литературахъ любовная лирика занимаетъ видное мѣсто, какъ въ количественномъ, такъ и въ качественномъ отношеніи. Въ необозримой массѣ стихотвореній на тему о любви есть не мало вещей первостепеннаго поэтическаго достоинства, какъ, напр., многія стихотворенія *Гёте, Шиллера, Гейне, Викт. Гюго, Мюссе, Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Фета, Мицкевича* и многихъ др.

5) *Лирика грусти и скорби* или такъ называемая «элегія» процвѣтала уже въ античной древности, а въ новыхъ литературахъ получила большое развитіе, явившись выраженіемъ тѣхъ горькихъ, безотраднѣйшихъ чувствъ, какія часто возникаютъ въ душѣ мыслящаго и чувствующаго человѣка и порою возвышаются до такъ называемой «мировой скорби». Стихотворенія этого рода найдутся у большинства выдающихся поэтовъ новаго времени, но въ особенности ярки они у *Байрона, у Леопарди* ²⁾, у *Гейне, у Мицкевича*. У насъ лучшія элегіи (разнаго содержанія и характера) принадлежатъ *Жуковскому, Ватюшкову, Пушкину* (напр., «Брожу ль я вдоль улицъ шумныхъ», «Въ степи мірской...»), *Лермонтову* («И скучно и грустно», «Печально я гляжу на наше поколѣніе»), *Полезаеву, Некра-*

1) *Петрарка* (1304--1374), одинъ изъ основателей національной итальянской литературы,—былъ въ то же время и дѣятелемъ ранняго Возрожденія, гуманистомъ; онъ, подобно Боккаччо, изучалъ классиковъ и написалъ рядъ трактатовъ на латинскомъ языкѣ. Но въ потомствѣ онъ прославился и доселѣ славенъ, какъ поэтъ-лирикъ.

2) Итальянскій поэтъ (1798—1839), рано умершій, но оставившій въ новой итальянской литературѣ крупный слѣдъ. Его поэзія и все міросозерцаніе проникнуты мрачнымъ пессимизмомъ, и онъ, по праву, признается однимъ изъ великихъ представителей новой философіи мировой скорби. Онъ писалъ и въ прозѣ.

сову («Бду ли ночью по улицѣ темной», «Не говори, что молодость сгубила»).

6) *Лирика сатирическая, т.-е. лирика осмѣянія, негодованія, обличенія пороковъ и зла*, процвѣтала уже въ древности, въ особенности у римлянъ (*Ювеналь*, частью *Горацій* въ смягченной формѣ), а въ новыхъ литературахъ получила выдающееся значеніе и развивается въ различныхъ направленіяхъ (сатира моральная, общественная, политическая). Представителями новой сатиры явились: *Барбье*¹⁾, *Гейне*, *В. Гюго*, *Байронъ* и др. У насъ образцы лирической сатиры найдутся въ поэзіи *Пушкина* («Свободы сѣятель пустынный», «О, муза пламенной сатиры» и др.), *Лермонтова* («Книжалъ», «На смерть Пушкина»), *Некрасова* («Размышленія у параднаго подѣзда», «Папаша», «Убогая и нарядная», Балетъ» и др.).

Разновидность сатиры образуетъ *эпиграмма* — небольшое стихотвореніе, въ шутливой или злой (саркастической) формѣ, осмѣивающее кого-нибудь или что-нибудь. Блестящія эпиграммы писалъ Пушкинъ на разныхъ лицъ (на Булгарина, Каченовскаго и др.).

7) *Лирика созерцательная*, воспроизводящая размышленія на такія философскія темы, какъ, напр., о тайнахъ мірозданія, о назначеніи человѣка, о жизни и смерти, о добрѣ и злѣ, о вѣчности и т. д. Стихотворенія этого рода найдутся у многихъ поэтовъ новаго времени, — у *Гёте*, у *Шиллера*, у *Гейне*, у *Байрона*. Въ русской поэзіи ими прославился *Тютчевъ* («Какъ океанъ объемлетъ шаръ земной» и др.); имъ принадлежитъ видное мѣсто въ поэзіи *Минскаго*.

¹⁾ Выдающийся французскій поэтъ-сатирикъ (1805—1884), прославившійся еще въ 30-хъ годахъ негодующими стихотвореніями, бичующими упадокъ тогдашняго общества. Эти стихи составили сборникъ, озаглавленный „Ямбы“.

V.

Приемы поэтического творчества.

1.

Образы, которыми орудуетъ поэтическое мышленіе, весьма различны, какъ по своему характеру, такъ и по значенію въ процессѣ мышленія. Одинъ и тотъ же образъ можетъ быть использованъ различно, смотря по тому, для какой цѣли онъ предназначается. Всякая переменна въ значеніи или назначеніи образа, въ роли, которую онъ играетъ, по необходимости отразится и на его характерѣ: онъ будетъ, какъ говорится, тотъ, да не тотъ.

Поэтому, изучая образное, т.-е. поэтическое, мышленіе, слѣдуетъ имѣть въ виду не самые образы, какъ таковые, взятые отдѣльно отъ процесса мышленія, въ которомъ они участвовали, а именно и прежде всего— эти процессы, и, соотвѣтственно этому правилу, говорить о различныхъ *«приемахъ образнаго мышленія»*.

Эти приемы играютъ въ поэзіи ту же роль, какую въ наукѣ и философіи играютъ *«методы»*. И подобно тому какъ *логика* и *методологія* изучаютъ научные и философскіе методы, раздѣляя ихъ на разряды и раскрывая природу каждаго разряда, такъ и теорія поэзіи старается разобратъся во множествѣ и разнообразіи приемовъ поэтического мышленія, раздѣлить ихъ на разряды и опредѣлить характеръ или природу каждаго изъ нихъ.

Этимъ-то мы теперь и займемся.

Важнѣйшіе приемы образнаго мышленія подводятся подъ слѣдующіе разряды.

1) Часть вмѣсто цѣлаго. — Предположимъ, поэту нужно описать какую-нибудь мѣстность, но такъ, чтобы

дать читателю живой образъ ея. Онъ не достигнетъ своей цѣли, если съ обстоятельностью географа начнетъ перечислять всѣ важнѣйшіе признаки и особенности этой мѣстности: получится точное описаніе, но яркаго, живого образа не будетъ, и читателю, который ожидалъ поэзіи, а нашелъ географію, будетъ скучно читать такое описаніе. Другое дѣло, если поэтъ, не гоняясь за географическою точностью и обстоятельностью, сумѣетъ выбрать такія черты или такой уголокъ данной мѣстности, изображеніе которыхъ сразу вызоветъ въ умѣ читателя яркую картину ея. Тогда получится *образъ цѣлаго, построенный на воспроизведеніи его части*. И этотъ образъ будетъ, несомнѣнно, поэтическій, художественный: его поэтическій характеръ основанъ на томъ, что онъ вызываетъ самодѣятельность читателя, заставляя воображеніе послѣдняго воспроизвести картину мѣстности по немногимъ чертамъ, по намеку, по той ея части, которую очертилъ поэтъ. Образъ, данный поэтомъ, является возбудителемъ мысли, какъ его собственной, такъ и читателя, а въ этомъ и состоитъ существо поэзіи.

Вотъ, для примѣра, описаніе Полѣсья у Тургенева («Поѣздка въ Полѣсье»):

«Длинными сплошными уступами разбѣгались передо мною синѣющія громады хвойнаго лѣса; кой-гдѣ лишь пестрѣли зелеными пятнами небольшія березовыя рощи; весь кругозоръ былъ охваченъ боромъ; нигдѣ не бѣлѣла церковь, не свѣтлѣли поля—все деревья да деревья, все зубчатая верхушки, и тонкій тусклый туманъ, вѣчный туманъ Полѣсья висѣлъ вдали надъ нами».

Здѣсь взяты лишь немногія черты, искусно выбранныя изъ множества чертъ, которыхъ не счелъ бы себя въ правѣ опустить географъ или естествоиспытатель. Въ числѣ приведенныхъ признаковъ есть и такіе, которые

указываютъ не на то, что есть, а на то, чего нѣтъ («нигдѣ не бѣлѣла церковь...»). Эти немногія черты, сгруппированныя поэтомъ, даютъ или, лучше сказать, вызываютъ въ умѣ читателя дѣйствительно живую картину цѣлаго, картину *всего Полтвья*. Для цѣлей *изученія* мѣстности такое описаніе не годится; но для тѣхъ особыхъ цѣлей мысли, которыя имѣлъ въ виду Тургеневъ въ своемъ разсказѣ, оно, вызывая живой образъ, заставляя читателя воображать картину и *чувствовать* то, что перечувствовалъ поэтъ, когда созерцалъ ее въ натурѣ, оказывается превосходнымъ, пожалуй, даже незамѣнимымъ стимуломъ мысли, — слѣдовательно приѣмомъ высоко-художественнымъ.

Въ противоположность этому, я укажу, какъ на приѣмъ совершенно непоэтический, на тѣ подробныя описанія, напр., лѣса, которыя мы находимъ въ индійскихъ поэмахъ (въ Магабхаратѣ и въ Рамаянѣ). Тамъ нерѣдко перечисляются на двухъ-трехъ страницахъ различные виды деревьевъ и другихъ растений, какія встрѣчаются въ индійскихъ лѣсахъ. Выходитъ нѣчто похожее на страницу изъ учебника ботаники или просто на каталогъ растений, случайно попавшій въ поэму.

Нетрудно видѣть, какія услуги оказываетъ поэтическому мышленію разсматриваемый приѣмъ — *воспроизводитъ кое-что вмѣсто всего, избранныя черты вмѣсто всѣхъ, часть вмѣсто цѣлаго*. Такъ, желая дать наглядное — образное — представленіе, скажемъ, о русскомъ уѣздномъ городѣ, поэтъ нарисуетъ намъ одну изъ его улицъ или же набросаетъ нѣсколько чертъ, которыми характеризуются его улицы, площадь, базаръ, дома, не гоняясь за полнотой, не перечисляя всѣхъ «достопримѣчательностей» городка. Изображеніе жизни, занятій, привычекъ и т. д. какого-нибудь лица всего лучше и проще можетъ быть сдѣлано помощью, напр., разсказа о томъ, какъ «герой» провелъ день: по одному

этому дню вы можете судить вообще о жизни, занятяхъ, привычкахъ даннаго лица.

Но особенно важное значеніе имѣетъ этотъ приѣмъ въ тѣхъ случаяхъ, когда нужно описать внѣшность человѣка, его фізіономію, сложеніе, повадку, манеру. Если описывать подробно, перечисляя: носъ умѣренный, глаза сѣрые, ростъ высокій и т. д., то изъ этого не выйдетъ поэтическаго образа, какъ бы тщательно авторъ ни перечислилъ всѣ черты. Нужно взять двѣ-три черты и отгнать ихъ рѣзко и образно,—тогда по нимъ читатель уже самъ составитъ себѣ живой образъ цѣлаго. Вотъ прочтемъ у Гоголя описаніе наружности и повадки Собакевича:

«Когда Чичиковъ взглянулъ искоса на Собакевича онъ ему показался весьма похожимъ на средней величины медвѣдя... Цвѣтъ лица имѣлъ онъ каленый, горячій, какой бываетъ на мѣдномъ пятакѣ. Извѣстно, что есть много на свѣтѣ такихъ лицъ, надъ отдѣлкою которыхъ натура недолго мудрила, не употребляла никакихъ мелкихъ инструментовъ, какъ-то: напильниковъ, буравчиковъ и прочаго, но просто рубила со всего плеча:хватила топоромъ разъ—вышелъ носъ,хватила другой—вышли губы, большимъ сверломъковырнула глаза и, не обскобливши, пустила на свѣтъ, сказавши: «живетъ!» Такой же самый крѣпкій и надиво стачанный образъ былъ у Собакевича...»

Это — изображеніе юмористическое, въ которомъ сгруппированы и въ смѣшномъ видѣ представлены немногія черты, вызывающія въ насъ необыкновенно яркое представленіе о всей внѣшности и даже вообще о личности Собакевича.

Возьмемъ другой примѣръ. Въ знаменитой сценѣ, гдѣ бричка Чичикова столкнулась съ коляскою, въ которой сидѣли старушка и барышня, дано слѣдующее описаніе наружности этой барышни: «Одна была ста-

руха, другая молоденькая, шестнадцатилѣтняя, съ золотистыми волосами, весьма ловко и мило приглаженными на небольшой головкѣ. Хорошенькій овалъ лица ея округлился, какъ свѣженькое яичко, и, подобно ему, бѣлѣлъ какою-то прозрачною бѣлизною, когда свѣжее, только что снесенное, оно держится противъ свѣта въ смуглыхъ рукахъ испытующей его ключницы и пропускаетъ сквозь себя лучи сіяющаго солнца; ея тоненькія ушки также сквозили, рдѣя проникавшимъ ихъ теплымъ свѣтомъ. При этомъ испугъ въ открытыхъ, остановившихся устахъ, на глазахъ слезы— все это въ ней было такъ мило, что герой нашъ глядѣлъ на нее нѣсколько минутъ, не обращая вниманія на происшедшую кутерьму между лошадьми и кучерами».

Немного взято чертъ (золотистые волосы, овалъ лица, небольшая головка, сравненіе свѣжести лица съ свѣжестью яйца), а образъ передъ нами какъ живой: ибо мы сами его возсоздаемъ въ своемъ воображеніи, управляясь отъ немногихъ чертъ, указанныхъ поэтомъ.

Еще примѣръ. Въ повѣсти *Тургенева* «*Затишье*» наружность одной изъ «героинь», Марьи Павловны, изображена нѣсколькими штрихами, вплетенными въ рассказъ о пріѣздѣ помѣщика Владимира Сергѣевича Астахова съ визитомъ къ помѣщику Ипатову. Въ комнату, гдѣ они сидѣли, вошли дѣти и вслѣдъ за ними «дѣвушка, лѣтъ двадцати, высокаго роста, полная и стройная, въ темномъ платьѣ». Ипатовъ представилъ ей гостя, объяснивъ послѣднему, что это его свояченица, о которой онъ раньше говорилъ ему. «Марья Павловна держала въ рукѣ большой раскрытый ножъ; ея густые русые волосы слегка растрепались, небольшой зеленый листокъ запутался въ нихъ, коса выбилась изъ-подъ гребня, смуглое лицо зарумянилось и красныя губы раскрылись; платье казалось измятымъ. Она дышала быстро; глаза ея блестя; видно было,

что она работала въ саду. Она тотчасъ же вышла изъ комнаты; дѣвочки побѣждали за ней. «Туалетъ-съ немножко въ порядокъ привести, — замѣтилъ старикъ (Ипатовъ), обращаясь къ Владимиру Сергѣевичу; — безъ этого нельзя-съ». Владимиръ Сергѣевичъ осклабился ему въ отвѣтъ и слегка задумался. Марья Павловна его поразила. Давно не видывалъ онъ такой прямо русской, степной красоты. Она скоро вернулась, сѣла на диванъ и осталась неподвижной. Волосы свои она убрала, но платья не перемѣнила, не надѣла даже манжетокъ. Черты ея лица выражали не то, чтобы гордость, а суровость, почти грубость; лобъ ея былъ широкъ и низокъ, носъ коротокъ и прямъ; лѣнивая и медленная усмѣшка изрѣдка кривила ея губы; презрительно хмурились ея прямыя брови. Она почти постоянно держала свои большіе темные глаза опущенными. «Я знаю, — казалось, говорило ея непривѣтное молодое лицо: — я знаю, что вы всѣ на меня смотрите; ну, смотрите; надоѣли!» «Когда же она поднимала свои глаза, въ нихъ было что-то дикое, красивое и тупое, напоминавшее взоръ лани. Сложена она была великолѣпно. Классическій поэтъ сравнилъ бы ее съ Венерой или Юноной».

Опять немного чертъ, но все это — черты мѣткія, рѣзкія, и въ томъ числѣ такія, которыя рисуютъ не только внѣшность Марьи Павловны, но и ея характеръ, ея темпераментъ, ея натуру. Въ дальнѣйшемъ эта — внутренняя — сторона, на которую здѣсь, въ описаніи наружности, данъ только намекъ, раскрывается другими приѣмами искусства, и мы получаемъ образъ, въ которомъ воплощенъ любопытный психологическій типъ.

Прочтемъ еще слѣдующія строки *Тургенева*, въ которыхъ онъ (въ литературныхъ воспоминаніяхъ) описываетъ наружность *Гоголя* (дѣло было въ 1851 г.):

«...Я попристалънѣе вглядѣлся въ его черты. Его бѣлокурые волосы, которые отъ висковъ падали прямо, какъ обыкновенно у казаковъ, сохранили еще цвѣтъ молодости, но уже замѣтно порѣдѣли; отъ его покатаго, гладкаго, бѣлаго лба попрежнему такъ и вѣяло умомъ. Въ небольшихъ карихъ глазахъ искрилась по временамъ веселость—именно веселость, а не насмѣшливость; но вообще взглядъ ихъ казался усталымъ. Длинный заостренный носъ придавалъ фizioноміи Гоголя нѣчто хитрое, лисье; невыгодное впечатлѣніе производили также его одутловатыя мягкія губы подъ остриженными усами; въ ихъ неопредѣленныхъ очертаніяхъ выражались—такъ, по крайней мѣрѣ, мнѣ показалось—темныя стороны его характера: когда онъ говорилъ, онѣ непріятно раскрывались и выказывали рядъ нехорошихъ зубовъ; маленькій подбородокъ уходилъ въ широкій бархатный черный галстукъ. Въ осанкѣ Гоголя, въ его тѣлодвиженіяхъ было что-то не профессорское, а учительское,— что-то напоминавшее преподавателей въ провинціальныхъ институтахъ и гимназіяхъ. «Какое ты умное и странное и больное существо!» невольно думалось, глядя на него...»

Здѣсь опять подборъ немногихъ чертъ, которыя, однако, говорятъ много. Но важнѣе всего отмѣтить въ этомъ описаніи другую особенность: оно описываетъ не столько наружность Гоголя, сколько *впечатлѣніе, произведенное ею на Тургенева. А это впечатлѣніе, въ свою очередь, зависѣло отъ того, съ какими мыслями и чувствами «вглядывался» Тургеневъ въ черты великаго поэта.* Эти мысли и чувства достаточно извѣстны; ихъ раздѣляло почти все мыслящее общество того времени. Но онѣ были очень сложны. Одну, важнѣйшую, сторону ихъ вскорѣ пришлось Тургеневу выразить въ некрологѣ Гоголя († 1852): «Гоголь умеръ! — Какую русскую душу не потрясутъ эти слова?— Онъ

умеръ. Потеря наша такъ жестока, такъ внезапна, что намъ все еще не хочется ей вѣрить. Въ то самое время, когда мы всѣ могли надѣяться, что онъ нарушитъ, наконецъ, свое долгое молчаніе, что онъ обрадуется, превзойдетъ наши нетерпѣливыя ожиданія, — пришла эта роковая вѣсть! — Да, онъ умеръ, этотъ человѣкъ, котораго мы теперь имѣемъ право, горькое право, данное намъ смертью, назвать великимъ; человѣкъ, который своимъ именемъ означилъ эпоху въ исторіи нашей литературы; человѣкъ, которымъ мы гордимся, какъ одной изъ славъ нашихъ!..» — Въ 40-хъ и 50-хъ годахъ (а отчасти и позже, въ 60-хъ) Гоголь былъ, какъ выразился Пушкинъ о Байронѣ, «властитель нашихъ думъ». Въ немъ цѣнили и любили геніальнаго художника, величайшаго, послѣ Пушкина или наравнѣ съ Пушкинымъ, изъ русскихъ писателей. Но была и другая сторона въ отношеніяхъ современниковъ къ Гоголю: своею послѣднею книгою («Выбранныя мѣста изъ переписки съ друзьями», 1847 г.) онъ возбудилъ большое неудовольствіе и даже негодованіе почти всѣхъ просвѣщенныхъ и благомыслящихъ людей. Въ этой книгѣ онъ имъ показался какимъ-то ретроградомъ, обскурантомъ, ханжой. Заподозрѣвали даже искренность Гоголя, думали, что онъ лицемѣритъ и надѣлъ на себя какую-то маску. вмѣстѣ съ тѣмъ ходили слухи о его душевной болѣзни. Въ его поведеніи дѣйствительно замѣчались разныя странности, наводившія его друзей на предположеніе, что онъ заболѣлъ какою-то душевною болѣзнию. Въ воспоминаніяхъ о немъ Тургеневъ, вслѣдъ за вышеприведенными строками, говоритъ слѣдующее: «Помнится, мы... и ѣхали къ нему, какъ къ необыкновенному, геніальному человѣку, у котораго что-то тронулось въ головѣ... вся Москва была о немъ такого мнѣнія...»¹⁾.

¹⁾ Въ настоящее время, послѣ опубликованія писемъ Гоголя и детальной разработки его біографіи, выяснилось, что онъ, издавая

Нетрудно понять то настроеніе, съ которымъ Тургеневъ всматривался въ черты любимаго писателя, стараясь уловить въ нихъ отраженіе его геніальной, но больной души. Въ изображеніи, которое мы привели выше, онъ воспроизвелъ именно *свое впечатлѣніе*, внушенное не прямо чертами лица Гоголя, его покатымъ и гладкимъ лбомъ, отъ котораго «попрежнему вѣяло умомъ», его одутловатыми губами, нехорошими зубами, его манерою держать себя и т. д., а прежде всего— вышеуказаннымъ настроеніемъ, зависѣвшимъ отъ раньше сложившихся представленій о Гоголѣ, какъ о писателѣ и человѣкѣ, и отъ соотвѣтственныхъ чувствъ въ отношеніи къ нему.

Теперь припомнимъ вышеприведенныя описанія наружности Собакевича и шестнадцатилѣтней барышни (въ «Мертвыхъ Душахъ» Гоголя) и Марьи Павловны (въ «Затишьи» Тургенева). Если вдуматься въ дѣло, то станетъ ясно, что и тутъ передано, собственно говоря, *впечатлѣніе*, произведенное даннымъ лицомъ на третье (на Чичикова, на Астахова), которое только выражаетъ впечатлѣніе самого автора. Разница между этими и всѣми подобными случаями, въ томъ числѣ и тѣми, гдѣ авторъ третьяго лица не выводитъ, а говоритъ отъ себя ¹⁾, съ одной стороны, и тѣми, когда авторъ имѣлъ передъ собою живое лицо (какъ въ описаніи наружности Гоголя въ воспоминаніяхъ Тургенева) съ другой—только въ томъ, что тамъ мы имѣемъ дѣло съ лицомъ вымышленнымъ, а здѣсь—съ лицомъ подлиннымъ, фактически существовавшимъ. Но это

книгу „Вѣлбранныя мѣста“, отнюдь не лицемѣрилъ, а былъ вполне искрененъ (онъ только заблуждался); нѣкоторыми душевными недугами онъ страдалъ и раньше (въ особ. ипохондріей).

1) Въ „Затишьи“ Тургеневъ, рисуя Марью Павловну, только отчасти воспроизводитъ впечатлѣніе, произведенное ею на Астахова, а больше говорить о своемъ собственномъ.

помѣщичьихъ усадьбъ въ Россіи время крѣпостного права, о типѣ великорусской деревни, о типѣ нѣмецкихъ университетовъ и т. д. Но важнѣйшую роль въ поэзіи играютъ типы *человѣческіе, типы разныхъ группъ людей*. О нихъ-то мы и поведемъ рѣчь.

Вотъ классификація важнѣйшихъ человѣческихъ типовъ въ поэзіи:

а) **Типы психологическіе.** Можно группировать людей мысленно по чисто-психологическимъ признакамъ, напр., по чертамъ ума, характера, по страстямъ. Такъ, напр., люди крѣпкой воли, сильнаго характера составятъ одну группу, а люди слабохарактерные—другую. Или, напр., можно мысленно составлять группы людей, одержимыхъ страстями (честолюбіемъ, властолюбіемъ, скупостью, ревностью), и для каждой страсти создать типичный образъ, которымъ и будетъ характеризоваться соотвѣтственная группа. Можно далѣе различать, напр., натуры мужскія и женскія, натуры пошлыя и возвышенныя, характеры героическіе, самоотверженныя, подвижническіе или, напротивъ, эгоистическіе и т. д.—Вотъ именно всѣ такіе типичные образы мы и называемъ *«психологическими»*.

Таковы прежде всего великолѣпные типы, созданные *Шекспиромъ*, въ особенности тѣ, въ которыхъ воспроизведены различныя *страсти*: *Отелло*—типъ одержимаго страстью ревности, *Макбетъ*—типъ честолюбца, обуреваемого страстнымъ, всепоглощающимъ стремленіемъ стать королемъ. Психологъ или моралистъ, который задается цѣлью изучить эти и другія страсти, раскрыть ихъ психологическую природу, ихъ вліяніе на всю душу человѣка, ихъ значеніе въ жизни человѣческой и т. д., не обойдетъ соотвѣтственныхъ лицъ, созданныхъ *Шекспиромъ*: *Отелло* послужитъ ему представителемъ всѣхъ ревнивцевъ, *Макбетъ*—всѣхъ честолюбцевъ и т. д. Это—опять часть вмѣсто цѣлаго,—

типичный образчикъ вмѣсто всей группы.—Въ нашей литературѣ есть также превосходные психологическіе типы людей, одержимыхъ страстями; *скупой* (въ «Скупомъ рыцарѣ») у Пушкина, *Плюшкинъ* у Гоголя.

Къ числу широкихъ психологическихъ типовъ принадлежатъ *Донъ-Кихотъ* и *Санчо-Пансо Сервантеса* и *Гамлетъ Шекспира*.

Донъ-Кихотъ—типъ фанатика, одержимаго какою-либо благородною, высокою идеею (напр., идеею служенія ближнимъ, борьбы за правду, за вѣру, за идеаль и т. д.), но не обладающаго тою критическою силою мысли, тою пронизательностью сужденія и тѣмъ чутьемъ мѣры и дѣйствительности, какія безусловно необходимы для успѣшности дѣла, для разумной дѣятельности въ духѣ избраннаго идеала. *Донъ-Кихотъ*—человѣкъ благородной природы, но слабой мысли, идеалистъ, не понимающій жизни, живущій въ мірѣ фантазій и грезъ. Его увлеченіе излюбленною идеею доходитъ до помѣшательства. А его идея, благородная и возвышенная въ своей сущности, испорчена нелѣпымъ пристрастіемъ къ отжившимъ порядкамъ, къ средневѣковому рыцарству, къ идеалу прошлаго, уже отвергнутому историческимъ ходомъ вещей, который выдвигалъ другіе идеалы, другія задачи. Въ этомъ смыслѣ *Донъ-Кихотъ*—*реакціонеръ*; но это—тотъ безобидный, иногда смѣшной, часто трагическій типъ ратоборцевъ за отжившее, за умирающее, которыхъ принято называть не реакціонерами въ собственномъ смыслѣ, а «*романтиками*»: они уподобляются тѣмъ поэтамъ романтической школы (въ Германіи, частью во Франціи), которые думали воскресить средневѣковый католическій идеаль и изображали въ идеализированномъ видѣ средневѣковые нравы и порядки.

Санчо-Пансо—прямая противоположность *Донъ-Кихоту*: это—не «благородный» рыцарь-идеалистъ, а му-

жикъ себѣ на умѣ, реалистъ, человѣкъ простой, неспособный увлекаться неосуществимыми мечтами, но зато обладающій большимъ здравымъ смысломъ и практической сноровкою.

Гамлетъ — психологическій типъ большой сложности: натура высшаго порядка, большой философскій умъ, человѣкъ съ лучшими нравственными задатками, онъ переживаетъ душевную драму—борьбы чувства и моральныхъ сомнѣній съ долгомъ, — стремленія дѣйствовать въ извѣстномъ направленіи съ тѣми душевными движеніями и внушеніями ума, которыя задерживаютъ дѣйствіе, связываютъ волю. Гамлетъ—слишкомъ мыслитель, чтобы дѣйствовать безъ оглядки, повинуюсь исключительно чувству долга. Онъ также—человѣкъ слишкомъ высокаго нравственнаго закала, чтобы въ угоду сомнѣвающемуся разуму отказаться отъ исполненія долга. Оттуда—глубокая душевная драма, внутренній разладъ съ самимъ собою, муки сомнѣній, горечь раздумья. Оттуда—и то, что называется *высшей рефлексіей*: вѣчная провѣрка себя самого, самоанализъ, мучительныя размышленія о своихъ душевныхъ состояніяхъ, тягостное взвѣшиваніе своихъ чувствъ, желаній, поступковъ, радостей и горестей...

Широта этихъ психологическихъ типовъ достаточно извѣстна: имена лицъ, ихъ воспроизводящихъ, давно стали *нарицательными*, и мы говоримъ: «гамлеты», «донкихоты», «отелло», «плюшкины». Иначе говоря, эти образы обладаютъ огромною *примѣняемостью*: ими можно пользоваться для изученія и обозначенія всѣхъ соотвѣтственныхъ натуръ, страстей, умовъ и т. д., гдѣ бы и въ какой бы обстановкѣ они ни наблюдались. Вотъ что читаемъ мы въ началѣ повѣсти *Тургенева* «Степной король Лиръ»: «Насъ было человѣкъ шесть... Бесѣда зашла о Шекспирѣ, объ его типахъ, о томъ, какъ они глубоко и вѣрно выхвачены изъ самыхъ

нѣдръ человѣческой «сути». Мы особенно удивлялись ихъ жизненной правдѣ, ихъ вседневности; каждый изъ насъ называлъ тѣхъ Гамлетовъ, тѣхъ Отелло, тѣхъ Фальстафовъ, даже тѣхъ Ричардовъ третьихъ и Макбетовъ (этихъ послѣднихъ, правда, только въ возможности), съ которыми ему пришлось сталкиваться. «А я, господа,—воскликнулъ нашъ хозяинъ,—«знавалъ одного короля Лира!»—«Какъ такъ?» спросили мы его...»—Отвѣтомъ и служить вся великолѣпная повѣсть о «Степномъ королѣ Лирѣ»—Мартынъ Петровичъ Харловъ и двухъ дочеряхъ его.

Такая широта типовъ Шекспира, Сервантеса и нѣкоторыхъ другихъ поэтовъ зависитъ отъ того, что весь интересъ образовъ сосредоточенъ на анализѣ и воспроизведеніи психологіи натуръ, умовъ, страстей, въ то время, какъ остальное, именно черты національныя, бытовыя, черты эпохи и т. д., отодвинуто на второй планъ, и ими не заслоняется та, по выраженію Тургенева, «человѣческая суть», которая воплощена въ этихъ образахъ. Если, читая «Мертвыя души», мы будемъ отвлекаться отъ бытовыхъ чертъ, которыми тамъ обставлены дѣйствующія лица, и возьмемъ только ихъ «человѣческую суть», то, напр., *Маниловъ* и *Собакевичъ* превратятся въ широкіе психологическіе типы, и мы найдемъ ихъ и въ Германіи, и во Франціи, и въ прошломъ, и въ настоящемъ. Но въ силу обилія и важности бытовыхъ чертъ эти образы, сохраняя свое психологическое значеніе, въ то же время пріобрѣтаютъ и другое, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ болѣе важное, которое и приходится принимать въ соображеніе въ вопросѣ объ ихъ классификаціи. Поэтому мы и относимъ ихъ не сюда, а къ слѣдующей рубрикѣ.

Закончимъ характеристику нашей первой рубрики указаніемъ на то, что входящія въ нее психологическіе типы можно назвать также «*общечеловѣческими*».

б) **Типы бытовые.** Формы общественной жизни, условия быта и различныя подробности житейскаго обихода налагаютъ на людей свой отпечатокъ, который сохраняется очень долго, можетъ оставаться даже и послѣ ихъ измѣненія. Такимъ путемъ вырабатываются въ самой жизни типичныя черты, передающіяся отъ поколѣнія къ поколѣнiю въ силу психологической наслѣдственности. Искусство улавливаетъ эти черты и создаетъ изъ нихъ *типичные образы*, воспроизводящiе бытовую складку различныхъ слоевъ населенiя. Таковы, напр., въ нашей литературѣ *типы дворянъ-помѣщиковъ, крестьянъ, мѣщанъ, купцовъ, сельскаго духовенства, городского духовенства, великосвѣтскаго общества*. Понятно огромное значенiе такихъ образовъ для изученiя жизни, дѣйствительности, состоянiя общества въ данную эпоху. Художественная литература, ставящая себѣ цѣлью изучать дѣйствительность помощью бытовыхъ типовъ, обобщающихъ явленiя жизни, обыкновенно называется *реальною*, и это направленiе въ поэзи извѣстно подъ именемъ *художественнаго реализма* (въ тѣсномъ смыслѣ).

Въ нашей литературѣ образцами бытовыхъ типовъ являются: *великосвѣтскiе (аристократическiе)* въ романахъ и повѣстяхъ *Л. Н. Толстого* (напр., кн. Андрей Болконскiй, его отецъ, его сестра, Пьеръ Безуховъ и др. въ «Войнѣ и мирѣ», графъ Вронскiй и др. въ романѣ «Анна Каренина»); *крестьянскiе* въ «Запискахъ охотника» *Тургенева*, въ нѣкоторыхъ повѣстяхъ *Писемскаго*, въ разсказахъ *Глѣба Успенскаго*, *Златовратскаго*; *купеческiе* въ комедiяхъ и драмахъ *Островскаго*; *типы мѣщанъ и также крестьянъ, перешедшихъ отъ земледѣлiя къ торговлѣ и разнымъ промысламъ* въ разсказахъ и очеркахъ *Глѣба Успенскаго*, въ повѣсти *Чехова* «Въ оврагѣ»; *типы духовенства городского и сельскаго* въ романѣ *Льскова* «Соборяне» и нѣкоторыхъ очер-

кахъ того же писателя, во многихъ повѣстяхъ *О. Забытаго* и *Потапенка*; типы дворянъ-помѣщиковъ «средней руки» — у *Гоголя* (въ «Мерт. душ.»), у *Тургенева* (въ повѣстяхъ «Два пріятели», «Затишье» и др.); типы мелкихъ чиновниковъ, напр., *Акакій Акакіевичъ* въ повѣсти «Шинель» *Гоголя*, нѣкоторыя лица въ повѣстяхъ и романахъ *Писемскаго* и *Достоевскаго* и др.

Особую разновидность бытовыхъ типовъ составляютъ тѣ, въ которыхъ воспроизведены черты областныя, мѣстныя, этнографическія, такъ что по этимъ образамъ мы можемъ составить себѣ точное понятіе объ особенностяхъ психологіи, быта и нравовъ жителей опредѣленной мѣстности. Таковы у насъ казацкіе типы въ повѣсти *Л. Толстого* «Козаки», типы «подлиповцевъ» *Рѣшетникова*, разныя лица въ повѣстяхъ и очеркахъ *Мамина-Сибиряка*, рисующихъ бытъ населенія на Уралѣ.

в) **Типы мыслящей и передовой части общества**, взятые въ ихъ бытовой обстановкѣ, но имѣющіе цѣлью воспроизвести и художественно истолковать не самую дѣйствительность, а психологическія отношенія къ ней людей просвѣщенныхъ и одушевленныхъ тѣми идеями и идеалами, которые въ данное время являются очередными и прогрессивными. Въ такихъ образахъ воплощается опредѣленный моментъ исторіи общества, и по нимъ мы можемъ познакомиться съ направлениемъ умовъ, съ общественными стремленіями, съ увлеченіями, разочарованіями и настроениемъ передовыхъ людей разныхъ эпохъ. Наша литература создала цѣлый рядъ такихъ типовъ, начиная отъ 20-хъ годовъ XIX вѣка. Это именно: *Чацкій* (въ «Горе отъ ума» *Грибоедова*) и *Онѣгинъ* («Евг. Онѣгинъ» *Пушкина*), воспроизводящіе передовыхъ людей 20-хъ годовъ, *Печоринъ* («Герой нашего времени» *Лермонтова*), изображающій психологію и настроеніе нѣкоторой части мыслящихъ людей (изъ великосвѣтскаго круга) въ 30-хъ годахъ, *Бельтовъ* (въ

чанамъ приписываютъ почему-то эгоизмъ, французамъ—*легкомысліе*, нѣмцамъ—*недантизмъ* и т. д. Все это основано на предразсудкахъ, пристрастіяхъ и поверхностныхъ наблюденіяхъ. У всѣхъ народовъ найдутся всякія достоинства и недостатки, добродѣтели и пороки, и никто еще не сосчиталъ, гдѣ больше эгоистовъ— въ Англіи или въ Германіи, гдѣ больше легкомыслія— во Франціи или въ Россіи и т. д. Вездѣ есть добрые и злые люди, хорошіе и дурные, честные и нечестные, умные и глупые,—и *все это къ національной психологіи никакого отношенія не имѣетъ*. Національная психологія складывается изъ чертъ, которыхъ нельзя назвать *качествами* (положительными и отрицательными, хорошими или дурными), а изъ такихъ, которыя нужно назвать *свойствами*, не подлежащими одобренію или осужденію, какъ не подлежатъ тому и другому внѣшнія, тѣлесныя черты, напр., цвѣтъ волосъ, глазъ, ростъ, тѣлосложеніе и т. д. Они могутъ, правда, кому-нибудь нравиться или не нравиться, но это дѣло личнаго вкуса. Національная психологія есть, такъ сказать, «психическое сложеніе» націи, ея особая, характерная душевная складка, «душевная и *по преимуществу умственная* фізіономія», которую трудно описать, опредѣлить, но которая невольно чувствуется. Всего лучше чувствуется она въ умственномъ творчествѣ, которое въ этомъ смыслѣ всегда національно; на искусствѣ, наукѣ, философіи, литературѣ націи лежитъ отпечатокъ національныхъ особенностей мышленія и творчества. Этотъ національный отпечатокъ не мѣшаетъ самому *содержанію* мысли и *результатамъ* творчества быть общечеловѣческими: *онъ присущъ только приемамъ мысли, психологіи творчества*. Съ этой-то стороны вы узнаете, напр., въ Миллѣ, Спенсерѣ, Дарвинѣ, Байронѣ *типичныхъ англичанъ*, въ Декартѣ, въ Огюстѣ Контѣ, въ Викторѣ Гюго—*типичныхъ французовъ*, въ

Кантъ, въ Гёте, въ Шиллерѣ—типичныхъ нѣмцевъ и такъ далѣе.

Итакъ, содержаніе и результаты мысли и творчества—не національны, но само мышленіе и само творчество, какъ психологическіе процессы, всегда національны.

То, что мы сказали о поэтахъ, ученыхъ, мыслителяхъ, относится и ко всѣмъ людямъ. Разница только въ степени яркости національныхъ чертъ. Всякій человѣкъ мыслить и обладаетъ національною складкою мышленія, какъ и другихъ сторонъ психической жизни. Эта складка, въ зависимости отъ различныхъ условій, проявляется различно: то сильнѣе, то слабѣе; у однихъ она ярче, замѣтнѣе, у другихъ она заслонена разными чертами, не принадлежащими къ составу національной психологіи, напр., бытовыми. Такъ это въ самой жизни и такъ это и въ искусствѣ. Поэтъ, рисуя бытовой или психологическій типъ, конечно, придаетъ ему и національный колоритъ, но черты національныя могутъ заслоняться бытовыми, въ которыхъ заключенъ весь интересъ произведенія. Но если художникъ, вольно или невольно, отдѣлнить и выдвинетъ впередъ черты «национальной фізіономіи», то бытовой или психологическій типъ становится, кромѣ того, и *національнымъ*. Такъ это случилось съ вышеуказанными образами Кутузова, Каратаева, Обломова, Базарова.

«Національную фізіономію» нельзя досконально описать (выйдетъ столь же блѣдно и протокольно, какъ и всѣ попытки детально описать внѣшнюю фізіономію человѣка), но художники умѣютъ ее улавливать и воспроизводить намеками, отдѣльными чертами, рѣчью выведеннаго лица. Эти намеки и на видъ разрозненные черты вызываютъ у насъ какъ бы «ощущеніе» національной складки даннаго лица. Такое «ощущеніе», вызываемое личностью *Базарова*, отмѣтилъ покойный кри-

2) **Замѣна одного представленія другимъ при условіи, что между ними есть какая-либо связь, внутренняя или внѣшняя.** Этотъ пріемъ, весьма распространенный въ художественномъ творчествѣ, можетъ быть подведенъ подъ такую общую формулу: поэтъ хочетъ изобразить предметъ *A*, но вмѣсто него или же прежде, чѣмъ говорить о немъ, онъ беретъ предметъ *B*, который имѣетъ извѣстное отношеніе къ *A* и изображеніе котораго весьма замѣтно содѣйствуетъ осуществленію поэтическаго замысла, служа очень важнымъ, иногда незамѣнимымъ средствомъ и лучшимъ способомъ изобразить предметъ *A*.

Сюда относятся, напр., слѣдующіе случаи: имѣя цѣлью изобразить характеръ даннаго лица, поэтъ сперва описываетъ обстановку, среди которой это лицо живетъ (его домъ, квартиру, убранство комнатъ и т. д.), или же говоритъ намъ о профессіи, занятіяхъ лица, о роли, которую оно играетъ въ обществѣ, или же описываетъ его костюмъ, манеры и т. д., или же, наконецъ, ни слова не говоря о самомъ лицѣ, о его характерѣ, умѣ, натурѣ, поэтъ воспроизводитъ только дѣйствія, поступки «героя»: по этимъ поступкамъ читатель самъ составитъ себѣ отчетливое представленіе о характерѣ лица.

Вотъ примѣры. Въ вышеприведенномъ отрывкѣ изъ «Мертвыхъ душъ», гдѣ Гоголь изображаетъ скупость Плюшкина, мы находимъ довольно обстоятельное описаніе дома, комнатъ, образа жизни и поступковъ Плюшкина. Все это служитъ тѣмъ, что мы обозначили выраженіемъ «предметъ *B*», и это *B* изображено такъ хорошо, что Гоголь могъ бы и не говорить прямо о томъ, что Плюшкинъ—скряга: читатель самъ догадался бы объ этомъ. Психологическій типъ «лежебока» Обломова изображенъ Гончаровымъ помощью различныхъ пріемовъ, въ числѣ которыхъ видную, даже незамѣни-

мую роль играетъ постоянное упоминаніе о халатѣ и туфляхъ Обломова и объ его вѣчномъ «лежаніи». Весь романъ сводится въ сущности къ изображенію того, какъ и почему «лежитъ» Илья Ильичъ, и выясненію, если можно такъ выразиться, *психологіи* этого лежанія, которая кратко формулирована въ слѣдующихъ мѣткихъ словахъ: «Лежаніе у Ильи Ильича не было ни необходимостью, какъ у больного или какъ у чело-вѣка, который хочетъ спать, ни случайностью, какъ у того, кто усталъ, ни наслажденіемъ, какъ у лѣнтяя: это было нормальнымъ состояніемъ».

На первый взглядъ можетъ показаться, что пріемъ, нами разсматриваемый, только усложняетъ дѣло: вмѣсто того, чтобы прямо говорить объ *A*, поэтъ говоритъ о *B*. Но негрудно показать, что въ дѣйствительности этотъ пріемъ не усложняетъ, а упрощаетъ. Возьмемъ примѣръ. Въ повѣсти Тургенева «Вешнія воды» выведенъ, между прочимъ, нѣкій Клюберъ, женихъ Джеммы, приказчикъ или «комми» въ одномъ магазинѣ во Франк-фуртѣ. Автору нужно показать заранѣе (прежде, чѣмъ это лицо обнаружится въ дальнѣйшемъ развитіи дѣйствія), что это—человѣкъ ничтожный, пошлый, недостойный любви такой дѣвушки, какъ Джемма. Если бы Тургеневъ сказалъ это въ двухъ словахъ, вышла бы проза, а не поэзія, и такой отзывъ не произвелъ бы на читателя никакого впечатлѣнія. Если бы Тургеневъ растянулъ на нѣсколько страницъ характеристику Клюбера, перечисляя всѣ его недостатки и пошлыя стороны его натуры, вышла бы все та же проза, только длинная и скучная, и впечатлѣніе, вынесенное читателемъ о Клуберѣ, было бы столь же неяснымъ. Тургеневъ, какъ истинный художникъ, поступилъ иначе: онъ повелъ рѣчь не о пошлости Клюбера, а о его костюмѣ и манерахъ, и далъ слѣдующее юмористическое описаніе ихъ, по которому читатель сразу составляетъ себѣ точное, ясное,

почти законченное представлѣніе о натурѣ этого лица: «Должно полагать, что въ то время въ цѣломъ Франкфуртѣ ни въ одномъ магазинѣ не существовало такого вѣжливаго, важнаго, любезнаго главнаго комми, каковымъ являлся г-нъ Клюберъ. Безукоризненность его туалета стояла на одной высотѣ съ достоинствомъ его осанки, съ изящностью, немного, правда, чопорной и сдержанной, на англійскій ладъ (онъ провелъ два года въ Англии), но все-таки плѣнительной изящностью его манеръ! Съ перваго взгляда становилось явно, что этотъ красивый, нѣсколько строгій, отлично воспитанный и превосходно вымытый молодой человекъ привыкъ повиноваться высшимъ и повелѣвать низшимъ, и что за прилавкомъ своего магазина онъ неизбѣжно долженъ былъ внушать уваженіе самимъ покупателямъ! Въ свѣрхъестественной его честности не могло быть ни малѣйшаго сомнѣнія: стоило только взглянуть на его туго накрахмаленные воротнички!.. Г-нъ Клюберъ началъ съ того, что отрекомендовался, при чемъ такъ благородно наклонилъ станъ, такъ пріятно сдвинулъ ноги и такъ учтиво тронулъ каблукъ о каблукъ, что всякій непременно долженъ былъ почувствовать: у этого человека и бѣлье и душевныя качества—перваго сорта...»

Приведенныхъ примѣровъ достаточно, чтобы убѣдиться въ томъ, какую важную роль играетъ въ поэзии разсмотрѣнный пріемъ.

Прежде, чѣмъ пойти дальше, укажемъ на то, что этотъ пріемъ весьма часто встрѣчается въ самомъ языкѣ, — какъ въ обыденной рѣчи, такъ и въ языкѣ литературномъ. Вотъ образчики: 1) «домъ», «городъ», «деревня», «страна», «улица», «театръ», «ложи», «партеръ», «раекъ» и т. д. вмѣсто «люди» (живущіе въ домѣ, находящіеся на улицѣ, въ театрѣ и т. д.) въ такихъ выраженіяхъ, какъ: «весь *домъ* переполошился», «весь *городъ* говоритъ объ этомъ», «весь *театръ* хло-

а) Замысливъ опредѣленный типъ, поэтъ воплощаетъ его не въ одинъ а въ два образа, которые составляютъ пару почти одинаковыхъ фигуръ. Изображеніе и художественное истолкованіе типа выигрываетъ въ яркости и полнотѣ въ силу сопоставленія этихъ двухъ образовъ, какъ бы повторяющихъ или копирующихъ другъ друга. Вспомнимъ такія пары, какъ *Добчинскій* и *Бобчинскій* въ «Ревизорѣ» Гоголя, какъ «дама пріятная во всѣхъ отношеніяхъ» и «дама просто пріятная» въ «Мертвыхъ Душахъ» (ч. I, гл. IX), какъ «дядя Митяй» и «дядя Миняй» тамъ же (ч. I, гл. V), далѣе—«безшабашные совѣтники» *Удавъ* и *Дыба* въ одномъ изъ очерковъ Салтыкова (Щедрина)¹⁾ *Иванъ Ивановичъ* и *Иванъ Никифоровичъ* въ повѣсти Гоголя «О томъ, какъ поссорились Иванъ Ивановичъ съ Иваномъ Никифоровичемъ» и т. д. Это можно назвать сочетаніемъ художественныхъ синонимовъ: сопоставленныя величины равнозначны. Онѣ, такъ сказать, отражаются другъ въ другѣ, словно въ зеркалѣ, въ силу чего значительно усиливается впечатлѣніе, ими производимое. Бобчинскій представляетъ собою то же самое, что и Добчинскій; всѣ ихъ помыслы и все несложное, смѣшное и ничтожное содержаніе ихъ пошленькихъ душъ такъ сходны, что нельзя отличить одного отъ другого и установить, кто первый сказалъ «а!»—И мы явственно ощущаемъ, что пошлость этого типа такъ ярко изображена, такъ удачно схвачена именно благодаря тому, что типъ представленъ въ двухъ экземплярахъ, которые похожи другъ на друга какъ два сапога. Тотъ же результатъ, въ другихъ случаяхъ достигается указаніемъ на различія, но такія, которыя, въ силу своей ничтожности, еще ярче отгнѣняютъ сходство основныхъ чертъ. Такъ поступилъ Гоголь съ Иваномъ Ивановичемъ и Иваномъ

1) „За рубежомъ“.

Никифоровичемъ, о которыхъ онъ говоритъ, что «эти рѣдкіе друзья не совсѣмъ были сходны между собою»: Иванъ Ивановичъ «бреетъ бороду въ недѣлю два раза, Иванъ Никифоровичъ одинъ разъ»,—«у Ивана Ивановича большіе выразительные глаза табачнаго цвѣта, и ротъ нѣсколько похожъ на букву ижицу, у Ивана Никифоровича глаза маленькіе, желтоватые, совершенно пропадающіе между густыхъ бровей и пухлыхъ щекъ, и носъ въ видѣ спѣлой сливы...» и т. д.

Отмѣтимъ, что соотвѣтственный приемъ встрѣчается и въ языкѣ, гдѣ онъ также имѣетъ художественное значеніе: это — столь извѣстное, преимущественно въ народной рѣчи и поэзіи, сочетаніе синонимовъ, какъ напр.: «*путь - дорога*», «*свѣтъ - заря*», «*міръ - народъ*» и т. под.

б) Замысливъ *два разныхъ типа*, поэтъ и воплощаетъ ихъ въ двухъ образахъ и *сопоставляетъ, сравниваетъ* эти образы, такъ что черты одного поясняются противоположными чертами другого. Получается также пара, но только не одинаковыхъ, не сродныхъ, а разнородныхъ или противоположныхъ фигуръ. Образцами такихъ паръ могутъ служить: *Донъ-Кихотъ* и *Санчо-Панса* у Сервантеса, *Моцартъ* и *Сальери* у Пушкина, *Маниловъ* и *Собакевичъ* у Гоголя, *Хорь* и *Калинычъ* у Тургенева, *Базаровъ* и *Аркадій Кирсановъ* въ «Отцахъ и Дѣтяхъ» Тургенева, князь *Андрей Болконскій* и *Шеръ Безуховъ* у Л. Н. Толстого въ «Войнѣ и Мирѣ». Вспомнимъ еще излюбленное Тургеневымъ противопоставленіе слабыхъ мужскихъ и сильныхъ женскихъ характеровъ, напр., *Рудинъ* и *Наталья* (въ романѣ «Рудинъ»). Не всегда поэты даютъ намъ подробныя характеристики такихъ «паръ», перечисляя все, чѣмъ одно лицо отличается отъ другого. Часто они ограничиваются тѣмъ, что просто ставятъ ихъ рядомъ, «сопоставляютъ», предоставляя самому читателю сравни-

вать ихъ и отгѣнять черты одного противоположными чертами другого. Такъ поступилъ, напр., Пушкинъ въ «драматическомъ опытѣ» «Моцартъ и Сальери». Такъ и Гоголь не распространяется о различіи натуръ приторно-сладенькаго Манилова и грубаго Собакевича и рисуетъ ихъ отдѣльно (перваго въ главѣ II, второго— въ V), но читатель самъ сравниваетъ ихъ,—они невольно сопоставляются въ его воображеніи, образуя «пару», но не пару «художественныхъ синонимовъ», а именно пару лицъ, объединенныхъ только общею имъ пошлостью и удивительно гармонирующихъ другъ съ другомъ своими противоположностями (контрастами).

Въ другихъ случаяхъ поэты, какъ бы не полагаясь на читателя, сами берутся за это дѣло сравненія и болѣе или менѣе обстоятельно объясняютъ намъ, чѣмъ одно лицо отличается отъ другого. Такъ поступилъ Тургеневъ въ знаменитомъ очеркѣ «Хорь и Калинычъ» (въ «Запискахъ охотника»). Вотъ прочтемъ. «Оба пріятели нисколько не походили другъ на друга. Хорь былъ человѣкъ положительный, практическій, административная голова, раціоналистъ; Калинычъ, напротивъ, принадлежалъ къ числу идеалистовъ, романтиковъ, людей восторженныхъ и мечтательныхъ. Хорь понималъ дѣйствительность, т.-е. обстроился, накопилъ денегонку, ладилъ съ бариномъ и прочими властями; Калинычъ ходилъ въ лаптяхъ и перебивался кое-какъ. Хорь расплодилъ большое семейство, покорное и единоедушное; у Калиныча когда-то была жена, которой онъ боялся, а дѣтей и не бывало вовсе... Хорь любилъ Калиныча и оказывалъ ему покровительство; Калинычъ любилъ и уважалъ Хоря. Хорь говорилъ мало, посмѣивался и разумѣлъ про себя; Калинычъ объяснялся съ жаромъ, хотя и не пѣлъ соловьемъ, какъ бойкій фабричный человѣкъ... Калинычъ стоялъ ближе къ природѣ; Хорь же—къ людямъ, къ обществу; Калинычъ

не любилъ разсуждать и всему вѣрилъ слѣпо; Хоръ возвышался даже до иронической точки зрѣнія на жизнь»...

Приемъ сравненія въ лирикѣ. Въ лирической поэзии сравненіе играетъ видную роль и встрѣчается весьма часто. Вотъ важнѣйшіе случаи.

а) Поэтъ, говоря о предметѣ *A*, для большей выразительности или наглядности, сравниваетъ его съ предметомъ *B*; но это сравненіе не имѣло рѣшающаго значенія въ самомъ процессѣ творчества. Напримѣръ:

Слышу ли голосъ твой,
Звонкій и ласковый,
Сердце, какъ птичка
Въ кляткѣ, запрыгаетъ...

(Лермонтовъ).

б) Сравненіе играло замѣтную роль въ самомъ процессѣ творчества; оно явилось стимуломъ (возбудителемъ) лирическаго движенія души; оно подсказало поэту тѣ мысли и чувства, которыя онъ выразилъ въ стихотвореніи. Напр.:

*Какъ одинокая гробница
Вниманье путника зоветъ,
Такъ эта блѣдная страница
Пусть милый взоръ твой привлечетъ.
И если послѣ многихъ лѣтъ
Прочтешь ты, какъ мечталъ поэтъ,
И вспомнишь, какъ тебя любилъ онъ,
То думай, что его ужъ нѣтъ,
Что сердце здѣсь похоронилъ онъ.*

(Лермонтовъ изъ Байрона).

Нетрудно видѣть, что все стихотвореніе, такъ сказать, построено на данномъ сравненіи: произведенія поэта—могила его вдохновеній, его мыслей и чувствъ. Поэтическое движеніе души, выразившись въ словѣ, въ поэтической формѣ, прекращается, какъ бы замираетъ. Послѣ смерти поэта останутся его творенія, кладбище его думъ,—въ томъ числѣ и эта «блѣдная

страница въ альбомѣ любимой женщины. Здѣсь, на этой страницѣ, онъ похоронилъ свою любовь.

Если устранить сравненіе, — вмѣстѣ съ нимъ исчезнетъ и мысль и настроеніе, выраженные въ стихотвореніи.

в) Поэтъ отправляется отъ Б, которое и наводитъ его на мысли объ А. — Такъ это въ стихотвореніи Лермонтова «Поэтъ»:

Отдѣлкой золотой блистаетъ мой кинжалъ,
 Клинокъ надежный, безъ порока;
 Булатъ его хранить таинственный закалъ,
 Наслѣдье браннаго Востока.
 Наѣзднику въ горахъ служилъ онъ много лѣтъ,
 Не зная платы за услугу;
 Не по одной груди провелъ онъ страшный слѣдъ
 И не одну прорвалъ кольчугу.
 Забавы онъ дѣлилъ послушнѣ раба;
 Звенѣлъ въ отвѣтъ рѣчамъ обиднымъ;
 Въ тѣ дни была бъ ему богатая рѣзба
 Нарядомъ чуждымъ и постыднымъ.
 Онъ взятъ за Терекомъ отважнымъ казакомъ
 На хладномъ трупѣ господина,
 И долго онъ лежалъ, заброшенный потомъ,
 Въ походной лавкѣ армянина.
 Теперь родныхъ ножонъ, избитыхъ на войнѣ,
 Лишень героя спутникъ бѣдный;
 Игрушкой золотой онъ блещетъ на стѣнѣ —
 Увы! — безславный и безвредный!
 Никто привычною, заботливой рукой
 Его не чистить, не ласкаетъ,
 И надписи его, молясь передъ зарей,
 Никто съ усердемъ не читаетъ...

Въ нашъ вѣкъ изнѣженный не такъ ли ты, поэтъ,
 Свое утратилъ назначенье,
 На злато промѣнявъ ту власть, которой свѣтъ
 Внималъ въ нѣмомъ благоговѣннѣ?
 Бывало, мѣрный звукъ твоихъ могучихъ словъ
 Воспламенялъ бойца для битвы;

Метафорическія выраженія сохраняютъ свое поэтическое значеніе лишь до тѣхъ поръ, пока мы сознаемъ, что они имѣютъ въ другихъ случаяхъ прямой, а не производный смыслъ, основанный на сравненіи. Если это будетъ забыто, то поэтический характеръ выраженія отпадаетъ, а съ тѣмъ вмѣстѣ исчезаетъ и метафора: выраженіе перестаетъ быть метафорическимъ. Такъ, метафора «золотое сердце» сохраняется потому, что прилагательное «золотой» существуетъ въ языкѣ съ прямымъ значеніемъ («сдѣланный изъ золота», напр., «золотое кольцо»). Если бы, предположимъ, это прямое значеніе было забыто, то съ тѣмъ вмѣстѣ исчезла бы и метафора, потому что слово «золотой» въ такихъ выраженіяхъ, какъ «золотое сердце», «золотые годы юности» и т. п., получило бы тогда значеніе прямое. Такъ это случилось, напр., со словами: *пошлый*, *пошлость*, *опошлиться*, которыя были нѣкогда метафорами, когда «*пошлый*» значило «обычный», общераспространенный (старинное «*пошлина*»—*обычай*), и это было прямымъ его значеніемъ, нынѣ забытымъ. Бываютъ случаи, когда метафора не исчезаетъ, но теряетъ добрую долю своей художественности, становится почти прозаическимъ выраженіемъ въ силу того, что мы не обращаемъ вниманія на переносный характеръ слова: намъ кажется, что это—выраженіе почти прямое. Таковы, напр., «чистое сердце», «нечистое дѣло», «запутанный вопросъ», «сложный характеръ», «прямой отвѣтъ», «насторожиться».

Что касается роли метафоры въ *искусствѣ образномъ*, то здѣсь она имѣетъ лишь второстепенное значеніе. Въ процессѣ созданія обобщающихъ образовъ художникъ, конечно, можетъ, если это нужно, переносить черты одного образа на другой, но при этомъ безусловно необходимо слѣдующее: образъ, отъ котораго извѣстныя черты переходятъ къ другому, долженъ

исчезнуть или, по крайней мѣрѣ, преобразоваться такъ, чтобы нельзя было и догадаться о принадлежности ему данныхъ чертъ, которыя должны разсматриваться какъ исконная и необходимая принадлежность второго образа; въ этомъ послѣднемъ необходимо вытравить всѣ слѣды, могущіе навести читателя на подозрѣніе, что эти черты откуда-то заимствованы, откуда-то перенесены. Ибо, въ противномъ случаѣ, выйдетъ какъ бы раздвоеніе образа, за нимъ будетъ вырисовываться какой-то другой; можетъ выйти и просто художественная бессмыслица. Итакъ, если первый образъ исчезаетъ, то съ тѣмъ вмѣстѣ устраняется и *метафоричность приѣма*. Такъ же точно, когда сопоставляются или сравниваются уже готовые образы, то изъ этого опять-таки никакой метафоры не выходитъ. Хорь—не метафора Калиныча, Бобчинскій—не метафора Добчинскаго.

Но въ образномъ искусствѣ метафора имѣетъ свое значеніе, какъ *и иллюстрація, какъ приѣмъ изложенія*. Метафорами богата поэзія Гомера. Къ нимъ зачастую прибѣгаетъ Гоголь. Выше мы привели одно мѣсто, гдѣ Гоголь сравниваетъ «хорошенькій овалъ лица» 16-лѣтней барышни съ «свѣженькимъ яичкомъ» («Мертвыя души», ч. I, гл. V). Вотъ еще примѣръ: «Бейте его ¹⁾»,—кричалъ Поздревъ, порываясь впередъ съ черешневымъ чубукомъ, весь въ жару, въ погу, какъ будто подступалъ подъ неприступную крѣпость.— Бейте его!—кричалъ онъ такимъ же голосомъ, какъ во время великаго приступа кричить своему взводу: «Ребята, впередъ!» какой-нибудь отчаянный поручикъ, котораго взбалмошная храбрость уже приобрѣла такую извѣстность, что дается нарочный приказъ держать его за руки во время горячихъ дѣлъ. Но поручикъ уже почувствовалъ бранный задоръ... и т. д.» («Мертв.

¹⁾ Чичикова,

души», ч. I, гл. IV). Создавая Ноздрева, Гоголь не имѣлъ въ виду поручика. Послѣдній служить только для иллюстраціи данной сцены. Это, стало-быть, только метафора въ изложеніи, въ описаніи, т.-е. въ поэтическомъ языкѣ.

Разсмотрѣннымъ здѣсь приемамъ поэтическаго творчества отвѣчаютъ соответственныя *явленія языка, рѣчи*, какъ было указано выше. Они были замѣчены уже въ древности (у грековъ и римлянъ), когда имъ и присвоили общее названіе «*троповъ*» (*тропъ* отъ греческаго *τροπή*—оборотъ), а ихъ разновидности получили уже упомянутыя нами наименованія—*синеκδοха*, *метонимія*, *метафора*. Ихъ изученіе составило одну изъ задачъ *реторики*, гдѣ они разсматривались, какъ искусственные приемы поэтической и ораторской рѣчи. Не мало цѣнныхъ наблюденій находимъ мы по этому вопросу у Аристотеля, Цицерона, Квинтиллиана.

Въ настоящее время изученіе троповъ получило другую постановку: они разсматриваются *какъ факты языка, какъ его поэтическіе (художественные) элементы*. И вмѣстѣ съ тѣмъ возникаетъ задача — изслѣдовать отношеніе между этими поэтическими элементами языка и соответствующими имъ или имъ родственными приемами поэтическаго творчества. При этомъ естественно возникаетъ вопросъ: не произошли ли вторые изъ первыхъ, не явилось ли поэтическое творчество результатомъ развитія художественныхъ элементовъ языка?—Разработка этого вопроса привела къ гипотезѣ происхожденія поэзіи (и вообще искусства) изъ языка, что выражается въ положеніи, гласящемъ такъ: *поэзія есть фактъ или функція языка*. Изложеніе этой теоріи не входитъ въ нашу задачу. Кто пожелалъ бы ознакомиться съ нею, найдетъ ея изложеніе въ сборникѣ

«Вопросы теории и психологии творчества» (издание Б. А. Лезина, Харьковъ, 1907 г.).

Взглядъ на поэзію, какъ на «фактъ» языка, предполагаетъ, что и проза должна быть понимаема также, какъ фактъ языка. Языкъ состоитъ изъ поэтическихъ и прозаическихъ элементовъ. Если первые представляются по существу родственными процессу поэтического творчества, то вторые, съ этой точки зрѣнія, сближаются съ процессомъ мысли прозаической. По этому вопросу, разсмотрѣніе котораго не входитъ въ задачу настоящей книги, читатель найдетъ указанія въ вышеупомянутомъ сборникѣ «Вопросы теории и психологии творчества».

Наша задача ограничивается изложеніемъ ученія о видахъ, формахъ и методахъ прозаическаго мышленія, къ чему мы и переходимъ теперь.

g. v. m.

VI.

Виды и формы прозы.

Мы уже знаемъ, что главнымъ отличіемъ прозы отъ поэзіи является то, что въ то время, какъ послѣдняя создаетъ образы (поэзія образная) или возбуждаетъ лирическія движенія души (лирика), первая создаетъ понятія. По своему назначенію (по цѣли) эти понятія могутъ быть либо чисто-познавательными, теоретическими, либо — прикладными, практическими. Силою первыхъ мы познаемъ тѣ явленія (факты, отношенія, стремленія, идеалы и т. д.), къ которымъ эти понятія относятся, обобщеніемъ которыхъ они служатъ. Силою вторыхъ мы стремимся воздѣйствовать, вліять на природу, на жизнь, на дѣйствительность. Съ этой точки зрѣнія всѣ виды прозы имѣютъ свою: 1) теоретическую и 2) свою прикладную сторону.

извѣстна подъ именемъ *положительной* или *критической философіи*.

2) Когда предметомъ умственной дѣятельности являются вопросы о Божествѣ и объ отношеніяхъ человѣка къ Богу, о религіозныхъ обязанностяхъ вѣрующаго, и если при этомъ установленныя (или же усвоенныя человѣкомъ) религіозныя понятія имѣютъ значеніе *догматовъ*, составляющихъ предметъ вѣры, тогда возникаетъ **теологическая (богословская) мысль**, характеризующаяся по преимуществу характеромъ *догматическимъ*. Богословское мышленіе также подраздѣляется на *теоретическое*, изъясняющее основныя понятія и догматы религіи, и *прикладное*, имѣющее цѣлью воспитывать религіозное и нравственное сознаніе вѣрующихъ.

3) Когда разумъ человѣческой обращается къ изученію различныхъ группъ явленій (напр., явленій физическихъ, химическихъ, біологическихъ, психологическихъ, юридическихъ, экономическихъ и т. д.), стремясь постичь ихъ природу и развитіе (эволюцію) и открыть такъ называемые «законы», ими управляющіе, тогда развивается познавательная дѣятельность, извѣстная подъ именемъ **научной**. Она служитъ основой положительной (критической) философіи, сама же не задается цѣлями философскаго объединенія и познанія и только таитъ въ себѣ его возможность. Научная дѣятельность естественно распадается на рядъ отдѣльныхъ наукъ, образующихъ особыя спеціальности и орудующихъ особыми методами и приемами изслѣдованія сообразно природѣ изучаемыхъ явленій. Каждая спеціальная наука стремится въ своемъ развитіи возвыситься до возможно широкихъ, глубокихъ и точныхъ обобщеній (понятій, законовъ) и затѣмъ, достигнувъ ихъ, добиться такихъ выводовъ оттуда или способовъ приложенія къ дѣйствительности, которые

дали бы возможность преобразовать эту дѣйствительность въ интересахъ человѣчества. Такимъ образомъ каждая научная область имѣетъ или можетъ имѣть прикладное значеніе. Иначе говоря, научная дѣятельность, преслѣдуя чисто-теоретическія цѣли познанія, въ то же время создаетъ или можетъ создать практическую (прикладную) дѣятельность, извѣстную подъ именемъ «*техники*» (въ обширномъ смыслѣ). Такъ, на основѣ математики, теоретической механики, физики, химіи создались и достигли высокой степени развитія практическая механика, технологія всевозможныхъ спеціальностей, давшія блистательные результаты въ видѣ различныхъ изобрѣтеній и примѣненій, которыми такъ славенъ истекшій XIX вѣкъ (желѣзныя дороги, пароходы, телеграфъ, телефонъ и т. д.). На основѣ физиологіи, анатоміи, гистологіи, патологіи и другихъ спеціальныхъ наукъ, изслѣдующихъ нормальные и ненормальные (болѣзненные) процессы въ организмѣ (человѣческомъ и животномъ), установились и сдѣлали огромные успѣхи *научная медицина*, въ свою очередь, развѣтвившаяся на спеціальности (хирургія, лѣченіе внутреннихъ болѣзней, нервныхъ и др., психіатрія и т. д.) и *научная гигиена*. Когда со временемъ соціальныя науки достигнутъ той высоты развитія и точности изслѣдованія, какихъ достигло естествознаніе, то, безъ сомнѣнія, возникнетъ цѣлый рядъ прикладныхъ соціальныхъ наукъ (нѣкоторыя изъ нихъ уже теперь начинаютъ оформливаться), каковы *практическая политика* въ различныхъ областяхъ общественной и государственной жизни, «общественная гигиена», «педагогика» и друг., и ихъ приложеніе къ жизни приведетъ къ такимъ великимъ результатамъ и преобразованіямъ, о которыхъ мы теперь можемъ только гадать.

4) Когда мысль обращается къ разсмотрѣнію текущихъ вопросовъ общественной жизни (напр., вопро-

совь о судѣ, о финансахъ, о водопроводѣ, о путяхъ сообщенія, о мостовыхъ, о школѣ, о государственномъ устройствѣ и т. д.) и, не задаваясь ни философскими, ни научными цѣлями, стремится показать необходимость тѣхъ или другихъ преобразованій, начинаній и т. д., или же вообще ставить себѣ задачею воздѣйствовать на общественное мнѣніе, тогда развивается умственная дѣятельность, извѣстная подъ именемъ **публицистики**.

б) Когда мысль ставить себѣ цѣлью распространять уже добытыя знанія (научныя, философскія) и содѣйствовать воспитанію и образованію дѣтей и юношей, тогда развивается дѣятельность, которую можно назвать **дидактическою** (въ обширномъ смыслѣ), и которая распадается на *популяризацию знанія* и на *педагогикѣ* въ тѣсномъ смыслѣ. Первая обращается къ взрослымъ, вторая имѣетъ въ виду дѣтей и подростковъ.

Два послѣдніе вида (*публицистика* и *дидактика* въ обширномъ смыслѣ) имѣютъ по преимуществу характеръ *прикладной, практической*: публицистъ стремится прежде всего провести свои идеи въ жизнь или, по крайней мѣрѣ, склонить общественное мнѣніе въ ихъ пользу; популяризаторъ распространяетъ знанія и такимъ образомъ непосредственно вліяетъ на умы; педагогъ воспитываетъ и т. д. Но нетрудно видѣть, что и эти области умственной дѣятельности имѣютъ свою теоретическую сторону. Для публициста таковою служитъ система тѣхъ идей, отъ которыхъ онъ отправляется, его общественные или политическіе идеалы, его *направленіе* (напр., либеральное, консервативное и т. д.). Для популяризатора и педагога теоретическая сторона ихъ дѣятельности выражается въ ихъ общихъ понятіяхъ о значеніи и призваніи науки, о задачахъ воспитанія, о развитіи гуманности и т. д. И тотъ, и

лей—у Гераклита, Парменида, Демокрита, Анаксагора и др.

2) **Послѣдовательное изложеніе, разсказъ, повѣствованіе, описаніе.** Классическими образцами этой формы служатъ произведенія *Геродота*, а также, съ нѣкоторыми ограниченіями, *Фукидида*, *Тита Ливія* и др. 1). Въ новыхъ литературахъ сюда относятся многочисленныя произведенія разныхъ видовъ прозы, каковы многіе научныя и дидактическіе труды по географіи, исторіи, зоологіи и т. д., гдѣ такіе процессы мысли, какъ разсужденіе, анализъ, доказательство, обобщеніе или совсѣмъ отсутствуютъ или отступаютъ на второй планъ и гдѣ вся задача сводится къ тому, чтобы съ наибольшою точностью и ясностью *описать* предметъ или *дать послѣдовательное повѣствованіе* о событіяхъ. Сюда же относятся біографіи, автобіографіи, воспоминанія, мемуары, хроники и т. д., за вычетомъ тѣхъ изъ нихъ или тѣхъ мѣстъ въ нихъ, гдѣ авторъ *разсуждаетъ, философствуетъ* или *критикуетъ*.

3) **Разсужденіе, отлитое въ форму разговора или спора между двумя или нѣсколькими лицами, діалогъ.** Классическимъ образцомъ служатъ философскіе діалоги *Платона*. Въ этой формѣ написаны нѣкоторыя сочиненія Цицерона (философскаго характера, напр., «*De senectute*» — «о старости»). Нерѣдко встрѣчается она и въ новыхъ литературахъ.

4) **Разсужденіе по какому-либо вопросу, изложенное прямо отъ лица автора, трактатъ.** Таковы, напр., философскіе трактаты Аристотеля. Въ формѣ трактата

1) *Фукидидъ*, напр., не только *излагаетъ, разсказываетъ*, но и старается установить связь между событіями и раскрыть ихъ внутренній смыслъ. Съ этой стороны его историческій трудъ есть уже родъ *изслѣдованія*, и его форма изъ повѣствовательной превращается въ то, что можно назвать „разсужденіемъ“ въ исторіографіи. Но за вычетомъ этого элемента остается простой *разсказъ, повѣствованіе*.

написаны многочисленныя произведенія по всёмъ областямъ знанія (философскія, научныя, публицистическія, критическія), и она принадлежитъ къ числу самыхъ распространенныхъ во всёхъ литературахъ формъ прозы.

5) **Изслѣдованіе** (философское, богословское, научное, критическое и т. д.). Отъ *разсужденія* (*трактата*) оно отличается тѣмъ, что въ немъ обязательно примѣненіе къ изучаемому предмету тѣхъ *методовъ* и *пріемовъ* познанія, которые въ данной области мысли и въ данное время установлены и признаются необходимыми для правильной постановки и разработки вопросовъ или для раскрытія природы явленій.

6) **Рѣчь (ораторская)**, предназначенная для устнаго изложенія, но получившая литературную обработку. Сюда относятся произведенія такъ называемаго «ораторскаго искусства», каковы *проповѣди* (духовное краснорѣчіе), *судебныя* и *политическія рѣчи*. Классическими образцами служатъ, какъ извѣстно, рѣчи *Демосвена*, *Эсхина*, *Цицерона* у древнихъ, *Мирабо* и многочисленныхъ политическихъ и судебныхъ ораторовъ новаго времени ¹⁾.

7) **Лекціи** (въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ и публичныя), **рефераты** (напр., въ ученыхъ обществахъ).

8) **Курсы**, т.-е. рядъ лекцій, обнимающихъ цѣлый предметъ преподаванія или какой-либо отдѣлъ его, напр., «курсъ всеобщей исторіи», «курсъ исторіи среднихъ вѣковъ», «курсъ гражданскаго права» и т. д.

9) **Учебники**.

¹⁾ Какъ духовные ораторы, у насъ прославились митрополиты *Филаретъ*, *Инокентій* и др. Въ ряду судебныхъ выдвинулись *Кони*, *Спасовичъ*, *Андреевскій*, *Плевако* и др.

VII.

Методы и приемы прозаического мышления.

Изучение методовъ и приемовъ прозаическаго мышленія составляетъ предметъ особой науки, извѣстной подъ именемъ *логики*. Здѣсь мы ограничимся указаніемъ на важнѣйшіе изъ нихъ, на тѣ процессы прозаической мысли, которые признаются основными. Основные методы суть: I) дедукція и II) индукція, основные приемы: III) анализъ и IV) синтезъ.

I) *Дедукція* или *дедуктивный методъ* состоитъ въ томъ, что изъ одного положенія, которое признано правильнымъ или же принято условно, на время, выводится другое, съ логическою необходимостью изъ него вытекающее; къ дедукціи относятся также многіе случаи примѣненія общаго правила къ частному случаю. Доказательства геометрическихъ теоремъ, гдѣ одно логически выводится изъ другого, и все возводится къ небольшому числу самоочевидныхъ общихъ истинъ, называемыхъ *аксіомами*, представляютъ собою образецъ дедуктивнаго мышленія. Въ юриспруденціи примѣненіе общаго положенія (напр., закона) къ частному случаю (напр., къ какому-либо правонарушенію или преступленію) есть также приемъ дедуктивный. Въ художественной критикѣ оцѣнка достоинствъ и недостатковъ даннаго произведенія, основанная на общихъ понятіяхъ объ искусствѣ, о художественности, какія усвоилъ критикъ, является дедуктивнымъ выводомъ, приложеніемъ общей мысли къ отдѣльному факту. Дедукція играетъ огромную роль въ нашемъ повседневномъ, практическомъ мышленіи: мы имѣемъ запасъ готовыхъ общихъ понятій, сужденій, правилъ и на

каждомъ шагу дѣлаемъ изъ нихъ выводы, прилагая эти нормы или правила къ отдѣльнымъ случаямъ. Видное мѣсто принадлежитъ дедуктивнымъ приемамъ разнаго рода въ мышленіи философскомъ, въ особенности въ метафизикѣ, гдѣ все дѣло сводится къ развитію философскихъ понятій. Установивъ или принявъ одно, самое широкое или основное, философъ выводитъ изъ него другія, развиваетъ ихъ въ примѣненіи къ отдѣльнымъ вопросамъ, и все это образуетъ стройную систему идей, логически связанныхъ одна съ другой. Такова, напр., философская система Спинозы, въ основѣ которой положена идея единства всего сущаго, — идея божества, понимаемаго, какъ «міровая субстанція», обладающая двумя основными «аттрибутами» (признаками, свойствами): протяженіемъ и мышленіемъ. Все остальное содержаніе системы получено путемъ ряда дедуктивныхъ выводовъ оттуда и приложенія этихъ выводовъ къ отдѣльнымъ вопросамъ.

II) *индукція* или *индуктивный методъ* есть выводъ общаго положенія или заключенія изъ частныхъ случаевъ, изъ фактовъ. Мыслящій умъ *наблюдаетъ* рядъ фактовъ, и эти наблюденія *наводятъ* его (слово «индукція» значитъ «наведеніе») на извѣстное заключеніе, въ которомъ эти факты и другіе, имъ подобные, *обобщаются*. Индукціи принадлежитъ первенствующая роль въ научномъ мышленіи и въ критической философіи, основанной на научныхъ выводахъ. Въ естествознаніи (въ физикѣ, химіи, фізіологіи, біологіи) работали и достигли высокой степени совершенства двѣ формы индуктивнаго метода: *наблюденіе* и *опытъ* (*экспериментъ*). *Наблюденіе* характеризуется тѣмъ, что изучаемые факты изслѣдуются по возможности такъ, какъ они есть, и наблюдатель изучаетъ и обобщаетъ ихъ, воздерживаясь отъ вмѣшательства въ *естественныя условія* среди которыхъ онъ находитъ ихъ. *Опытъ*, напротивъ,

цѣликомъ основанъ на вмѣшательствѣ наблюдателя, который создаетъ (въ видѣ разныхъ приборовъ, инструментовъ и т. д.) *искусственныя* условія, въ которыхъ онъ и ставитъ наблюдаемыя явленія, что даетъ ему возможность обнаружить такія стороны или свойства вещей, которыя при естественныхъ условіяхъ болѣе или менѣе скрыты или неясны и не могутъ быть узнаны и поняты. Опытъ есть, слѣдовательно, разновидность наблюденія. Въ наукахъ соціологическихъ и филологическихъ опытъ возможенъ лишь въ очень ограниченныхъ размѣрахъ, и здѣсь преобладаетъ *чистое наблюденіе*. Результатомъ индуктивныхъ изслѣдованій являются *научныя обобщенія* различной широты и глубины. Ихъ высшія формы—это такъ называемые «*законы*» и «*гипотезы*». *Законъ* есть обобщеніе, опредѣляющее въ точной формулѣ природу данныхъ явленій, ихъ проявленія, ихъ дѣйствія, ихъ послѣдовательность и т. д. и, при данномъ состояніи знаній и научныхъ методовъ, признаваемое вполне доказаннымъ, имѣющее значеніе такъ называемой «*научной истины*». *Гипотеза* есть обобщеніе, еще не имѣющее силы «научной истины», но условно признаваемое за таковую, пока не обнаружены факты, ей противорѣчащіе.

III) *Анализъ* есть приемъ мысли, путемъ котораго мы разлагаемъ болѣе или менѣе сложныя представленія, понятія, идеи на ихъ составныя части и этимъ путемъ приходимъ къ установленію новыхъ понятій или къ болѣе совершенному пониманію прежнихъ, — тѣхъ самыхъ, на которыя и была направлена эта работа.

IV) *Синтезъ* есть приемъ мысли, противоположный анализу: онъ направляется отъ частей къ цѣлому, отъ отдѣльныхъ представленій или частныхъ понятій къ общей идеѣ.

Анализъ имѣетъ нѣкоторое сродство съ дедукціей и весьма часто входитъ въ составъ дедуктивной работы

мысли. Нерѣдко, чтобы сдѣлать правильный выводъ и показать, какъ изъ *a* съ логической необходимостью получается *b*, нужно сперва всесторонне изслѣдовать *a* и подвергнуть его *анализу*, разложенію на части, на признаки и т. д. Но анализъ сопутствуетъ также и индуктивной работѣ мысли: прежде чѣмъ обобщить рядъ фактовъ, надо ихъ изслѣдовать, *анализировать*, т.-е. выяснитъ ихъ свойства, ихъ составъ, ихъ взаимныя отношенія.

Синтезъ, восходя отъ частей къ цѣлому, отъ отдѣльныхъ фактовъ къ ихъ системѣ, ихъ единству, находится въ извѣстномъ сродствѣ съ индуктивною работою мысли. Синтезъ есть *согласованіе, объединеніе*. Индукція, приводящая къ обобщенію, можетъ быть понимаема, какъ разновидность синтеза.

VIII.

Словесная форма поэзіи и прозы. Стихъ и стиль (слогъ).

1.

О *формахъ* поэзіи и прозы у насъ была рѣчь: мы говорили объ *эпической* и о *драматической* формахъ поэзіи съ ихъ подраздѣленіями (III), о формахъ прозы (описаніе, трактатъ, рѣчь и т. д., VI). Всѣ эти формы, какъ поэтическія, такъ и прозаическія, могутъ быть названы «формами или способами изложенія», и въ нихъ нужно различать *внутреннюю форму* отъ *внѣшней*, которая бываетъ нерѣдко обманчивою, какъ это мы видѣли на примѣрахъ «Записокъ сумасшедшаго» Гоголя и драматизированной поэмы Майкова «Три смерти».

Отъ этого понятія формы должно быть отличаемо то, о которомъ мы поведемъ рѣчь въ настоящей главѣ.

Это именно понятіе о внѣшней *звуковой, словесной* формѣ поэзіи и прозы. Она не что иное, какъ *рѣчь* человѣческая, въ которую облекается или, говоря точнѣе, которою орудуетъ мысль; поэтическая или прозаическая.

Уже издревле человѣческая рѣчь складывалась и проявлялась двояко: 1) *стихотворно* и 2) *нестихотворно*. Это, такъ сказать, два разныхъ строя или склада рѣчи. Но при всемъ своемъ различіи, они оказываются въ близкомъ родствѣ другъ съ другомъ, ибо, какъ тотъ, такъ и другой основаны на одномъ и томъ же началѣ, именно на *ритмѣ*, присущемъ языку. Какъ стихотворная, такъ и нестихотворная форма представляетъ собою *сочетаніе извѣстныхъ ритмическихъ элементовъ рѣчи*.

Эти ритмическіе элементы состоятъ въ слѣдующемъ: а) Рѣчь, представляя собою сочетаніе словъ, распадается на *слоги*—по числу гласныхъ звуковъ, изъ которыхъ каждый отвѣчаетъ одному акту выдыханія; дыханіе, какъ извѣстно, ритмично, т.-е. совершается чрезъ одинаковые промежутки времени; отражаясь на рѣчи, это даетъ однообразный ритмъ ряда слоговъ, слѣдующихъ другъ за другомъ. Этотъ ритмъ производилъ бы впечатлѣніе удручающей монотонности, если бы онъ не разнообразился въ извѣстной мѣрѣ, во-первыхъ, качественнымъ различіемъ гласныхъ звуковъ (*а, э, і, у, о...*), во-вторыхъ, вліяніемъ согласныхъ, вносящихъ сюда свои звуковые эффекты, и, въ-третьихъ, вмѣшательствомъ другихъ ритмическихъ элементовъ. б) Въ ряду этихъ послѣднихъ отмѣтимъ сперва *удареніе*, которое зависитъ отъ *силы* выдыханія: если одинъ слогъ произносится съ большею силою выдыханія, чѣмъ другой, то первый ощущается слухомъ *какъ ударяемый*, а второй—*какъ неударяемый*. Нетрудно понять, что чередованіе ударяемыхъ и не-

ударяемыхъ слоговъ вносить нѣкоторое разнообразіе въ ритмъ языка, нарушаетъ его монотонность. в) Языку присущи и музыкальные элементы—въ видѣ различія *высокихъ* и *низкихъ слоговъ* (что зависитъ отъ числа колебаній голосовыхъ связокъ въ секунду). Чередуваніе слоговъ различной высоты придаетъ нашей рѣчи нѣкоторую музыкальность, и этимъ еще больше скрашивается однообразіе ритма выдыханія. г) Во многихъ языкахъ съ большею или меньшею ясностью и правильностью выступаетъ различіе *долгихъ* и *краткихъ слоговъ* (такъ это было въ древнемъ греческомъ, въ латинскомъ, въ санскритѣ, такъ это и въ настоящее время въ нѣмецкомъ, чешскомъ, частью во французскомъ). Чередуваніе долгихъ и краткихъ слоговъ значительно содѣйствуетъ благозвучію рѣчи.

Благозвучіе и гармоничность рѣчи достигаются двумя различными путями: 1) сочетаніемъ *различныхъ* ритмическихъ элементовъ, не связанныхъ никакой системой, и 2) сочетаніемъ *одинаковыхъ* ритмическихъ элементовъ, подчиненныхъ опредѣленной системѣ.

Въ этомъ-то и состоитъ различіе между рѣчью «несвязанной», нестихотворной или, какъ ее обыкновенно называютъ, «прозою» и рѣчью «связанной», *стихотворной*.

Элементы стиха и прозы одни и тѣ же. Различіе сводится только къ способу ихъ сочетанія.

Эти элементы, или *стопы*, у насъ, въ русскомъ языкѣ, основаны на удареніи. Они суть слѣдующіе:

1) **Хорей** (óó) — два слога съ удареніемъ на первомъ, на примѣръ: *поле, море, вѣрю, вѣзмъ, дѣбрыи*.

2) **Дактиль** (óóó) — три слога съ удареніемъ на первомъ, на примѣръ: *дѣбрые, нѣкогда, около, дѣрою*.

3) **Ямбъ** (óó) — два слога съ удареніемъ на второмъ, на примѣръ: *дома, поля, плохой, бѣжатъ, востѣръ*.

4) **Анапестъ** (υυυ) — три слога съ удареніемъ на послѣднемъ, напримѣръ: *говорю, золотой, пребежѣкъ, никогда*.

5) **Амфибрахій** (υυυ) — три слога съ удареніемъ на среднемъ, напримѣръ: *неправда, забота, наглядный, разумно, тоскуетъ, хлопчатъ*¹⁾.

Вотъ образчикъ прозаической рѣчи, составленной изъ различныхъ стопъ:

«Прежде, | давно, | въ лѣтѣ | моей | юности, | въ лѣтѣ нѣ | возвратно | мелькнувшѣ | го | моего | дѣтства, | мнѣ | было | весело | подъѣзжать | въ первый | разъ | къ незнакомо | моему | мѣсту». (Гоголь, «Мертвыя Души», ч. I, гл. VI).

Эта фраза составлена изъ слѣдующихъ ритмическихъ элементовъ: *хорей, ямбъ, хорей, ямбъ, дактиль, дактиль, амфибрахій, амфибрахій*, послѣ котораго есть лишній слогъ (го), не входящій въ другую стопу, *анапестъ, хорей*, послѣ котораго находится также лишній слогъ («мнѣ»), *хорей, дактиль, анапестъ, хорей* съ лишнимъ слогомъ («разъ»), *анапестъ*, два слога («моему») безъ ударенія, *хорей*.

Выходитъ смѣсь разнородныхъ стопъ. Такая смѣсь можетъ дать въ результатѣ благозвучную, плавную, гармоническую рѣчь, но можетъ въ другихъ случаяхъ оказаться весьма неблагозвучной, некрасивой, нестройной. Въ большинствѣ случаевъ наблюдается нѣчто среднее между этими двумя возможностями: рѣчь не производитъ впечатлѣнія большого благозвучія, но и не рѣжетъ ухо дисгармоническими сочетаніями разныхъ стопъ.

Теперь приведемъ образчики рѣчи стихотворноупорядоченной, связанной извѣстными правилами «стихосложенія».

Г. о. н.

¹⁾ Всѣ эти термины заимствованы изъ греческой метрики (ученія о стихосложеніи).

Хорей.

Морѣ | воётъ | , морѣ | стонѣтъ | ,
 Й, во | мракъ | ѡдй | нокъ,
 Погло | щенъ вол | нѡю | тонѣтъ
 Мой за | носчй | вый чел | нокъ.

Здѣсь чередуются стихи четырехстопные съ трехстопными: первый и третій стихи — четырехстопные, второй и четвертый — трехстопные съ лишнимъ сло-гомъ, на который обязательно падаетъ удареніе. И этотъ порядокъ выдержанъ до конца. Вотъ остальные куплеты:

Но, счастливецъ, предъ собою
 Вижу звѣздочку мою —
 И спокоенъ я душою,
 И безопасно я пою.

Молодая, золотая
 Предвѣщательница дня!
 При тебѣ бѣда земная
 Недоступна для меня.

Но сокрой за бурной мглою
 Ты сіяніе свое —
 И сокроется съ тобою
 Провидѣніе мое.

Д. В. Давыдовъ.

Нѣтъ надобности, чтобы всѣ стопы непременно были хорей: вмѣсто хорей можно иногда взять двусложную стопу безъ ударенія (оо). Такія стопы находимъ во второмъ стихѣ перваго куплета (й во ¹⁾...,

¹⁾ Если не произносить: *й во мракъ...*, что возможно.

бдй...), въ третьемъ стихѣ тамъ же (погло...), въ четвертомъ стихѣ тамъ же (вѣй чѣл..), въ первомъ стихѣ второго куплета (но счаст... ¹⁾), въ первомъ стихѣ третьяго (молѣ..., злѣ...), во второмъ третьяго (прѣдвѣнцѣ...) и т. д.

Но нельзя было бы замѣнить хорейную стопу, напримѣръ, ямбомъ, такъ какъ эти стопы по существу различны, и при замѣнѣ хорей ямбомъ выйдетъ диссонансъ.

2

Дактиль.

Свѣтѣль | знанья на | ниву на | родную! |
Почву ты | , что-ли, на | ходишь бѣз | плодную?—

Худы-ль тво | й сѣмѣ | на

Робокъ-ли | сердцемъ ты? | слабъ-ли ты | силами? |
Трудъ награж | даётся | всходами | хилыми | ,

Добраго | мало зѣр | на!

Гдѣ-жъ вы, у | мѣлыѣ, | съ бодрыми | лицами? |
Гдѣ-жѣ вы | съ полными | жита кош | ницами? |

Трудъ засѣ | вающихъ | робко, кру | пцами |

Двиньте впе | редь!

Свѣтѣ ра | зумное, | доброѣ, | вѣчноѣ, |

Свѣтѣ! спа | сибѣ вамъ | скажетъ сер | дечноѣ |

Русскій на | родъ...

(Некрасовъ.)

Это четырехстопный дактиль въ первыхъ двухъ стихахъ 1-го, 2-го и 4-го куплетовъ и въ первыхъ трехъ стихахъ 3-го куплета; послѣдній же стихъ 1-го и 2-го куплета состоитъ изъ двухъ дактилическихъ стопъ съ лишнимъ слогомъ, а послѣдній стихъ 3-го и 4-го куплетовъ изъ одной дактилической стопы (также съ лишнимъ слогомъ).

¹⁾ Если не выговаривать: но счастливцевъ..

Дактиль и хорей ритмически родственны (ударение въ томъ и другомъ на первомъ слогѣ), и поэтому они могутъ совмѣщаться въ одномъ и томъ стихѣ или чередоваться въ различныхъ стихахъ одного и того же стихотворенія, не производя диссонанса. Напримѣръ:

Медленно | движется | время |
 Вѣруй на | дѣйся й | жди
 Зрѣй, наше | юное | плѣмя! |
 Пуť твой ши | рокъ впѣре | ди...

Шуктинъ.)

Такой распорядокъ, т.-е.

дактиль + дактиль + хорей
 дактиль + дактиль + лишній слогъ
 дактиль + дактиль + хорей
 дактиль + дактиль + лишній слогъ

соблюденъ во всѣхъ восьми четверостишіяхъ стихотворенія.

Царство на | укй не | знаетъ прѣ | дѣла |
 Всюду слѣ | ды ея | вѣчныхъ по | бѣдъ—
 Разума | слово й | дѣло |
 Сила й | свѣтъ.

Во всѣхъ пяти куплетахъ сохранена эта схема:

дактиль + дактиль + дактиль + хорей
 дактиль + дактиль + дактиль + лишній слогъ
 дактиль + дактиль + хорей
 дактиль + лишній слогъ.

Отмѣтимъ затушевываніе (ослабленіе) ударенія въ такихъ случаяхъ, какъ:

Зрѣй, наше | юное | плѣмя,

гдѣ скрадывается удареніе слога **на** (въ словѣ *наше*),

Всюду слѣ | ды ея | вѣчныхъ по | бѣдъ,

гдѣ ослабляется или исчезаетъ удареніе въ словѣ *ея*.

Это наблюдается нерѣдко въ стихотворной рѣчи: уда-

рение, ясно выступающее въ прозаической рѣчи, можетъ ослабляться и даже совсѣмъ ступшеываться въ стихѣ, оно какъ бы заглушается силою и яркостью *ритмическаго ударенія*, которое является не только удареніемъ слова, но и удареніемъ стопы. Такъ, въ стихѣ

Зрѣй, наше | юное | плѣмя |

удареніе на первомъ словѣ есть не только удареніе этого слова (*зрѣй*), но и цѣлой стопы «*зрѣй наше*». Оно звучитъ поэтому сильнѣе, ярче и подавляетъ собою непосредственно слѣдующее за нимъ удареніе слова *наше*, и это слово становится почти неударяемымъ (*наше*), образуя какъ бы ритмическую энклитику къ ударяемому слову «*зрѣй*».

3 Я м б ъ.

Прощай | свобод | ная | стихи | я!
 Въ послѣд | ній разъ | перё | до мной |
 Ты ка | тись вол | ны го | лубы | я
 И блё | щёшь гор | дою | красой. |

Какъ дру | га ро | потъ за | уныв | ный—
 Какъ зовъ | ёго | въ прощаль | ний часъ, |
 Твой груст | ный шумъ, | твой шумъ | призыв | пий
 Услы | шаль я | въ послѣд | ній разъ. |

(Пушкинъ.)

Это—четырехстопный ямбъ, съ лишнимъ слогомъ въ первомъ и третьемъ стихахъ каждаго куплета (кромѣ пятого, гдѣ стихи 1-й, 3-й и 5-й—четырехстопные ямбы безъ лишняго слога, а стихи 2-й и 4-й—четырехстопные ямбы съ лишнимъ слогомъ).

Отмѣтимъ и здѣсь возможную замѣну ямба двумя неударяемыми слогами (т.-е. стопы *оу* стопою *оу*), на прим., въ первомъ же стихѣ, гдѣ третья стопа (—ная—)

не ямбъ, а именно такое сочетание двухъ неударяемыхъ слоговъ.

Нѣ мно́ | жѣство́мъ | карти́нъ | старин | ныхъ ма́с |
 тѣро́въ |
 Укра́ | сить я́ | всегда́ | жѣла́ль | свою́ | обѣ́ | тель,
 Что́бъ су́ | ёвѣ́р | но́ имъ | дивил | ся по́ | сѣти́ | тель,
 Внима́ | я ва́ж | но́му | сужде́нь | ю зна́ | токо́въ. |
 (Пушкинъ.)

Шестистопный ямбъ съ лишнимъ слогомъ во второмъ и третьемъ стихахъ.

4 Анапестъ.

Если́ па́с | му́рѣнъ де́нь, | если́ но́чь | нѣ свѣ́тла, |
 Если́ вѣ́ | те́рь осѣ́н | ний бу́шу | етъ,
 Надъ ду́шой | во́царя́ | ётся мгла́ | ,
 Умъ, бе́здѣйст | ву́я, вѣ́ | ло то́ску | етъ.
 (Некрасовъ.)

Вдѣсь четырехстопный анапестъ въ первомъ и третьемъ стихѣ и трехстопный съ лишнимъ слогомъ во второмъ и четвертомъ.

Съ анапестомъ легко соединяется на концѣ стиха двусложная стопа безъ ударенія. Напр., во 2-мъ, 4-мъ, 6-мъ и 8-мъ стихахъ нижеслѣдующаго стихотворенія:

Моё се́рд | це́—ро́дникъ, | моя́ пѣ́с | ня— во́лна, |
 Пропа́да | я вдали́ | , разли́ва | *ется*...
 Подъ гро́зой | моя́ пѣ́с | ня, какъ ту́ | ча, те́мна | ,
 На за́рѣ́ | —въ ней за́ря | о́тража́ | *ется*.
 Если́-жъ вду́ргъ | вспыхну́тъ иск | ры не́ждан | ной
 любви́ | ,
 Или́ на́ | се́рдцѣ́ го́ | рѣ на́ко́ | *пится*—
 Въ ло́но пѣ́с | ни мо́ей | лью́тся слѣ́ | зы мо́й | ,
 И во́лна́ | уно́ситъ | ихъ то́ро́ | *пится*.
 (Полонскій.)

Такая добавочная стопа могла бы имѣть и удареніе на 2-мъ слогѣ, т.-е. быть ямбомъ, который, по существу, родственъ анапесту (удареніе на концѣ).

5

А м ф и б р а х і й.

Бываю́тъ | ми́нуты | —то́скою | у́битый, |
 На ло́жѣ | до утра́ | бѣз сна́ я | сйжу́ | ,
 И нѣтъ на́ | уста́хъ мо́ | ихъ те́плой | мо́литвы, |
 И съ гру́стью | на о́бразъ | святой я́ | гляжу́. |

(Никитинъ.)

Какъ видно изъ этого примѣра, амфибрахий легко сочетается съ ямбомъ (стихи 2-й и 4-й).

Гексаметръ и пентаметръ.—«Гексаметромъ» называется шестистопный стихъ, состоящій изъ пяти дактилей и одного хоря въ послѣдней (шестой) стопѣ. Нерѣдко тотъ или другой изъ пяти дактилей замѣняется хореемъ.

Чистый | лоснится | полъ; стѣк | ляннѣй | чаши
 блис | таю́тъ; |
 Всѣ́ у́жъ у́ | вѣнчанѣ | гостѣ; й | ной обо́ | няеть,
 за́ж | му́рясь, |
 Ла́дана́ | сладостный | дымъ; дру́ | го́й откры́ | ва́еть
 ам | фо́ру, |
 Запа́хъ вѣ́ | сѣлый вѣ́ | на́ разли́ | ва́я да́ | лечѣ́; со́ |
 сосу́ды |
 Свѣ́тлой сту́ | де́ной во́ | ды, зо́ло | тѣстѣ́ | хлѣ́бы,
 ян | та́рный |
 Ме́дь й | сырѣ́ | мо́ло | до́й,— все́ го́ | тово́; весь |
 у́бранъ цвѣ́ | та́ми |
 Же́ртвенникъ. | Хо́ры по́ | ю́тъ. Но́ вь на́ | ча́лѣ́ тра́ |
 пѣзы, о́ | дру́ги, |
 До́лжно́ тво́ | рѣ́ть возлі́ | я́нья, вѣ́ | ща́тъ благо́ |
 вѣ́щія́ | рѣ́чи... |

(Пушкинъ.)

Этотъ размѣръ является подражаніемъ классическому (греческому и латинскому) гексаметру, которымъ, какъ извѣстно, написаны Иліада, Одиссея, Энеида, Метаморфозы (Овидія) и мн. др.

Пентаметръ, также представляющій собою подражаніе извѣстному греческому и латинскому стиху, состоитъ изъ четырехъ дактилическихъ стопъ, при чемъ послѣ первой пары имѣется лишній слогъ съ удареніемъ, и таковой же въ концѣ стиха, послѣ второй пары. Въ греческомъ и латинскомъ этотъ прибавочный слогъ былъ долгій, и оба вмѣстѣ они составляли стопу изъ двухъ долгихъ (— —, такъ наз. *спондей*), но только разрозненную; въ общемъ счетѣ выходило 4 дактиля и 1 спондей, т.-е. 5 стопъ, откуда и названіе «пентаметръ» (пятистопный стихъ).—У насъ пентаметръ имѣетъ такую схему:

óóó | óóó | ó || óóó | óóó | ó

Въ серединѣ, послѣ перваго лишняго слога, дѣлается пауза, такъ называемая «цезура», которою стихъ дѣлится на двѣ ритмующія одна съ другою части. Напримѣръ:

Сладостно | Вакха и | мѣзъ || славиль прі | ятнйй
 Оё | онъ.

(Пушкинъ.)

«Пентаметръ» обыкновенно соединяется съ гексаметромъ, по схемѣ:

óóó | óóó | óóó | óóó | óóó | óó (гексам.).
 óóó | óóó | ó || óóó | óóó | ó (пентам.).

Цезура («отсѣченіе», «отрѣзъ») встрѣчается весьма часто и въ стихахъ другихъ размѣровъ, въ особенности въ стихахъ многостопныхъ, какъ гексаметръ и др. Въ какомъ именно мѣстѣ стиха слѣдуетъ сдѣлать эту ритмическую паузу, на это нѣтъ опредѣленныхъ пра-

вилъ, кромѣ одного, гласящаго такъ: цезура можетъ раздѣлить стопу, но ни въ какомъ случаѣ не должна раздѣлять слово на части. Вотъ примѣръ:

Мигъ вѣждѣ | лѣнный на | сталъ. || О | кончѣнь мой |
трудъ много | лѣтній |

(Пушкинъ.)

Здѣсь цезура находится послѣ слова «насталъ» и разрываетъ хорейскую стопу «талъ ъ».

Эхъ, безъ | сонная | нимфа || ски | талась | по брегу
Пѣ | ней... |

(Пушкинъ).

Цезура падаетъ послѣ слова «нимфа», раздѣляя дактилическую стопу «нимфа ски —».

Въ двѣряхъ | эдѣ | ма || ан | гѣль | нѣж | ный

Главой поникшею сіялъ,

А демонъ мрачный и мятежный

Надъ адской бездною блуждалъ.

Духъ отрицанъ | я, || духъ | сомнѣнь | я

На духа чистаго взиралъ,

И жаръ невольный умиленья

Впервые смутно познавалъ.

Прости | , онъ рекъ, || тебя я видѣлъ,

И ты не даромъ мнѣ сіялъ:

Не все я въ мірѣ ненавидѣлъ,

Не все я въ мірѣ презиралъ.

(Пушкинъ).

Цезура находится здѣсь только въ первомъ стихѣ каждаго изъ трехъ куплетовъ. Въ первыхъ двухъ она помѣщается послѣ перваго слога третьей стопы (послѣ словъ «эдема» и «отрицанья»), въ третьемъ—послѣ второго слога второй стопы (послѣ слова «рекъ»).

томъ стихахъ), правильное распредѣленіе риѣмъ, такъ чтобы риѣмовали стихи, отвѣчающіе другъ другу по числу слоговъ.

Въ *октавъ* ритмуютъ и риѣмуютъ стихи 1-й, 3-й и 5-й между собою, 2-й, 4-й и 6-й между собою, а 7-й и 8-й образуютъ какъ бы заключительный аккордъ. Напримѣръ:

Гармоніи стиха божественныя тайны

Не думай разгадать по книгамъ мудрецовъ:

У брега сонныхъ водъ, одинъ бродя случайно,

Прислушайся душой къ шептанью тростниковъ,

Дубравы говорю; ихъ звукъ необычайный

Прочувствуй и пойми... Въ созвучіи стиховъ

Невольно съ устъ твоихъ размѣрныя октавы

Польются, звучныя, какъ музыка дубравы.

(*Майковъ.*)

Сонетъ (форма, заимствованная изъ итальянской поэзіи), который, какъ и октава, обыкновенно имѣетъ ямбическій размѣръ, состоитъ, большею частью, изъ четырехъ куплетовъ, изъ которыхъ первые два образуютъ октаву (по 4 стиха въ куплетѣ), а два остальные заключаютъ въ себѣ (каждый) по 3 стиха, слѣдовательно, всего 6, риѣмующихъ большею частью такъ: первый со вторымъ, третій съ пятымъ, четвертый съ шестымъ.

Вотъ образецъ:

Суровый Дантъ не презиралъ сонета;

Въ немъ жаръ любви Петрарка изливалъ;

Игру его любилъ творецъ Макбета;

Имъ скорбну мысль Камоэнсъ облекалъ.

И въ наши дни плѣняетъ онъ поэта:

Вордсвортъ его орудіемъ избралъ,

Когда, вдали отъ суетнаго свѣта,

Природы онъ рисуеть идеаль.

Подъ сѣнью горъ Тавриды отдаленной
 Пѣвецъ Литвы въ размѣръ его стѣсненный
 Свои мечты мгновенно заключаль.
 У насъ еще его не знали дѣвы,
 Какъ для него ужъ Дельвигъ забываль
 Гексаметра священные нагѣвы.

(Пушкинъ.)

Тоническое стихосложеніе установилось въ русской литературѣ впервые въ концѣ 30-хъ годовъ XVIII-го вѣка. Первыми опытами (если не считать стихотворныхъ упражненій Тредьяковскаго) были оды Ломоносова («Ода Фенелона» 1738 г., «Ода на взятіе Хотина» 1739 г. съ приложеніемъ «Письма о правилахъ россійскаго стихотворства»¹⁾). Примѣру Ломоносова послѣдовали и другіе стихотворцы XVIII-го вѣка (Сумароковъ, Державинъ и др.). Дальнѣйшею разработкою и усовершенствованіемъ стихотворной формы русская поэзія обязана *Жуковскому*, *Батюшкову*, *Крылову*, *Грибодову* и въ особенности *Пушкину*.

У Пушкина стихотворная рѣчь (несмотря на нѣкоторые дефекты, неправильности языка и ударенія, архаизмы грамматическихъ формъ) достигла той степени совершенства, той силы и гибкости, благодаря которымъ она и могла явиться достойнымъ органомъ геніальнаго творчества величайшаго изъ нашихъ поэтовъ.

Любопытно отмѣтить, что какъ въ XVIII-мъ вѣкѣ, такъ и въ первой половинѣ XIX-го въ нашей стихотворной рѣчи рѣшительное преобладаніе выпало на долю *ямба*. Ямбами написаны оды Ломоносова и Дер-

1) Аналогичная работа Тредьяковскаго „Способъ къ сложенію Россійскихъ стиховъ“, появилась еще 1735 г., и Тредьяковскому безспорно принадлежитъ починъ въ этомъ дѣлѣ, т. е. въ переходѣ отъ силлабическаго стихосложенія къ тоническому.

жавина, трагедіи Сумарокова, Озерова и др., пѣсмы Хераскова, басни Крылова, «Горе отъ ума» Грибоѣдова и т. д. Въ лирической поэзіи Пушкина подавляющее большинство пьесъ также написано ямбомъ. Этотъ же размѣръ онъ избралъ и для поэмъ, для «Евгенія Онѣгина», для «Бориса Годунова» и «драматическихъ опытовъ». Пьесъ, написанныхъ стихами другихъ размѣровъ, у него сравнительно немного¹⁾. То же самое нужно сказать о Лермонтовѣ и о всей плеядѣ поэтовъ пушкинскаго и послѣдующаго времени (Веневитиновъ, Языковъ, Баратынскій, Бенедиктовъ, Ключниковъ, Красовъ, Майковъ и др.).

Прямую противуположность такой картинѣ представляетъ собою поэзія Некрасова, гдѣ преобладають другіе размѣры, въ особенности *анapestъ*, излюоленный стихъ Некрасова («Размышленіе у параднаго подъѣзда», «Убогая и нарядная», «О погодѣ», «Балетъ»²⁾, «Недавнее время», «Крестьянскія дѣти» и много лирическихъ пьесъ, какъ, напр., «Не рыдай такъ безумно надъ нимъ» и др.). Въ поэмѣ «Морозъ красный носъ» чередуются: *анapestъ* (въ «Посвященіи»), *амфибрахій* (часть I и большинство строфъ II-й части), *дактиль* (въ строфахъ XX—XXVIII второй части). Дактилями написаны: «Саша», «Въ больницѣ» и др.; хорейми — «Коробейники», «Власъ», «Княгиня», «Школьникъ», «Забытая деревня» и др. Ямбами написаны изъ большихъ вещей «Несчастные», «Поэтъ и гражданинъ», «Кому

1) „Пѣснь о вѣщемъ Олегѣ“ (амфибрахій), „Утопленникъ“ (хорей), „Донъ“ (хорей), „Делибашъ“ (хорей), „Дорожныя жалобы“ (хорей), „Бѣсы“ (хорей), „Пью за здравіе Мери“ (анapestъ), „Я здѣсь, Инезилья“ (амфибрахій), „Предъ испанкой благородной“ (хорей), „Риема“, „Трудъ“ и др. (гекзаметръ съ пентаметромъ), „Будрысь и его сыно бѣ“ (анapestъ), „Родригъ“ (хорей) и нѣк. др.

2) Кромѣ извѣстныхъ „куплетовъ“ („Я былъ престранныхъ правиль“), написанныхъ ямбомъ.

ныхъ словахъ, падаетъ на различные слоги. Такъ это въ русскомъ и въ нѣмецкомъ.

Но въ языкахъ, гдѣ удареніе привязано къ опредѣленному слогу (во французскомъ — къ послѣднему, въ чешскомъ — къ первому, въ польскомъ — къ предпослѣднему), тоническое стихосложеніе представляетъ большія трудности. Этимъ языкамъ свойственно стихосложеніе, основанное на другомъ началѣ, именно на числѣ слоговъ. Оно называется *силлабическимъ*. У насъ писали силлабическими стихами, подражая польскому стихосложенію, въ XVII и еще въ началѣ XVIII вѣка. Такъ написаны, между прочимъ, сатиры Кантемира. Вотъ образчикъ:

Уме недозрѣлый, || плодъ недолгой науки!
Покойся, не понуждай || къ перу мои руки...

Если раздѣлить на стопы, то выйдетъ сочетаніе разныхъ стопъ, какъ въ прозѣ. Удареніе не играетъ здѣсь никакой роли. Стихъ состоитъ изъ 13 слоговъ, ударяемыхъ и неударяемыхъ, имѣетъ цезуру, и каждые два стиха риѹмуютъ. Выходитъ нѣчто въ родѣ слегка размѣренной прозы.

Въ языкахъ, гдѣ послѣдовательно различаются *долгіе* и *краткіе* слоги, примѣнимо стихосложеніе, извѣстное подъ названіемъ *метрическаго* или *количественнаго* 1). Стихъ дѣлится на стопы, какъ и при тоническомъ стихосложеніи, но характеръ стопы зависитъ не отъ ударенія, а отъ «количества» гласныхъ, т.-е. отъ того, какъ чередуются или сочетаются долгіе и краткіе слоги. Такъ это въ греческомъ и латинскомъ. Вотъ важнѣйшія метрическія стопы:

Дактиль — 00 (долгій слогъ и два краткихъ).

Трохей — 0 (долгій и короткій).

1) Терминомъ „количество“ обозначается различеніе долгихъ и краткихъ гласныхъ.

Спондей — — (два долгихъ).

Ямбъ *υ* — (короткій и долгій).

Анапестъ *υυ* — (два краткихъ и одинъ долгій).

Амфибрахий *υ — υ* (короткій, долгій, короткій).

Классическій гексаметръ, составленный изъ пяти дактилей, часто замѣняемыхъ спондеями (ибо — *υυ* = — —, такъ какъ два краткихъ равносильны одному долгому) и одного (шестого) трохея (или спондея), имѣетъ схему:

— *υυ* | — *υυ* | — *υυ* | — *υυ* | — *υυ* | — $\bar{\upsilon}$

Схема пентаметра такова:

— *υυ* | — *υυ* | — || — *υυ* | — *υυ* | —

При замѣнѣ въ гексаметрѣ дактиля спондеемъ (чаще всего въ первыхъ трехъ стопахъ) получается:

— — | — — | — — | — *υυ* | — $\bar{\upsilon}$.

Цезура падаетъ обыкновенно на третью стопу, но можетъ находиться и въ другихъ мѣстахъ.

Въ пентаметрѣ цезура всегда находится на одномъ и томъ же мѣстѣ (послѣ долгаго слога, слѣдующаго за второй стопой), раздѣляя стихъ на двѣ равныя части.

2.

Слогъ (стиль). Основные свойства *слога* или *стиля*, т.-е. склада прозаической рѣчи, въ разныхъ языкахъ различны и обусловливаются грамматическими (преимущественно синтактическими) и ритмическими особенностями каждаго языка. Звуковые эффекты фразы и ея конструкція, напр., въ нѣмецкомъ языкѣ совсѣмъ не тѣ, что во французскомъ, и съ этой точки зрѣнія слогъ, свойственный первому, рѣзко отличается отъ слога, свойственнаго второму. — Но въ предѣлахъ одного и того же языка слогъ видоизмѣняется отъ человѣка къ человѣку; каждый изъ насъ имѣетъ свой

личный, индивидуальный складъ рѣчи, и каждый писатель обладает своимъ особымъ стилемъ.

Индивидуальныя черты стиля могутъ быть, въ зависимости отъ различныхъ обстоятельствъ, выражены сильнѣе и слабѣе. У выдающихся писателей онѣ выступаютъ очень ярко: мы не смѣшаемъ слогъ Пушкина со слогомъ Гоголя, прозу Тургенева съ прозой Достоевскаго.

Но есть извѣстныя преграды, которыми ограничивается разнообразіе стиля; есть литературныя условія, въ силу которыхъ устанавливается нѣкоторое единство или однородность слога. Важнѣйшія изъ этихъ условій суть слѣдующія:

1) *Манера писать, установившаяся, подъ тѣми или другими вліяніями, въ данную эпоху.* Такъ, у насъ различается слогъ 10-хъ и 20-хъ годовъ (XIX вѣка) отъ слога 30-хъ и 40-хъ; есть нѣкоторая разница между литературной манерой (въ слогѣ), господствовавшей въ 50 и 60 годахъ, и тою, которая установилась позже. Конечно, индивидуальныя черты слога, особенно у писателей, одаренныхъ большимъ литературнымъ талантомъ, все-таки обнаруживаются, какъ бы борясь съ господствующей манерой, перерабатывая ее по-своему. — Въ свою очередь, и эта общая манера поддерживается силою подражательности: начинающіе писатели подражаютъ старшимъ, уже пользующимся популярностью писателямъ, маленькіе таланты копируютъ слогъ большихъ.

2) *Требованія, вытекающія изъ самой сути того или другого вида или той или другой формы прозаическаго и поэтическаго творчества.* Такъ, напримѣръ, философское творчество предъявляетъ свои требованія, художественное — свои; публицистика плохо ладитъ съ языкомъ философіи или искусства; для ученаго изслѣдованія не годится стиль романовъ и т. д. — Для каждаго вида поэзіи и прозы есть свой излюбленный и

наиболѣе подходящій слогъ, своя манера изложенія.— Индивидуальныя особенности стиля, конечно, пробиваются и здѣсь; такъ, напримѣръ, мы узнаемъ характерный стиль Пушкина и въ «Капитанской дочкѣ» и въ «Исторіи Пугачевского бунта»; особенности языка Толстого, столь яркія въ его романахъ и повѣстяхъ, даютъ себя чувствовать и въ его статьяxъ по педагогическимъ вопросамъ.

3) *Манера, установившаяся у писателей опредѣленнаго направленія, въ особенности если эти писатели составляютъ тѣсно сплоченную группу единомышленниковъ.* Они невольно подражаютъ другъ другу и, развивая все тѣ же идеи, пишутъ все тѣмъ же слогомъ. Такое единство стиля замѣтно у нашихъ старыхъ славянофиловъ (К. Аксаковъ, Хомяковъ, Ив. Кирѣевскій и др.); литературные критики 60-хъ годовъ, принадлежавшіе къ школѣ Писарева, писали большею частью легкимъ и изящнымъ слогомъ того же Писарева.

Въ заключеніе мы скажемъ, что стиль того или другого писателя является очень сложнымъ продуктомъ, взрожденнымъ на почвѣ, такъ сказать, «натуральнаго слога», присущаго родному языку, продуктомъ перекрещивающихся воздѣйствій со стороны установившейся въ данную эпоху манеры писать, требованій извѣстнаго вида или формы творчества, вліянія литературной школы, направленій и т. д. И сквозь эту толщу наслоеній пробивается такъ или иначе, болѣе или менѣе замѣтно, индивидуальная складка прозаической рѣчи писателя.

Охарактеризовать этотъ сложный продуктъ и уловить въ немъ индивидуальныя черты нельзя по отдѣльнымъ фразамъ, по двумъ - тремъ страницамъ, вырваннымъ изъ произведеній писателя. Нужно взять его произведенія въ цѣломъ, сравнить ихъ стиль, ихъ внѣшнюю литературную форму съ стилемъ и литера-

турною формою другихъ писателей, нужно прослѣдить по возможности всѣ главнѣйшія вліянія, отразившіяся на языкѣ писателя. Это работа трудная и долгая.— Но, помимо такой работы, вдумчивое чтеніе произведеній писателя всегда вызываетъ въ насъ извѣстное *представленіе* о его слогѣ; это представленіе можетъ не вполне отвѣчать дѣйствительнымъ качествамъ слога, но оно, съ большею или меньшею точностью, выражаетъ то *впечатлѣніе*, какое произвела на насъ внѣшняя словесная форма произведеній писателя.

Такія впечатлѣнія прежде всего зависятъ отъ грамматической (синтактической) конструкции рѣчи. Съ этой стороны различаются слѣдующіе виды (или типы) слога:

1) *Слогъ аналитическій*, характеризующійся тѣмъ, что рѣчь разбивается на болѣе или менѣе короткія фразы; писатель избѣгаетъ сложныхъ и длинныхъ предложений, періодовъ. Образцомъ такого слога служить проза Пушкина; къ этому же типу относится манера Лермонтова, Боборыкина, частью Чехова.

2) *Слогъ синтетическій*, характеризующійся преобладаніемъ сложныхъ предложений, длинныхъ фразъ, періодовъ. Таковъ стиль Гоголя, Л. Н. Толстого, Гл. Успенскаго.

3) *Слогъ смѣшаннаго характера*, въ которомъ совмѣщаются признаки обоихъ типовъ, т.-е. отрывочныя, короткія фразы чередуются съ сложными предложениями и ихъ сочетаніями. Такъ писали Тургеневъ, Гончаровъ, Писемскій, Достоевскій.

Приведемъ образчики.

Аналитическій слогъ.

«Я остановился въ трактирѣ; на другой день отправился въ славныя тифлисскія бани. Городъ показался мнѣ многолюденъ. Азіатскія строенія и базаръ напомнили мнѣ Кишиневъ. По узкимъ и кривымъ ули-

цамъ бѣжали ослы съ перекидными корзинами; арбы, запряженныя волами, перегоражали дорогу. Армяне, грузины, черкесы, персіяне тѣснились на неправильной площади; между ними молодые русскіе чиновники разбѣжали верхами на карабахскихъ жеребцахъ. При входѣ въ бани сидѣль содержатель, старый персіанинъ»... (*Пушкинъ*, «Путешествіе въ Эрзерумъ», гл. II).

«Кибитка подъѣхала къ крыльцу комендантскаго дома. Народъ узналъ колокольчикъ Пугачева и толпою бѣжалъ за нами. Швабринъ встрѣтилъ самозванца на крыльцѣ. Онъ былъ одѣтъ казакомъ и отростилъ себѣ бороду. Измѣнникъ помогъ Пугачеву вылѣзть изъ кибитки, въ подлыхъ выраженіяхъ изъясняя свою радость и усердіе. Увидя меня, онъ смутился, но вскорѣ оправился, протянулъ мнѣ руку, говоря: «И ты нашъ? Давно бы такъ!»—Я отворотился отъ него и ничего не отвѣчалъ»... (*Пушкинъ*, «Капитанская дочка», гл. XII).

«Загариною стало немного лучше. Она ходила въ редакцію, а отъ вечерней работы воздерживалась. Первый визитъ ея былъ къ Катеринѣ Николаевнѣ. Она нашла, что и въ ней и въ Борщовѣ чувствуется неловкость. Точно будто они куда-то собирались ѣхать. Катерина Николаевна избѣгала даже разговора о своемъ новомъ домѣ. Видно было, что въ присутствіи Борщова она не хотѣла позволять себѣ никакихъ изліяній»... (*Боборыкинъ*, «Дѣльцы», ч. IV, гл. XII).

«Старый Семень, прозванный Толковымъ, и молодой татаринъ, котораго никто не зналъ по имени, сидѣли на берегу около костра; остальные три перевозчика находились въ избѣ. Семень, старикъ лѣтъ шестидесяти, худощавый и беззубый, но широкій въ плечахъ и на видъ еще здоровый, былъ пьянъ; онъ давно бы уже пошелъ спать, но въ карманѣ у него былъ полуштофъ, и онъ боялся, какъ бы въ избѣ

«Когда Иванъ Ивановичъ пришелъ къ себѣ домой, то онъ долго былъ въ сильномъ волненіи. Онъ, бывало, прежде всего зайдетъ въ конюшню посмотрѣть, ѣсть ли кобылка сѣно (у Ивана Ивановича кобылка саврасая, съ лысиной на лбу; хорошая очень лошадка); потомъ покормить индѣекъ и поросятъ изъ своихъ рукъ и тогда уже идетъ въ покои, гдѣ или дѣлаетъ деревянную посуду (онъ очень искусно, не хуже то-каря, умѣетъ выдѣлывать разныя вещи изъ дерева), или читаетъ книжку, печатанную у Любія, Горія и Попова (названія ея Иванъ Ивановичъ не помнитъ, потому что дѣвка уже очень давно оторвала верхнюю часть заглавнаго листка, забавляя дитя), или же отдыхаетъ подъ навѣсомъ. Теперь же онъ не взялся ни за одно изъ всегдашнихъ своихъ занятій. Но, вмѣсто того, встрѣтивши Гапку, началъ бранить, зачѣмъ она шатается безъ дѣла, между тѣмъ какъ она тащила крупу въ кухню; кинулъ палкой въ пѣтуха, который пришелъ къ крыльцу за обыкновенной подачей, и, когда подбѣжалъ къ нему запачканный мальчишка въ изодранной рубашонкѣ и закричалъ: «Тятя, тятя! дай пряника!» — то онъ ему такъ страшно пригрозилъ и затопалъ ногами, что испуганный мальчишка забѣжалъ Богъ знаетъ куда». (*Гоголь*, «Повѣсть о томъ, какъ поссорился Иванъ Ивановичъ съ Иваномъ Никифоровичемъ», гл. III).

«Пьеръ полтора мѣсяца послѣ вечера Анны Павловны и послѣдовавшей за нимъ бессонной, взволнованной ночи, въ которую онъ рѣшилъ, что женитьба на Эленѣ была бы несчастье, и что ему нужно избѣгать ея и уѣхать, — Пьеръ послѣ этого рѣшенія не переѣзжалъ отъ князя Василья и съ ужасомъ чувствовалъ, что каждый день онъ больше и больше въ глазахъ людей связывается съ нею, что онъ не можетъ никакъ возвратиться къ своему прежнему взгляду на

нее, что онъ не можетъ и оторваться отъ нея, что это будетъ ужасно, но что онъ долженъ будетъ связать съ нею свою судьбу». (Л. Толстой, «Война и Миръ», ч. III, гл. II).

Одною изъ принадлежностей синтетическаго слога явлѣется такъ назыв. *periodъ*: рядъ предложеній, болѣе или менѣе сложныхъ, сгруппированъ въ одно логическое цѣлое, раздѣленное на двѣ части *паузою* (родъ *прозаической цезуры*); эти двѣ части какъ бы ритмуютъ одна съ другой и по смыслу и по внѣшней формѣ; въ концѣ первой части, приближаясь къ тому мѣсту, гдѣ должна быть пауза, голосъ чтеца повышается и передъ паузою достигаетъ наиболѣе высокой ноты; послѣ паузы идетъ пониженіе голоса. — Вотъ классическій у насъ образецъ періода:

«Ему ¹⁾ не собрать народныхъ рукоплесканій, ему не зрѣть признательныхъ слезъ и единоплемяннаго восторга взволнованныхъ имъ душъ; къ нему не полетитъ навстрѣчу шестнадцатилѣтняя дѣвушка съ закружившеюся головою и геройскимъ увлеченіемъ; ему не позабыться въ сладкомъ обаяніи имъ же исторгнутыхъ звуковъ; ему не избѣжать, наконецъ, отъ современнаго суда, лицемѣрно-безчувственнаго современнаго суда, который назоветъ ничтожными и низкими имъ лелѣяныя созданія, отведетъ ему презрѣнный уголь въ ряду писателей, оскорбляющихъ человѣчество, придастъ ему качества имъ же изображенныхъ героевъ, отниметъ отъ него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта: || ибо не признаетъ современный судъ, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую изъ презрѣнной жизни, и возвести ее въ перлъ созданія; ибо не признаетъ современный судъ, что высокій восторженный смѣхъ достоинъ стать ря-

¹⁾ Писателю-сатирику, изображающему темныя, отрицательныя явленія жизни.

домъ съ высокимъ лирическимъ движеніемъ, и что цѣлая пропасть между нимъ и кривляніемъ балаганнаго скомороха!» (Гоголь, «Мертвыя Души», ч. I, гл. VII).

Повышеніе голоса достигаетъ высшей точки при произнесеніи словъ «божественное пламя таланта», за которыми слѣдуетъ пауза (цезура); послѣ этой остановки идетъ уже пониженіе голоса. Обѣ части представляются какъ бы частями одного не только логическаго, но и ритмическаго цѣлаго.

Смѣшанный слогу, составленный изъ фразъ, какъ аналитической, такъ и синтетической конструкціи.

«Тарантасъ», на третьей верстѣ отъ города, внезапно въѣхалъ въ мягкій мракъ осинової рощи, съ шорохомъ и трепетаніемъ незримыхъ листьевъ, съ свѣжей горечью лѣснаго запаха, съ неясными просвѣтами, съ перепутанными тѣнями внизу. Луна уже встала на небосклонѣ, красная и широкая, какъ мѣдный щитъ. Вынырнувъ изъ-подъ деревьевъ, тарантасъ очутился передъ небольшою помѣщичьей усадьбой. Три освѣщенныхъ окна яркими четырехугольниками выступали, на переднемъ фасѣ низенькаго дома, заслонившаго собою дискъ луны; настежь раскрытыя ворота, казалось, не запирались никогда. На дворѣ, въ полумракѣ, виднѣлась высокая кибитка съ привязанными сзади къ балчуку двумя бѣлыми ямскими лошадьми; два щенка, тоже бѣлыхъ, выскочили откуда-то и залились пронзительнымъ, но не злобнымъ лаемъ. Въ домѣ зашевелились люди... (Тургеневъ, «Новь», ч. I, гл. X).

«Забота о пицѣ была первая и главная жизненная забота въ Обломовкѣ. Какіе телята утучнялись тамъ къ годовымъ праздникамъ! Какая птица воспитывалась! Сколько тонкихъ соображеній, сколько занятій и заботъ въ ухаживаніи за нею! Индѣйки и цыплята, назначаемые къ именинамъ и другимъ торжественнымъ

днямъ, откармливались орѣхами; гусей лишали мотіона, заставляли висѣть въ мѣшкѣ неподвижно за нѣсколько дней до праздника, чтобъ они заплыли жиромъ. Какіе запасы были тамъ вареній, соленій, печеній! Какіе меды, какіе квасы варились, какіе пироги пеклись въ Обломовкѣ!

Итакъ до полудня все суетилось и заботилось, все жило такую полною, муравьиною, такую замѣтною жизнью.

Въ воскресенье и въ праздничные дни тоже не унимались эти трудолюбивые муравьи; тогда стукъ ножей на кухнѣ раздавался чаще и сильнѣе; баба совершала нѣсколько разъ путешествіе изъ амбара въ кухню съ двойнымъ количествомъ муки и яицъ; на птичьемъ дворѣ было болѣе стоновъ и кровопролитій. Пекли исполинскій пирогъ, который сами господа ѣли еще на другой день; на третій и четвертый день остатки поступали въ дѣвичью; пирогъ доживалъ до пятницы, такъ что одинъ совсѣмъ черствый конецъ, безъ всякой начинки, доставался, въ видѣ особой милости, Антипу, который перекрестясь, съ трескомъ неустрашимо разрушалъ эту любопытную окаменѣлость, наслаждаясь болѣе сознаниемъ, что это господскій пирогъ, нежели самымъ пирогомъ, какъ археологъ, съ наслажденіемъ пьющій дрянное вино изъ черепка какой-нибудь тысячелѣтней посуды». (*Гончаровъ*, «Обломовъ», ч. I, гл. IX).

«Было это приблизительно около полудня знойнаго и тихаго іюньскаго дня. Въ глубокомъ молчаніи сидѣли мы съ братомъ на заборѣ, подъ тѣнью развѣстаго серебристаго тополя, и держали въ рукахъ удочки, крючки которыхъ были опущены въ огромную бадью съ загнившей водой. О назначеніи жизни въ то время мы не имѣли еще даже отдаленнаго понятія, и, вѣроятно, по этой причинѣ вотъ уже около недѣли

«Бѣда! бѣда!» — лепеталъ Чертопхановъ; «бѣда, бѣда», — повторялъ за нимъ казачокъ. — «Фонарь! подай, зажги фонарь! Огня! Огня!» вырвалось наконецъ изъ замиравшей груди Чертопханова. Перфишка бросился въ домъ.

Но зажечь фонарь, добыть огня было не легко: сѣрные спички въ то время считались рѣдкостью на Руси; на кухнѣ давно погасли послѣдніе уголья — огниво и кремень не скоро нашлись и плохо дѣйствовали. Съ зубовнымъ скрежетомъ вырвалъ ихъ Чертопхановъ изъ рукъ оторопѣлаго Перфишки, сталъ высѣкать огонь самъ: искры сыпались обильно, еще обильнѣе сыпались проклятія и даже стоны, — но трутъ либо не загорался, либо погасалъ, несмотря на дружныя усилія четырехъ напряженныхъ щекъ и губъ! Наконецъ, минутъ черезъ пять, не раньше, затеплился сальный огарокъ на днѣ разбитаго фонаря, и Чертопхановъ, въ сопровожденіи Перфишки, ринулся въ конюшню, поднялъ фонарь надъ головою, оглянулся...

Все пусто! — Онъ выскочилъ на дворъ, обѣждалъ его во всѣхъ направленіяхъ — нѣтъ коня нигдѣ!»... (Тургеневъ, «Конецъ Чертопханова», VII).

Какъ стихотворная рѣчь, такъ и прозаическая можетъ быть болѣе или менѣе пріятною для слуха. Мы отличаемъ хорошій, звучный стихъ отъ плохого, неблагозвучнаго; мы различаемъ плавную, легкую, гармоничную прозу отъ прозы некрасивой, тяжелой, негармоничной.

Съ этой точки зрѣнія установилась и оцѣнка литературныхъ талантовъ, которую не слѣдуетъ смѣшивать съ оцѣнкою таланта художественнаго, научнаго, философскаго, публицистическаго и т. д. Дѣло идетъ лишь о *внѣшней словесной формѣ*, объ умѣннн владѣть сти-

хомъ и прозой, о виртуозности въ стихосложеніи и въ слогѣ. Есть первоклассные художники, которые въ мастерствѣ стиха и слога уступаютъ посредственнымъ; есть великіе мыслители, пишущіе тяжелымъ, некрасивымъ языкомъ. И, наоборотъ, иной плохой поэтъ оказывается блестящимъ стихотворцемъ, иной плохой мыслитель — превосходнымъ стилистомъ. Но нерѣдко оба таланта—творчества и словесной формы — совмѣщаются: такъ это было у Пушкина, у Тургенева, у Гончарова, у Чехова, у Бѣлинскаго, у Добролюбова.— У Гоголя бросается въ глаза неровность стиля: въ однихъ произведеніяхъ его слогъ нескладенъ, некрасивъ, мѣстами грамматически плохъ, въ другихъ напимѣръ, въ «Мертвыхъ душахъ») — онъ значительно лучше, и нерѣдко возвышается до удивительной стройности, силы и благозвучности (какъ, напимѣръ, въ вышеприведенномъ «періодѣ»). — Л. Толстой, одинъ изъ величайшихъ художниковъ міра, всегда писалъ неправильнымъ и некрасивымъ слогомъ. Не блещетъ красотами и слогъ Достоевскаго.

Но, помимо красоты или благозвучности стиха и слога, нужно имѣть въ виду и другія стороны рѣчи. Это, прежде всего, *богатство* словъ, выраженій, отѣнковъ рѣчи, которыми владѣетъ писатель. Можно фигурально назвать это обиліемъ и разнообразіемъ «*красокъ*». Всѣ выдающіеся писатели въ большей или меньшей мѣрѣ обнаруживаютъ такую способность — располагать и пользоваться богатствами родного языка. У насъ въ этомъ отношеніи первыя мѣста принадлежатъ Пушкину, Тургеневу, Гончарову, Писемскому, Л. Н. Толстому, Герцену, Чехову. Другая, также очень важная, сторона — это *точность* выраженія, не допускающая неправильнаго пониманія того, что говорить писатель. — Пушкинъ и Лермонтовъ въ стихахъ и въ прозѣ, Гоголь, Тургеневъ, Гончаровъ, Писемскій

если въ самомъ дѣлѣ это сдѣлать, растянуть, то выйдетъ разжиженіе мысли.

Образцами *сгущенія мысли* служатъ у насъ такія вещи Пушкина, какъ «Моцартъ и Сальери», «Скупой рыцарь», рассказы въ прозѣ (въ особенности «Арапъ Петра Великаго»), «Герой нашего времени» Лермонтова, «Мертвыя души», «Шинель», «Старосвѣтскіе помѣщики» Гоголя, большинство романовъ и повѣстей Тургенева и рассказовъ Чехова ¹⁾.—Во французской литературѣ великимъ мастеромъ «сгущенія мысли» былъ Мопассанъ.

Эти поэты обладали великимъ искусствомъ творить такъ, чтобы, по выраженію Майкова, «словамъ было тѣсно, а мыслямъ просторно».

g. v. n.

¹⁾ У послѣдняго въ этомъ отношеніи поразительны рассказы „Крыжовникъ“, „Человѣкъ въ футлярѣ“, „Архіерей“ и нѣк. др.

ПРИЛОЖЕНІЕ.

Краткій очеркъ историческаго развитія литературныхъ формъ (эпоса и драмы).

1.

Изучая исторію литературы, мы усматриваемъ, что съ теченіемъ времени измѣняется не только ея содержаніе, но и самыя *формы* ея. Каждая эпоха характеризуется преобладаніемъ извѣстныхъ литературныхъ формъ, на смѣну которымъ въ слѣдующую эпоху выступаютъ другія. Нельзя видѣть здѣсь случайности или произвола. Это движеніе литературныхъ формъ закономѣрно и находится въ связи съ общимъ прогрессивнымъ развитіемъ человѣчества. Оно совершается во всемъ цивилизованномъ мірѣ, отвѣчая назрѣвающимъ потребностямъ мысли и тѣмъ запросамъ, какіе предъявляетъ все осложняющаяся общественная жизнь. Такъ, на примѣръ, нетрудно понять, что старая, средне-вѣковая форма эпоса оказывалась уже непригодною для эпохи Возрожденія и должна была уступить мѣсто искусственнымъ поэмамъ, въ родѣ «Освобожденнаго Іерусалима», или что сентиментализмъ и романтизмъ XVIII вѣка не могли умѣститься въ форму искусственныхъ поэмъ въ духѣ Тассо или Камозенса и требовали новой литературной формы; такую формою и явился *романъ въ прозѣ*. Для новаго вина нужны новые мѣхи.—Историческій ходъ вещей выдвигаетъ

исторіи литературы—раскрыть взаимоотношенія между жизнью и литературнымъ творчествомъ (поэтическимъ и прозаическимъ) и прослѣдить процессъ переработки порождаемыхъ жизнью идей въ продукты творчества.— Изученіе же литературныхъ формъ, взятыхъ отдѣльно отъ содержанія, изслѣдованіе ихъ многовѣкового развитія составляетъ задачу другого отдѣла знанія—*исторической поэтики*. Эта наука, которую стали разрабатывать лишь недавно, сдѣлала, однако, значительные успѣхи въ особенности благодаря превосходнымъ изслѣдованіямъ покойнаго академика *Александра Веселовскаго* ¹⁾, а также работамъ покойнаго нѣмецкаго ученаго филолога *Шерера*. Въ задачу исторической поэтики входитъ и трудный вопросъ *о происхожденіи поэзии и о древнѣйшихъ стадіяхъ ея развитія*. Кромѣ тѣхъ разъясненій, какія мы находимъ у Веселовскаго, Шерера и нѣкоторыхъ другихъ, этотъ вопросъ получалъ новое освѣщеніе въ университетскихъ лекціяхъ гениальнаго русскаго ученаго *А. А. Потебни*, но его глубокія изысканія въ этой области остались не обработанными для печати и были изданы по черновымъ записямъ черезъ 13 лѣтъ послѣ его смерти ²⁾.

На нижеслѣдующихъ страницахъ мы дадимъ краткій очеркъ историческаго развитія *поэтическихъ формъ*, отправляясь отъ новаго времени въ направленіи къ предшествующимъ эпохамъ. Такой обратный путь представляется, для популярнаго изложенія, наиболѣе удобнымъ: отъ болѣе извѣстнаго мы переходимъ къ менѣе извѣстному, отъ настоящаго—къ прошлому, и уже оттуда мы попытаемся проникнуть и дальше, заглянуть въ первобытную древность, въ ту доисторическую эпоху, когда никакой литературы не было, и

¹⁾ „Три главы изъ исторической поэтики“ (1899 г.) и др.

²⁾ „Изъ записокъ по теоріи словесности“. Харьковъ, 1905.

не только *формы* (эпическая и драматическая), но и *виды* поэзіи (образная и лирическая), а также и зачатки нѣкоторыхъ другихъ искусствъ были слиты въ одно, еще не разложенное, не дифференцированное цѣлое, именуемое «*первобытнымъ поэтическимъ синкретизмомъ*».

Примѣчаніе. Терминъ «синкретизмъ» (греч. *συγκρητισμός*) значитъ «соединеніе», «союзъ» и употребляется въ философіи и въ исторіи религіи для обозначенія искусственнаго соединенія разныхъ, нерѣдко противоположныхъ идей, ученій и вѣрованій. Въ примѣненіи къ первобытной поэзіи этотъ терминъ не совсѣмъ удобенъ, такъ какъ тамъ не было соединенія готовыхъ, заранѣе данныхъ элементовъ; да и соединеніе ихъ не было искусственнымъ. Но за неимѣніемъ другого, лучшаго термина, мы удерживаемъ этотъ.

Первобытное искусство было *хоровою пѣснью*, въ которой совмѣщались: *лиризмъ*, какъ словесный, такъ и музыкальный, *зачатки будущаго эпоса* въ формѣ пѣсеннаго разсказа о какомъ-либо событіи, *зачатки будущей драмы* въ видѣ діалога между запѣвалой и хоромъ и также между двумя хорами. Къ этому присоединялась еще пляска, жестикуляція и мимика, которыя можно разсматривать какъ родъ первобытнаго *театра*.

2.

Начнемъ съ *эпоса*.

Въ истекшемъ XIX вѣкѣ преобладающими, наиболѣе важными и популярными формами эпическаго творчества были *романъ* и *повѣсть*, всего чаще въ *прозѣ*, рѣже въ *стихахъ*. Эти формы установились раньше, въ XVIII вѣкѣ, когда въ нихъ по преимуществу и выражались господствовавшія тогда направленія общественной мысли, очередныя идеи времени и различныя на-

строения образованной части общества. Достаточно вспомнить *сентиментальные* романы *Стерна* и *Ричардсона*, «Эмиля» и «Новую Элоизу» *Руссо*, «Жиль Бляза» *Лесажа*, «Векфильдскаго священника» *Гольдсмита* и др. Весьма часто къ этой формѣ обращались писатели, лишенные художественнаго дарованія, какъ это бывало и позже, въ XIX вѣкѣ. Книжный рынокъ наводнился романами разнаго достоинства вплоть до такихъ, которые могли служить только для «легкаго чтенія», послѣ котораго въ головѣ не остается ничего.

Романъ XVIII вѣка, какъ литературная форма, отличался зачастую необыкновенною растянутостью. «Кларисса Гарлоу» *Ричардсона* занимаетъ 8 томовъ. Романисты того времени любили вдаваться въ обстоятельныя описанія, вводить длинныя рѣчи дѣйствующихъ лицъ; не избѣгали они повтореній и ненужныхъ отступленій. Все это свидѣтельствуетъ о томъ, что форма романа была тогда еще сравнительно новою, что она не была достаточно разработана. Это было тяжелое, громоздкое орудіе, которое нуждалось въ дальнѣйшемъ усовершенствованіи. Многотомный романъ преобладалъ надъ повѣстью, умѣщающеюся въ одномъ томѣ—явленіе, противоположное тому, которое наблюдается въ концѣ XIX вѣка и въ наше время, когда, наоборотъ, повѣсть и коротенькій рассказъ рѣшительно преобладаютъ надъ большимъ романомъ и стремятся вытѣснить его. Въ смыслѣ достиженія наибольшей сжатости романъ сдѣлалъ въ теченіе XIX вѣка огромный шагъ впередъ.

Другая особенность романа XVIII вѣка это—частое обращеніе къ формѣ писемъ и дневниковъ. Романы *Ричардсона* изложены въ письмахъ дѣйствующихъ лицъ. Такую же «эпистолярную» форму избралъ *Гёте* для повѣсти «Страданія молодого Вертера». То же самое

находимъ у *Руссо* («Новая Элоиза»). Этою чертою романъ сближался съ жизнью. Извѣстно, что въ XVIII вѣкѣ (и частью еще въ XIX) было въ обычаѣ писать длинныя письма, имѣвшія не исключительно интимный характеръ и трактовавшія обо всемъ, чѣмъ интересовалось образованное общество. Такія письма имѣли литературное и общественное значеніе и читались въ обществѣ. Объ этомъ, между прочимъ, свидѣтельствуетъ *Гёте* въ своихъ воспоминаніяхъ. Когда онъ гостилъ въ домѣ извѣстной тогда писательницы *Лярошъ*, туда пріѣхалъ нѣкто *Лейхсенрингъ*, знатокъ новыхъ литературъ. Этотъ господинъ привезъ съ собою «нѣсколько шкатулокъ, въ которыхъ хранилась его переписка съ друзьями...» Эти-то письма и были прочитаны тутъ же, въ кружкѣ лицъ, собравшихся у *Лярошъ*. «Ибо,— поясняетъ *Гёте*,— тогда было столько откровенности у людей, что человекъ, адресуя письмо опредѣленному лицу, самъ смотрѣлъ на это письмо, какъ на обращенное ко многимъ... Такія письма, въ особенности переписка съ значительными лицами, тщательно собирались и потомъ читались, въ извлеченіяхъ, въ дружескихъ кружкахъ...» («*Wahrheit und Dichtung*», кн. XIII). Иногда изъ подобныхъ писемъ возникали настоящія литературныя произведенія. Такъ возникла и знаменитая повѣсть *Гёте* «Страданія молодого Вертера»—изъ писемъ *Гёте* къ его другу *Мерку*.

Надобно отмѣтить и другую черту, свойственную весьма многимъ романамъ XVIII вѣка. Это то, что зачастую ихъ фабула строилась на описаніи путешествій героя и разныхъ приключеній и встрѣчъ, какія случались на пути. Таково «Сентиментальное путешествіе» *Стерна*. Этотъ приѣмъ могъ также имѣть свои устои въ дѣйствительности: образованные люди XVIII в., въ томъ числѣ и писатели, не мало путешествовали; иные изъ нихъ вели подолгу скитальческую жизнь;

это не могло не отразиться и въ литературѣ. Но, помимо того, указанный мотивъ имѣлъ и другую сторону: онъ былъ завѣщанъ прошлымъ. Это былъ старинный, традиціонный пріемъ, излюбленный въ *рыцарскихъ романахъ* поздняго средневѣковья (о нихъ см. въ гл. III, стр. 66—67) и весьма часто встрѣчающійся въ повѣстяхъ и романахъ XVI—XVII вв., какъ, на примѣръ, у *Сервантеса* (въ повѣстяхъ и въ «Донъ-Кихотъ»), въ особенности же въ такъ называемыхъ «*плутовскихъ романахъ*», гдѣ изображались похождения и приключенія разныхъ проходимцевъ и въ связи съ этимъ описывались нравы различныхъ классовъ населенія. Однимъ изъ раннихъ представителей этого рода былъ испанскій романъ XVI вѣка «Жизнь Лазарильо изъ Тормесъ, его удачи и неудачи», а однимъ изъ болѣе позднихъ и лучшихъ—«Жиль Блязь» Лесажа (1734).

Рядомъ съ романомъ развивалась въ XVIII и XIX вѣкахъ и *повѣсть*. Мы беремъ условно этотъ терминъ для обозначенія беллетристическихъ произведеній, излагающихъ отдѣльный эпизодъ изъ жизни героя или же рассказывающихъ о какомъ-либо событіи или происшествіи, взятомъ изъ дѣйствительности или вымышленномъ. Въ большинствѣ случаевъ повѣсть по объему меньше романа, но это признакъ несущественный. Иная повѣсть оказывается по размѣрамъ больше иного романа. Тѣмъ не менѣе, можно приписать повѣсти, какъ литературной формѣ, тенденцію къ сжатости, эпизодичности, ей свойственно довольствоваться малыми размѣрами, и въ своемъ развитіи она незамѣтно переходитъ въ «*рассказъ*», «*очеркъ*», форму очень распространенную въ современной литературѣ и доведенную до совершенства Мопасаномъ и Чеховымъ.

Повѣсть, рассказъ, очеркъ объединяются подъ болѣе общимъ и стариннымъ названіемъ *новеллы*.

Въ старину новелла нерѣдко входила въ составъ романа: дѣйствующія лица, въ подтвержденіе высказываемыхъ ими мыслей, рассказываютъ разныя «исторіи», «притчи», «легенды», и каждый изъ такихъ рассказовъ образуетъ родъ самостоятельнаго цѣлаго, которое можно прочесть и понять отдѣльно отъ остальнаго содержанія романа.

Въ XVIII вѣкѣ мы находимъ это, напр., у Лесажа, у Дидро и другихъ. Въ XVI и XVII этотъ приемъ встрѣчается нерѣдко (напр., въ «Донъ-Кихотѣ» Сервантеса). Бывало и такъ, что иной «романъ» возникалъ просто изъ ряда такихъ рассказовъ, представляя собою ихъ искусственное соединеніе въ рамкахъ извѣстной фабулы.

Новелла, какъ литературная форма, имѣла свою исторію, отличную отъ исторіи романа. Ея расцвѣтъ относится къ эпохѣ ранняго итальянскаго Возрожденія (XIII—XIV вв.), когда явился *Бокаччо* съ его знаменитымъ «Декамерономъ», составленнымъ изъ длиннаго ряда новеллъ, рассказываемыхъ дѣйствующими лицами. Въ послѣдующее время, подъ непосредственнымъ вліяніемъ Бокаччо, а также и независимо отъ него, новелла становится одною изъ популярнѣйшихъ формъ въ европейскихъ литературахъ. Ко второй половинѣ XIV вѣка относится замѣчательная литературная дѣятельность англійскаго писателя *Чосера*, автора «*Кентерберійскихъ рассказовъ*», въ которыхъ видно вліяніе Бокаччо. Во Франціи въ XV вѣкѣ, также подъ вліяніемъ итальянскихъ новеллъ, былъ составленъ сборникъ «*Sent Nouvelles*» («Сто новеллъ»), а въ XVI уже является цѣлый рядъ нувеллистовъ, въ томъ числѣ и *Маргарита Наваррская* (сестра короля Франциска I), написавшая «*Гептамеронъ*», куда вошло 72 рассказа. Сборники новеллъ составлялись въ XV и XVI вѣкахъ и въ Германіи (напр., «*Schimpf und Ernst*»,

т.-е. «Забавное и серьезное» 1522 г. и др.). Въ Англіи во второй половинѣ XVI вѣка выступаетъ *Гринъ* (повѣсть «Мамилія» 1580 г. и др.), въ Италіи въ концѣ XV и началѣ XVI вѣка—*Саннацаро*, авторъ «*Аркадіи*», одинъ изъ основателей новеллы идиллической, такъ называемой «*пасторали*».

Форма «новеллы» распространилась повсюду въ Европѣ, служа выраженіемъ новыхъ настроеній и идей, и, наконецъ, въ XVIII вѣкѣ она превращается, съ одной стороны, въ Сольшую повѣсть, въ родѣ «Вертера» *Гёте*, съ другой—въ рассказъ съ сатирической или моральной тенденціей, каковы рассказы *Вольтера*, съ третьей—въ юмористическіе очерки и анекдоты.

Если же изъ XIII и XIV вв. мы направимся назадъ, въ глубь средневѣковья, то мы найдемъ одинъ изъ важнѣйшихъ источниковъ новеллы въ старинныхъ «*фаблיו*» (рассказы веселаго, шуточнаго характера, распространявшіеся во Франціи съ половины XII вѣка и приблизительно до половины XIV вѣка) и въ сборникахъ преданій и легендъ (какъ «*Gesta romanorum*» и др.). Новеллисты XIV—XVI вв. нерѣдко прямо и черпали оттуда.

Итакъ, нисходя отъ XIX вѣка къ XVIII, а оттуда къ предыдущимъ вѣкамъ, можно прослѣдить: 1) нить, связывающую новый романъ съ рыцарскими романами среднихъ вѣковъ, и 2) другую нить, идущую отъ современной повѣсти къ новеллѣ XIV вѣка и дальше къ средневѣковымъ фаблיו и сборникамъ преданій и легендъ.

Обрываются ли тутъ эти нити, или можно пойти еще дальше?

Что касается романа, то дальнѣйшія исканія не представляютъ трудностей. Извѣстно, что рыцарскіе романы (въ прозѣ), предшественники новаго романа, возникли изъ старыхъ героическихъ поэмъ, каковы:

«Chansons de geste» («Пѣсни о подвигахъ») и циклъ легендъ «Круглаго стола» (см. выше въ гл. III, стр. 64, 66, 68). Итакъ, романъ есть форма, возводящаяся въ концѣ-концовъ къ извѣстнымъ отдѣламъ средне-вѣковаго героическаго эпоса.

Происхождение новеллы (слѣдовательно, и возникшей изъ нея новой повѣсти) сложнѣе. Новелла отличается рѣзко-выраженнымъ характеромъ *интернаціональности*, подобно близкому къ ней роду *сказокъ* и *басенъ*. Эти небольшіе рассказы легко переходили изъ одной страны въ другую, совершая далекія путешествія съ юга на сѣверъ, съ востока на западъ и обратно. И вотъ въ старыхъ новеллахъ XIII—XIV вѣковъ изслѣдователи зачастую наталкиваются на сюжеты, взятые то изъ средне-вѣковаго героическаго эпоса, то изъ античной литературы, то изъ христіанскихъ сказаній, изъ житій святыхъ, то изъ старинныхъ индійскихъ и арабскихъ сказокъ, переходившихъ въ Европу въ переводахъ и передѣлкахъ.

Здѣсь мы встрѣчаемся съ однимъ изъ частныхъ случаевъ болѣе общаго явленія, имѣющаго огромное значеніе въ исторіи литературъ всѣхъ цивилизованныхъ народовъ и во всѣ эпохи. Дѣло въ слѣдующемъ.

Каждый народъ сперва самъ создаетъ извѣстныя произведенія устнаго творчества, черпая изъ своихъ же старыхъ преданій, изъ своей жизни, изъ своего быта. Но сплошь и рядомъ выходитъ такъ, что пока эти произведенія получаютъ самобытную обработку, народъ успѣваетъ заимствовать литературныя формы, образцы и сюжеты у другихъ народовъ, опередившихъ его и уже создавшихъ искусственную литературу. Яркій примѣръ—многочисленныя заимствованія римлянъ у грековъ, и притомъ почти во всѣхъ родахъ поэзіи и прозы. Какъ въ области техники, не зачѣмъ изобрѣтать

самому, когда можно, съ гораздо меньшею затратою труда и времени, получить то или иное изобрѣтеніе уже въ готовомъ видѣ отъ другихъ народовъ, такъ и здѣсь, въ области литературныхъ формъ и замысловъ, народы охотно берутъ у другихъ готовые образцы вмѣсто того, чтобы самимъ выработывать ихъ. Заимствование становится на мѣсто самостоятельнаго творчества, и сила, сбереженная на этомъ пунктѣ, пойдетъ на что-нибудь другое, напр., на дальнѣйшее развитіе заимствованнаго, какъ со стороны формы, такъ и со стороны содержанія. И вскорѣ заимствованное добро становится своимъ, національнымъ.

Такъ случилось и съ европейскою новеллою.

Въ сущности, въ своемъ первоисточникѣ, это очень древній родъ, древнѣе героическаго эпоса. Уже во времена доисторическія всѣ племена, еще не создавшія своего героическаго эпоса, которымъ знаменуется вступленіе народа въ историческую жизнь, имѣли запасъ *разказовъ* разнаго рода, слагавшихся по разнымъ поводамъ. «Новелла», въ своемъ первобытномъ видѣ, возникла сама собою, рождаясь изъ жизни, какъ рождаются слухи и анекдоты. Въ такомъ видѣ мы и находимъ ее у народовъ, стоящихъ на низкой ступени развитія, у такъ называемыхъ «дикарей». Первоначально она имѣла стихотворную форму, и ее не рассказывали, а пѣли. Вотъ нѣсколько примѣровъ.

«Когда черезъ мѣстность, занятую племенемъ Нарриньеры ¹⁾, была проведена желѣзная дорога, паровозъ произвелъ на туземцевъ сильное впечатлѣніе, и они передали его въ пѣснѣ, распѣваемой во время корбори ²⁾).

«Вы видите дымъ около Капунды!

¹⁾ Въ Австраліи.

²⁾ Такъ называется мимическая пляска австралійцевъ.

Дымъ вылетаетъ правильными клубами,
Быстро взглянуть туда—покажется, что это туманъ,
Онъ дышитъ, словно китъ»...

(Эрнстъ Гроссе, «Происхожденіе искусства», перев. А. Е. Грузинскаго, стр. 220).

Такія пѣсни, часто состоящія всего изъ двухъ-трехъ стиховъ, «импровизируются (говоритъ тотъ же авторъ, Гроссе) туземцами рѣшительно по всякому поводу»... (тамъ же, стр. 219). «Когда Мунго-Паркъ¹⁾ зашелъ однажды къ одной негритянкѣ, женщины, сидѣвшія за пряжей, тотчасъ же сложили про него пѣсню и напѣвъ: «Дули вѣтры и шелъ дождь, блѣдный бѣлый человѣкъ, слабый и усталый, явился и сѣлъ подъ нашимъ деревомъ. Нѣтъ у него матери, чтобъ подать ему молока, нѣтъ жены, которая намолочила бы ему муки»... На это другія отвѣчали: «Приголубимъ бѣлаго человѣка; нѣтъ у него матери, чтобы подать ему молока, нѣтъ жены, которая смолочила бы ему муки»... «Когда Дарвинъ прибылъ на Таити, дѣвушки сложили про него 4 строфы, исполненіе которыхъ сопровождалось хоромъ». (Александръ Веселовскій, «Три главы изъ исторической поэтики», стр. 6). Тутъ же приведено и сообщеніе извѣстнаго писателя-путешественника Максимова о лопаряхъ: «Лопарь воспѣваетъ всегда то, что видитъ и слышитъ въ данную минуту: пріѣздъ путешественника, чиновника и т. д.» Одинъ случай этого рода Максимовъ описалъ такъ: «Лопарь сѣлъ за столъ, облокотился и завылъ... монотонную пѣсню...», въ которой излагалось данное событіе («Поѣхалъ я за сватовствомъ въ Юканго, а передовой свать поѣхалъ въ Лумбовскій (погостъ)... А женихъ пріѣхалъ въ Лумбовскій, поставилъ самоваръ»

¹⁾ Англійскій путешественникъ, посѣтившій центральную Африку въ 1795 и въ 1805 гг.

и т. д.). «Физиономія пѣвца сіяла вдохновеніемъ, у слушателей были озабоченныя лица...» (*А. Веселовскій*, «Три главы изъ историч. поэтики», 6).

Какъ видно изъ этихъ свидѣтельствъ, у племень, стоящихъ на низкомъ уровнѣ культурнаго развитія, пѣсня импровизируется съ необыкновенною легкостью, и притомъ не только такая, которая передаетъ личное настроеніе пѣвца, но и такая, которая только рассказываетъ о томъ, что случилось, т.-е. *пѣсня эпическая*. Вотъ именно эти-то эпическія пѣсни, повѣствовавшія о разныхъ событіяхъ или излагавшія старинныя преданія, и превращаются съ теченіемъ времени, утрачивая напѣвъ и размѣръ, въ сказку, быль, «новеллу».

У культурныхъ народовъ, вступившихъ въ историческую жизнь, изъ такихъ пѣсенъ, пока онѣ еще не превратились въ прозаическій рассказъ, возникаетъ героическій и бытовой эпосъ. Покойный *Александръ Веселовскій*, въ своихъ университетскихъ лекціяхъ, указывалъ на такъ—называемыя (въ Средніе Вѣка) «*кантилены*», т.-е. лирико-эпическія пѣсни, какъ на источникъ или ячейку эпоса. Изъ подобныхъ пѣсенъ образовался и древнегреческій эпосъ (*Иліада* и *Одиссея*), и средневѣковой—германскій и романскій ¹⁾.

3.

Перехожу къ *драмѣ*. Прослѣдимъ въ краткомъ очеркѣ ея развитіе въ томъ же обратномъ направленіи, въ какомъ выше мы рассмотрѣли развитіе эпоса.

Современная драма (трагедія и комедія) представляетъ собою результатъ долгаго развитія драматической поэзіи—въ теченіе почти 4 вѣковъ, отъ XVI вѣка до конца XIX и—въ отношеніи къ драмѣ средневѣко-

¹⁾ Литографированныя лекціи *по исторіи эпоса* (1884—1885 г.), § 6: „Переходъ отъ кантиленъ къ эпосу“ (стр. 101 и сл.).

мѣченномъ его предшественниками направленіи, внесъ въ нее то, что можетъ внести только велик'й поэтический геній: глубину художественнаго замысла, широту обобщенія, прозорливость поэта-психолога, высокую гуманность художника-мыслителя. Первые пьесы Шекспира были написаны и поставлены на сцену въ концѣ XVI вѣка («Титъ Андроникъ», «Генрихъ VI» и др.). За ними послѣдовали «Ромео и Юлія», «Ричардъ II», «Ричардъ III», «Венеціанскій купецъ» и др. Въ началѣ XVII вѣка явились «Юлій Цезарь», «Гамлетъ», «Макбетъ», «Отелло» и «Король Лиръ»—великія творенія, которыя навсегда останутся въ міровой литературѣ. Подъ конецъ жизни, удалившись отъ дѣлъ и живя въ своемъ родномъ городѣ (Страфордѣ), Шекспиръ написалъ еще нѣсколько пьесъ, въ томъ числѣ и «Бурю», одно изъ самыхъ глубокихъ и изящныхъ созданій его.

При жизни Шекспира его геній цѣнили лишь немногіе знатоки. Для широкой публики онъ былъ просто талантливый писатель, какихъ было не мало, и популярный дѣятель сцены, содѣйствовавшій развитію англійскаго театра въ блестящій вѣкъ королевы Елизаветы. По профессіи онъ былъ антрепренеръ и актеръ, ставившій пьесы въ новомъ тогда театрѣ «Globe» и также при дворѣ. Но по преимуществу онъ былъ дѣятельнымъ «поставщикомъ пьесъ», цѣнившихся не столько какъ литературныя произведенія, сколько какъ текстъ для игры на сценѣ. Впослѣдствіи, лѣтъ черезъ полтора послѣ его смерти, образованный міръ убѣдился, что драмы, «поставлявшіяся» Шекспиромъ, были не просто «пьесы» для представленія, а геніальныя созданія великаго художника. Но въ тѣ времена въ Англій драматическая поэзія, внѣ сцены, не пользовалась правами, равными правамъ другихъ поэтическихъ произведеній—эпоса и лирики. Пьесы не читались. Ихъ писали и издавали только для театра—

въ родѣ того, какъ нынѣ издаются «либретто» для оперъ. Полное собраніе пьесъ Шекспира вышло только черезъ 7 лѣтъ послѣ его смерти, самъ же онъ очень мало заботился объ ихъ изданіи, о сохраненіи и увѣковѣченіи точнаго текста, повидимому, полагая, что этотъ текстъ принадлежитъ не литературѣ, а театру.

Въ Испаніи развитіе драматической литературы и театра относится къ той же эпохѣ—второй половины XVI вѣка, когда были открыты въ Мадридѣ первые постоянные театры (одинъ въ 1565 г., другой въ 1579, третій въ 1583) и организовались труппы артистовъ. Драматическая поэзія почти сразу обогатилась, благодаря изумительной дѣятельности высокодаровитаго *Лопе-де-Вега* (1562—1635), отъ котораго дошло до насъ 500 пьесъ (по преданію, онъ написалъ 1500). Моложе Лопе былъ *Аларконъ* (1585—1639), авторъ популярныхъ въ то время комедій. Позже выступилъ другой великій драматургъ Испаніи — *Кальдеронъ-де-ля-Барка* (1600—1681), поднявшій испанскую драму и театръ на высокую ступень развитія.

Во Франціи драма развивалась подъ несомнѣннымъ вліяніемъ испанской. Однимъ изъ первыхъ, по времени (конца XVI и начала XVII в.) дѣятелей на этомъ поприщѣ былъ плодовитый писатель *Гарди (Hardy)*, написавшій нѣсколько сотъ пьесъ, которыми долго пробавлялся французскій театръ. Сюжетъ одной изъ его драмъ былъ заимствованъ изъ новеллы Сервантеса, — въ другихъ пьесахъ онъ также черпалъ изъ испанскихъ источниковъ.—Самобытное, національное развитіе французской драмы связано съ великими именами *Корнеля*, *Расина* и *Мольера*, писателей XVII вѣка. *Корнель (Corneille, 1606—1684)*, хотя и бралъ темы у испанскихъ писателей (сюда относится драма «*Сидъ*»), но въ развитіи сюжета и построеніи пьесъ обнаружилъ большую самостоятельность и вообще въ своемъ твор-

Берлинѣ. 2) Созданіе философской драмы на основѣ средневѣковой легенды о Фаустѣ. Драмѣ «*Фаустъ*» Гёте написалъ еще въ первой половинѣ 70-годовъ, но потомъ онъ перерабатывалъ ее и, наконецъ, создалъ гениальное твореніе, занимающее въ міровой литературѣ исключительное мѣсто. Уже въ глубокой старости Гёте написалъ вторую часть «*Фауста*». 3) Пьесы, написанныя въ 80 и 90-годахъ XVIII в., и отразившія живой интересъ Гёте въ ту эпоху къ классической древности («*Ифигенія въ Тавриду*») и къ Итали («*Тассо*»).

Шиллеръ (1759—1805), какъ драматургъ, имѣлъ въ свое время огромный успѣхъ, и его первыя пьесы («*Разбойники*», поставленные впервые въ Мангеймѣ 13 янв. 1782 г., «*Фіеско*» и «*Коварство и любовь*», поставленные тамъ же въ 1784 г.) были цѣннымъ вкладомъ и въ художественную литературу и въ театральное искусство. Послѣдующія трагедіи («*Валленштейнъ*», «*Донъ-Карлосъ*», «*Вильгельмъ Телль*») упрочили за Шиллеромъ славу одного изъ великихъ поэтовъ-драматурговъ Германіи.

4.

Теперь обратимся къ болѣе раннему времени, до XVI вѣка, и посмотримъ, что такое представляли собою драма и театръ въ Средніе Вѣка и въ эпоху Возрожденія.

Они находились тогда на очень низкой ступени развитія, не оставаясь, однако, неподвижными. Застоя не было.

Можно различать слѣдующіе 4 рода средневѣковой драматургіи: 1) *драма духовная* или такъ называемыя «*мистеріи*»; 2) *святскія—народныя—зрѣлица*; 3) *искусственная драма на латинскомъ языкѣ* (въ Византіи—на греческомъ литературномъ), не предназначавшаяся

для сцены и имѣвшая по преимуществу религіозный характеръ; 4) *драма на живыхъ языкахъ* (французскомъ, испанскомъ, итальянскомъ, нѣмецкомъ), черпавшая свое содержаніе изъ различныхъ источниковъ (народныхъ легендъ, новеллъ, мотивовъ народнаго театра и т. д.) и послужившая переходною ступенью къ той новой драмѣ XVI—XVII-го вв., о которой у насъ была рѣчь выше.

Мистеріи ¹⁾ сперва входили въ составъ церковной службы и разыгрывались въ самой церкви или на паперти. Языкъ мистерій былъ латинскій (на которомъ у католиковъ совершается богослуженіе), но уже рано стали проникать сюда и народные языки, по мѣрѣ того какъ въ составъ мистеріи входили свѣтскіе элементы. Въ своемъ первоначальномъ и простѣйшемъ видѣ мистеріи представляли собою драматизированное (въ лицахъ) изображеніе различныхъ темъ изъ Ветхаго и Новаго завѣта, какъ-то: сотворенія міра, исторіи пророка Даниила, страстей Христовыхъ, воскресенія Христа, сошествія Его въ адъ и др.—Исполнителями были «клирики», т. е. лица, принадлежавшія къ церковному причту. Но постепенно стали допускаться и посторонніе,—сперва для исполненія ролей грѣшниковъ.

Дальнѣйшее развитіе мистерій идетъ въ разныхъ странахъ по одному и тому же пути: свѣтскій элементъ усиливается; латынь перемежается вставками на живыхъ языкахъ и все болѣе вытѣсняется; бытовья сцены, изобилующія шутками и сатирическими выходками, постепенно превращаютъ духовную драму въ полусвѣтскую; изъ церквей и церковныхъ оградъ зрѣлище переносится на площади; мало-по малу все дѣло, уже

¹⁾ Фр. *Mystères*—терминъ, въ которомъ слились латинскія слова *mysterium* (греч. *μυστήριον*)—тайнство, тайна и *ministerium*—служеніе служба (въ см. „богослуженіе“).

очень разросшееся и превратившееся въ большія, пышныя, дорого-стоящія театральныя представленія, переходить отъ клира къ особымъ братствамъ и къ цехамъ. Въ XIII и XIV вв. преобразованныя мистеріи превращаются въ настоящій театръ, отдѣленный отъ церкви. — Сохранились и тексты многихъ мистерій, каковы «Адамъ» (конца XII в.) на средневѣковомъ французскомъ, изъ 1300 стиховъ, обширная мистерія XV в., воспроизводящая всю Ветхозавѣтную исторію, также на французскомъ языкѣ, въ 49200 стихахъ (играли 250 актеровъ), исторія о жизни Христа въ 34574 стихахъ, составленная (на франц. языкѣ) *Арнулемъ Гребаномъ*, нѣмецкія мистеріи XV вѣка, англійскія и др. ¹⁾.

Святскія народныя зрѣлища, какъ-то: пантомимы, шуточные сценки, балаганы и т. п., были очень распространены въ среднія вѣка повсюду. Въ качествѣ „артистовъ“ тутъ выступали такъ назыв. „жонглеры“ (фран. *jongleur*—отъ лат. *joculator*—шутникъ, паяцъ отъ *jocus* шутка),—слово, которое тогда еще не значило „фокусникъ“, а обозначало „странствующаго пѣвца и актера“, выступавшаго въ шуточныхъ роляхъ, съ пѣснями и прибаутками, во время карнавала и другихъ праздниковъ. Въ Италіи ремесло жонглеровъ и традиція ихъ искусства были унаслѣдованы отъ временъ Римской имперіи, когда этого рода демократическій театръ получилъ большое распространеніе. Итальянскіе жонглеры (*giocolare, giocolatore*) были преемниками античныхъ странствующихъ актеровъ, разыгрывавшихъ по горо-

1) Желаящихъ ближе ознакомиться съ исторіей средневѣковыхъ мистерій отсылаю къ книгѣ проф. *Алексыя Веселовскаго „Старинный театръ въ Европѣ“* (1870) и къ статьѣ проф. *Кирпичникова* („Мистеріи“) въ Энциклоп. словарѣ *Брокгауза - Ефрона*, гдѣ указана и литература предмета.

дамъ и селамъ такъ называемые „*мимы*“, т.-е. легкія, комическія, часто непристойныя пьески.

Искусственная драма въ Средніе Вѣка была продуктомъ книжнаго сочинительства, не имѣвшаго связи съ жизнью. Къ этому роду принадлежатъ произведенія монахини *Гросвиты (Hroswitha)*, которая, начитавшись Теренція, написала въ 960 году 6 пьесъ съ благочестивою цѣлью отвлечь читателей отъ языческаго драматурга и дать имъ взамѣнъ душеспасительное чтеніе. Сюжеты она брала изъ исторіи и изъ христіанскихъ легендъ. Всѣ ея пьесы написаны по-латыни.

Въ противоположность этому роду пьесъ драма на живыхъ, разговорныхъ языкахъ, развившаяся въ концѣ Среднихъ Вѣковъ и на переходѣ къ новому времени, была явленіемъ глубоко-жизненнымъ. Сюда мы отнесемъ испанскую пьесу „*Целестина*“, появившуюся въ 1499 г. и имѣвшую огромный успѣхъ, какъ первый удачный опытъ бытовой и психологической драмы, англійскія интерлюдіи, о которыхъ мы говорили выше, драматическія произведенія нѣмецкаго поэта XVI вѣка *Ганса Сакса (1494—1576)* и др.

5.

Переходя отъ Среднихъ Вѣковъ къ *классической древности*, т.-е. къ міру греко-римскому, мы сперва встрѣчаемъ римскій театръ (трагедію и комедію) временъ имперіи. Этотъ театръ находился тогда въ упадкѣ: его заслонили другія «увеселенія», болѣе соответствовавшія грубымъ и звѣрскимъ вкусамъ публики, каковы бой гладиаторовъ, травля христіанъ звѣрями... Огромный Колизей, воздвигнутый въ I вѣкѣ по Р. Хр., былъ ареною этихъ кровавыхъ зрѣлищъ. Въ упадкѣ была и драматическая литература. Значительнѣйшія ея произведенія этой эпохи—это трагедіи философа *Сенеки*,

который почти рабски подражалъ древне-греческимъ трагикамъ (въ особенности Эврипиду). Всѣ они написаны на сюжеты изъ греческой исторіи и мифологіи. Вотъ что говоритъ о нихъ проф. *Модестовъ*: «Вмѣсто живыхъ дѣйствующихъ лицъ здѣсь говорятъ и дѣйствуютъ тѣни, изъ устъ которыхъ выходятъ сентенціи, общія мѣста и нравственныя разсужденія, приправленныя ходульнымъ паѳосомъ и изложенныя по всѣмъ правиламъ риторики. Очевидно съ перваго раза, что эти трагедіи писаны не для сценическихъ представленій, а для публичныхъ чтеній и декламации, съ одной стороны, и для домашняго чтенія—съ другой. Пьесамъ этимъ совершенно чужда натура и истинность изображенія характеровъ, свойственная греческой драмѣ, хотя нельзя не видѣть въ авторѣ ихъ способности къ психологическому анализу и обладанія живою фантазіей....» (*В. Модестовъ*. «Лекціи по исторіи римской литературы», С.-Пб. 1888 г., стр. 627).—Главное достоинство пьесъ—чисто-литературное: образцовый языкъ и безукоризненная версификація. Этому они и обязаны своей относительною популярностью въ Средніе Вѣка и позже: ихъ читали, и онѣ остались не безъ вліянія на испанскихъ драматурговъ XVI—XVII вв., на французскихъ «классиковъ» XVII в. (Корнель, Расинъ),—ихъ зналъ и Шекспиръ. (См. *Модестовъ*, тамъ-же, стр. 628).

Римская трагедія не имѣла правильнаго, послѣдовательнаго, такъ сказать, органическаго развитія, какое мы видимъ у грековъ. Она была почти исключительно подражательною. Начало ей положилъ *Энній* (239—169 до Р. Хр.), который писалъ также и комедіи, дидактическія стихотворенія и поэмы. Изъ его трагедій, написанныхъ, конечно, по греческимъ образцамъ, особливо славилась «*Медея*». Отъ нихъ, какъ и отъ другихъ его большихъ произведеній, сохранились лишь отрывки.—Дальнѣйшее движеніе римской трагедіи свя-

Приведу здѣсь характеристику Плавта, сдѣланную проф. Модестовымъ: «Обстоятельство, которое дало Плавту огромную популярность и такъ сильно выдвинуло его среди другихъ римскихъ комиковъ, заключается въ томъ, что ни одинъ изъ римскихъ комиковъ такъ хорошо не понималъ своего народа, какъ Плавтъ. Онъ былъ самъ дитя народа, и, зная его вкусы, онъ, несмотря на то, что бралъ свои сюжеты изъ греческой комедіи, передавалъ ихъ въ такомъ видѣ, что всякій могъ понимать его... Зная хорошо народную жизнь, онъ былъ неподражаемъ въ искусствѣ рисовать извѣстные каждому типы торговцевъ рабынями, прихлебателей, лгуновъ, хвастливыхъ солдатъ, плутовъ-рабовъ и тому подобныхъ представителей низшихъ слоевъ населенія. Поэтому его изображенія отличались не только остроуміемъ, но и необыкновенною живостью..... («Лекціи», стр. 108—109). Въ высокой степени замѣчательны и языкъ Плавта: «это живой языкъ народа,—языкъ, которому чужды всякая искусственная манерность и натянутость. Видно, что Плавтъ не заботился объ изысканности выраженій, а бралъ ихъ съ рынка и улицы въ томъ видѣ, какъ произносилъ ихъ народъ...» («Лекціи», тамъ-же).

Прямую противоположность Плавту представляютъ его даровитые преемники—*Цецилій* (ум. въ 168 до Р. Х.) и *Теренцій* (ум. въ 159 г. до Р. Х.).—Они писали не столько для широкой публики, сколько для избраннаго круга цѣнителей литературы и изысканнаго стиля. Отъ Цецилія сохранились незначительные отрывки, отъ Теренція дошли всѣ 6 комедій, которыя онъ написалъ. Оба они передѣлывали Менандра.

Эта латинская комедія, разработанная Невіемъ, Плавтомъ, Цециліемъ и Теренціемъ, была, какъ сказано выше, передѣлкою греческой и сохранила греческія имена и костюмы. Ее такъ и называли «комедією пла-

ща» (comœdia palliata, отъ pallium—плащъ, принадлежность греческаго національнаго костюма). Но вслѣдъ за нею возникаетъ въ Римѣ и своя, самобытная комедія, гдѣ выводятся на сцену италійскіе типы въ національномъ обличьи. Это была «комедія тоги» (comœdia togata; тога — національный римскій костюмъ)¹⁾. Дальнѣйшее развитіе національной комедіи связано съ появленіемъ въ Римѣ такъ назыв. «ателланъ», представлявшихъ собою родъ архаической народной комедіи. О нихъ проф. Модестовъ говоритъ слѣдующее: «Сущность ателланъ заключается въ томъ, что въ нихъ постоянно выводились на сцену неизмѣнные типы, подъ видомъ характерныхъ масокъ, выражавшихъ свойство этихъ типовъ. Типы эти видоизмѣнялись въ частностяхъ, ставились въ разныя условія, но маски, ихъ изображавшія, оставались неизмѣнно тѣми же самыми. Нѣтъ никакихъ основаній отвергать, что эти характерныя маски, изображавшія особенные типы провинціальной жизни, были заимствованы изъ Кампаніи отъ осковъ²⁾, но въ то же время нѣтъ никакихъ данныхъ принимать, что изъ Кампаніи были принесены въ Римъ цѣлыя пьесы, называвшіяся ателланами, и тѣмъ менѣе можно допустить, что эти пьесы разыгрывались въ Римѣ на оскскомъ языкѣ.» (Модестовъ, «Лекціи», 180 — 181). Какъ бы то ни было, но въ Римѣ эта народная, архаическая комедія акклиматизировалась и вскорѣ получила здѣсь литературную обработку. Эта обработка была дѣломъ Помпонія и Новія, жившихъ въ первомъ вѣкѣ до Р. Хр. Ихъ произведенія не дошли до насъ; сохранились отдѣльныя, разрозненныя фразы и заглавія

¹⁾ Авторами этого рода пьесъ были писатели II-го и I-го вв. до Р. Хр.—*Афраній, Титиній, Квинтій Атта* и др. Отъ нихъ дошли лишь заглавія пьесъ, указывающія на римскіе или италійскіе сюжеты, и отдѣльные стихи.

²⁾ Слово „ателланы“ оскскаго происхожденія.

пьесъ.—Ателланы, какъ въ ихъ первоначальномъ, не-обработанномъ видѣ, такъ и въ той переработкѣ, которую произвели Помпоній и Новій, были шуточные пьесы, фарсы, ставившіеся въ концѣ спектакля, въ видѣ дивертисмента. Въ нихъ фигурировали схематическіе типы *дурака*, *скряги*, *обжоры* и др.—Языкъ ателланъ былъ живой, разговорный, простонародный. При Цезарѣ и Августѣ ателланы сошли было со сцены, но появились вновь при Тиберіи, чтобы вскорѣ исчезнуть вновь (по свидѣтельству Тацита, за смѣлые намеки на самого Тиберія актеровъ—ателланистовъ изгнали изъ Италиі). Но потомъ они опять появляются въ Римѣ и осмѣиваютъ Калигулу, Нерона, Домиціана.—Вмѣстѣ съ мимами, ателланы, какъ популярный родъ народной комедіи—фарса, продолжаютъ держаться въ народѣ и переживаютъ античный міръ: средневѣковыя итальянскія—свѣтскія—пески, разыгрывавшіеся скоморохами, были прямымъ продолженіемъ античныхъ ателланъ и мимовъ.

Изъ предыдущаго изложенія видно, что римская драма (трагедія и комедія) была по преимуществу заимствованіемъ и лишь отчасти оригинальнымъ созданіемъ (развившимся, однако, не безъ вліянія заимствованнаго). Эти-то римскія заимствованія приводятъ насъ въ Грецію—къ эллинской драмѣ и комедіи, преимущественно къ *Эврипиду* и *Менандру*.

Эврипидъ (480—407 до Р. X.), преемникъ Эсхила и Софокла, явился основателемъ новаго направленія въ греческой драматургіи, отличавшагося философскимъ характеромъ и идейностью. Его вліяніе было весьма значительно въ теченіе долгихъ вѣковъ и перешло далеко за предѣлы греческаго міра. Его трагедіи (ихъ было, по преданію, 92, сохранилось 17 ¹⁾) послужили образцами для цѣлаго ряда позднѣйшихъ трагиковъ.

¹⁾ „*Алжестида*“, „*Медея*“, „*Ифигенія*“, „*Вакханки*“ и др.

Менандръ (342—291 до Р. Х.) въ комедіи занялъ мѣсто, аналогичное тому, какое принадлежало Эврипиду въ драмѣ. Онъ былъ основателемъ новой эллинской комедіи, создалъ цѣлую школу послѣдователей и подражателей, и его пьесы (ихъ было болѣе 100, но до насъ дошли только отрывки) распространились по всему античному міру.

Идя въ направленіи къ древности, мы отъ Эврипида восходимъ къ *Софоклу* и *Эсхилу*, величайшимъ трагическимъ поэтамъ Эллады, а отъ нихъ къ ихъ предшественникамъ (*Фринихъ*, *Херилъ*, *Теспидъ*), впервые преобразовавшимъ извѣстные религіозные обряды и гимны (о которыхъ у насъ будетъ рѣчь ниже) въ родъ драматическихъ представленій. Эти начинанія относятся къ VI вѣку до Р. Хр., а на его исходѣ, въ 500 г., въ Афинахъ уже былъ построенъ впервые каменный театръ.

Слѣдя за греческой комедіей въ томъ же обратномъ направленіи, мы отъ *Менандра* и его школы приходимъ къ *старой* комедіи и ея величайшему представителю *Аристофану* (род. ок. 444 † между 387 и 380 до Р. Х.). Какъ увидимъ ниже, начатки греческой комедіи скрываются въ томъ же религіозномъ источникѣ (культъ бога Діониса), изъ котораго возникла и трагедія.

6.

Театръ—это особое искусство, подчиненное своимъ законамъ, но находящееся въ тѣсной связи съ драматическимъ творчествомъ. Оно служитъ, въ отношеніи къ этому послѣднему, способомъ выраженія. На сценѣ пьеса представляется въ лицахъ, «разыгрывается», и зрители воспринимаютъ произведеніе поэта въ той формѣ или въ томъ истолкованіи, какое оно получило отъ искусства исполнителей—актеровъ. На сценѣ слива-

ются два искусства: поэтическое и сценическое. Поскольку второе является выражениемъ перваго, постольку оно кажется намъ искусствомъ вторичнымъ, вспомогательнымъ, не имѣющимъ самостоятельнаго значенія. Драматическое произведеніе можетъ обойтись безъ представленія на сценѣ, театръ же безъ драмы немислимъ. Такъ это въ настоящее время и такъ это уже давно—со временъ древнѣйшихъ греческихъ трагиковъ.

Но мы ошибемся, если распространимъ этотъ взглядъ на отдаленную доисторическую древность и скажемъ, что театръ возникъ послѣ драмы. Въ дѣйствительности они возникали вмѣстѣ, при чемъ, однако, театръ въ нѣкоторыхъ случаяхъ опережалъ драму. У первобытныхъ народовъ въ составъ ихъ «синкретической» поэзіи входили танцы и мимическія представленія, изображавшія войну, охоту и извѣстные эпизоды изъ мифа и легенды,—и *это уже былъ родъ театра*, при чемъ это искусство (мимики, жестикуляціи и танца) достигало сравнительно высокой степени развитія, между тѣмъ какъ сама драма, какъ поэтическая, словесная форма, находилась еще въ зачаточномъ состояніи. Извѣстна удивительная способность дикаря къ подражанію, передразниванію.

Такой театръ безъ словъ, театръ-пантомиму мы и находимъ у современныхъ дикарей. Вотъ какъ описываетъ австралійскую пантомиму очевидецъ (путешественникъ *Лангъ*): «Первая сцена изображала стадо рогатаго скота, вышедшее изъ лѣса на лугъ пастись. Черные актеры раскрасились подходящимъ образомъ. Подражаніе было необыкновенно искусное, движеніе и позы каждаго отдѣльнаго животнаго были до смѣшного вѣрны натурѣ: одни лежали, жуя жвачку, другія стояли и чесались рогами и задними ногами или лизали другъ друга и своихъ телятъ, нѣкоторыя дружелюбно тер-

лись головами. Послѣ этой буколической картины, продолжавшейся нѣсколько времени, началась вторая сцена. Показалась толпа туземцевъ, которые стали подкрадываться къ стаду, соблюдая всѣ обычные въ такихъ случаяхъ предосторожности. Наконецъ они подобрались, и двѣ коровы пали, пораженные копьями,—къ великому удовольствію зрителей, которые обнаружили живѣйшую радость. Охотники мимически изобразили операцію снятія шкуры, свѣжеванія и раздѣлки добычи,—все это съ тягостною близостью къ правдѣ. Третья сцена началась съ того, что въ лѣсу послышался лошадиный топотъ и скоро появился отрядъ бѣлыхъ «верхами». Лица актеровъ были раскрашены въ свѣтло-коричневый цвѣтъ, а туловища [въ синій или красный, изображавшій цвѣтныя рубашки; ноги ниже колѣнъ за неимѣніемъ кожаной обуви были оплетены прутьями. Бѣлые помчались прямо на чернокожихъ, открыли огонь и отгѣснили ихъ. Но послѣдніе быстро снова сомкнулись, и завязалась отчаянная схватка, въ которой черные стали одолѣвать бѣлыхъ. Бѣлые скусывали патроны, накладывали пистоны, однимъ словомъ, совершенно точно передавали всѣ приемы заряженія и стрѣльбы изъ ружей. Когда падалъ туземецъ, зрители издавали стонъ; если же летѣлъ ничкомъ въ траву бѣлый, кругомъ раздавался громкій крикъ торжества. Въ концѣ-концовъ бѣлые были позорно обращены въ бѣгство при необузданномъ восторгѣ туземцевъ, которые были настолько возбуждены, что примѣрное сраженіе было на волосъ отъ того, чтобы перейти въ кровавую дѣйствительность». (*Эрнстъ Гроссе. «Происхожденіе искусства», стр. 249—250.*)

Это, стало-быть, пантомима, представленіе безъ словъ, т.-е., иначе, театръ безъ текста драматическаго произведенія. Но замѣтимъ, что зачатки текста здѣсь уже есть: «актеры ограничивались жестами, и

руководитель спектакля сопровождалъ отдѣльныя сцены пантомимы объяснительнымъ пѣніемъ. (:)р. Гроссе, тамъ-же, стр. 248—249).

Итакъ, театръ уже имѣется, актеры «представляютъ», «играютъ», и притомъ очень живо и натурально, а драмы, въ смыслѣ текста, еще нѣтъ. Текстъ данъ въ эпической формѣ повѣствованія, «пояснительной пѣсни» распорядителя.

Нужно добавить еще, что представленіе сопровождалось музыкою,—игралъ оркестръ изъ 100 женщинъ.

Однако приведенный примѣръ не можетъ служить образцомъ самыхъ первобытныхъ мимическихъ представлений. Намъ извѣстны еще болѣе древнія формы «театра», гдѣ имѣются и начатки будущей драмы *въ видѣ діалога*. Это обрядовыя пѣсни, какія мы находимъ у разныхъ народовъ. Эти пѣсни идутъ изъ глубокой языческой древности и доселѣ сохраняются у культурныхъ народовъ (у крестьянъ), а въ языческія времена входили въ составъ религіозныхъ культовъ. Особенность этихъ пѣсенъ состоитъ въ томъ, что здѣсь совмѣщаются слѣдующіе элементы: хоровое пѣніе съ запѣвалой, часто раздѣляющееся на два перекликающіеся хора (*хоровой діалогъ*), мимика, пляска, и все вмѣстѣ имѣетъ значеніе обряда.

Приведу примѣръ, взятый изъ лекцій покойнаго академика *Александра Веселовскаго*.

Во Франціи, именно въ Нормандіи, справляются такъ называемые «*gondes mimiques*»—хороводы, изображающіе «мимическую исторію овса отъ посѣва до появленія въ желудкѣ человѣка». «Участвующіе сначала ходятъ медленно, потомъ движеніе становится болѣе живымъ, при чемъ поется принѣвъ:

Aveine, aveine, aveine,
Que le bon Dieu t'amène!

Діонисъ былъ у грековъ богъ вина и также производительныхъ силъ природы вообще. Ему были издревле посвящены извѣстные обряды, религіозныя церемоніи и празднества, приуроченныя къ сбору винограда. Они имѣли мимическій характеръ, это были религіозныя «представленія», «дѣйствія» (или «дѣйства»), какъ говорили у насъ въ старину), что и обозначалось у грековъ словомъ «драма» (*δράμα* «дѣйство» отъ корня, находящагося въ соотвѣтственномъ глаголѣ *δράω*—дѣйствую). Былъ еще терминъ «*τὰ δράματα*» (причастіе отъ того же глагола); «этимъ терминомъ,—говоритъ акад. В. В. Латышевъ,—обозначались церемоніи, въ которыхъ жрецы во время праздниковъ представляли вѣрующимъ разные миѳы, относящіяся къ чествуемому божеству. Культъ Діониса болѣе всякаго другого могъ подавать поводы къ подобнымъ представленіямъ...» (В. Латышевъ. «Очеркъ греческихъ древностей». Часть II, стр. 253).

Въ чемъ же именно состояли эти религіозныя представленія?

Важнѣйшую часть ихъ составляли большіе хоры, пѣвшіе особыя, посвященныя Діонису, религіозныя пѣсни, называвшіяся «диѳирамбами» (*διθύραμβοι*). Пѣніе сопровождалось аккомпаниментомъ на флейтѣ и танцами, «мимически воспроизводившими содержаніе пѣсни» (Латышевъ, «Очеркъ греч. древн.», II, 253); «изъ среды хоревтовъ выдѣлялся *запѣвало* (*ἐξάρχων*), которому отвѣчалъ хоръ...» (Латышевъ, тамъ же).

Вотъ уже начало и театра и драмы. Прочтемъ еще слѣдующее: «Собираніе винограда и разныя фазы винодѣлія подавали поводъ къ празднествамъ, на которыхъ празднующіе предавались непринужденному веселью. Родственники и сосѣди собирались вмѣстѣ и совершали къ жертвеннику или храму Діониса торжественныя процессіи, въ которыхъ вели обреченныхъ

на жертву богу козловъ, несли корзины съ жертвенными принадлежностями и пр. Затѣмъ празднующіе устраивали веселыя игры, мимическія представленія, для которыхъ сюжетомъ служили многочисленныя миѣны о приключеніяхъ Діониса или другихъ боговъ, а также сцены изъ обыденной жизни, при чемъ не было недостатка въ шуткахъ и остроумныхъ насмѣшкахъ, къ которымъ какъ бы поощрять самъ богъ, почитавшійся съ эпитетами «свободнаго» или «вольнаго» (ἐλευθερός, Λυαῖος, Liber) ¹⁾. (Латышевъ, тамъ же, 253—254).

Вотъ отсюда-то и возникла древне греческая драма, и какъ поэтическое произведеніе, и какъ театральное «дѣйство». И то и другое явилось въ трехъ видахъ: 1) трагедія, 2) сатировая драма и 3) комедія.

Выше была рѣчь о такъ называемыхъ *диѳирамбахъ*. Вотъ именно они-то и были источникомъ трагедіи, какъ указалъ на это еще Аристотель (въ «Поэтикѣ»). Это былъ первоначально *диалогъ* между запѣвалой и хоромъ, который потомъ раздѣлился на два хора. Запѣвало иногда изображалъ самого Діониса, а хоры наряжались *сатирами* (лѣсными геніями, которые служили спутниками Діонису). Оттуда, по всей вѣроятности, возникло и самое названіе «трагедія» (*τραγῳδία*), потому что сатиры (*σάτυροι*) иначе назывались «траги» (*τραγοί*), и хоры, ихъ изображавшіе, именовались «трагическими» (*τραγικοί χοροί*), а ихъ пѣснопѣніе (диѳирамбъ) «трагедією» (*τραγῳδία*), т.-е. «пѣснью траговъ». Эти пѣсни или гимны отличались торжественностью, возвышенностью тона и повѣствовали о дѣяніяхъ и страданіяхъ великаго божества (Діонисъ—богъ, который умираетъ и воскресаетъ, а также были сказанія о гоненіяхъ на него, о его скитаніяхъ и страданіяхъ), отсюда и

¹⁾ Liber—италійскій богъ, отвѣчающій греч. Діонису.

характеръ трагедіи, какъ произведенія величаваго и мрачнаго. Вслѣдъ за нею выдѣлилось и то, что древніе называли «*сатировою драмою*». Это были также тѣ представленія, въ которыхъ хоры изображали сатировъ. но только эти сатиры выступали здѣсь какъ божества добродушныя и веселыя, являя этимъ другую сторону міа и культа Діониса, который былъ богомъ не только преслѣдуемымъ и страдающимъ, но и торжествующимъ, жизнерадостнымъ, богомъ довольства, веселья, обилія плодовъ земныхъ. «Сатировская драма» имѣла характеръ веселаго представленія, изобилующаго шутками и смѣхомъ. Она образовала какъ бы посредствующее звено между трагедіей и комедіей. Эта послѣдняя возникла изъ тѣхъ импровизированныхъ шуточныхъ «дѣйствъ», которыми сопровождалась празднества въ честь Діониса. Слово «комедія» (*κωμῳδία*) производятъ отъ словъ *κῶμος*—«веселыя компаніи, бродившія по городу съ разгульными пѣснями» (*Латышевъ*, Очеркъ греч. древн., II, 255), и *οἰδῆ* пѣсня. «Можно думать,—говоритъ В. В. Латышевъ «что запѣвалы и предводители хора прерывали пѣсни шутливыми замѣчаніями, обращенными къ хору или къ окружающимъ, или рассказывали веселыя приключенія и сцены изъ окружающей жизни, и изъ этихъ то сценъ постепенно... развился особый видъ драматической поэзіи» (тамъ же, II, 255—256).

Переходъ отъ этихъ чисто-обрядовыхъ «дѣйствъ» и праздничныхъ импровизаций къ настоящей драмѣ и театру совершился у грековъ уже во времена историческія, въ VI и V вѣкахъ до Р. Х. Сохранились свидѣтельства о тѣхъ поэтахъ, которые впервые обрабатывали извѣстныя міѳологическія темы въ драматической формѣ и ставили эти первобытныя пьесы на сцену. Такъ, сообщаютъ, что поэтъ *Θεσπίδης* («вѣ 534 г. впервые поставилъ драму въ городѣ. Какъ

говорятъ, онъ присоединилъ къ диэирамбическому хору особаго исполнителя—актера, изобрѣлъ составныя части драмы, наконецъ, ввелъ нѣкоторыя усовершенствованія сценической техники, какъ напримѣръ, полотняныя маски. Слѣдовавшіе за Эспидомъ трагическіе поэты Пратинъ, Фринихъ, Хирилъ и др. способствовали дальнѣйшему усовершенствованію драмы...» (*Латышевъ*, Очеркъ греч. древн., II, 256). Число актеровъ въ V вѣкѣ увеличилось до трехъ: Эсхилъ присоединилъ второго, Софокль—третьяго.

Наступила блестящая пора драматическаго искусства Эллады. Произведенія Эсхила, Софокла, Эврипида и Аристофана возвели трагедію и комедію на небывалую высоту. Театръ, не порывая своихъ связей съ религіей, превратился въ особое государственное и національное учрежденіе, призванное занять видное мѣсто въ умственной жизни и въ художественной дѣятельности страны.













Въ нѣкоторой степени поэтической складъ мысли свойственъ всякому нормальному человѣку, и всѣ мы—маленькіе поэты въ душѣ, только безъ специальныхъ художественныхъ талантовъ (что не мѣшаетъ многимъ изъ насъ имѣть навыкъ въ технику того или другого искусства: играть на фортепiano, на скрипкѣ, рисовать, писать стихи и пр.). Если бы мы были лишены поэтическихъ элементовъ мысли, то міръ искусства былъ бы намъ совершенно чуждъ, и художники остались бы безъ публики, способной понимать ихъ языкъ, поэты-писатели не имѣли бы читателей.

Изъ всего сказаннаго здѣсь о поэзии, какъ объ одномъ изъ искусствъ и какъ объ «основномъ искусствѣ», вытекаетъ, между прочимъ, слѣдующее: изученіе теории искусства вообще и психологіи художественнаго творчества должно исходить изъ изученія теории и психологіи «словеснаго искусства», т. - е. поэзии въ тѣсномъ смыслѣ, и изъ изслѣдованія поэтическихъ элементовъ, присущихъ всякой нормальной душѣ человѣческой и проявляющихся въ формахъ нашего обыденнаго мышленія и нашей рѣчи. То, что раскроетъ теорія поэзии (словесной), будетъ примѣнимо въ существенномъ ко всякому искусству, будетъ относиться къ искусству или художественному мышленію и творчеству вообще.

4.

Понятію «искусства вообще» и поэзіи, какъ «основного искусства», въ частности противопоставляется понятіе *прозы* или *прозаическаго мышленія и творчества*.

Признаки, которыми характеризуется прозаическое мышленіе, замѣтно отличаются отъ признаковъ мышленія поэтическаго (художественнаго). Важнѣйшіе изъ нихъ суть слѣдующіе:

мысли или въ практикѣ жизни разнообразятся до безконечности,—туть и наши обыденныя понятія, не выходящія изъ тѣснаго круга житейскихъ отношеній и интересовъ, тутъ и очередныя идеи времени, тутъ и широкія обобщенія науки и отвлеченныя идеи философи. Все это мы называемъ *прозою*, имѣя въ виду не столько содержаніе процессовъ мышленія, сколько его *типъ*. Нерѣдко одно и то же содержаніе можетъ быть объектомъ и прозаическаго и поэтическаго мышленія, напр., о государствѣ или о налогахъ можно разсуждать помощью понятій, и можно говорить о нихъ образами. Но въ подавляющемъ большинствѣ случаевъ *само содержаніе* прозы таково, что тутъ, для успѣха дѣла, требуются приемы мышленія прозаическаго, а не поэтическаго, — здѣсь нужны прежде всего *понятія*, а не образы. Эти послѣдніе нерѣдко участвуютъ въ прозаическомъ мышленіи, но только какъ подспорье, занимая въ немъ второстепенное мѣсто, иногда помогая работѣ мысли, иногда же затрудняя ея правильное развитіе.

Въ нашей рѣчи и мысли элементы поэтическіе (образы) и элементы прозаическіе (понятія) постоянно чередуются, и всякій нормальный человѣкъ является, въ практикѣ своего повседнежнаго мышленія, то «поэтомъ», то «прозаикомъ».

5.

Различіе между *поэзіей* и *прозой*, намѣченное выше лишь въ общихъ и существенныхъ чертахъ, требуетъ еще поясненій и болѣе тщательнаго разсмотрѣнія, чѣмъ мы и займемся ниже, въ главѣ I. — Здѣсь же, во избѣжаніе недоразумѣній, необходимо указать на то, что, кромѣ установленнаго выше понятія *прозы*, есть еще другое, обозначаемое тѣмъ же *звукосочетаніемъ*,

I.

Что такое поэзія и что такое проза, какъ явленія мысли человѣческой?

1.

Всякій изъ насъ хорошо знаетъ по собственному опыту, какъ трудно бываетъ иногда *уяснить* свою мысль себѣ самому и другимъ. Разумѣется, если эта мысль очень проста, элементарна, поверхностна и, по самому своему содержанию, не способна вызвать никакихъ недоразумѣній (напр., «я усталъ и хочу отдохнуть»; «сегодня хорошая погода, нужно пойти погулять»; «человѣку свойственно ошибаться»; «люди часто бываютъ неблагодарны» и т. д.), то никакихъ затрудненій для ея уясненія, а также и для ея выраженія не представится. Затрудненія возникаютъ лишь тогда, когда мысль осложняется, когда ея содержаніе выходитъ изъ предѣловъ обыденности, когда она превращается въ вопросъ, надъ которымъ человѣку приходится *задуматься*, «поломать голову». Тогда возникаетъ *работа мысли*, — человѣкъ *размышляетъ*, разбираетъ вопросъ, дѣлаетъ тѣ или другіе выводы, переходитъ отъ одной мысли къ другой, припоминаетъ кое-что изъ запаса своихъ знаній или опыта жизни, сопоставляетъ, умозаключаетъ и т. д. Такая работа мысли весьма часто не обходится безъ того, чтобы въ сознаніи человѣка не явились какіе-нибудь *представленія* или

нетронутая сила разстилается широко и державно передь лицомъ зрителя. Изъ нѣдръ вѣковыхъ лѣсовъ, съ безсмертнаго лона водъ поднимается тотъ же голосъ: «Мнѣ нѣтъ до тебя дѣла, — говоритъ природа чело-вѣку:—я царствую, а ты хлопочи о томъ, какъ бы не умереть». Но лѣсъ однообразнѣе и печальнѣе моря, особенно сосновый лѣсъ, постоянно одинаковый и почти безшумный. Море грозитъ и ласкаетъ, оно играетъ всѣми красками, говоритъ всѣми голосами; оно отражаетъ небо, отъ котораго тоже вѣетъ вѣчностью, но вѣчностью какъ будто намъ нечуждой... Неизмѣнный, мрачный боръ угрюмо молчитъ или воетъ глухо — и при видѣ его еще глубже и неотразимѣе проникаетъ въ сердце людское сознание нашей ничтожности. Трудно чело-вѣку, существу единаго дня, вчера рожденному и уже сегодня обреченному смерти, трудно ему выносить холодный, безучастно устремленный на него взглядъ вѣчной Изиды; не одни дерзостныя надежды и мечтанія молодости смиряются и гаснутъ въ немъ, охваченныя ледянымъ дыханіемъ стихіи; нѣтъ, — вся душа его никнетъ и замираетъ; и чувствуетъ, что послѣдній изъ его братьевъ можетъ исчезнуть съ лица земли — и ни одна игла не дрогнетъ на этихъ вѣтвяхъ; онъ чувствуетъ свое одиночество, свою слабость, свою случайность — и съ торопливымъ тайнымъ испугомъ обращается онъ къ мелкимъ заботамъ и трудамъ жизни; ему легче въ этомъ мірѣ, имъ самимъ созданномъ, здѣсь онъ дома, здѣсь онъ смѣетъ еще вѣрить въ свое значеніе и въ свою силу.— Вотъ какія мысли приходили мнѣ на умъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ, когда, стоя на крыльцѣ постоялаго двора, построеннаго на берегу болотистой рѣчки Ресеты, увидалъ я впервые Полѣсье».

Итакъ, стимуломъ или возбуждателемъ мысли послужилъ здѣсь образъ, именно «видъ Полѣсья». Грандіоз-

41
ная картина лѣса навела Тургенева на тѣ мысли, ко-
торыя онъ изложилъ въ приведенномъ отрывкѣ. Содер-
жаніемъ ихъ является противопоставленіе (антитеза)
человѣка и природы, человѣческой культуры и стихій-
ныхъ силъ космоса, а также и особыя чувства, вызы-
ваемая этимъ противопоставленіемъ. Жутко человѣку
стоять лицомъ къ лицу съ стихіей, съ слѣпой и безу-
частной природой, и страшно ему сознавать свое ни-
чтожество, свое безсиліе, свою брэнность, которыя
такъ живо и такъ скорбно чувствуетъ онъ, когда его
мственный взоръ созерцаетъ величіе, безконечность,
вѣзсмертіе космоса. «Созерцать» — это собственно зна-
читъ держать въ сознаніи отвлеченную идею, именно
въ данномъ случаѣ — идею стихійности космоса, идею
вѣзсмертнаго въ природѣ. Это не такъ-то легко, и мысль
человѣческая ищетъ въ подобныхъ случаяхъ какого-
нибудь *конкретнаго образа*, который явился бы замѣсти-
телемъ и представителемъ отвлеченной идеи. Такими
замѣстителями обыкновенно служатъ образы неба, моря,
горъ, лѣса, вообще картинъ природы, и непременно—
природы дикой, еще нетронутой или кажущейся не-
тронутою руками человѣка. Отвлеченная идея, такъ
сказать, *воплощается* въ конкретномъ образѣ.

Конечно, если идею можно держать въ сознаніи
и разрабатывать безъ помощи образа, то послѣдній
кажется излишнимъ и потеряетъ смыслъ. Но здѣсь
мы имѣемъ въ виду тѣ случаи, когда безъ участія
образа нельзя обойтись, или, по крайней мѣрѣ, тѣ,
когда безъ его помощи работа мысли будетъ гораздо
труднѣе.

Разъ вы чувствуете, что образъ *нуженъ* вамъ,
то онъ *полезенъ* для успѣшности данной работы
вашей мысли, то вы и *дорожите* имъ, вникаете въ
него, разрабатываете его, — и онъ выступаетъ въ ва-
шемъ сознаніи съ наибольшею полнотою и яркостью.

лей и чувствъ или какъ способъ ихъ выясненія, ихъ освѣщенія.—Такой образъ перестаетъ быть *говорящимъ*; онъ становится *нѣмымъ*; онъ превращается въ пустое украшеніе рѣчи, которое только тормозитъ развитіе мысли или движеніе чувства.—Правда, слѣдуетъ оговорить, что художественное значеніе образа измѣняется въ ту или другую сторону въ зависимости отъ условій, вытекающихъ изъ индивидуальности человѣка, а также изъ тѣхъ обстоятельствъ, при которыхъ воспринимается образъ. Такъ, образъ, очень пригодный для даннаго лица, можетъ оказаться излишнимъ для другого; образы, которые много говорятъ дѣтямъ, являясь отличнымъ стимуломъ ихъ мысли и чувства, ничего важнаго, новаго, интереснаго не скажутъ взрослымъ. Съ другой стороны, въ данный моментъ могутъ быть такія обстоятельства, которыя помѣшаютъ мнѣ воспринять образъ или не позволяютъ образу проявить въ моемъ сознаніи всю свою силу, какъ возбудителя мысли. Напр., въ данное время человѣкъ можетъ находиться надъ властью настроеній, рѣзко противорѣчащихъ тому, какое воспроизведено въ вышеприведенномъ стихотвореніи Лермонтова, и человѣкъ окажется совершенно глухъ и невосприимчивъ къ тому, что говорятъ эти стихи. Онъ ихъ не пойметъ, не прочувствуетъ, и образъ, въ нихъ заключенный, останется для него пустымъ, безсодержательнымъ знакомъ невѣдомыхъ ему или недоступныхъ ему чувствъ и мыслей.

2.

Выше мы познакомились съ тремя сортами образовъ. Это именно:

- 1) **образы типичные,**
- 2) **образы символическіе,**
- 3) **образы схематическіе.**

Расположенные въ такомъ порядкѣ, эти виды образовъ могутъ быть разсматриваемы, какъ ступени, ведущія отъ поэзіи къ прозѣ. Если въ типичномъ образѣ черты конкретныя, индивидуальныя пойдутъ на убыль и будутъ заслонены общими, то образъ будетъ не столько воплощать въ себѣ живое явленіе, сколько символизировать его идею. Это уже шагъ въ направленіи къ прозѣ. Если далѣе черты индивидуальныя совсѣмъ исчезнутъ, то останется лишь общая схема, — схематическое начертаніе, какихъ не мало въ прозаическомъ мышленіи, напр., въ описательныхъ наукахъ. — Такое превращеніе поэтическихъ образовъ въ прозаическіе совершается въ силу потребностей нашего мышленія. Образъ сохраняетъ свою художественность, пока это нужно, т.-е. пока его художественность, его типичность является необходимымъ стимуломъ для работы нашей мысли или движенія нашихъ чувствъ. Предположимъ, что для дальнѣйшей работы мысли онъ оказался не столь важнымъ, но все-таки сохраняетъ нѣкоторое значеніе, какъ вспомогательное средство, какъ «пособіе». Мы продолжаемъ пользоваться имъ, но уже не удѣляемъ ему такъ много вниманія, какъ удѣляли раньше, и поэтому въ нашемъ сознаніи онъ уже отражается не такъ ярко, — онъ блѣднѣетъ, тускнѣетъ; иначе говоря, его художественность пошла на убыль. Наконецъ оказывается, что работа мысли получила такой оборотъ, при которомъ данный образъ совсѣмъ не нуженъ; но мы все еще не расстаемся съ нимъ, чувствуя, что, при всемъ своемъ художественномъ ничтожествѣ, онъ является удобнымъ способомъ выраженія: какъ стимулъ мысли, онъ уже не годится, но онъ пригоденъ, какъ готовая форма мысли, избавляющая насъ отъ труда искать другой, лучшей. А можетъ-быть, лучшей и нельзя найти, или, если и можно, то не стоитъ хлопотать, благо данный образъ,

потерявшій свою художественность, превратился въ оборотъ рѣчи, въ терминъ, вполне удовлетворяющій потребностямъ нашей мысли. Въ этомъ видѣ онъ продолжаетъ оказывать услуги нашему мышлению, но уже не въ качествѣ образа поэтическаго, художественнаго: онъ сталъ *прозаическимъ*. Пока въ немъ еще сквозить его бывшая художественность, пока остается хоть тѣнь ея;—онъ еще не настоящая проза: онъ--нѣчто среднее между поэзіей и прозой. Когда исчезнетъ и эта тѣнь, когда его прежнее художественное значеніе будетъ совсѣмъ забыто, тогда онъ станетъ *настоящею прозою*: это будетъ уже не образъ, хотя бы и блѣдный, едва замѣтный,—это будетъ актъ мысли совершенно *безобразный*, т.-е. *прозаическій*.

Этотъ процессъ легче всего прослѣдить на примѣрѣ превращенія *сравненій* (*метафоръ*) изъ поэтическихъ въ прозаическія.

Въ психологіи (наукѣ, изучающей такъ называемыя *душевыя* или *психическія* явленія) трудно обойтись безъ помощи образовъ. Психологи, раскрывая намъ природу мышленія, говорятъ о *сферѣ сознанія* и о *сферѣ безсознательной*, о *свѣтлой точкѣ сознанія*, объ извѣстныхъ *областяхъ* мышленія, *тускло освѣщенныхъ слабыми лучами сознанія*, о *сумеречныхъ состояніяхъ сознанія* (психопатологическій терминъ), о *порогѣ вниманія* и т. д. Все это—*выраженія образныя*, т.-е. *явно поэтическаго, художественнаго происхожденія*. Но въ наукѣ (психологіи и психопатологіи) они не имѣютъ той полноты художественнаго значенія, какую мы могли бы предполагать, судя по ихъ, такъ сказать, поэтическому облику. Въ нихъ ясно виденъ характеръ *сравненія* или такъ называемой *метафоры*,—приема чисто-художественнаго; но здѣсь метафора не получаетъ ни послѣдовательнаго развитія, ни яркаго отраженія въ сознаніи. Вышеприведенныя

выраженія воспринимаются не какъ поэтическія, а только какъ удобные термины, лучше которыхъ нельзя придумать. Они уже перестали быть стимуломъ, или возбудителемъ мысли, а только служатъ способомъ обозначенія данныхъ *понятій*. Не ими или не съ ихъ помощью были установлены эти научныя понятія. Они послужили только средствомъ ихъ пояснить, закрѣпить и выразить. Когда, напр., путемъ самонаблюденія психологи установили фактъ, что весьма многое мыслится нами безсознательно, безотчетно и что сплошь и рядомъ сознательные процессы мысли превращаются въ безсознательные и наоборотъ, тогда, очень кстати, подвернулось сравненіе этихъ явленій съ двумя «сферами» или «областями», отдѣленными одна отъ другой порогомъ сознанія». Метафора блеснула и освѣтила научную работу мысли психологовъ, но они не остановились на этой метафорѣ, не развили ея, не превратили въ «картину», а только воспользовались ею для терминологіи. Термины, возникшіе путемъ такихъ метафоръ, суть выраженія въ своемъ родѣ образныя, но то — *образы прозаическіе*, въ которыхъ чувствуется только слѣдъ ихъ поэтическаго происхожденія.

Полное устраненіе образности находимъ въ терминахъ, выражающихъ физическія и химическія понятія, именно: *тѣло, сила, химическое сродство* и др. Эти термины — также поэтическаго происхожденія и нѣкогда были *образами*, основанными на метафорѣ, на перенесеніи представленій, напр., *тѣла (человѣческаго, животнаго)*, *силы (мускульной)* на явленія и процессы физическіе. Нѣкогда этотъ переносный (метафорическій) характеръ данныхъ терминовъ могъ болѣе или менѣе отчетливо отражаться въ мысли; съ теченіемъ времени, съ прогрессомъ науки, метафора становилась все болѣе неумѣстной, ненужной и неудобной; она потеряла смыслъ (*raison d'être*) и исчезла. Когда

средствомъ, а его цѣлью, его итогомъ является создание *безъ-образнаго вывода* — *понятія*. Человѣкъ, который такъ мыслить, — не поэтъ, а прозаикъ (ученый, философъ, моралистъ, публицистъ, литературный критикъ и т. д.).

Само собой разумѣется, одинъ и тотъ же человѣкъ въ одномъ случаѣ можетъ явиться поэтомъ, а въ другомъ — прозаикомъ.

Поясимъ все это примѣрами.

Когда *Гончаровъ* писалъ свой знаменитый романъ «Обломовъ», онъ былъ настоящимъ поэтомъ: онъ исходилъ отъ образа, вначалѣ еще неяснаго, неопредѣленнаго, продолжалъ пользоваться имъ въ дальнѣйшемъ, развилъ его, разработалъ до мелочей и всѣ выводы, весь итогъ этой продолжительной работы (замянувшейся почти на 10 лѣтъ) воплотилъ все въ томъ же образѣ — Ильи Ильича Обломова. Образъ былъ у него исходною точкою, неизмѣннымъ спутникомъ и пружиною мысли, не перестававшею дѣйствовать, и, наконецъ, онъ же явился итогомъ мысли, ея цѣлью. *Гончаровъ* не только мыслилъ образомъ Обломова, но и сказалъ имъ все то, что имѣлъ сказать. *Это — поэзія*.

Когда *Добролюбовъ* писалъ свою знаменитую критическую статью «Что такое обломовщина?», онъ исходилъ отъ образа, созданнаго *Гончаровымъ*, и, подвергая этотъ образъ тщательному анализу, все время е разставался съ нимъ. Но въ результатѣ получился не образъ, а *безъ-образный* выводъ, разъясняющій смыслъ фигуры Обломова, какъ типа, и освѣщающій значеніе «обломовщины» въ нашей русской жизни. Этотъ вышелъ не художественный, не поэтический, а критическій и публицистическій. *Это — проза*.

Когда *Грибоедовъ* писалъ «Горе отъ ума», онъ исходилъ отъ образовъ (*Чацкаго*, *Фамусова* и т. д.), мыслилъ этими образами и въ нихъ же воплотилъ идею своей гениальной комедіи. *Это — поэзія*.

сивностью ¹⁾); г) *аффекты*, представляющіе собою крайнее выраженіе эмоцій, при чемъ дѣйствиіе возбуждающаго фактора простирается и на мускулатуру, подчиненную волѣ (таковы мускулы рта, рукъ, ногъ и т. д.). Напр., если зрѣлище или представленіе чего-нибудь страшнаго подѣйствовало такъ, что человѣкъ сталъ кричать и бросился бѣжать, то чувство страха перешло не только въ эмоцію, но и въ аффектъ. Однако провести точную границу между эмоціями и аффектами во многихъ случаяхъ нельзя. Часто эмоціи (напр., радости, горя и т. д.) сопровождаются, кромѣ слезъ, окраски лица и т. п., еще и криками, звуками рѣчи, жестами.

3) Изъ огромнаго множества всевозможныхъ чувствъ, переживаемыхъ нами, выдѣляется особая группа чувствъ, отличающихся отъ другихъ своимъ характеромъ, своею психологическою природою. Въ этой группѣ на первый планъ видвигаются чувства: *религіозное, нравственное и эстетическое*. Всѣ они могутъ являться просто *чувствами* (въ тѣсномъ смыслѣ, «настроеніями»), но могутъ переходить и въ *эмоціи* и въ *аффекты*, а также нерѣдко превращаются въ *страсти*, овладѣвающія человѣкомъ надолго: есть фанатики религіи, морали, эстетики. Въ этомъ видѣ (т.-е., какъ страсти) они осо-

1) Когда человѣкъ, котораго постигло несчастье (напр., потеря близкаго человѣка), груститъ, скорбитъ, но не плачетъ, то это — *чувство* (грусти, скорби), а не эмоція. Это чувство можетъ быть очень сильно и продолжительно. Оно имѣетъ, конечно, и свою тѣлесную (соматическую) подкладку, что проявляется унылымъ выраженіемъ лица, вялостью, апатіей. Это чувство перейдетъ въ эмоцію лишь тогда, когда мысль о томъ несчастіи, которое вызвало его, подѣйствуетъ на нервы слезныхъ железъ, и человѣкъ поэтому *заплачетъ*. Слезы, какъ извѣстно, являются прецедентомъ или условіемъ разныхъ эмоцій: горя, обиды, радости, злости, умиленія, благодарности, жалости. Приливъ крови къ лицу есть прецедентъ эмоцій стыда, радости (неожиданной или очень сильной), гнѣва.

Это — одно изъ драгоценнѣйшихъ свидѣтельствъ, какія мы имѣемъ отъ самихъ поэтовъ о процессѣ ихъ творчества. Въ этомъ процессѣ Пушкинъ различаетъ два элемента: «разсужденіе» («пишу и думаю») и «вдохновеніе», — и оба они одинаково необходимы. Само собою разумѣется, что «разсужденіе», т.-е. сознательная работа мысли, въ которой огромную роль играетъ творческое воображеніе, нельзя понимать, какъ холодное, чисто разсудочное, «искусственное» сочинительство. Это — также творчество, но это — та сторона творчества, которая не требуетъ такъ называемаго «вдохновенія». Взамѣнъ послѣдняго тутъ дѣйствуетъ эстетическое чувство, болѣе спокойное, чѣмъ «вдохновеніе», и болѣе гармонирующее съ сознательной работою мысли, съ процессами художественнаго анализа и синтеза. Оно сквозитъ въ заключительныхъ словахъ приведенной тирады («я чувствую, что душа моя совсѣмъ развернулась — я могу творить»), — словахъ, гдѣ выраженіе «творить» относится не только къ «вдохновенію», но и къ «разсужденію» (и, пожалуй, къ послѣднему даже въ большей мѣрѣ, чѣмъ къ первому).

То, что принято называть *вдохновеніемъ*, есть не что иное, какъ то же самое *эстетическое чувство*, но *только превратившееся въ эмоцію*. Его можно назвать также *лирическимъ чувствомъ*. Мы его знаемъ по своему внутреннему опыту, ибо оно вовсе не монополія художниковъ. Намъ зачастую приходится переживать его подъ воздѣйствіемъ искусства, въ особенности же подъ обаяніемъ музыки. И мы легко отмѣтимъ въ немъ характерные признаки *эмоціональности* съ ея психическимъ эффектомъ, который въ данномъ случаѣ сводится къ приподнятому, восторженному, гармоническому состоянію души, ощущаемому какъ высокое наслажденіе.

«было блѣдно, какъ у мертваго, глаза едва мерцали сквозь опущенныя рѣсницы. Онъ глубоко вздохнулъ и запѣлъ... Первый звукъ его голоса былъ слабъ и неровень и, казалось, не выходилъ изъ его груди, но принесся откуда-то издалека, словно залетѣлъ случайно въ комнату. Странно подѣйствовалъ этотъ трепещущій, звенящій звукъ на всѣхъ насъ; мы взглянули другъ на друга, а жена Николая Ивановича ¹⁾ такъ и выпрямилась. За этимъ первымъ звукомъ послѣдовалъ другой, болѣе твердый и протяжный, но все еще, видимо, дрожащій, какъ струна, когда, внезапно прозвенѣвъ подъ сильнымъ пальцемъ, она колеблется послѣднимъ, быстро замирающимъ колебаніемъ, за вторымъ — третій, и понемногу разгорячась и расширяясь полилась заунывная пѣсня.—«Не одна во полѣ дороженька пролежала», пѣлъ онъ, и всѣмъ намъ сладко становилось и жутко. Я, признаюсь, рѣдко слыхивалъ подобный голосъ: онъ былъ слегка разбитъ и звенѣлъ какъ надтреснутый; онъ даже сначала отзывался чѣмъ-то болѣзненнымъ; но въ немъ была и неподдѣльная, глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-безпечная, грустная скорбь... Пѣснь росла, разливалась. Яковомъ, видимо, овладѣвало упоеніе; онъ уже не робѣлъ, онъ отдавался весь своему счастью; голосъ его не трепеталъ болѣе — онъ дрожалъ, но той едва замѣтной внутренней дрожью страсти, которая стрѣлой вонзается въ душу слушателя, и безпрестанно крѣпчалъ, твердѣлъ и расширялся... Онъ пѣлъ, и отъ cadaго звука его голоса вѣяло чѣмъ-то роднымъ и необозримо-широкимъ, словно знакомая степь раскрывалась передъ вами, уходя въ безконечную даль. У меня, я чувствовалъ, закипали на сердцѣ и поднимались къ глазамъ слезы;

1) Цѣловальника: дѣйствіе происходитъ въ кабакѣ.

ставляющими толпу, публику. Такъ это въ театрѣ, на концертахъ. Наибольшую силою воздѣйствія на нервную систему, способною превратить эстетическое чувство въ аффектъ, обладаютъ музыка, театральное искусство и сочетаніе обоихъ въ оперѣ.

Въ процессѣ художественнаго творчества появленіе эстетическаго аффекта есть признакъ ненормальности или болѣзненности этого процесса (при чемъ самъ художникъ можетъ быть субъектомъ вполнѣ здоровымъ душевно и въ другихъ случаяхъ творить нормально). Это можно иллюстрировать слѣдующимъ поэтическимъ свидѣтельствомъ Лермонтова:

Бываютъ тягостныя ночи:
 Безъ сна, горять и плачуть очи,
 На сердцѣ — жадная тоска;
 Дрожа, холодная рука
 Подушку жаркую объемлетъ;
 Невольный страхъ власы подьемлетъ;
 Болѣзненный, безумный крикъ
 Изъ груди рвется — и языкъ
 Лепечетъ громко, безъ сознанья,
 Давно забытыя названья;
 Давно забытыя черты
 Въ сіяньи прежней красоты
 Рисуетъ память своевольно;
 Въ очахъ любовь, въ устахъ обманъ —
 И вѣришь снова имъ невольно,
 И какъ-то весело и больно
 Тревожить язвы старыхъ ранъ...
 Тогда пишу...

(„Журналистъ, читатель и писатель“).

Лермонтовъ могъ иногда переживать такія «ночи» поэтическаго безумства, но въ общемъ его творчество было нормально. Картина художественнаго аффекта, здѣсь изображеннаго, скорѣе подходила бы къ болѣзненному творчеству тѣхъ художниковъ, въ душевной организаціи которыхъ было нѣчто психопатическое и

Въ процессъ творчества все различіе сводится къ способу отношенія поэта къ его образамъ: это отношеніе можетъ быть эпическое и можетъ быть драматическое, но оно можетъ во внѣшней формѣ получить несоотвѣтственное ему выраженіе.

Пояснимъ это примѣрами.

Записки сумасшедшаго Гоголя, это — произведеніе, несомнѣнно, драматическое по внутренней формѣ, между тѣмъ какъ по внѣшней оно относится къ поэзіи повѣствовательной. Гоголь въ самомъ процессѣ творчества, такъ сказать, устранилъ себя, какъ повѣствователя, предоставивъ сумасшедшему говорить и обнаруживаться самому. Внутренній драматизмъ формы такихъ произведеній даетъ чувствовать себя, между прочимъ, тѣмъ, что они легко «инсценируются», т.-е. могутъ быть съ нѣкоторыми передѣлками и сокращеніями («купюрами») изображены на сценѣ. Въ противоположность этому, вспомнимъ тѣ произведенія съ выдержанной *внѣшней* драматической формою, которыя, однако, не могутъ быть изображены средствами сценическаго искусства: очевидно, этому мѣшаетъ отсутствіе въ нихъ *внутренняго* драматизма; ихъ внѣшняя форма обманчива, не соотвѣтствуетъ внутренней, которая въ сущности эпична, а не драматична. Таково извѣстное произведеніе Майкова «*Три смерти*», написанное въ драматической формѣ (внѣшней), но по существу вовсе не драматическое. Для постановки на сцену оно непригодно.

Образцами поэтическаго творчества, въ которомъ эпическіе элементы рѣшительно преобладаютъ надъ драматическими, могутъ служить: «*Капитанская дочка*», «*Дубровский*», «*Повѣсти Бѣлкина*», «*Арапъ Петра В. Пушкина*», «*Старосвѣтскіе помѣщики*», «*Шинель*», «*Мертвыя души*» Гоголя, «*Дворянское гнѣздо*», «*Наканунъ*», «*Отцы и дѣти*» и многія другія вещи Тургенева,

«Тысяча душъ», «Тюфякъ» и другія произведенія (но не всѣ) Писемскаго, «Дѣтство», «Отрочество», «Юность», «Казакъ», «Война и миръ», «Анна Каренина» Л. Толстого.

Всякій, кто знакомъ съ этими произведеніями, знаетъ, какую огромную роль играетъ въ нихъ авторъ, какъ рассказчикъ, повѣствователь, какъ лицо, описывающее, объясняющее намъ характеры и поступки дѣйствующихъ лицъ, раскрывающее передъ нами ихъ помыслы, скрытые мотивы или побужденія ихъ дѣйствій, часто неясные имъ самимъ, наконецъ, какъ поэтъ, изображающій внѣшнюю сторону людей и вещей (физиономіи, манеры, костюмъ, обстановка, картины природы и пр.). Все это составляетъ неотъемлемую принадлежность произведенія. Если это устранить или сократить, оно понесетъ непоправимый ущербъ. То, что говорятъ, что обнаруживаютъ дѣйствующія лица сами собою, не могло бы восполнить этого ущерба. Это значитъ, драматическіе элементы въ этихъ произведеніяхъ, въ самомъ творествѣ, ихъ породившемъ, заняли второстепенное, подчиненное мѣсто, а на первый планъ выступили элементы эпическіе.

Образцы нашей драматической поэзіи, каковы «Ревизоръ» Гоголя, «Свои люди сочтемся», «Не все коту масленица», «Бѣдность не порокъ», «На всякаго мудреца довольно простоты» и другія пьесы Островскаго, «Горькая судьбина» Писемскаго, «Борисъ Годуновъ» и «Драматическіе опыты» («Скупой рыцарь» и др.) Пушкина, «Власть тьмы» Л. Толстого, «Смерть Ивана Грознаго», «Царь Ѳедоръ Иоанновичъ», «Царь Борисъ» Ал. Толстого и др.,—все это—такія произведенія, которыхъ внѣшняя форма, находясь въ согласіи съ внутренней, показываетъ, что въ процессѣ творчества драматическіе элементы рѣшительно преобладали надъ эпическими. Поэтъ съ самага начала отказался отъ роли повѣство-

ческими лицами въ нихъ выводятся лица вымышленныя, и тѣ и другія разрабатываются, какъ типы своего времени и какъ общечеловѣческіе характеры.

Основателемъ этого рода признается великій англійскій писатель *Вальтеръ-Скоттъ* (1771—1832), романы котораго, воспроизводящіе средніе вѣка и разрабатывающіе большею частью сюжеты изъ исторіи Англій («Айвенго» и др.), въ многочисленныхъ переводахъ распространились по всей Европѣ и вездѣ оказали сильное и благотворное вліяніе на развитіе художественной литературы и на воспитаніе общества въ духѣ гуманности. Во Франціи сюда относится знаменитый романъ *Виктора Гюго* «Соборъ Парижской Богоматери» («Notre Dame de Paris»), также переведенный на многіе языки. У насъ къ историческому роду принадлежать нѣкоторыя первостепенныя произведенія поэтическаго творчества, каковы «*Капитанская дочка*» *Пушкина*, «*Тарасъ Бульба*» *Гоголя*, «*Война и миръ*» *Л. Толстого* и много второстепенныхъ (романы и повѣсти *Лажечникова*¹⁾, *Загоскина*²⁾, *Кукольника*³⁾, *Костомарова*⁴⁾, *Ал. Толстого*⁵⁾, *Григ. Данилевскаго*⁶⁾, *Мордовцева* и др.

2) Бытовой эпосъ. Романъ и повѣсть. Уже старый героическій эпосъ, изображавшій крупныя событія въ исторіи народовъ, походы, войны, подвиги героевъ, дѣянія боговъ и т. д., не брезгалъ воспроизведеніемъ чертъ быта, нравовъ, домашней обстановки, семейной жизни, и на добрую волю былъ эпосомъ не только героическимъ, но и бытовымъ. Мы найдемъ эти черты и въ *Иліадѣ*, и въ *Магабхаратѣ*, и въ *Энеидѣ*. То же

1) „Басурманъ“, „Ледяной домъ“, „Послѣдній новикъ“ и др.

2) „Юрій Милославскій“, „Рославлевъ“ и др.

3) „Генераль-поручикъ Паткуль“ и др.

4) „Кудеяръ“.

5) „Князь Серебряный“.

6) „Мировичъ“, „Потемкинъ на Дунаѣ“ и др.

«Эмиль» и «Новая Элоиза» Руссо) ¹⁾. Особое мѣсто, при-
мыкая къ сентиментальному роду, занимаетъ въ лите-
ратурѣ XVIII вѣка знаменитый романъ Гёте «Страда-
нія молодого Вертера» ²⁾.

Въ XIX вѣкѣ романъ и повѣсть разрабатывались
въ различныхъ направленіяхъ, отражая на себѣ раз-
личныя теченія мысли и въ своей совокупности пред-
ставляя картину всесторонняго художественнаго изуче-
нія человѣка и общества. Вмѣстѣ съ тѣмъ все больше
пробивалось и крѣпло направленіе, извѣстное подъ
именемъ *реального*, которое стремится дать правдивое,
неподкрашенное изображеніе дѣйствительности, обоб-
щенной въ живыхъ типичныхъ образахъ. Въ началѣ
и потомъ въ концѣ вѣка этому направленію пришлось
бороться съ другими, изъ которыхъ особенное значеніе
имѣло такъ называемое *романтическое*, характеризовав-
шееся, между прочимъ, тѣмъ, что образы, хотя бы и взя-
тые изъ дѣйствительной жизни, перерабатывались или
освѣщались такъ, что не давали правдиваго воспроизве-
денія дѣйствительности и не содѣйствовали правильному
пониманію современной жизни въ ея глубокихъ основахъ
и ея историческомъ прогрессивномъ развитіи. Весьма мно-
гіе романы и повѣсти представляли собою какъ бы смѣсь
романтизма съ реализмомъ, при чемъ въ различныхъ
произведеніяхъ и въ разное время преобладалъ то

1) Великій мыслитель XVIII вѣка (1712—1778). *†*

2) Гёте (1749—1832), одинъ изъ величайшихъ мыслителей и поѣ-
товъ всѣхъ временъ и, вмѣстѣ съ Лессингомъ, Гердеромъ, Шилле-
ромъ и др., основатель національной нѣмецкой литературы. Гёте
былъ великій лирикъ и по преимуществу поѣтъ-мыслитель. Многія
изъ его произведеній вошли въ міровую литературу и навсегда оста-
нутся ея достояніемъ; къ ихъ числу принадлежитъ знаменитая фило-
софско-психологическая трагедія „Фаустъ“. Гёте былъ также и уче-
ный естествоиспытатель, и ему принадлежитъ почетное мѣсто въ
ряду предшественниковъ Дарвина.

или сатирическаго. Она разрабатывалась уже въ глубокой древности (у индусовъ, у грековъ (Эзопъ), у римлянъ (Федръ) и у другихъ народовъ). Въ новыхъ литературахъ ей принадлежитъ второстепенное мѣсто, несмотря на то, что этотъ родъ разрабатывали первоклассные таланты, какъ *Лафонтэнъ* ¹⁾ во Франціи и *Крыловъ* у насъ.

II. **Драматическая поэзія** развѣтвилась уже въ древности на **трагедію** и **комедію**. Подъ *трагедіею* понимается такое драматическое произведеніе, въ которомъ воспроизведено фатальное (т.-е. необходимое, неизбѣжное) столкновеніе героя съ окружающей средой (съ обществомъ, государствомъ), или же изображается роковая борьба противоположныхъ, непримиримыхъ стремленій въ душѣ героя (напр., страсти и чувства долга). Въ огромномъ большинствѣ случаевъ дѣло кончается гибелью героя, которая является не случайностью, а неизбѣжнымъ результатомъ хода вещей ²⁾. Въ противоположность трагедіи, *комедія* изображаетъ забавную или смѣшную сторону жизни и выставляетъ на видъ не тѣ противорѣчія или столкновенія, которыя роковымъ образомъ приводятъ героя къ гибели, а тѣ, которыя заставляютъ читателя или зрителя смѣяться, при чемъ этотъ смѣхъ бываетъ разный: безобидный, добродушный или же, напротивъ, ѣдкій, уничтожающій, таящій въ себѣ осужденіе или отрицаніе того, на что онъ направленъ. Сообразно этому, комедія бываетъ *легкая, забавная* (куда, какъ разновидности, относятся *водевиль* и *фарсъ*) и *серьзная*, осмѣивающая человѣческіе пороки, грубые нравы, пошлую жизнь и, нако-

1) Знаменитый французскій баснописецъ, одинъ изъ классическихкихъ поэтовъ Франціи XVII в. (1621—1695).

2) Нерѣдко въ этомъ смыслѣ употребляется и терминъ *драма*, означая уже не всякое драматическое произведеніе, а только *трагическое*.

рація, воспѣвавшего императора *Августа* и покровителя поэтовъ *Мецената*. — Въ новыхъ литературахъ торжественная ода пришла въ упадокъ и выродилась въ напыщенныя, часто лживыя восхваленія сильныхъ міра сего. — Въ русской литературѣ сюда относятся въ XVIII вѣкѣ оды *Ломоносова* (напр. «На день восшествія на престолъ Елисаветы Петровны») и *Державина* («*Фелица*» и др.), который, однакоже, умѣлъ оживить эту мертвенную форму сатирическими выходками и намеками на слабости или недостатки вельможъ. — Хвалебныя «оды» (у насъ и въ Зап. Европѣ) писались (въ XVIII вѣкѣ) часто по заказу, и ихъ нельзя отнести къ поэзіи въ собственномъ смыслѣ: это — стихотворныя упражненія, не имѣющія ничего общаго съ поэзіей, но въ свое время занимавшія извѣстное мѣсто въ литературѣ.

4) *Лирика любовная (эротическая)* идетъ изъ глубокой древности. На раннихъ ступеняхъ развитія она входитъ въ составъ обрядовой поэзіи (свадебныя пѣсни, частью погребальныя, именно въ тѣхъ причитаніяхъ, гдѣ изливается скорбь объ умершемъ мужѣ). Это первоначально также пѣсни. Въ дальнѣйшемъ развитіи эти пѣсни обособляются изъ обряда и превращаются въ самостоятельный родъ поэзіи, выражающей различныя оттѣнки чувства любви, различныя душевныя движенія, которыми сопровождается это чувство, напр., радость свиданія, тоску разлуки, ревность, восторги счастья. Образчики любовной лирики въ изобиліи встрѣчаются и въ народной поэзіи, и въ литературахъ всѣхъ народовъ, во всѣ времена. У древнихъ грековъ сюда относятся стихотворенія поэтессы *Сапфо*, у римлянъ — многія «оды» *Горація* и друг. поэтовъ. Въ средніе вѣка этотъ родъ процвѣталъ въ поэзіи трубадуровъ; съ теченіемъ времени выработались особыя его формы, каковы *серенада*, *сонетъ*, *мадригалъ*, *канцона*. — Въ Италіи

не мѣняетъ сути дѣла. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ суть дѣла сводится къ тому, что *образъ лица создается на основаніи впечатлѣнія, имъ производимаго.*

Но для этого, чтобы выразить впечатлѣніе, нужно именно *не описывать лицо или предметъ во всѣхъ деталяхъ, а выставить на видъ ту часть или тѣ черты его, изображеніемъ которыхъ это впечатлѣніе наилучше передается читателю.*

Послѣ всего сказаннаго художественное значеніе пріема, извѣстнаго подъ общимъ названіемъ «часть вмѣсто цѣлаго», становится понятнымъ и несомнѣннымъ во всѣхъ многочисленныхъ случаяхъ, когда поэту нужно изобразить лицо, манеры, характеръ и т. д. человѣка, мѣстность, гдѣ происходитъ дѣйствіе разсказа, время, къ которому оно приурочено, картину природы, городъ, деревню, усадьбу, домъ, комнату и т. д.

Другое, еще болѣе важное, примѣненіе того же пріема состоитъ въ слѣдующемъ. Когда нужно изобразить группу болѣе или менѣе однородныхъ объектовъ (предметовъ, лицъ), поэтъ рисуетъ намъ образъ одного изъ нихъ, но въ этомъ индивидуальномъ образѣ собираетъ важнѣйшія черты, которыми характеризуется вся группа. Если такой образъ совмѣщаетъ въ себѣ черты, общія группѣ, съ индивидуальными чертами одного изъ ея представителей, то выходитъ *образъ типичный* или *типъ*. Понятіе *типа* было разъяснено въ главѣ I. Здѣсь же, указавъ на то, что созданіе типа есть разновидность пріема «часть вмѣсто цѣлаго», мы сдѣлаемъ обзоръ важнѣйшихъ типовъ, какіе извѣстны въ поэтической литературѣ разныхъ народовъ.

Типичные образы могутъ относиться къ какимъ угодно группамъ: можно создать типы столовъ, домовъ, лошадей и т. д.; можно говорить о типѣ средневѣковыхъ городовъ, о типѣ городовъ XIX вѣка, о типѣ

романъ Герцена «Кто виновать?») *Рудинъ* и *Лаврецкій* (въ «*Рудинъ*» и «*Дворянскомъ гнѣздѣ*» *Тургенева*), представляющіе собою типы мыслящихъ и передовыхъ людей 40-хъ годовъ, *Базаровъ* («*Отцы и дѣти*» *Тургенева*), *Литвиновъ* («*Дымъ*» *Тургенева*), характеризующіе направление умовъ и стремленія передовыхъ людей конца 50-хъ и начала 60-хъ годовъ.

Передовые люди изъ великосвѣтскаго круга эпохи до 20-хъ годовъ (десятихъ годовъ XIX вѣка, важнѣйшими событіями которыхъ были отечественная война и патріотическое воодушевленіе 1812 года) выведены въ эпопеѣ *Л. Н. Толстого* «*Война и миръ*» въ лицѣ *кн. Андрея Болконскаго* и *Пьера Безухова*.

г) Типы національные. Они могутъ быть *психологическіе, бытовые*, могутъ относиться къ мыслящей части общества или къ другимъ его слоямъ, но ихъ отличіе состоитъ въ томъ, что въ нихъ, намѣренно или ненамѣренно, выдвинуты впередъ тѣ особенности умственнаго и вообще психическаго склада, которыми данная національность отличается отъ другихъ. Такіе образы невольно внушаютъ намъ мысль: «вотъ типичный нѣмецъ или французъ или русскій и т. д.». Образцами русскихъ національныхъ типовъ въ нашей художественной литературѣ служатъ: *Кутузовъ* и *Каратаевъ* въ «*Войнѣ и мирѣ*» *Л. Н. Толстого*, *Базаровъ* въ романѣ *Тургенева* «*Отцы и Дѣти*», *Илья Ильичъ Обломовъ* въ романѣ «*Обломовъ*» *Гончарова*.

Описывать національную психологію чрезвычайно трудно, и почти всегда такія описанія грѣшатъ неопредѣленностью, неточностью и разными ошибками и недоразумѣніями. Въ числѣ такихъ ошибокъ и недоразумѣній особенно важны тѣ, которыя основаны на предвзятой мысли, что такія-то націи отличаются такими-то достоинствами или недостатками нравственнаго порядка, а другія націи—другими. Такъ иногда англи-

тикъ Н. Н. Страховъ (въ статьѣ объ «Отцахъ и дѣтяхъ» Тургенева): «Весьма замѣчательно, что онъ (Базаровъ), такъ сказать, *болѣе русскій*, чѣмъ всѣ остальные лица романа. Его рѣчь отличается простотою, мѣткостью, насмѣшливостью и совершенно русскимъ складомъ»...

Оканчивая этотъ очеркъ разновидностей поэтическаго приѣма, подводящагося подъ общее понятіе «*часть вмѣсто цѣлаго*», укажемъ, что этотъ приѣмъ весьма часто встрѣчается въ самомъ языкѣ, въ нашей рѣчи, какъ обыденной, такъ и литературной. Мы говоримъ, напр., «*парусъ*» вмѣсто «*корабль*» («Бѣлѣтъ *парусъ* одинокій...») «*крыша*» и «*кровъ*» вмѣсто «*домъ*» («вижу вдали знакомую *крышу*...»; «скитаясь по свѣту, онъ вздыхалъ о родимомъ *кровѣ*...»), «*порогъ*» вмѣсто «*домъ*» (я не пуцую его на *порогъ*...), «*на дворъ*» вмѣсто «*внѣ*» т.-е. вмѣсто неопредѣленно-большаго пространства, наприм., «*на дворъ* морозъ сегодня», «*зима*» и «*лѣто*» вмѣсто «*годъ*» («сколько *лѣтъ*, сколько *зимъ*!»), *голова* (животнаго) вмѣсто «цѣлаго животнаго» («сто *головъ* скота»), «*руки*» вмѣсто «*работники*» («*рабочія руки* дороги») и мн. др.—Такимъ путемъ образовались новыя слова, напр. *лѣто* въ смыслѣ *годъ* («ему двадцать *лѣтъ*»), *лицо* въ смыслѣ *человѣкъ* («въ комнатѣ сидѣло пять *лицъ*») и т. п., гдѣ мы уже не сознаемъ, что тутъ взята часть вмѣсто цѣлаго: часть получила значеніе цѣлаго. Пока приѣмъ сознавался, онъ былъ художественнымъ. Когда онъ пересталъ сознаваться, получилось прозаическое слово.—Этого рода обороты (чаще «*часть вмѣсто цѣлаго*», иногда «*цѣлое вмѣсто части*» и нѣк. др.) издревле извѣстны подъ именемъ «*си-некдоха*» ¹⁾.

1) Συνεκδοχή—„сообозначеніе“, „подразумѣваніе“.

палъ», «*ложи* аплодировали» и т. д.; сюда же относятся выраженія въ родѣ: «*Англія* объявила войну», «*Франція* заключила договоръ съ *Италіей*», «въ 1812 г. *Россія* побѣдила Наполеона» и т. п. 2) Названіе орудія, инструмента, органа вмѣсто обозначенія соотвѣтственнаго дѣйствія, ремесла, искусства, фукціи, напр., «бойкое *перо*», «искусная *кисть* живописца», «она поняла и оцѣнила его не умомъ, а *сердцемъ*» (при чемъ предполагается, что *сердце* есть органъ *чувства*), «работать *головой*, *мозгами*» (вмѣсто «умомъ»). 3) Костюмъ или часть костюма вмѣсто человѣка, напр., у Гоголя въ «Театральномъ развѣздѣ» въ числѣ «дѣйствующихъ лицъ» являются «двѣ *бекеши*», или у Тургенева: «И вообразите: только что сталъ я подходить къ лавкамъ, глядь—ползетъ ко мнѣ навстрѣчу *фризовая шинель* и подъ мышкой несетъ легаваго щенка...» («Собака»).

Уже въ древности этого рода обороты получили техническое названіе: *метонимія*¹⁾.

Путемъ метониміи нерѣдко образуются новыя слова. Такъ образовалось слово *языкъ* (=рѣчь): русскій *языкъ*, нѣмецкій *языкъ* и т. д.

Пока метонимія сознается, какъ таковая, выраженіе сохраняетъ свой поэтическій характеръ (напр., «весь *домъ* переполошился», «бойкое *перо*»). Когда перестаютъ сознавать ее, — выраженіе становится прозаическимъ (напр., «языкъ» — рѣчь).

3) **Сравненіе и сспоставленіе.** Этотъ приѣмъ, весьма распространенный въ поэзіи и прозѣ, сводится въ искусствѣ образномъ къ тому, что образы, создаваемые поэтомъ, взаимно другъ друга поясняютъ. Отмѣтимъ слѣдующія важнѣйшія и наичаще встрѣчающіяся разновидности:

¹⁾ Гр. *μετωνυμία* — замѣна имени (одного имени другимъ), переименованіе.

Онъ нуженъ былъ толпѣ, какъ чаша для пировъ,
 Какъ еиміамъ въ часы молитвы.
 Твой стихъ, какъ Божій духъ, носился надъ толпой,
 И отзывъ мыслей благородныхъ
 Звучалъ, какъ колоколъ на башнѣ вѣчевой,
 Во дни торжествъ и бѣдъ народныхъ.
 Но скученъ намъ простой и гордый твой языкъ,
 Насъ тѣшатъ блески и обманы;
 Какъ ветхая краса, нашъ ветхій міръ привыкъ
 Морщины прятать подъ румяны...
 Проснешься ль ты опять, осмѣянный пророкъ,
 Иль никогда, на голосъ мщенья,
 Изъ золотыхъ ножонъ не вырвешь свой клинокъ,
 Покрытый ржавчиной презрѣнья?

Мысли о кинжалѣ (Б), выраженные въ первой половинѣ стихотворенія, навели Лермонтова на мысли о поэтѣ, которыя онъ выразилъ во второй части. Весьма вѣроятно, что эти мысли (и отвѣчающія имъ чувства) явились у него не сразу: онѣ возникали и сгущались постепенно, по мѣрѣ того, какъ развертывалась цѣпь представленій, вызванныхъ кинжаломъ.—Если прочитать первую часть отдѣльно, нельзя догадаться, что все, здѣсь сказанное, не имѣетъ самостоятельнаго значенія, а служитъ только для сравненія, что тутъ имѣется въ виду не кинжалъ, а поэтъ.

Но если бы эта первая часть (о кинжалѣ) была написана такъ, что у читателя сами собою возникали бы тѣ мысли о поэтѣ, которыя выражены во второй части, то въ этой послѣдней не было бы надобности, и въ такомъ случаѣ сравненіе превратилось бы въ то, что называется «аллегоріей»¹⁾.

г) Къ числу «лирическихъ аллегорій» или «лирическихъ символовъ» можно отнести всѣ тѣ образы, которые, наводя читателя на различныя мысли и внушая ему извѣстныя чувства, все время сохраняютъ свою

1) Греч. *ἀλληγορία*—рѣчь о другомъ.

силу, какъ сравненіе или иносказаніе, какъ бы далеко ни ушли отъ нихъ возбужденныя ими чувства и мысли. Таковы, напр., стихотворенія Лермонтова «Ночевала тучка золотая», «Дары Терека», «Парусъ» (о которомъ у насъ была рѣчь въ главѣ I, 1), «Сосна» Гейне (у насъ въ переводѣ Лермонтова: «На сѣверѣ дикомъ стоитъ одиноко на голой вершинѣ сосна»), «Лѣсъ» Кольцова и мн. др.

4) **Метафора (перенесеніе).** Подъ этимъ терминомъ извѣстенъ особый родъ сравненія, состоящій въ томъ, что признакъ одного предмета (Б) переносится на другой (А) и уже понимается не въ первоначальномъ, а въ производномъ или «переносномъ» смыслѣ. Метафора есть прежде всего принадлежность языка, и на ней основаны многочисленныя выраженія въ родѣ: «золотое сердце», «железный характеръ», «железный стихъ» (у Лермонтова), «темная голова», «на утро жизни», «на зарѣ туманной юности» (Кольцовъ), «жаръ души», «любовь простыла», «совѣсть грызла его», «тяжелое горе», «ядовитое слово» и т. п. Такія выраженія въ большемъ ходу,—какъ въ поэтической рѣчи, такъ и въ прозаической; но они въ большинствѣ случаевъ отличаются художественнымъ пошибомъ, и поэты-лирики пользуются ими не только какъ способомъ выраженія, но и какъ *пріемомъ творчества*. Вотъ, напр., стихотвореніе Пушкина, составленное изъ метафорическихъ выраженій и въ цѣломъ представляющее собою то, что можно назвать «*лирическою метафорою*»:

Въ степи мірской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробились три ключа:
Ключъ юности, ключъ быстрый и мятежный,
Кипить, бѣжитъ, сверкая и журча;
Кастальскій ключъ волною вдохновенья
Въ степи мірской изгнанниковъ поитъ;
Послѣдній ключъ—холодный ключъ забвенья:
Онъ слаще всѣхъ жаръ сердца утолитъ...

Прозаическое мышление дѣлится на слѣдующіе виды соответственно видамъ понятій, имъ вырабатываемыхъ: 1) философія, 2) теологія (*богословіе*), 3) наука, 4) публицистика, 5) дидактика и педагогика, 6) критика.

1) Когда разумъ человѣческой стремится постичь все, что существуетъ или представляется ему существующимъ, и объединить въ одномъ цѣльномъ міровозрѣніи все познаваемое или кажущееся ему познаваемымъ, тогда онъ создаетъ систему широкихъ понятій, которыя называются философскими. Поскольку эти понятія относятся только къ тому, что есть, къ сущему или (психологически это все равно) къ тому, что кажется человеку сущимъ, постольку система идей, слагающаяся изъ этихъ философскихъ понятій, является философией теоретической или философией въ тѣсномъ смыслѣ слова. Поскольку эти понятія относятся не только къ тому, что есть, но и къ тому, что должно быть, постольку ихъ система является философией прикладной, или тѣмъ, что можно назвать «идеологией», куда входятъ вопросы практической морали (нравственности), задачи практической политики и т. д.,—вообще все, что связано съ разработкою идеаловъ, къ которымъ человѣчество стремится.—Есть двѣ главныя разновидности философіи: а) одна вводитъ въ кругъ своихъ изысканій не только то, что вполне доступно познанію человѣческому и должно быть признано достовѣрно существующимъ, но и то, что выходитъ за предѣлы достовѣрнаго познанія и лишь представляется мыслящему уму существующимъ; эта разновидность извѣстна подъ именемъ *метафизики*; б) другая ограничиваетъ свои изысканія тѣмъ, что достовѣрно существуетъ, что можетъ быть признано таковымъ при данномъ состояніи познавательныхъ силъ человѣка, почему онъ прежде всего подвергаетъ тщательному изученію эти силы; такая разновидность

другой, и третій можетъ заняться разработкою данныхъ идей по существу и такимъ образомъ представить вниманію публики теоретическія основанія своей дѣятельности.

6) Когда мысль обращается къ *разбору, оцѣнкѣ*, выясненію достоинствъ и недостатковъ другой работы мысли, тогда возникаетъ то, что называется **критикою**. Смотря по характеру разбираемыхъ понятій, критика можетъ быть философской, научной, публицистической и т. д.; она можетъ имѣть значеніе работы теоретической и прикладной. Особое мѣсто занимаетъ *критика произведеній искусства* (поэзій, живописи, скульптуры и т. д.), выясняющая ихъ смыслъ и значеніе. Подъ именемъ *литературной критики* понимаютъ разборъ и оцѣнку различныхъ произведеній какъ поэзій, такъ и прозы, лишь бы только эти произведенія принадлежали къ области общей (а не спеціальной) литературы, т.-е. предназначались бы для всего образованнаго общества, а не только для тѣснаго круга спеціалистовъ.

Формы прозы. Отъ *видовъ* прозы слѣдуетъ отличать ея *формы*. Одинъ и тотъ же видъ можетъ получить различную форму. Такъ, напр., разработка философскихъ понятій получила у Платона форму діалога или бесѣды, у Аристотеля—форму такъ называемаго «трактата» .

Важнѣйшія формы прозы, установившіяся у разныхъ народовъ и въ разныя эпохи, суть слѣдующія:

1) **Афоризмъ**, т.-е. выраженіе мысли въ отдѣльномъ **изреченіи, опредѣленіи, краткомъ, сжатомъ или болѣе или менѣе распространенномъ**, но всегда такомъ, которое не можетъ быть названо развитіемъ мысли, ея послѣдовательнымъ изложеніемъ, «разсужденіемъ». Это одна изъ древнѣйшихъ формъ прозы. Мы находимъ ее, напр., у древнѣйшихъ греческихъ мыслите-

Кромѣ разсмотрѣннаго выше *ритма удареній* (его называютъ *тоническимъ* ¹⁾), въ нашей стихотворной рѣчи имѣютъ мѣсто и другіе ритмическіе элементы. Это именно: 1) *риема* и 2) *дѣленіе стихотворной рѣчи на части, которыя одна другой отвѣчаютъ, ритмуютъ между собою.*

Риема есть *созвучіе слоговъ*, соблюдаемое большею частью только на концѣ стиховъ (иногда и въ серединѣ). Риемы съ удареніемъ на послѣднемъ слогѣ принято называть «*мужскими*»; риемы съ удареніемъ на предпослѣднемъ слогѣ — «*женскими*»; наконецъ, есть риемы, гдѣ удареніе падаетъ на третій отъ конца слогъ, — онѣ называются «*дактилическими*». Примѣры:

Въ дверяхъ эдема ангелъ *нѣжный* (жен.).

Главою поникшею *сіялъ* (муж.).

А демонъ мрачный и *мятежный* (жен.).

Надъ адской бездною *блуждалъ* (муж.).

Я, Матерь Божія, нынѣ съ *моитвою*

Предъ Твоимъ образомъ, свѣтлымъ *сіяніемъ*

Не о спасеніи, не передъ *битвою*,

Не съ благодарностью иль *покаяніемъ*...

} Дакти-
личе-
скія.

(Лермонтовъ.)

Стихи безъ риемы называются «*бѣлыми*».

Дѣленіе стихотворной рѣчи на ритмующія между собою части сводится къ слѣдующему:

а) Она распадается на *куплеты* (обыкновенно по 4 стиха въ каждомъ), на *строфы* (по 6 и болѣе въ каждой), на *октавы* (по 8 стиховъ).

б) Внутри каждой части соблюдается извѣстный порядокъ, какъ-то: одинаковое число слоговъ въ ритмующихъ между собою стихахъ (напр., въ первомъ и третьемъ стихахъ куплета и въ его второмъ и четвер-

¹⁾ Греч. *тѣнос* — удареніе.

на Руси жить хорошо», а также рядъ лирическихъ пьесъ («Тяжелый крестъ достался ей на долю», «Не говори, что молодость сгубила» и др.).

Послѣ Некрасова, въ поэзіи второй половины XIX вѣка, анапестъ, амфибрахій, дактиль и хорей получаютъ замѣтно больше распространенія, чѣмъ это было раньше, и ограничиваютъ въ извѣстной мѣрѣ господство ямба, который, однако, все еще остается одною изъ наиболѣе распространенныхъ и, такъ сказать, «ходкихъ» формъ нашей стихотворной рѣчи.

Особое мѣсто въ ней должно быть отведено подражаньямъ народному стиху или попыткамъ его переработки. Сюда относится стихотворная форма нѣкоторыхъ сказокъ Пушкина, «Пѣсня о купцѣ Калашниковѣ и молодомъ опричникѣ» Лермонтова, нѣкоторыя пѣсни Кольцова.

Народный стихъ (въ былинахъ и др. произведеніяхъ народной поэзіи) также основанъ на тоническомъ принципѣ (на чередованіи ударяемыхъ и неударяемыхъ слоговъ), но тутъ не примѣнимо дѣленіе на стопы и различеніе ямбовъ, хореевъ и т. д. Стихъ упорядоченъ иначе. Онъ дѣлится цезурою на двѣ части; каждая изъ нихъ имѣетъ два ритмическихъ ударенія, размѣщающихся слѣдующимъ образомъ: въ первомъ полустишии первое ритмическое удареніе помѣщается ближе къ началу (на второмъ, на третьемъ слогѣ, иногда на четвертомъ), второе, добавочное, — ближе къ концу (на второмъ или третьемъ отъ конца); оба ударенія совпадаютъ съ грамматическими, т. е. падаютъ на тѣ же слоги, къ которымъ они приурочены въ данныхъ словахъ, внѣ стиха; во второмъ полустишии первое ритмическое удареніе, также совпадающее съ грамматическимъ, падаетъ обыкновенно на одинъ изъ первыхъ трехъ слоговъ, а второе, большею частью, несовпадающее съ грамматическимъ, падаетъ на послѣдній слогъ

стиха. Вотъ примѣры, гдѣ первое—главное—ритмическое удареніе обозначено знаком ' , а второе—добавочное или дополнительное—знакомъ ' ;

Во стóльномъ городѣ || Кіевѣ,
У ласкова князя || Владіміра.
У великаго князя || вечеринка была.

(Въ послѣднемъ примѣрѣ добавочное удареніе на концѣ стиха совпадаетъ съ грамматическимъ удареніемъ слова «была»; въ первыхъ двухъ они не совпадаютъ).

Пришѣлъ молодець || на почѣстенъ пиръ,
Крестилъ онъ лице || свое бѣлое...
Тому снѣ молодець || онъ повѣровалъ...
Ино кінусь я, мѣлодець, || въ быстру рѣку:
Полощъ мое тѣло || быстра рѣка!
Полетѣлъ молодець || яснымъ соколѣмъ,
А Горѣ за нѣмъ || бѣлымъ крѣчетѣмъ...

Чтобы понять этотъ ритмическій строй, надо знать, что народные стихи не читаются и не декламируются, а поются, и при пѣніи указанная ритмическія ударенія выступаютъ съ тою отчетливостью, при которой составныя части стиха сливаются въ гармоническое цѣлое ¹⁾).

Тоническое, т.-е. основанное на удареніи, стихосложеніе свойственно языкамъ, въ которыхъ удареніе не приурочено къ опредѣленному слогу, гдѣ оно, въ раз-

¹⁾ Ритмъ нашего народнаго стиха былъ впервые открытъ и объясненъ академикомъ *Ө. Е. Коршемъ* („Извѣстія отдѣленія русс. языка и словесности Императорской Академіи наукъ“, 1896 г., т. I, кн. I, „О русскомъ народномъ стихосложеніи“. См. также въ „Сборникѣ отдѣленія русс. языка и словесности“, 1907 г. новое изданіе „Повѣсти о горѣ-злосчасьи“ съ транскрипціей текста по системѣ *Ө. Е. Корша*, откуда я и взялъ примѣры).

молодцы не попросили у него водки»... (Чеховъ, «Въ ссылкѣ»).

«Колокольчикъ что-то прозвякалъ бубенчикамъ, бубенчики ласково отвѣтили ему. Тарантась взвизгнулъ, тронулся, колокольчикъ заплакалъ, бубенчики засмѣялись. Ямщикъ, приподнявшись, два раза хлестнулъ по безпокойной пристяжной, и тройка глухо застучала по пыльной дорогѣ. Городишка спалъ. По обѣ стороны широкой улицы чернѣли дома и деревья, и не было видно ни одного огонька. По небу, усѣянному звѣздами, кое-гдѣ тянулись узкія облака, и тамъ, гдѣ скоро долженъ былъ начаться разсвѣтъ, стоялъ узкій лунный серпъ; но ни звѣзды, которыхъ было много, ни полумѣсяцъ, казавшійся бѣлымъ, не прояснили ночного воздуха. Было холодно, сыро и пахло осенью». (Чеховъ, «Почта»).

Синтетическій слогу.

«Взбираясь по лѣстницѣ, ведшей къ Петровичу, которая, — надобно отдать справедливость, — была вся умащена водой, помоями и проникнута насквозь тѣмъ спиртуознымъ запахомъ, который ѣстъ глаза и, какъ извѣстно, присутствуетъ неотлучно на всѣхъ черныхъ лѣстницахъ петербургскихъ домовъ, — взбираясь по лѣстницѣ, Акакій Акакіевичъ уже подумывалъ о томъ, сколько запросить Петровичъ, и мысленно положилъ не давать больше двухъ рублей. Дверь была отворена, потому что хозяйка, готовя какую-то рыбу, напустила столько дыму въ кухню, что нельзя было видѣть даже и самыхъ таракановъ. Акакій Акакіевичъ прошелъ черезъ кухню, незамѣченный даже самою хозяйкою, и вступилъ, наконецъ, въ комнату, гдѣ увидѣлъ Петровича, сидѣвшаго на широкомъ деревянномъ некрашенномъ столѣ и подвернувшаго подъ себя ноги свои, какъ турецкій паша»... (Гоголь, «Шинель»).

любимымъ нашимъ занятіемъ было—сидѣть на заборѣ, надъ бадьей, съ опущенными въ нее крючками изъ простыхъ мѣдныхъ булавокъ и ждать, что вотъ-вотъ, по особой къ намъ милости судьбы, въ этой бадьѣ и на эти удочки клюнетъ у насъ «настоящая», живая рыба. — Правда, уголокъ двора, гдѣ помѣщалась эта волшебная бадья, и самъ по себѣ, даже и безъ живой рыбы, представлялъ много привлекательнаго и заманчиваго. Среди садовъ, огородовъ, сараевъ, двориковъ, домовъ и флигелей, составлявшихъ совокупность близко извѣстнаго намъ мѣста, — этотъ уголокъ вырѣзался какъ-то такъ удобно, что никому и ни на что не былъ нуженъ; поэтому мы чувствовали себя полными его обладателями, и никто не нарушалъ здѣсь нашего одиночества». (*Короленко*, «Парадоксъ», I).

Этотъ родъ слога — самый распространенный, мы найдемъ его у всѣхъ писателей. Аналитическая конструкция смѣняетъ синтетическую и наоборотъ—иногда по требованію смысла (содержанія) рѣчи, чаще подъ вліяніемъ настроенія, овладѣвшаго въ данную минуту писателемъ или имъ изображаемаго, наконецъ, въ видахъ наибольшей изобразительности.

Для примѣра приведемъ слѣдующее мѣсто изъ сказа Тургенева «Конецъ Чертопханова», — мѣсто, гдѣ изображено отчаяніе Чертопханова, овладѣвшее имъ, когда у него украли любимаго коня.

«— Украли! Перфишка! Перфишка! Украли! — заревѣлъ онъ благамъ матомъ. Казачокъ Перфишка кубаремъ, въ одной рубашкѣ, вылетѣлъ изъ чулана, въ которомъ спалъ.

Словно пьяные, столкнулись оба, и баринъ и единственный его слуга, посреди двора; словно угорѣлые, завертѣлись они другъ передъ другомъ. Ни баринъ не могъ растолковать, въ чемъ было дѣло; ни слуга не могъ понять, чего требовалось отъ него.—

и др. въ прозѣ достигали той степени точности выраженія и изображенія, дальше которой, казалось, нельзя было итти. Но Л. Н. Толстой пошелъ еще дальше: онъ сумѣлъ найти ясныя и точныя выраженія для мельчайшихъ и сложнѣйшихъ движеній души человѣческой. Въ этомъ отношеніи отчасти соперничаетъ съ нимъ (но только въ узкой сферѣ ненормальныхъ, болѣзненныхъ душевныхъ явленій) Достоевскій.

Наконецъ есть и еще одна сторона словесной формы, которую слѣдуетъ принять въ соображеніе. Это — *сжатость* изложенія. Не всѣ (даже изъ числа великихъ писателей) обладаютъ этимъ драгоценнымъ качествомъ. У насъ въ высокой степени обладали имъ Пушкинъ, Лермонтовъ, Гоголь, Тургеневъ, Чеховъ. Другіе, и прежде всего Л. Толстой, Достоевскій и Гончаровъ, писали далеко не сжато; у нихъ много растянутости, повтореній, длиннотъ. Толстой достигъ значительной сжатости только въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ позднѣйшаго времени, какъ, напримѣръ, въ «Смерти Ивана Ильича», «Крейцеровой сонатѣ», «Чѣмъ люди живы» и др. Писемскій далъ образцы сжатости въ нѣкоторыхъ очеркахъ изъ народнаго быта («Плотничья артель», «Питерцикъ»).

Этимъ терминомъ «сжатость» обозначается явленіе болѣе сложное, чѣмъ это можетъ показаться на первый взглядъ. Внѣшняя форма тѣсно связана здѣсь съ внутренней, съ самимъ процессомъ мысли. Суть дѣла сводится здѣсь къ *сущенію* самой мысли и къ воплощенію ея въ соотвѣтственную форму, которая, однако, вовсе не сжимаетъ мысль, не укорачиваетъ ее, а только служитъ внѣшнимъ знакомъ ея напряженности, ея интенсивности. Словъ мало, но каждое слово говоритъ много. На нѣсколькихъ страницахъ сказано столько, что, при пространномъ изложеніи, содержаніе растянулось бы на десятки или даже сотни страницъ. Но

новыя направленія мысли и вызываетъ новыя настроенія, а эти направленія и настроенія по необходимости требуютъ и новыхъ формъ выраженія.

Но мы очень ошибемся, если изъ сказаннаго сдѣлаемъ выводъ, что содержаніе и форма *всегда* находятся въ полномъ согласіи, и что, разъ возникло новое направленіе, то сейчасъ же создается и новая, подходящая форма для его выраженія. Такъ скоро дѣло не дѣлается. Литературныя формы *консервативныя* и *прочныя* содержанія. Онѣ опираются на установившуюся традицію, на десятилѣтіями и даже вѣками воспитанныя привычки, и всегда новому теченію мысли, новому литературному направленію приходится на первыхъ порахъ пользоваться старыми, готовыми литературными формами, прежде чѣмъ оно переработаетъ и измѣнитъ ихъ соотвѣтственно своимъ задачамъ, своему характеру. Новыя литературныя формы всегда создаются съ извѣстною постепенностью. Для новаго вина нужны новыя мѣхи, но прежде чѣмъ эти послѣдніе будутъ изготовлены, приходится вливать вино въ старыя. Такъ, на примѣръ, литературная форма торжественной оды, процвѣтавшая въ XVIII вѣкѣ, держалась дольше, чѣмъ было нужно, и въ нее вкладывали не подходящее къ ней содержаніе. У насъ такъ поступалъ Державинъ.

Показать, какъ смѣняющіяся литературныя направленія перерабатываютъ готовую литературную форму,— это одна изъ задачъ исторіи литературы. И общій выводъ, къ которому пришла наука, гласитъ, что новыя литературныя формы никогда не создаются заново, а возникаютъ съ извѣстною постепенностью изъ старыхъ, являясь результатомъ ихъ переработки.

Но исторія литературы, какъ наука, интересуется не формою литературныхъ произведеній, взятою отдѣльно, а формою въ связи съ содержаніемъ. Задача

вой и античной, можетъ быть названа «*новою драмою*». Начало ей положили въ XVI вѣкѣ англійскіе, испанскіе и французскіе драматурги и дѣятели сцены. Она неразрывно связана съ развитіемъ театра и усовершенствованіемъ приемовъ сценическаго искусства, какъ внѣшнихъ (декорацій, бутафоріи), такъ и тѣхъ, которые относятся къ самому исполненію пьесы, къ области артистическаго воспроизведенія характеровъ и душевныхъ движеній.

Намѣтимъ главные моменты въ исторіи «*новой драмы*», приуроченные къ извѣстнымъ именамъ—въ XVI, XVII и XVIII вѣкахъ и начнемъ съ *Шекспира* (1564—1616).

Онъ не былъ основателемъ англійской драмы и театра; онъ засталъ уже сравнительно—развитую драматическую литературу, возникшую, какъ и въ другихъ странахъ изъ средневѣковыхъ мистерій и народныхъ интермедій. *Джонъ Гейвудъ* († 1565), авторъ сатирическихъ одноактныхъ пьесъ (интерлюдій), направленныхъ противъ пороковъ католическаго духовенства, *Джорджъ Пиль* (умершій въ концѣ XVI вѣка), *Гринъ* (1555—1592), *Джонъ Лилли* (1554—1606), изъ произведеній котораго особенно замѣчательны веселыя интермедіи, *Христофоръ Марло* (1563—1593), геніальный талантъ, основатель англійской исторической и психологической драмы, обработавшій, между прочимъ, въ драматической формѣ старинную легенду о Фаустѣ, были предшественниками Шекспира, расчистили ему путь цѣлымъ рядомъ преобразованій и усовершенствованій, каковы введеніе бѣлыхъ стиховъ (т.-е. устраненіе риѣмы), допущеніе прозы въ бытовыхъ сценахъ, въ комедіи, попытки созданія психологическихъ типовъ, разработка матеріала легендъ и хроникъ. Шекспиръ отправлялся отъ этихъ, уже готовыхъ, новшествъ и, усовершенствовавъ технику драмы въ на-

чествѣ отразилъ характерныя черты французскаго національнаго гениа. То же самое нужно сказать и о *Расинѣ* (*Racine*, 1634—1699).

Оба великіе драматурга явились основателями французской *классической школы* въ драматическомъ творчествѣ, которую потомъ окрестили именемъ *ложно-классической*. Ея характерныя признаки состоятъ въ томъ, что она черпаетъ сюжеты преимущественно изъ исторіи и миѳологіи древнихъ грековъ и римлянъ, а въ развитіи замысла и въ построеніи пьесы придерживается извѣстнаго правила, предписывавшаго соблюдать *единство дѣйствія, мѣста и времени*,—правила, въ сущности, не античнаго, а установившагося позже, подъ вліяніемъ своеобразно понятой теории Аристотеля.

Мольеръ (*Molière*¹), 1622—1673) создалъ французскую сатирическую комедію характеровъ и нравовъ. Первымъ выдающимся его произведеніемъ (не считая раннихъ опытовъ) была пьеса «*Жеманницы*» (*Les précieuses ridicules*, 1659 г.)—въ 1 актѣ и въ прозѣ, что было тогда настоящимъ новшествомъ. Поэтъ смѣло бросилъ античныя образцы и взялся за темы, внушаемыя самою жизнью. Эти и послѣдующія пьесы Мольера (важнѣйшія изъ нихъ — «*Тартюфъ*», «*Мизантропъ*», «*Донъ-Жуанъ*», «*Мъщанинъ во дворянствѣ*», «*Скупой*», «*Воображаемый больной*») имѣли большой успѣхъ; онѣ вошли въ міровую литературу, гдѣ Мольеру принадлежитъ одно изъ первыхъ мѣстъ.

Уже въ XVII вѣкѣ французская драма выходитъ за предѣлы Франціи и пріобрѣтаетъ міровое значеніе. Оппозиція французской драматургіи возникла лишь въ XVIII вѣкѣ въ Германіи, гдѣ Лессингъ подвергъ

¹) Такъ онъ назывался по сценѣ; настоящая его фамилія—*Покаленъ*.

пріемы и манеру французскихъ классиковъ строгой критикѣ и противопоставилъ имъ Шекспира.

Начало нѣмецкому національному театру и новой нѣмецкой драмѣ положили тѣ же великіе писатели, которые въ XVIII вѣкѣ явились основателями нѣмецкой художественной литературы. Это были *Лессингъ*, *Гёте* и *Шиллеръ*.

Лессингъ (1729—1781) былъ прежде всего великій критикъ - мыслитель. Онъ не былъ художникъ по призванію. Но онъ обладалъ выдающимся беллетристическимъ дарованіемъ и тѣмъ, что обыкновенно называется «вкусомъ», «тактомъ», «чувствомъ мѣры». Это дало ему возможность выступить на поприще драматическаго искусства. Уже въ молодости онъ написалъ нѣсколько пьесъ, впрочемъ, незначительныхъ. Позже изученіе англійской литературы, въ особенности Шекспира помогло ему усовершенствоваться и разобраться въ вопросахъ драмы и сцены. И онъ выступилъ съ пропагандою реформы въ этой области,—реформы, направленной противъ французской манеры, отличавшейся условностью и нѣкоторою безжизненностью. Лессингъ требовалъ сближенія драмы и сцены съ жизнью. Его опыты въ драматургіи оказались очень удачными («*Миссъ Сара Сампсонъ*», «*Минна фонъ-Барнгеймъ*», «*Эмилія Галотти*»). Этими пьесами, а также и статьями о драмѣ и театрѣ («Гамбургская драматургія») онъ положилъ начало новой драмѣ и національному театру въ Германіи и расчистилъ дорогу *Гёте* и *Шиллеру*.

Въ драматической дѣятельности *Гёте* (род. 1749, † 1832) различаются слѣдующіе моменты: 1) Опытъ созданія, подъ вліяніемъ Шекспира и Лессинга, *нѣмецкой національной драмы* съ сюжетомъ изъ германской исторіи,—это была знаменитая пьеса «*Гёцъ-фонъ-Берлихингенъ*», впервые поставленная 14 апр. 1774 г. въ

зано съ именами *Пакувія* (220—130 до Р. Х.) и *Аттія* (р. 170 † около 87 до Р. Х.). Оба они, какъ и Энній, подражали греческимъ образцамъ, откуда они брали и сюжеты. Впрочемъ, Пакувій написалъ одну пьесу изъ римской жизни — «*Paulus*», «гдѣ онъ (говоритъ Модестовъ), повидимому, прославлялъ подвиги Л. Эмилиа Павла, побѣдителя Персея» (*Модестовъ*, тамъ же, стр. 129). Также и Аттія для двухъ трагедій взялъ римскіе сюжеты («*Brutus*», гдѣ дѣло идетъ объ изгнаніи Тарквинія Гордаго, и «*Decius*», гдѣ прославлялся «подвигъ Деція Мура, посвятившаго себя на смерть за отечество въ войнѣ съ галлами въ 295 г. до Р. Х.»). Остальныя его пьесы (всѣхъ было, по однимъ, 57 или 55, по другимъ—37) взяты были изъ греческихъ источниковъ. До насъ дошли лишь отрывки—около 700 стиховъ.

Господствующій тонъ трагедій Пакувія и Аттія—возвышенный, «патетическій». Но замѣчательно то, что эти римскіе трагики были не чужды греческой философіи и въ своихъ пьесахъ проводили ея идеи, въ ту эпоху наиболѣе популярныя.

Лучшимъ, наиболѣе оригинальнымъ и національнымъ отдѣломъ драмы была у римлянъ *комедія*, несмотря на то, что и здѣсь сюжеты сплошь заимствовались у грековъ. Но они были переложены на римскіе нравы, и публика подъ греческими именами узнавала своихъ согражданъ.

Въ III-мъ вѣкѣ до Р. Хр. явились высокодаровитые дѣятели въ этой области. То были *Невій* (274—204 до Р. Х.) и *Плавтъ* (род. около 254 г., умеръ въ 184 г. до Р. Х.). Оба они заимствовали сюжеты у грековъ, преимущественно у *Менандра*. Отъ Невія сохранились только отрывки, отъ Плавта же мы имѣемъ 20 пьесъ, изъ которыхъ лучшими признаются «*Captivi*» («Плѣнники»), «*Miles gloriosus*» («Хвастливый воинъ»), «*Trinummus*» (название монеты).

Avez-vous jamais oui,
Comment on sème l'aveine?
Mon père la semait ainsi...

«Овесъ, овесъ, овесъ! Да уродить тебя Господь!
Видали ли вы когда-нибудь, какъ сѣютъ овесъ? Мой
отецъ его сѣялъ такъ...»

При этомъ подражаютъ сѣянію.

.
Avez-vous jamais oui,
Comment on herse l'aveine?... и т. д.

«Слыхали ли вы, какъ боронять овесъ?..» И при этомъ подражаютъ бороньбѣ и т. д. Въ послѣдовательномъ порядкѣ чередуются припѣвы и подражаніе соотвѣтственныхъ дѣйствій (полотье, вязаніе сноповъ, вѣяніе, молотьба, наконецъ, ѣда) ¹⁾.

Это—игра, но игра обрядовая, приуроченная къ земледѣльческому быту и нѣкогда входившая въ составъ языческой религіи, именно въ той ея части, которая относилась къ почитанію божествъ земли, солнца, производительныхъ силъ природы.

Обрядовыя пѣсни—говоритъ Веселовскій—сопровождали весь календарь аграрнаго года, и всѣ онѣ состояли изъ извѣстныхъ мимическихъ или, если хотите, драматическихъ актовъ». «Во всѣхъ этихъ актахъ присутствуютъ еще не обособившіеся элементы будущаго поэтическаго развитія. Такой синкретизмъ особенно рельефно выдается въ греческихъ обрядахъ Діонисовскаго культа, которые выдѣлили изъ себя греческій эпосъ и драму» (*А. Веселовскій. Лекціи 1884—1885 г. Часть I, стр. 42—43*).

¹⁾ Лекціи А. Н. Веселовскаго (литограф.) 1884—1885 г. Ч. I, стр. 37 и сл.