

В.Г. Белинский

Собрание сочинений

Том 2. 1841 - 1845

УДК 93
ББК 63.3
В11

В.Г. Белинский
В11 Собрание сочинений: Том 2. 1841 - 1845 / В.Г. Белинский – М.: Книга по Требованию, 2021. – 573 с.

ISBN 978-5-517-99704-3

Под редакцией Иванова-Разумника, с его вступительными заметками к каждой статье Белинского, примечаниями и историко-критическим и биографическим очерком.
С приложением портрета Белинского и именного алфавитного указателя ко всем трем томам.

ISBN 978-5-517-99704-3

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2021
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2021

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

тремя родами поэзии, а коснемся только эпического рода, какъ такой области, въ которой Вѣлинскій, повидному, меньше всего руководствовался „тетрадками“ Каткова (Вѣлинскій сообщаетъ Воткину въ указанномъ письмѣ—мы видѣли это выше, — что „тетрадки“ эти оказали ему наибольшую помощь въ изложеніи лирической поэзии). Несмотря на это, мы найдемъ въ статьѣ Вѣлинскаго почти всѣ главныя мысли Гегеля объ эпической поэзии: таковы мысли о „необходимости“, которая въ эпосѣ является въ видѣ „судьбы“, „рока“; о человѣкѣ въ лирикѣ и человѣчествѣ въ эпосѣ; о сконцентрированности, сжатости лирическаго произведенія и о широтѣ эпическаго изложенія. Даже многія отдѣльныя положенія и мнѣнія Гегеля — на примѣръ, о реальности существованія Гомера, о томъ, что „Иліаду“ и „Одиссею“ могъ написать только *одинъ* человѣкъ, отрицательное отношеніе къ Виргилію и къ средневѣковымъ эпическимъ поэмамъ и т. п. — все это было повторено въ статьѣ Вѣлинскаго. Гегель говоритъ о томъ, что когда субъектъ погружается въ „созерцаніе“ и растворяется въ немъ, забывая себя, то мы имѣемъ въ поэзии гимны, диопрамбы, пѣаны, псалмы; Вѣлинскій повторяетъ это дословно: „если субъектъ погружается въ элементъ общаго созерцанія и какъ бы теряетъ въ этомъ созерцаніи свою индивидуальность, то являются *гимны, диопралбы, псалмы, пѣаны*“. Вслѣдъ за Гегелемъ Вѣлинскій главное мѣсто въ

лирикѣ отводитъ *пѣснь* и т. д., и т. д. — эти примѣры можно было бы еще продолжить и умножить.

Все это показываетъ, что „тетрадки“ Каткова были простымъ конспектомъ Эстетики Гегеля; возможно, что въ нихъ входилъ рядъ положеній изъ другихъ книгъ другихъ авторовъ (главнымъ образомъ изъ статей Рётнера, изъ „Эстетики“ Ж.-П. Рихтера, изъ „Писемъ объ эстетическомъ воспитаніи человѣка“ Шиллера: анализъ статьи Вѣлинскаго сравнительно съ этими произведеніями былъ бы крайне интересенъ, но выходитъ изъ рамокъ нашей задачи), но все же несомнѣнно, что главную часть этихъ „тетрадокъ“ составлялъ конспектъ именно гегелевскихъ Лекцій объ эстетикѣ. Эти мысли Гегеля легли въ основу теоретическихъ построеній Вѣлинскаго, который несколько не скрывалъ заимствованности этихъ своихъ мыслей; его цѣлью было не столько дать новую теорію поэзии, сколько разрушить старыя: „если я не дамъ теоріи поэзии, — писалъ онъ тогда же Воткину про эту свою статью, — то убью старыя, убью наповалъ наши реторики, пѣттики и эстетики, — а это развѣ шутка?...“ Мы можемъ прибавить къ этому, что блестящее примѣненіе этихъ теоретическихъ положеній къ русской литературѣ придаетъ статьѣ Вѣлинскаго большую цѣнность независимо отъ правильности или ошибочности исходныхъ пунктовъ гегельянской эстетики.

И. Р.

Поэзія есть высшій родъ искусства. Всякое другое искусство болѣе или менѣе стѣснено и ограничено въ своей творческой дѣятельности тѣмъ матеріаломъ, посредствомъ котораго оно проявляется. Произведенія архитектуры поражаютъ насъ или гармоніею своихъ частей, образующихъ собою граціозное цѣлое, или громадностію и грандіозностію своихъ формъ, восторгая съ собою духъ нашъ къ небу, въ которомъ исчезаютъ ихъ остроконечныя шпицы. Но этимы и ограничиваются средства ихъ обаянія на душу. Это еще только переходъ отъ условнаго символизма къ абсолютному искусству; это еще не искусство въ полномъ значеніи, а только стремленіе, первый шагъ къ искусству; это еще не мысль, воплотившаяся въ художественную форму, но художественная форма, только *намекающая* на мысль. Сфера скульптуры шире, средства ея богаче, чѣмъ у зодчества: она уже выражаетъ красоту формъ человѣческаго тѣла, оттѣнки мысли въ лицѣ человѣческомъ; но она схватываетъ только одинъ моментъ мысли лица, одно положеніе тѣла (*attitude*). Притомъ же, сфера

творческой дѣятельности скульптуры не простирается на всего человѣка, а ограничивается только внѣшними формами его тѣла, изображаетъ только мужество, величіе и силу въ мужчинѣ, красоту и грацію въ женщинѣ. Живописи доступенъ весь человѣкъ — даже внутренній міръ его духа; но и живопись ограничивается схватываніемъ одного момента явленія. Музыка — по преимуществу выразительница внутренняго міра души; но выражаемая ею идеи неотдѣльны отъ звуковъ, а звуки, много говоря душѣ, ничего не выговариваютъ ясно и опредѣленно уму. Поэзія выражается въ свободномъ человѣческомъ словѣ, которое есть и звукъ, и картина, и опредѣленное, ясно-выговоренное представленіе. Посему, поэзія заключаетъ въ себѣ всѣ элементы другихъ искусствъ, какъ бы пользуется вдругъ и нераздѣльно всѣми средствами, которыя даны порознь каждому изъ прочихъ искусствъ. Поэзія представляетъ собою всю цѣлость искусства, всю его организацію, и, объемля собою всѣ его стороны, заключаетъ въ себѣ ясно и опредѣленно всѣ его *различія*.

I. Поэзія осуществляет смысл идеи во внешнем и организует духовный мир в совершенно определенным, пластическим образом. Все внутреннее глубоко уходит здесь во внешнее, и обе эти стороны—внутреннее и внешнее—не видны отдельно одна от другой, но в непосредственной совокупности являются собою определенной, замкнутой в самой себе реальностью—*событие*. Здесь не видно поэта; мир, пластически-определенный, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою. Это—поэзия *эпическая*.

II. Всякому внешнему явлению предшествует пробуждение, желание, намерение, словом—мысль; всякое внешнее явление есть результат деятельности внутренних, сокровенных сил: поэзия проникает в эту вторую внутреннюю сторону *события*, во внутренность этих сил, из которых развивается внешняя реальность, событие и действие; здесь поэзия является в новом, противоположном роде. Это—царство субъективности, это мир внутренний, мир начинаний, остающийся в себе и не выходящий наружу. Здесь поэзия остается в элементе внутреннего, в ощущающей, мыслящей думѣ; дух уходит здесь из внешней реальности в самого себя и дает поэзии различные до бесконечности переливы и оттенки своей внутренней жизни, которая претворяет в себя все внешнее. Здесь личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, все принимаем и понимаем. Это—поэзия *лирическая*.

III. Наконец, эти два различные рода совокупляются в неразрывное целое: внутреннее перестает оставаться в себе и выходит во внешнее, обнаруживается в действии; внутреннее, идеальное (субъективное) становится внешним, реальным (объективным). Как и в эпической поэзии, здесь также развивается определенное, реальное действие, выходящее из различных субъективных и объективных сил; но это действие не имеет уже чисто внешнего характера. Здесь действие, событие представляется нам не вдруг, уже совсем готовое, вышедшее из сокрытых от нас производительных сил, совершившее в себе свободный круг и успокоившееся в себе,—нѣтъ, здесь мы видим самый процесс начала и возникновения этого действия из индивидуальных воли и характеров. С другой стороны, эти характеры не остаются в самих себе, но непрерывно обнаруживаются, и в практическом процессе открывают содержание внутренней стороны своего духа. Это высокий род поэзии и венец искусства,—поэзия *драматическая*.

Теперь, сделав общий и краткий очерк каждого из трех родов поэзии, разсмотрим их глубочайшее и дальнейшее значение через сравнение одного с другим.

Эпическая и *лирическая* поэзия представляют собою две отвлеченные крайности действительного мира, диаметрально одной другой противоположные; *драматическая* поэзия представляет собою слияние (конкретию) этих крайностей в живое и самостоятельное третье.

Эпическая поэзия есть по преимуществу поэзия *объективная*, внешняя, как в отношении к самой себе, так и к поэту и его читателю. В эпической поэзии выражается созерцание мира и жизни, как существующих *по себе* и пребывающих в совершенном равнодушии к самим себе и созерцающему их поэту, или его читателю.

Лирическая поэзия есть, напротив, по преимуществу поэзия *субъективная*, внутренняя, выражение самого поэта. „В лирической поэзии—говорит Жань-Поль-Рихтеръ,—живописец становится картиною, творец—своим творением“. Эпическую поэзию можно сравнить с образовательными искусствами—архитектурой, ваянием и живописью: лирическую поэзию можно сравнить только с музыкою. Есть даже такая лирическая произведение, в которых почти уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки. Так, напр., многие русские народные песни удерживаются в памяти народа не содержанием своим (ибо в них почти совсем нѣтъ содержания), не значением слов, из которых состоятъ (ибо соединение этих слов лишено почти всякого значения и, при грамматическом смысле, не имеет почти никакого логического), но музыкальностью звуков, образуемых соединением слов, ритмом стихов, и своим мотивом в пѣнии, или своим „голосом“, как говорят простолудины. Другая лирическая пьеса, не заключающая в себе особенного смысла, хотя и не будучи лишена обыкновенного, выражают собою бесконечно знаменательный смысл одною музыкальностью своих стихов, как, напр., эти стихи из песни сумасшедшей Офелии:

Онъ во гробѣ лежалъ съ непокрытымъ лицомъ,
Съ *непокрытымъ*, съ *открытымъ* лицомъ.

Непокрытый есть то же, что открытый, а открытый—то же, что непокрытый; но какое глубокое впечатление производит на душу это новотворение одного и того же слова, с незначительным грамматическим изменением! И как чувствуется, что эти стихи должны не читаться, а пѣться! Вот песни Дездемоны, переведенная, или передѣланная Козловымъ:

Вдвѣяжка въ раздумьи подъ тѣнью густою
 Сидѣла надхалая, крушна тоскою:
 „Вы пойте мнѣ иву, зеленую иву!“
 Она свою руку на грудь положила
 И голову тихо къ колѣнямъ склонила.
 Студенны волны, шуми, тамъ бѣжали,
 И стонъ ся жалкій тѣ волны ронтали.
 „О, ива, ты, ива, зеленая ива!“
 Горючія слезы катились ручьями,
 И дикіе камни смягчались слезами.
 „О, ива, ты, ива, зеленая ива!“
 Зеленая ива мнѣ будетъ вѣнкомъ.
 „О, ива, ты, ива, зеленая ива!“

Скажите, какое отношеніе имѣеть здѣсь ива къ предмету стихотворенія—страданію Дездемона? Развѣ то, что Дездемона, когда она пѣла свою пѣсню, представляла себя сидящею подъ ивою,—и въ безотраднѣйшей тоскѣ, обращаясь къ пей, какъ бы хотѣла выскazać все свое безнадежное горе, всю плаченность своей неизбежной судьбы, и какъ бы просила у ней утѣшенія?... Какъ бы то ни было, но этотъ стихъ: „О, ива, ты, ива, зеленая ива“, невыражающій никакого опредѣленнаго смысла, заключаетъ въ себѣ глубокую мысль, отрѣшившуюся отъ слова, безсилнаго выразить ее, и превратившуюся въ чувство, въ звукъ музыкальный... И потому этотъ стихъ такъ глубоко заидаеть въ сердце и волнуеть его мучительно сладостнымъ чувствомъ неутолимои грусти... Совсѣмъ въ другомъ родѣ, но тоже подходитъ подъ разрядъ этихъ музыкальныхъ стихотвореній извѣстный романсъ Пушкина:

Ночной зефиръ
 Струнтъ эопръ,
 Шумитъ,
 Бѣжитъ
 Гвадалквивиръ.
 Вотъ взошла луна золотая...
 Тихе... чу... гитары звонъ...
 Вотъ Испанка молодая
 Оперлася на балконъ.
 Ночной зефиръ
 Струнтъ эопръ,
 Шумитъ,
 Бѣжитъ
 Гвадалквивиръ.
 Скинъ мантилью, ангелъ милый,
 И явись какъ яркій день!
 Сквозь чугунныя перилы
 Ножку дивную продѣвь!
 Ночной зефиръ
 Струнтъ эопръ,
 Шумитъ,
 Бѣжитъ
 Гвадалквивиръ.

Что это такое?—волшебная картина, фантастическое видѣніе, или музыкальный аккордъ, раздавшійся съ вышины и пролетѣвшій надъ утомленной нѣгою и желаніемъ головою обольстительной Испанки?... Звуки серенады, раздавшіяся въ таинственномъ, прозрачномъ мракѣ роскошной, сладострастной ночи юга, звуки серенады, полной томленія и страсти, которую лѣниво слушаетъ прекрасная Испанка,

небрежно опершись на балконъ и жадно вивал въ себя ароматическій воздухъ уопительной ночи?... Въ гармонической музыкѣ этихъ дивныхъ стиховъ не слышно ли, какъ переливается эопръ, струнный движеніемъ ибтерка, какъ плещутъ серебряныя волны бѣгущаго Гвадалквивира?... Что это—поэзія, живопись, музыка? Или то, и другое, и третье, слившіяся въ одно, гдѣ картина говоритъ звуками, звуки образуютъ картину, а слова блестятъ красками, вьются образами, звучатъ гармоніею и выражаютъ разумную рѣчь?... Что такое первый куплетъ, повторяющійся въ серединѣ пѣсы и потомъ замыкающій ее? Не есть ли это рулада—голосъ безъ словъ, который сильнѣе всякихъ словъ?...

Эпическая поэзія употребляетъ образы и картины для выраженія образовъ и картинъ, въ природѣ находящихся; лирическая поэзія употребляетъ образы и картины для выраженія безобразнаго и безформеннаго чувства, составляющаго внутреннюю сущность челоувѣческой природы. „Эпосъ,—говоритъ Жанъ-Поль-Рихтеръ,—представляетъ событіе, развивающееся изъ прошедшаго; лира—чувствованіе, заключенное въ настоящемъ“. Даже когда лирической поэзіи выражаетъ чувство, повидимому совершенно внѣшнее его личности, заимствованное имъ изъ чуждаго ему міра,—и тогда онъ субъективенъ: ибо всякое выражаемое имъ чувство, въ минуту творчества, становится его собственнымъ чувствомъ, будучи переведено чрезъ его личность. „Историческое въ эпосѣ рассказывается, въ драмѣ предвидится или творится; въ лирѣ чувствуется или переживается“—говоритъ Жанъ-Поль-Рихтеръ. По мнѣнію этого знаменитаго поэта-мыслителя Германіи, лирика предшествуетъ всѣмъ формамъ поэзіи, потому что „она есть мать, зажигательная искра всякой поэзіи, какъ безобразный прометеевъ огонь, который оживляетъ всѣ образы“. Въ историческомъ смыслѣ нельзя согласиться съ Жанъ-Поль-Рихтеромъ, чтобъ лирика предшествовала другимъ родамъ поэзіи. Образцомъ, формою и высшимъ авторитетомъ должно быть для насъ искусство греческое, ибо ни у одного народа въ мірѣ искусство не развилось такъ самобытно и нормально, какъ у Грековъ, полнота богатой жизни которыхъ преимущественно выразилась въ искусствѣ. Посему, акты историческаго развитія греческаго искусства должны имѣть для насъ всю силу разумнаго авторитета. Эпопея предшествовала у нихъ лирѣ такъ же, какъ лира предшествовала драмѣ. Такой ходъ искусства оправдывается и самымъ умозрѣніемъ: для младенствующаго народа объективное возрѣніе на природу и жизнь, какъ предметы сущіе по себѣ, какъ преданіе о прошедшемъ, должны предшествовать внутрен-

нему созерцанію и мысли, какъ самостоятельному сознанию. Однакожь, изъ этого отнюдь не слѣдуетъ заключать, чтобъ развитіе искусства у всѣхъ народовъ должно было совершаться въ одинаковой послѣдовательности. Не должно забывать, что вся полнота жизни Эллиновъ выразилась преимущественно въ искусствѣ, такъ что ихъ національная исторія есть по преимуществу исторія развитія искусства, тогда какъ у другихъ народовъ искусство было побочнымъ элементомъ жизни, второстепеннымъ интересомъ и подчинялось другимъ стихіямъ общественной жизни. Такъ, религіозная поэзія Евреевъ по преимуществу только лирическая, т.-е. или чисто лирическая, или эпико-лирическая, или лирико-драматическая ¹⁾. У Арабовъ, какъ не народа, а племени, и притомъ племени номаднаго, разсѣяннаго по пустынь, чуждаго обществённости, существовала только лирическая, или лирико-эпическая поэзія, но драматической никогда не было и не могло быть. У Римлянъ, какъ народа завоевательнаго и законодательнаго, поглощеннаго интересами чисто-политическими и гражданственными, поэзія состояла въ безцвѣтномъ подражаніи образцовымъ произведеніямъ художественной Греціи. У новѣйшихъ народовъ Европы, по необъятному богатству содержанія ихъ жизни, по неистощимой многочисленности элементовъ ихъ обществённости и высшему ея развитію, существуютъ всѣ роды поэзіи; но они явились у каждого изъ народовъ въ своей особенной послѣдовательности, или, лучше сказать, въ совершенной смѣшанности. Такъ, напр., у Англичанъ сперва развилась драма въ лицѣ Шекспира, и уже черезъ два вѣка лирическая поэзія достигла высшаго развитія въ лицѣ Байрона, Томаса Мура, Вордсворта и другихъ, и, вмѣстѣ съ лирическою, эпическая поэзія, въ лицѣ Вальтера Скотта, а въ Сѣверо-Американскихъ штатахъ, родныхъ Англіи по происхожденію и по языку, въ лицѣ Купера.

Что же касается до мысли Жанъ-Поля, что лирическая поэзія есть основная стихія всякой поэзіи, эта мысль совершенно справедлива и глубокоосновательна. Лирика есть жизнь и душа всякой поэзіи: лирика есть поэзія по преимуществу, есть поэзія поэзіи,— и Жанъ-Поль-Рихтеръ сколько остроумно, столько и вѣрно, называя ее общимъ элементомъ всякой поэзіи, сравниваетъ ее съ обращающеюся кровью во всеі поэзіи. Посему, лиризмъ, существуя самъ-по-себѣ, какъ отдѣльный родъ поэзіи, входитъ во всѣ другіе, какъ стихія, живить ихъ, какъ огонь про-

метеевъ живить всѣ созданія Зевеса. Вотъ почему драмы Шекспира—эти по преимуществу *драматическія* созданія высочайшей творческой силы—такъ богаты лиризмомъ, который проступаетъ сквозь драматизмъ и сообщаетъ ему игру переливнаго свѣта жизни, какъ румянецъ лицу прекрасной дѣвушки, какъ алмазный блескъ и сіяніе—ея чарующимъ очамъ. Безъ лиризма эпопея и драма были бы слишкомъ прозаичны и холодно-равнодушны къ своему содержанію; точно такъ же, какъ онѣ становятся медленны, неподвижны и бѣдны дѣйствіемъ, какъ скоро лиризмъ дѣлается преобладающимъ элементомъ ихъ.

Содержаніе эпопей составляетъ—*событіе*; мимолетное и мгновенное ощущеніе, потрясшее душу поэта, какъ вѣтеръ струны золовой арфы, составляетъ содержаніе лирическаго произведенія. Поэтому, какова бы ни была идея лирическаго произведенія, оно никогда не должно быть слишкомъ длинно, но по большей части всегда должно быть коротко. Объемъ эпической поэзіи зависитъ отъ объема самого событія,—и если событіе, при длиннотѣ своей, интересно и хорошо изложено, наше вниманіе не утомляется имъ; оно даже можетъ прерываться, обращаясь на другіе предметы и снова возвращаясь къ нему: „Иліаду“, какъ и всякій романъ Вальтера Скотта или Купера, мы можемъ читать нѣсколько дней, оставляя книгу и снова принимаясь за нее, а въ промежуткахъ занимаясь совсѣмъ другими предметами. Вообще, эпопея, въ отношеніи къ объему, даетъ поэту гораздо больше свободы, чѣмъ другіе роды поэзіи. Драма, какъ увидимъ ниже, имѣетъ болѣе или менѣе опредѣленныя границы величины и объема; но лирическія произведенія въ этомъ отношеніи тѣсно ограничены. Если бы драма была и слишкомъ велика, наше вниманіе и дѣятельность нашей воспріимлемости впечатлѣній могли бы долго поддерживаться безпрестаннымъ измѣненіемъ развивающагося въ драмѣ дѣйствія; но лирическое произведеніе, выражая собою только чувство, не возбуждая въ насъ ни любопытства, ни поддерживая вниманія нашего объективными фактами, которые, даже и въ дѣйствительности — не только въ поэзіи, сильно занимаютъ нашъ умъ и дѣйствуютъ на чувство. При всемъ богатствѣ своего содержанія, лирическое произведеніе какъ будто лишено всякаго содержанія — точно музыкальная пьеса, которая, потрясая все существо наше сладостными ощущеніями, совершенно невыговариваемо въ своемъ содержаніи, потому что это содержаніе непереводимое на словѣческое слово. Вотъ почему всегда можно не только пересказать другому

¹⁾ Исправляемъ очевидную ошибку: въ другихъ изданіяхъ сочиненій Вълнскаго здѣсь стоятъ „догматическая“, вмѣсто „драматическая“.

содержаніе прочитанной поэмы или драмы, но даже и подѣйствиоать болѣе или менѣе на другого своимъ пересказомъ,—тогда какъ никогда нельзя уловить содержанія лирическаго произведенія. Да, его нельзя ни пересказать, ни растолковать, но только можно дать почувствовать, и то не иначе, какъ прочтя его такъ, какъ оно вышло изъ-подъ пера поэта: будучи же пересказано словами, или переложено въ прозу, оно превращается въ безобразную и мертвую личинку, изъ которой сейчасъ только выпорхнула блестящая радужными цвѣтами бабочка. Вотъ почему псевдо-лирическія и богатая минимыми „мыслями“ произведенія почти ничего не теряютъ въ переложеніи изъ стиховъ въ прозу; тогда какъ величайшія созданія, вышедшія изъ глубочайшихъ нѣдръ творческаго духа, часто теряютъ, въ переложеніи на прозу или мало-мальски неудачномъ переводѣ, всякое значеніе. И это очень естественно: какъ дадите вы другому понятіе о мотивѣ слышанной вами музыки, если не проиграете его на инструментѣ? Если вы скажете, что въ такомъ-то музыкальномъ произведеніи удачно воспроизведена идея любви и ревности,—вы этимъ ровно ничего не скажете объ этой музыкальной пьесѣ: начните ее пѣть или играть—и она сама за себя заговоритъ.

Конечно, лирическое произведеніе не есть одно и то же съ музыкальнымъ произведеніемъ, но въ ихъ основной сущности есть нѣчто общее. Въ лирическомъ произведеніи, какъ и во всякомъ произведеніи поэзіи, мысль выговаривается словомъ; но эта мысль скрывается за ощущеніемъ и возбуждаетъ въ насъ созерцаніе, которое трудно перевести на ясный и опредѣленный языкъ сознанія. И это тѣмъ труднѣе, что чисто лирическое произведеніе представляетъ собою какъ бы картину, между тѣмъ какъ въ немъ главное дѣло не самая картина, а чувство, которое она возбуждаетъ въ насъ,—такъ точно, какъ въ оперѣ драматическое положеніе дѣйствующаго лица важно не само-по-себѣ, но по той музыкѣ, которою отзвонится, или отгрянетъ оно изъ глубины духа дѣйствующаго лица. Такова, напр., лирическая пьеса Пушкина „Туча“:

Послѣдняя туча разсѣянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазурь,
Одна ты наводишь унылую тѣнь,
Одна ты печалишь лнкующій день.
Ты небо недавно кругомъ облекала,
И молнія грозно тебя обвиняла;
И ты издавала таинственный громъ
И алчную землю попла дождемъ.
Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освѣжилась, и буря протчалась,
И вѣтеръ, лаская листочки деревьевъ,
Тебя съ успокоенныхъ гонитъ небесъ.

Сколько есть людей на бѣломъ свѣтѣ, которые, прочтя эту пьесу и не найдя въ ней нравственныхъ аподегмъ и философскихъ афоризмовъ, скажутъ: „Да что же тутъ таково? — пренустькая пьеска!“ По тѣмъ, въ дунѣ которыхъ находятъ свой отзычъ бури природы, кому понятнымъ языкомъ говорить *таинственный громъ* и кому *послѣдняя туча разсѣянной бури*, которая одна печалитъ лнкующій день, тяжела, какъ грустная мысль при общей радости,—тѣ увидятъ въ этомъ маленькомъ стихотвореніи великое созданіе искусства.

Хотя драма и есть примиреніе противоположныхъ элементовъ — эпической объективности и лирической субъективности, но тѣмъ не менѣе она не есть ни эпопея, ни лирика, но третье, совершенно новое и самостоятельное, хотя и вышедшее изъ двухъ первыхъ. Посему, у Грековъ драма была какъ бы результатомъ эпоса и лиры, ибо и явилась-то послѣ нихъ, и была самымъ пышнымъ, но и послѣднимъ цвѣтомъ эллинской поэзіи. Несмотря на то, что въ драмѣ, какъ и въ эпопее, есть *событіе*, драма и эпопея діаметрально противоположны другъ другу по своей сущности. Въ эпопее господствуетъ *событіе*, въ драмѣ—*человѣкъ*. Герой эпоса—*происшествіе*; герой драмы—*личность человѣческая*. Жизнь въ эпопее является какъ нѣчто сущее *по себѣ*, т.-е. такъ, какъ она есть, независимая отъ чловѣка, незнаемая сама собою, равнодушно пребывающая и къ чловѣку и къ самой себѣ. Эпосъ—это сама природа, вѣчно-неизмѣнная въ своемъ исполнскомъ величіи, всегда равнодушная въ пышномъ блескѣ красоты своей. Въ драмѣ жизнь является уже не только *по себѣ*, но и *для себя* сущее, какъ разумное сознаніе, какъ свободная воля. *Человѣкъ* есть герой драмы, и не *событіе* владычествуетъ въ ней надъ *человѣкомъ*, но *человѣкъ* владычествуетъ надъ *событіемъ*, по свободной волѣ давая ему ту или другую развязку, тотъ или другой конецъ. Чтобъ яснѣе развить это, представимъ примѣры изъ извѣстныхъ и великихъ художественныхъ созданій древняго и новаго міра.

Въ „Иліадѣ“ царствуетъ судьба. Она управляетъ дѣйствіями не только людей, но и самихъ боговъ. Едва успѣлъ поэтъ поднять занавѣсъ, скрывшій отъ насъ сцену повѣствуемаго имъ событія,—какъ мы уже узнаемъ впередъ, что Иліонъ долженъ пасть отъ Ахейцевъ. Убить ли Патрокла: это сдѣлалось не случайно, по возможностямъ кроваваго боя—нѣтъ, это заранѣе было предназначено судьбою. Когда Антилохъ, сынъ Нестора, спѣшитъ къ Ахиллесу съ горькою вѣстію о смерти Патрокла, — Ахиллесъ въ это время сидѣлъ передъ своимъ шатромъ,

томимый грустнымъ предчувствіемъ, и такъ думалъ съ самимъ собою:

О, не свершили ли боги несчастій, ужаснѣйшихъ сердцу,
Кои мнѣ мать давно предвѣщала; опа говорила:
Въ Троѣ, прежде меня, Мпрмидоняннъ, въ брани
Долженъ подъ дланью троянской разстаться съ
храбрѣйшій, солнечнымъ свѣтомъ.
Боги безсмертны! умеръ Менетіевъ сынъ благо-
родный.
(Пѣснь XVIII, ст. 8—12).

Ахиллъ *долженъ* отомстить убійцѣ друга своего Патрокла; но, убивши его, *долженъ* и самъ пасть отъ стрѣлы Париса, направленной рукою Феба: это знаетъ самъ Ахиллъ, — и вотъ что говоритъ онъ своей матери, серебряной Фетидѣ, безсмертной нимфѣ океана:

Должно теперь и тебѣ безконечную горестъ извѣ-
дать,
Горестъ о сынѣ погибшемъ, котораго ты не уви-
дишь
Въ домѣ отеческомъ! ибо и сердце мое не велитъ
мнѣ
Жить и въ обществѣ быть человѣческомъ, ежели
Гекторъ,
Первый, моимъ копіемъ пораженный, души не
извергнетъ
И за грабежъ надъ Патрокломъ любезнѣйшимъ
мнѣ не заплатитъ!
(Ibid., ст. 88—93).

Мать отговариваетъ его пророчествомъ о предстоящей ему гибели, въ случаѣ, если Гекторъ падетъ отъ руки его:

Скоро умрешь ты, о, сынъ мой, судя по тому, что
вѣщаешь!
Скоро за сыномъ Пріама конецъ и тебѣ уготованъ!
(Ib., ст. 95—96).

Ахиллесъ даже и не спрашиваетъ ее, почему это такъ, и только обнаруживаетъ героическую готовность, за сладкую цѣну мщенія, подчиниться роковому предопредѣленію:

О, да умру я теперь же! далеко отъ родины
милой
Палъ онъ и, вѣрно, меня призывалъ, да избавлялъ
отъ смерти!
Что же мнѣ въ жизни! Я ни отчизны драгой не
увяжу,
Я ни Патрокла отъ смерти не спасъ, ни другимъ
благороднымъ
Не былъ защитой друзьямъ, отъ могучаго Гектора
падшимъ.
Праздный, сажу предъ судами, земли бесполезное
бремя,
Будучи мужъ среди всѣхъ мѣднотныхъ героевъ
ахейскихъ
Первый во брани, хотя на совѣтахъ и лучше другіе!
Я выхожу, да главы мнѣ любезной губителя встрѣчу,
Гектора! *Смерть эсе принять готовъ я, когда ни
разсудитъ*
*Здѣсь мнѣ назначитъ се всемогущій Кроніонъ и
боги!*
*Смерти не могъ избѣжать ни Гераклъ, изъ мужейъ
всичайшій,*

Какъ ни любезенъ онъ былъ громоносному Зевсу
Крониду;
Мощнаго рокъ одольтъ и вражда непреклонная
Герм.

Также и я, когъ назначена доля мнѣ равная, лягу,
Гдѣ суждено; но сіяющей славы я прежде добуду!
Прежде еще не одну между женъ полногрудныхъ
троянскихъ
Вздохами тяжкими грудь разрывать я заставлю, и
въ горѣ
Съ вѣжныхъ лавитъ отирать руками обѣими слезы!
Скоро узнаютъ, что долгіе дни отдыхалъ я отъ
брани!
Въ бой выхожу; не удерживай, мать, ничѣмъ не
преклонивъ!
(Ib., ст. 98—126).

Роковая катастрофа жизни Ахиллеса известна самому Гектору: умирая, онъ умолялъ своего врага—не предавать тѣла его поруганію, но, вмѣсто согласія, услышавъ проклятія,

Духъ испуская, къ нему провѣщала шлемоблещу-
щій Гекторъ:
Зналъ я тебя; предчувствовалъ я, что моимъ ты
моленіемъ
Тронуть не будешь: въ груди у тебя желѣзное
сердце.
Но трепещи, да не буду тебѣ я божіимъ гнѣвомъ
Въ оный день, когда Александръ и Фебъ стрѣло-
вержецъ,
Какъ ни могучаго, въ Скейскихъ воротахъ тебя
нспровергнутъ!
(Пѣснь XXII, ст. 355—360).

Мало этого: самъ Зевесъ-промыслитель, при всемъ своемъ доброжелательствѣ Гектору, при всемъ своемъ состраданіи къ его жребію, не можетъ помочь ему своею властію верховнаго божества, котораго трепещутъ всѣ другіе боги, но прибѣгаетъ къ рѣшенію другой, высшей власти:

Зевсъ распростеръ, промыслитель, вѣсы золотые;
на нихъ онъ
Бросилъ два жребія смерти, въ сонъ погружающей
долгіи:
Жребіи одинъ Ахиллеса, другой Пріамова сына.
Взялъ посрединѣ и подыалъ: повикнулъ Гектора
жребіи,
Тяжкій къ Аиду упалъ; Аполлонъ отъ него уда-
лился.
(Ib., ст. 209—213).

Изъ всего этого ясно, что герой поэмы не Ахиллъ: ибо онъ какъ-будто лишенъ свободной воли, дѣйствуетъ не отъ себя, но только выполняетъ волю другой, высшей себя и неотразимой воли. То воля *судьбы*! Что же такое эта „судьба“, которой трепещутъ люди и которой безпрекословно повинуются сами боги? Это понятіе Грековъ о томъ, что мы, новѣйшіе, называемъ разумною необходимостью, законами дѣйствительности, соотношаемъ между причинами и слѣдствіемъ, словомъ—*объективное дѣйствіе*, которое развивается и идетъ себѣ, движимое внутреннею силою своей разумности, подобно паровой машинѣ, — идетъ не оста-

навливался и не совращался съ пути, встрѣчается ли ей человѣкъ, котораго она может раздавить, или камешный утесъ, о который она сама может разбиться...

Нѣкоторые упрекаютъ Вальтера Скотта, что герои многихъ его романовъ, сосредоточивая на себѣ дѣйствіе цѣлаго произведенія, въ то же время отличаются столь безцвѣтнымъ характеромъ, что не приковылаютъ къ себѣ исключительно всего нашего интереса, который какъ-бы уступаютъ они второстепеннымъ лицамъ романа, какъ болѣе оригинальнымъ и характернымъ. Въ самомъ дѣлѣ, чтѣ такое, напр., рыцарь *Иваное* — герой одного изъ лучшихъ романовъ Вальтера Скотта? — храбрый и благородный рыцарь въ общемъ духѣ своего времени, но не болѣе. Въ сравненіи съ неистовымъ Брианномъ, очаровательною Ревеккою, даже Цедрихомъ-Саксонцемъ и Ательстаномъ, Иваное — какая-то блѣдная тѣнь, слабый очеркъ, образъ безъ лица. Онъ мало и дѣйствуетъ, мало имѣетъ вліянія на ходъ романа. Онъ то раненъ, то при смерти, то въ плѣну, тогда какъ другіе дѣйствуютъ и рисуются на первомъ планѣ. Несмотря на дикость своихъ страстей, звѣрски проявляющихся, несмотря на свою безнравственность и преступность своихъ дѣйствій, храмовой рыцарь Брианъ въ тысячу разъ больше, чѣмъ Иваное, возбуждаетъ къ себѣ участіе читателя, потому-что онъ — лицо типическое, характеръ могучій и самобытный. А между тѣмъ Брианъ все-таки второстепенный персонажъ въ романѣ, котораго всѣ нити сходятся на личной судьбѣ Иваное, какъ главнаго лица, какъ *героя* романа. Но тѣмъ не менѣе, это обвиненіе противъ гениальнаго романиста только по наружности имѣетъ видъ справедливости, но въ самомъ дѣлѣ оно совершенно ложно: то, чтѣ кажется недостаткомъ въ романѣ, есть только сущность эпопей. Еще поразительнѣйшимъ образцомъ этого можетъ служить, напр., „Маннерингъ, или Астрологъ“, гдѣ герой романа является на сценѣ только въ третей части и то какимъ-то таинственнымъ лицомъ, въ которомъ узнаете вы героя только въ концѣ романа, хотя и съ первыхъ страницъ повѣсти, еще только родившись на свѣтъ, онъ уже сосредоточиваетъ на себѣ все дѣйствіе романа. Это такъ и должно быть въ произведеніи чисто-эпического характера, гдѣ главное лицо служитъ только внѣшнимъ центромъ развивающагося событія, и гдѣ оно можетъ отличаться только общечеловѣческими чертами, заслуживающими нашего человѣческаго участія: ибо герой эпопей есть сама жизнь, а не человѣкъ. Въ эпопей событіе, такъ сказать, подавляетъ собою человѣка, заслоняетъ своимъ величіемъ и своею огромно-

стію личность человѣческую, отылекаетъ отъ нея наше вниманіе своимъ собственнымъ интересомъ, разнообразіемъ и множествомъ своихъ картинъ.

Въ драмѣ сила и важность событія даетъ себя знать, какъ „коллизія“, или та сшибка, то столкновеніе между естественнымъ влеченіемъ сердца героя и его понятіемъ о долгѣ, которыя не зависятъ отъ его воли, которыя онъ не можетъ ни произвести, ни предотвратить, по которыхъ разрѣшеніе зависитъ не отъ событія, но единственно отъ свободной воли героя. Власть событія становитъ героя драмы на распутіи и приводитъ его въ необходимость избрать одинъ изъ двухъ, совершенно противоположныхъ другъ другу, путей для выхода изъ борьбы съ самимъ собою; но рѣшеніе въ выборѣ пути зависитъ отъ героя драмы, а не отъ событія. Мало того: катастрофа драмы можетъ вослѣдовать и ускориться даже вслѣдствіе нерѣшительнаго колебанія со стороны героя; но и эта нерѣшительность заключается не въ сущности и силѣ событія, но единственно въ характерѣ героя. Лучшій примѣръ этого представляетъ намъ шекспировъ *Гамлетъ*: онъ узнаетъ объ ужасной смерти отца своего изъ устъ самой тѣни отца: вотъ событіе, приготовленное не Гамлетомъ, но вышедшее изъ развращенной воли вѣроломнаго брата умершаго короля; оно ставитъ Гамлета въ необходимость играть роль мстителя; но какъ эта роль совѣмъ не въ его натурѣ, то онъ и повергается во внутреннюю борьбу съ самимъ собою, произведенную сшибкою двухъ враждебныхъ силъ — долга, повелѣвающаго мстить за смерть отца, и личною неспособностію къ мщенію: вотъ трагическая *коллизія!* Ужасное открытіе тайны отцовской смерти, вмѣсто того, чтобы исполнить Гамлета однимъ чувствомъ, однимъ помысленіемъ — чувствомъ и мыслию мщенія, каждую минуту готовыми осуществиться въ дѣйствіи, — это ужасное открытіе заставило его не выйти изъ самого себя, а уйти въ самого себя и сосредоточиться во внутренности своего духа, возбудило въ немъ вопросы о жизни и смерти, времени и вѣчности, долгѣ и слабости воли, обратило его вниманіе на свою собственную личность, ея ничтожность и позорное безсиліе, родило въ немъ ненависть и презрѣніе къ самому себѣ. Гамлетъ пересталъ вѣрить добродѣтели, нравственности, потому что увидѣлъ себя неспособнымъ и безсильнымъ ни наказать порока и безнравственность, ни перестать быть добродѣтельнымъ и нравственнымъ. Мало того: онъ перестаетъ вѣрить въ дѣйствительность любви, въ достоинство женщины; какъ безумный, топчетъ онъ въ грязь свое чувство, безжалостною рукою разры-

ваеть свой святой союзъ съ чистымъ, прекраснымъ женственнымъ существомъ, которое такъ беззащитно, такъ невинно отдалось ему все, которое такъ глубоко и вѣжно любилъ онъ; безжалостно и грубо оскорбляетъ онъ это существо, кроткое и вѣжное, все созданное изъ ээпра, свѣта и мелодическихъ звуковъ, какъ бы спѣша отрѣшиться отъ всего въ мѣрѣ, что напоминаетъ собою о счастіи и добродѣтели. Ясно, что натура Гамлета чисто-внутренняя, созерцательная, субъективная, рожденная для чувства и мысли; а ужасное событіе требуетъ отъ него не чувства и мысли, но *дѣла*, изъ идеальнаго міра вызываетъ его въ мѣрѣ практической, въ чуждый его духовной настроенности мѣрѣ дѣйствія. Естественно, что изъ этого положенія возникаетъ внутри Гамлета страшная борьба, которая и составляетъ сущность всякой драмы. И если конецъ *этой* драмы совершается какъ бы въ эпическомъ характерѣ, вытекающая не изъ свободнаго рѣшенія воли со стороны Гамлета, а изъ случайности (изъ неумышленнаго обмѣна шпагъ Гамлетомъ и Лаэртомъ и неумышленной ошибки королевы - матери, выпившей отравленный кубокъ, назначенный ея сыну), тѣмъ не менѣе, „Гамлетъ“ есть нисколько не эпическое, но по преимуществу драматическое произведеніе: ибо сущность содержанія и развитія этой трагедіи заключается во внутренней борьбѣ ея героя съ самимъ собою. Въ этой борьбѣ „Гамлетъ“ не имѣетъ для насъ никакого даже побочнаго интереса, ибо и самая участь Офеліи, такъ глубоко насъ трогающая, есть слѣдствіе этой же борьбы. Кромѣ того, смерть короля-братоубійцы есть столько же необходимое слѣдствіе его преступленія, сколько и дѣло воли Гамлета, вспыхнувшей могучимъ рѣшеніемъ при концѣ его жизни, какъ вспыхиваетъ болѣе яркимъ пламенемъ угасающая лампада... „Макбетъ“ и „Отелло“ представляютъ собою совершеннѣйшіе образцы коллизіи, какъ драматической сущности.—Торжествующій полководецъ, знаменитый вельможа и родственникъ добраго, благороднаго старца-короля, Макбетъ слышитъ въ себѣ ревущій голосъ глубоко-затаеннаго, но сильнаго и страстнаго честолюбія. Эта страсть, столь ужасная и гибельная въ душахъ мощныхъ, но непроникнутыхъ елейною теплотою любви и правдивости, является ему въ страшной апоэозѣ трехъ вѣдьмъ. Ихъ загадочныя предсказанія, сейчасъ же сбывающіяся, не надолго смущаютъ его, ибо скоро узнаетъ онъ въ нихъ осуществившійся глубокий и мрачный замыселъ собственной души. Его честолюбіе является ему въ новой и еще болѣе чудовищной апоэозѣ—въ лицѣ его жены, этого демонскаго существа въ видѣ

женщины. Она заглушаетъ въ немъ послѣдній ропотъ совѣсти, примѣромъ собственной сатанинской рѣшимости на злодѣйство, возбуждаетъ въ немъ ложный стыдъ и окончательно подвигаетъ его на проклятое дѣло. Здѣсь событіе почти не играетъ никакой роли: оно приготавливается волею самого Макбета, а роковое стеченіе благоприятствующихъ злодѣйству обстоятельствъ только помогаетъ совершенію злодѣйства, но не порождаетъ его. Мы видимъ Макбета въ борьбѣ съ самимъ собою, въ трагической коллизіи: онъ могъ побѣдить въ себѣ грѣховное побужденіе и могъ послѣдовать ему. И это вина его воли, что онъ послѣдовалъ влеченію злого начала; его воля родила событіе, но не событіе дало направленіе его волѣ. Остальная часть этой драмы представляетъ уже слѣдствіе свободнаго выхода Макбета изъ роковой борьбы: уже не въ его волѣ измѣнить послѣдовавшія за царевубійствомъ событія; преступленіе отдало его во власть фуріямъ, которыя взяли его за руки и, какъ слѣпца, повели отъ злодѣйства къ новому злодѣйству. Отъ его воли зависѣло только пасть съ честію—и онъ палъ, сраженный, но не побѣжденный, какъ довлѣетъ виновному, но великому въ самой винѣ своей мужу.—Событіе поставляетъ Отелло въ состояніе ревности. Это событіе вышло, конечно, не изъ его воли или знанія, но тѣмъ не менѣе онъ самъ способствовалъ его совершенію своимъ волканическимъ темпераментомъ, своими знойными страстями, которыя мгновенно вспыхивали, подобно песчанымъ мятелямъ въ пустыняхъ Аравіи, и не покорялись голосу разсудка, своимъ младенчески-довѣрчивымъ характеромъ, своимъ суевѣрнымъ воображеніемъ, напоминавшимъ его восточное, африканское происхожденіе. Обуздай онъ въ роковую минуту свое злѣрство въ отношеніи къ мнимо-виновной Дездемонѣ,—и истина открылась бы глазамъ его для счастья и блаженства жизни; но онъ не хотѣлъ, или не могъ обуздать порыва животной мести,—и свѣтъ истины озарилъ его глаза, подобно адскому блеску отъ свѣточей Эвмениды, для того только, чтобъ онъ могъ измѣрнить глубину бездны, въ которую стремглавъ низвергся...

Хотя всѣ эти три рода поэзіи существуютъ отдѣльно одинъ отъ другого, какъ самостоятельные элементы; однакожь, проявившись въ особнякахъ произведеній поэзіи, они не всегда отличаются одинъ отъ другого рѣзко-опредѣленными границами. Напротивъ, они часто являются въ смѣшанности, такъ что иное эпическое по формѣ своей произведеніе отличается драматическимъ характеромъ, и наоборотъ. Эпическое произведеніе не только ничего не теряетъ изъ своего достоинства,

когда въ него входитъ драматическій элементъ, но еще много выигрываетъ отъ этого. Это особенно относится къ произведеніямъ христіанскаго искусства, въ которомъ нѣтъ ничего выше человѣческой личности съ ея внутренней, субъективной стороны, и въ которомъ, поессму, драматическій элементъ входитъ въ эническій по праву и возвышаетъ его нѣбу. Превосходный примѣръ эническаго произведенія, проникнутаго драматическимъ элементомъ, представляетъ собою повѣсть Гоголя „Тарасъ Бульба“. Это дивно-художественное созданіе заключаетъ въ себѣ двѣ трагическія коллизіи, изъ которыхъ каждой стало бы на великое драматическое произведеніе. Во время осады непріятельскаго города, уже доведеннаго до послѣдней крайности всѣми ужасами голода, Андрій, сынъ Бульбы, встрѣчается съ давно уже плѣннившюю его дѣвушкою изъ враждебнаго племени. Онъ не можетъ отдаться ей, не навлекши на себя проклятія отца, не измѣнивши своимъ соотчичамъ и единовѣрцамъ, а между тѣмъ, онъ не можетъ и оторваться отъ нея, ибо онъ столько же *человѣкъ*, сколько и *Малороссіянинъ*: вотъ *коллизія*. И полная натура, кипящая избыткомъ юныхъ силъ, безъ рефлексіи отдалась влеченію сердца, и за мигъ безконечнаго блаженства заплатила лютою казнію, смертію отъ рукъ родного отца, смертію, которая была необходимымъ слѣдствіемъ рѣшенія его воли въ коллизіи, и единственнымъ выходомъ изъ ложнаго, неестественнаго положенія! Съ другой стороны, отецъ, который поставленъ уже не въ возможность, но въ необходимость быть палачемъ собственнаго сына: какое трагическое положеніе, какая ужасная коллизія; и какъ страшно вышла изъ нея желѣзная воля полудикаго запорожца!... Эта повѣсть Гоголя во всякомъ случаѣ была бы превосходнымъ произведеніемъ искусства, но, благодаря обилію драматическихъ элементовъ, насквозь проникнувшихъ ее, она должна занимать почетное мѣсто между созданіями перваго разряда величайшихъ творцовъ. Сколько внутренней жизни, сколько движенія сообщается „Полтавѣ“ Пушкина драматическій элементъ! Какимъ неотразимымъ обаяніемъ вѣетъ на душу, какъ глубоко потрясаетъ все существо наше одна сцена между Мазепою и Марією, эта сцена, набросанная шекспировскою кистью! Мучимая ревностію любящаго женскаго сердца, Марія допытывается у Мазепы объясненія его холодности и таинственнаго поведенія:

О, милый мой,
Ты будешь царь земли родной!
Твоимъ сѣдинамъ какъ пристанетъ
Корона царская!

Мазепа.

Постой,
Не все свершилось. Буря грянетъ;
Кто можетъ знать, что ждетъ меня?

Марія.

Я близъ тебя не знаю страха—
Ты такъ могущъ! О! знаю я:
Тронъ ждетъ тебя.

Мазепа.

А если плаха?..

Марія.

Съ тобой на плаху, если такъ.
Ахъ, пережить тебя могу ли?
Но нѣтъ: ты носишь власти знакъ.

Мазепа.

Меня ты любишь?

Марія.

Я! люблю ли?

Мазепа.

Скажи: отецъ, или супругъ
Тебѣ дороже?

Марія.

Милый другъ,
Къ чему вопросъ такой? тревожить
Меня напрасно онъ. Семейю
Стараюсь я забыть мою.
Я стала ей въ позоръ: быть можетъ,
(Какая страшная мечта!)
Моимъ отцомъ я проклята,
А за кого?

Мазепа.

Такъ я дороже
Тебѣ отца? молчишь...

Марія.

О, Боже!

Мазепа.

Что-жъ? отвѣчай.

Марія.

Рѣши ты самъ.

Мазепа.

Послушай: если бъ было намъ,
Ему иль мнѣ, погибнуть надо,
А ты бы намъ судьей была:
Кого-бъ ты въ жертву принесла,
Кому бы ты была ограда?

Марія.

Ахъ, полно! сердца не смущай!
Ты искуситель.

Мазепа.

Отвѣчай!

Марія.

Ты блѣденъ; рѣчь твоя сурова...
О, не сердись! Всѣмъ, всѣмъ готова
Тебѣ я жертвовать, повѣрь;
Но страшны мнѣ слова такія.
Довольно.

Мазепа.

Помни же, Марія,
Что ты сказала мнѣ теперь!

Можно ли глубже заглянуть въ сердце женщины, беззаветно отдавшейся страстно-любимому человѣку? Какъ дитя блестящею и грушкою, Марія уже заранѣе любитъ короною на сѣдыхъ волосахъ возлюбленнаго; она любитъ его, и потому не знаетъ съ нимъ страха; въ ея глазахъ онъ „такъ могущъ“, что она не хочетъ и вѣрить, чтобъ ему могла грозить опасность, хоть онъ и самъ предупреждаетъ ее о грозящей ему опасности!... А если ему и суждено погибнуть, для нея не все еще кончено: для нея остается еще радость—вмѣстѣ съ нимъ умереть на плахѣ!... Тутъ вся женщина въ апоэозѣ любви своей, и самъ Шекспиръ ни одной черты не могъ бы прибавить къ этому дивно-художественному изображенію нашего поэта! Сколько истины и вѣрности дѣйствительности въ страхѣ Маріи при мысли объ ужасномъ выборѣ между отцомъ и любовникомъ! Какъ естественно, что она желаетъ уклониться отъ утвердительнаго и неизбежнаго отвѣта на этотъ вопросъ, оледеняющій холодомъ смерти сердце ея! Какое торжество женской натуры въ ея отвѣтѣ въ пользу возлюбленнаго, какъ бы насильно, подобно болѣзненному воплю, исторгнутомъ изъ ея души! Какимъ могильнымъ холодомъ вѣетъ отъ мрачныхъ словъ Мазепы, замыкающихъ собою эту дивную сцену:

Помни же, Марія,
Что ты сказала мнѣ теперь!

А сцены между Орликомъ и Кочубеемъ, передъ пыткой послѣдняго; между Маріею и ея матерью; между Мазею и Орликомъ, передъ полтавскою битвою, и между бѣгущимъ Мазею и сумасшедшею Маріею: каждая изъ нихъ—трагедія, во всей безконечности значенія этого слова!...

Въ большей части романовъ Вальтера Скотта и Купера есть важный недостатокъ, хотя на него никто не указываетъ и никто не жалуется (по крайней мѣрѣ, въ русскихъ журналахъ): это—рѣшительное преобладаніе эпического элемента и отсутствіе внутренняго, субъективнаго начала. Вслѣдствіе такого недостатка, оба эти великіе творца являются, въ отношеніи къ своимъ произведеніямъ, какъ бы какими-то холодными безличностями, для которыхъ все хорошо, какъ есть, которыхъ сердце какъ будто не ускоряетъ своего бѣненія при видѣ ни блага, ни зла, ни красоты, ни безобразія, и которыя какъ будто и не подозреваютъ существованія *внутренняго* человѣка. Конечно, это можетъ почитаться недостаткомъ только въ наше время, по тѣмъ не менѣе оно все-таки есть недостатокъ: ибо современность есть великое достоинство въ художникѣ. Однакожъ оба эти романиста какъ бы не-

волью платили иногда дань духу новѣйшаго искусства, и мы ссылаемся на свидѣтельство собственныхъ ихъ созданій, чтобы показать, что лучшія и высшія изъ нихъ суть тѣ, которыя больше или меньше проникнуты драматическимъ элементомъ. „Ламмермурская Невѣста“ даже на простыхъ читателей производитъ необыкновенно глубокое впечатлѣніе, чѣмъ, конечно, обязано это произведеніе тому, что оно есть не что иное, какъ трагедія въ формѣ романа. Вотъ почему Эдгаръ Равенсвудъ уже не просто сосредоточиваетъ на себѣ интересъ романа, но въ полномъ смыслѣ слова есть его герой, лицо оригинальное, характеръ типическій, существо дѣйствующее, а не страдательное. Посему, благородная личность его привлекаетъ къ себѣ все наше вниманіе, а несчастная участь болѣзненно потрясаетъ все существо наше. Однакожъ, этой безконечной силѣ впечатлѣнія романъ обязанъ не одному своему содержанію, но и простотѣ формы, сжатой и сосредоточенной, чуждой многосложности и запутанности въ ходѣ и развитіи событія, строгому единству дѣйствія, и очень жаль, что авторъ представилъ своего героя больше со-внѣ, и не заглянулъ глубже въ его душу, не освѣтивъ для насъ драмы, которая разыгрывалась въ сокровенныхъ глубинахъ его сердца. Сдѣлай онъ это, и тогда его „Ламмермурская Невѣста“ была бы истинною шекспировскою драмою, и дѣйствіе, производимое ею на читателя, было бы еще въ тысячу разъ сильнѣе. Въ „Сен-Ронаскихъ Водахъ“ любовь и трагическія отношенія Франца Тирреля къ Кларѣ Мобрай, равно какъ и ужасныя отношенія его къ своему развратному брату, Этерингтону, раскрыты до сокровенныхъ глубинъ души и сердца. Сцены свиданія въ горахъ Тирреля съ Кларою и потомъ свиданія Тирреля съ капитаномъ Джекилемъ, уполномоченнымъ посредникомъ со стороны преступнаго брата, проникнуты такою истинною, отличаются такою глубиною сердце-вѣдѣнія и тайнъ страстей и страданія, что украсили бы собою любую драму Шекспира. Прочти разъ, невозможно забыть, какъ безнравственный больше по привычкѣ и легкомыслію, чѣмъ по натурѣ, капитанъ Джекиль, пришедши къ Тиррелю съ лукавыми намѣреніями, уходитъ отъ него, новѣсивъ голову и въ глубокомъ раздумьи, какъ бы въ первый еще разъ потрясенный непривычнымъ ему зрѣлищемъ безконечной любви, безконечнаго страданія и безконечнаго самоотверженія... Вообще въ этомъ отношеніи мы ставимъ „Сен-Ронаскія Воды“ несравненно выше и, такъ сказать, *человѣчнѣе* „Ламмермурской Невѣсты“. Если не все раздѣлять наше мнѣніе въ семь случаевъ, причина этого за-