ЧТЕНИЯ

о

СЛОВЕСНОСТИ.

КУРСЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

МОСКВА.
ВЪ УНИВЕРСИТЕТСКОЙ ТИПОГРАФИИ.
1836.
Ego in his praecptis hanc vim et hanc utilitatem esse arbitror, non ut ad reperiendum, quid dicamus, arte ducamur, sed ut ea, quae natura, quae studio, quae exercitacione consequimur, aut recta esse confidamus, aut prava intelligamus, cum, quo referenda sint, didicerimus.

Cicero.
ПРЕДИСЛОВИЕ.

Четвертый курс Чтений о Словесности, заключающий в себя теорию Драматической поэзии, есть окончательный в Философии Словесности. Он составлен на основании учения об изяществе, изложенного во впором курсе. В приложении общих законов изящества к этому роду поэзии руководством служило сочинение о драме Ав. Шлегеля. Некоторые из чтений знаменитого писателя, преимущественно о Драматической поэзии древних, оставлены без всякого замечания. Обозрение драмы опечативенной представлено в таком виде, в каком оно должно быть в общем курсе Словесности; потому что подробнейшее развитие опечативенной поэзии и других отраслей Словесности, равно и исчисление всех писателей, есть предмет Истории Словесности.
II

Указателъ предметовъ и писателей, упоминаемыхъ въ Члененіяхъ о Словесности, по выходѣ нынѣ впораго изданія двухъ первыхъ курсовъ, уже предположено присоединить ко второму изданію осталныхъ курсовъ, если только окажется въ этомъ изданіи надобность.

Издателю остается еще повторить благодарность своей просвѣщеннымъ соотечественникамъ за оказанное благосклонное внимание къ настоящему труду, побуждающее его принять новый трудъ — изданіе Эссеевы, по руководству Сольгера и Гегеля, какъ основной науки Философіи Словесности.

Профессоръ Иванъ Давыдовъ.
СОДЕРЖАНИЕ

ЧЕТВЕРТАГО КУРСА.

С. ПОЭЗИЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ.

ЧТЕНИЕ XLVI.

Страх.
Значение драмы. — Виды драматической поэзии. — Начало и успехи драмы............. 1

ЧТЕНИЕ XLVII.

Основная мысль греческой трагедии. — Идея судьбы у греков. — Значение хора. — Греческий театр.................................................. 27

ЧТЕНИЕ XLVIII.

Эсхил. — Характер трагедия Эсхила. — Софокл. — Характер трагедий Софокла........... 47

ЧТЕНИЕ XLIX.

Эврипид. — Сравнение козёл Эсхила с элек- трою Софокла и Эврипиды. — Трагики Александрийские. 73

ЧТЕНИЕ L.

Греческая комедия. Аллегорическое и в особенности политическое значение комедии. — Аристо-
II

СТРАНА.

энь. Художественный его характер. — Разбор его сочинений, до нас дошедших. .................. 92

ЧТЕНИЕ ЛII.

Театр у Римлян. — Трагедия. — Сенека. — Комедия. — Плавтъ и Теренций. — Опьнычесельная своьспава Римскихъ комиков. ..................... 119

ЧТЕНИЕ ЛIII.

Драматическая поэзия новыхъ народовъ. — Форма и нсъгореня особенности новой драмы. — Драма Италіанцевъ. — Тассъ и Гварини. — Метамфезй и Альфіери .................................................. 134

ЧТЕНИЕ ЛIII.

Трагедия Французская. — Коперъ, Расинъ, Вольшеръ. — Важнейшія ихъ произведения .................. 161

ЧТЕНИЕ ЛIV.

Французская комедія. — Мольеръ. — Разборъ его сочинений. — Героическая опера Кино. — Маля опера и водевиль ............................................ 185

ЧТЕНИЕ ЛV.

Драма Англійская и Испанская. — Характер драмы Романтической. — Шекспиръ. — Разборъ его швореній ............................... 199
III

ЧТЕНІЕ LVI.

Испанский театр. — Духъ Испанской поэзии вообще. — Влияние на нее народной исторіи.— Форма и отличительнымъ свойствамъ Испанской драмы………. 237

ЧТЕНІЕ LVII.

Драма въ Германіи. — Неудачныя подражанія Французамъ. — Лессинги, Гёте и Шиллеръ.— Обозрѣніе ихъ произведеній ....................... 248

ЧТЕНІЕ LVIII.

Драматическая поэзія отечественная. — Сумароковъ, Княжнынъ, Озеровъ. — Характеристика ихъ произведеній. — Новое направленіе отечественной поэзіи вообще и въ особенности драматической……. 266.
ЧТЕНИЯ
о
СЛОВЕСНОСТИ.

ЧТЕНИЕ СОРОКЪ ШЕСТОЕ.

Значение драмы. — Виды драматической поэзии. —
Начало и успехи драмы.

Въ Поэзіи приняли мы три главные рода: Эпическій, Лирическій и Драматическій. Всѣ дру-
gie часныя роды поэзіи происходить или отъ одного изъ нихъ, или отъ сліянія одного съ дру-
gимъ. Желая представить себѣ эти три главные
рыда въ ихъ первобытной чистотѣ, мы должны
обращаться къ ихъ формѣ, въ которой они яви-
лись въ Греціи. Теорія со всѣю вѣрностью
примѣняется къ исторіи Греческой поэзіи, кото-
рая развивалась какъ бы по системѣ, и можемъ
предложить для каждаго отдѣльнаго понятія удо-
влѣтворительныя объясненія и примѣры. Лири-
ческая и эпическая поэзія не представляютъ па-
кого рѣзкаго дѣленія на два совершенно противо-
положные вида, какъ драматическая. Нѣкоторыя
принимали за отдѣльный родъ такъ называемую
шумочную эпопею; но это случайный видъ, па-
родія эпоса, состоящая въ томъ, что къ маловаж-
ному предмету примѣняется торжественность
развѣшъ, необходимая въ эпопѣ важнаго со-
чт. о Сл. Ч. IV.
держания. Лирическая поэзия также имеет свои степени — пьесы, оды, гимны; но это ее виды, в которых ньют разрешаемой противоположности. Дух эпического произведения, как мы это видим в Омере, отличается особенном спокойствием; эпос есть спокойное представление минувшего. Поэма повествует трогательные и забавные происшествия равнодушно и держит их, как минувшее, в познаваемой ошаленности опыта нашего участия. Лирическая поэзия есть музыкальное выражение внутренних движений нашего духа в словах. Цель музыкального одушевления состоит в том, чтобы мы из эпических внутренних движений скорби или радости могли удержать что-либо с удовольствием и как бы увековечить в нашем духе; а потому впечатление лирического бывает упоением, независимо от того, чтобы не вдруге, не насильственно испортили у нас смех или слезы, но чтобы мы постепенно знакомились с непостоянством всесокрушающего времени.

Драматический поэма, хотя он же как эпическая, представляет внешняя обстоятельства, но в действии, в наше. Он овладевает всев, нашим участием, и прежде всего нужно делать на нас заслушаться смеяться или плакать. Он вызывает всю внутренние, созревшие движения нашего духа, которые совершаются в нас при созерцании поэмы. Драматический поэма разглядывает эпизод движения совокупностью действительного и сильного выражения, для удовлетворения гармонической настроенностии души. — Драматик близок к жизни; он в ней совершает свои творения. Эпизод повествует с одинаким расположением.
ложением духа, драматик съ однимъ своими и
выразительностью; онъ представляешь различныя
отношения быши человѣческаго и заспакуваетъ
своихъ слушателей раздѣляешь съ ними свои
ощущенія.
Обращаемся къ сущности выраженія драматиче-
скаго. Трагическое и комическое относятся между со-
obою какъ важное и шуточное. Каждый по собствен-
nому опыту знаетъ эти ощущенія. Но въ чемъ со-
стоянии ихъ сущность и откуда они происпека-
ютъ — это требуетъ глубокаго изслѣдованія. То и
другое носить на себѣ отпечатокъ природы соб-
ственна человѣческой, духовной; важное принадле-
житъ нравственной, шуточное — чувственной ея
областіи. Творенія, неодаренные разумомъ, не-
способны къ важному и комическому, исключи-
тельно составляющимъ принадлежность человѣка.
Хотя живописны и бывающія иногда занятны ра-
бочую, какъ бы предполагалъ цѣль и какъ будто
распоряжалась настоящими минушенами своего бышия
для будущаго; они иногда развивались, предвосхища-
лись безцѣльно отрады своего бышия: но они не имѣ-
нятъ того сознанія, которыя возываютъ и тд
и другое состояніе нашего духа до непріимно-
важнаго и шуточнаго. Однимъ человѣкъ между
всѣми твореніями успѣмлаетъ взоръ свой въ
прошедшее и предчувствуетъ будущее, и онъ
dorogo заплакалъ за это высокое преимущес-
ство. Важное, принимаемое въ обширномъ смы-
слѣ, есть направленіе нашихъ душевныхъ силъ
къ одной цѣлѣ. Какъ скоро мы обращимъ вни-
mание на собственныя дѣйствія свои, то обыкно-
венно возносимъ эту цѣль къ высочайшему, все-
общему назначенію бышия: и здесь съ своиимъ человѣ-
ческую стремленіе къ безконечному пре-
1*
крашается ограниченностью конечного, в котором мы заключены. Все, что мы делаем, создаем, конечно и бренно; повсюду смерть у самого основания, которая обращает спрашивший взор свой одноково на доброе и злое. В счастливых обстоятельствах, хотя иногда человек и достигает безбедно цели жизни, назначенной ему природою; но ему предстоит еще неизбежная разлука со всем питьем, что дорого его сердцу. Нить союза любви без разлуки; нить наслаждения без горького сожаления о пощерв; и ежели мы взглянем на явления бытия своего до крайних границ возможности; ежели представим неизмеримую цену зависимости причин и действий; то до какой степени находим себя слабыми и бессильными, заброшенными на берег безвестного мира, в бою вени с насилом непостижимых сил природы и неумолкающих спрашивают! Как бы с самого рождения мы носим в себе эту разрушимость, между питьем как явно различаем все заблуждения и обольщения, из которых каждое может быть пагубно; взволнованные спрашиваем, носимы в груди смертельного врага своею; каждая минута, при имени священного долга, пребывает опять небесно ужительения сладчайшими удовольствиями и может одним внезапным ударом скипетр над нами приобретенное; с увеличением собственное нашей увеличивается опасность потери: все впо не исполняет ли души нашей чувством невыразимого опечаления, просив коих и нить другого упования, кроме сознания в себе признания неземного. Вопль вдохновенит притческое; и ежели мысли о возможном исходят из глуб-
бины духа, как жива действительность; ежемячно вдохновение соединяет и одушевляет в представлении разнотипные примеры национальных переворотов судьбы человеческой, угнездения воли или силы духа: по поэзия является трагедией. Из эпого видно, какое имевшее освобождения трагедия в самой природе нашей, в вопросе, почему мы любим печальную представления, удовлетворительно разрешается: именно по тому, что мы можем найти в них вечно утешительное, возвышение. Это вдохновение совершенно непосредственно подвигает глубокого чувствования, и разногласию внутренних движений духа оно должно ярить и удивительное развлечение.

Как нравственное — важное, возведенное на высшую степень, составляет сущность пра- гического: так, шумное есть основание комического. Настороженность к шутке есть совершенное забвение всех возмущающих душу размышления в прилипнем ощущения настоящего удовольствия. В таком состоянии весь впечат- литель принимается живо, весело и скользят по душам свободно. Несовершенство людей и их враждебных отношений друг к другу не справляют в комедии предмета негодования или сожаления, но пишут умом и забавляют фан- шацю. Поем в комическом предвзялении должен удаляться всего того, что может возбуждать нравственное отвращение к поступкам или испытывать участствие в положении действующих лиц: тогда мы нечувствительно перешли бы к нравственно — важному. Всё действия лиц он должен выводить как бы из чувственного
мира, въ непріянимости изображать какъ смѣшную необходимость ихъ посмѣшковъ, котораю не имѣла бы никакихъ нагуныхъ слѣдствій. Въ комедіи всегда господствуетъ случай, который однако нивелири примѣсь важнаго, какъ увидимъ въ посѣдствіи. Древнѣйшая комедія Грековъ основывалась на эпомъ шуточнымъ и сооспавляла совершенную проповѣдоположность съ ихъ пріаргедіею. Не только характеры и положенія героевъ изображались въ картинахъ дѣйствія комическихъ, но и самыя общественныя постановленія, природа и мѣры боговъ подвергались произволу египетскѣй фантастическѣй.

Теперь слѣдуетъ приложимъ составленное нами понятіе объ изящномъ и поэзіи вообще къ поэзіи Драматической въ особенности. Мы ограничимся, какъ обыкновенно ограничивающемся и во всеобщей исторіи, шами народами, которыя вмѣстѣ ближайшее и сильнѣйшее влияніе на нынѣшнее образованіе ново-Европейскаго мира; обращеніемъ вниманіе только на произведения Грековъ, Римлянъ и шыхъ нынь новыхъ народовъ, которыя въ эпомъ оппиоенѣніи ранее или болѣе опалились.

Извъшно, какъ оживилось наусле неревой Словоспособности, за прикъс половинной вѣка, вмѣстѣ съ распроспраненіемъ Греческаго языка и Лапинскаго: клаасическѣе писатели явись въ вѣрныхъ изданияхъ носредствомъ книгочеанія; писаніемъ описыва- вались и памятники прочихъ древнихъ искусствъ. Всѣ эпоха сообщила сильную и многооспорную дѣя- тельность человѣческому духу, соспавило рѣши- шѣтельную эпоху въ испори въ образованіе намѣго — и новело за собою важныя слѣдоватѣй, которыя про- сирианись на насъ и будущъ проспирающи без- конечно на номенсвано. Но въ наусленіе древнихъ вкря- лось гибельное злоупотребленіе: ученье, преимуще- сиравновь нимъ замѣдлившнѣе, не отличавшись соб- ственными произведеніями, приписали древнимъ не- ограниченное вліяніе, между штъ какъ они шконо въ своемъ родѣ могли быть образ- цами. Эпин ученье пронозгласило, что нѣшъ изящ- наго въ искусствѣ, безъ подражанія древнимъ; лишь въ нѣя произведенія, которыя къ нимъ приближались, считали они достойными уваженія, а всѣ прочее отвергнули, какъ порожденіе варваръ- ское. Не такъ думали великие поэты и художники: скольни велико было удивленіе ихъ древнимъ, скольни ни старались они сравняться съ ними, самибѣшись они спремись проложишь себѣ новый путь и запечаталишь произведенія свои соб- ственными гениемъ. Такъ поступили у Ипилиан- цевъ Даніе, опещъ новой поэзіи: называя себя ученикомъ Виргилія, онъ написалъ поэму совер- шенно отличную отъ Энеиды — и превзогсльъ своего учителя силою, истинною, глубиною мысли. Такимъ же явился Ариостъ, неосновательно сра- вняваетсямъ учередными съ Оміръ: онъ рѣши- шѣльно опѣ его отличаетъ. Къ геніямъ само-
бывшими принадлежали Микел-Анджело и Рафаэль, хотя они глубоко изучали древних. Мы были бы несправедливы, если бы стали отрицать достоинства новых художников по мнению их к древним: в этом погружались Винкельман и противопоставляли Раваеля. — Поэты большею частью образовывались под руководством ученых: описывали их борьбу особенно ученых, что признано правилами. Следуя этим правилам, они изучали ученых, но когда увлекались природными стремлениями, тогда становились любящими народ. Не уже ли приписывало слабому сходству с Виргилием или Омиром, что героические поэмы Тасса и Камоээса дополняют живущий в устах и сердцах их соотечественников? Причина этому — Тасса нежное чувство рыцарской любви, а Камоээса — нынешнее одушевление народного героизма.

Безусловное подражание древним удовлетворяло не именно въка и въ народы, которые меньше ощущали потребность самобытной поэзии. Описывая порождение произведений, возбуждающихь одно только холодное удовлетворение. Напротивъ, въ искусстве всё, заимствованное у другихъ, должно въ насть снова возродиться. Искусство не существуетъ безъ природы — и человѣкъ лишь самого себя можетъ доспойно принесши въ даръ своев: собраній.

Всегда рѣдки были испытанные послѣдователи древнихъ, соревновавши ихъ, которые шли по стопамъ ихъ и ширили въ ихъ духъ, вслѣдствіе врожденныхъ наклонностей и сходства въ образованіи; но грубыхъ подражателей
множество. Большею частью критики, обольщенные взыскательностью, излиши честны и паки подражателей, называя их новыми классиками; а великих современных поэтов, народных лю- бимцев, которых слава не могла не поразить и их близорукого зрения, они едва удостоверяли названия гением грубых и необразованных. Так ложно думали различить гений и вкус, и попытка другой, имев основу в чувствов изящного, не могут обойтись без взаимной помощи.

Долго не рвалось эхо недоразумений. Недавно, особенно в Германии, явились мысли, предпринявшее примирить несогласия мнений, вруную должное уважение к древним и вмешиваюсь раскрывая в новых особенное, самобытное достоинство: их не устрашило сильное противодействие. Безспорно дух человеческий один в своей сущности; но при всем единстве своем, как и всякая другая сила в природе, он разрывает и можем принимать противоположные направления. Игра жизненной динамической изыскивает из соглашения и противоположения. Почему же не могло повсюду поселиться такое явление, в огромном размыв, в испорчен человечества? Эта мысль служит ключом к открытию тайны испорчен поэзии и вообще изящных искусств древнего и нового мира. Ученые, смотрящие с этой точки зрения, придали новому искусствому название романтического, в противоположность древнему классическому. Название происходит от латыня Romanae, под которой разумеют совокупность языков, происшедших от смешения Лапинского с древними германскими наречиями. Подобным образом и новое образование составилось из сложения съвер-
ных коренных начал съ осцилляками древностен; напротив, древнее имело болѣе единенія въ своем основаніи.

Показанная нами точка зрѣнія озаряетъ яркимъ свѣтомъ наслѣдованія наши, если ему систематическую противоположность въ направленіи древняго и новаго искусствъ мы прислѣдываемъ во всѣхъ проявленіяхъ творческой дѣятельности — въ искусствѣ тоническихъ, образовательныхъ и словесныхъ. Можно указать на нѣкоторыхъ иностраныхъ писателей, наблюдавшихъ искусство пошли съ эпохи ея точки зрѣнія, еще до образования шакъ называемой Германской школы. Въ музыку открыли упомянутую противоположность Руссо: онъ утверждалъ, что риѳмъ и мелодія — главное основаніе древней музыки, а гармонія — новѣйшей. Касательно образовательныхъ искусствъ Гемсбергъ справедливо замѣтилъ, что древнѣе живописцы предшествующихъ болѣе ваятелями, а новые ваятели живописцами. Это мнѣніе опосредствовано къ главной основѣ вопроса: дѣйствительно, духъ древняго искусства по преимуществу пластическій, а духъ новаго — живописный. Еще болѣе этой противоположностью можно объяснить примѣры архитектуры. Такъ называемый Готический родъ ея — или точнѣе, древне-германскій — господствовалъ и развился до высокой степени совершенства въ среднѣе вѣка, особенно во времена, къ намъ ближайшія. Когда же, съ возрожденіемъ классической древностен, вводилось подражаніе Греческому зодчеству, часто безъ всякаго вниманія на различіе климата, нравовъ и самаго назначенія здацій, послѣдователи новаго направленія презрѣли готическій родъ, какъ грубый, мрачный и чуж-
дый правил вкуса. Одним Италианцам могло бы быть эпоху незавишиельно: у них господствовала любовь к древнему зодчество, как у народа, наследовавшего оставшие эпохи искусства и родственного Грекам и Римлянам, но миссисипин и даже происхождению. Но въ насть, съверных жителей, образцы древних ослабляют ли высочайшее впечатление, ощущаемое при входѣ въ готический храм? Напоротивъ, любовь къ изящному заслуживает насть изслѣдования и объяснить это впечатление. При малейшем вниманій, замѣчаютъ, что готическая архитектура отличается не одной механической определенности, но како-то удивительной роскошью воображения — и чьмъ болѣе вглядываешься, чьмъ болѣе по- снитается ея глубокое значеніе и убѣждается въ томъ, что она образуетъ собою шакую же полную, оконченную систему, какъ и ГреческоРимскіе зодчествомъ. Пантеонъ столько же отличенъ опь Вестминстерьскаго Аббатства или церкви Св. Стефана въ Винтъ, сколько Софоклова трагедія отлична опь Шекспировой. Можно бы еще далѣе продолжить такое прошептание геніальныхъ произведеній поэзіи и зодчества; но слѣдуетъ ли въ уваженіе къ одному роду презирать другой? Развь произведеніе не можетъ быть великимъ и достойнымъ удовлетвореніе въ своемъ родѣ, при всемъ различіи опь другаго? Миръ обширенъ: ему найдется свое мѣсто и все иметь свое значеніе. Однородное сужденіе никогда не образующій вапа вкуса къ изящному, который долженъ быть выше взгляда ограниченного и чуждъ всякаго личнаго приспособленія.

Мы уже неоднократно въ крипическіхъ изслѣдованияхъ поэтическихъ произведеніи лиры и эпоса
опытка въ истокахъ элементъ общей, всенародный, и другой частный, принадлежащий новымъ мѣстамъ и времени. Посмотримъ, изъ какихъ спинъ образовалась драма древнихъ и новыхъ народовъ.

Образование Грековъ было развито самою природою. Происшедшие опытъ племени прекраснаго, одаренные чувствами удобряемыми и светлыми духомъ, подъ краснымъ небомъ Эллады, они развѣли въ полномъ бытіи, и, благоприятствуемое счастливымъ стеченіемъ обстоятельствъ, совершили все то, что должно могло человѣкъ совершить въ всѣхъ предѣлахъ жизни: разъ искусство, разъ поэзія — выраженіе созданія гармоніи жизненныхъ силъ. Греческая идеология была обогатившимъ ихъ жизненныхъ силъ и естественныхъ. У другихъ древнихъ народовъ религіозная понятія, облекались въ ужасающія формы, омрачали образованіе и ожесточали сердце: въ Греціи они проявились въ привлекательныхъ образахъ. Суеверіе, не рѣдко спявшее человѣческую дѣятельность, здесь напротивъ содѣйствовало ея свободному развитію. Религія споспѣшествовала искусству, ее украшавшему; и кумиры возбысрились до идеаловъ.

Но сколь ни сильно было у Грековъ развитіе художественномъ, даже нравственной дѣятельности, образованіе ихъ обнаруживаетъ характеръ очищенной и облагороженной чувственности. Это, разумется, заключеніе общее: въ теченіи предувѣрія философіи и поэзіи, въ рядкія минуты просвѣтленія — составляющемъ исключеніе. Человѣкъ никогда не можетъ вполнѣ уклониться опытъ безконечнаго: порою легкія воспоминанія припоминали...
(недочет текста)
сияниями, образовав въ рыцарствов, нитьшее цылью связанныхъ священными обьщами духъ вожнскій — и нынѣ предохранынъ его опу грубаго и уникальнаго злоупотребленія силы, въ которомъ часион онъ впдаешь. Подъ влияніемъ рыцарства, любовь приняла новый православный характеръ, основанный на глубокомъ уваженіи къ женщинамъ, къ существования возвышенныхъ — уважение, освященное самою религіей.

Такъ какъ Христіанская религія не ограничивалась, подобно языческой, одними внешними обрядами, но связывалась со всѣмъ внутреннимъ мiroмъ человѣка; что, съ ея распространеніемъ, развивалось въ человѣкѣ чувство православной самосознательности, углубившейся въ область шатъ называемой чести. Эта свѣтская православность занимаетъ мѣсто подъ религіозной и даже ея противоположн.; но обѣ въ шомъ чрезвычайно складываются, что не расчленяютъ идентифиц. своихъ носителей и уважаютъ законы безусловные, искры умеренности, превышающей на- блюдательность описываемой ситуации.

Явствуетъ, что религія Христіанская и новое направление человѣка суть симптомъ ея самородной неѣ, которая выразилась въ безчисленныхъ прозведеніяхъ, въ началѣ среднихъ вѣкѣвъ, и предшествовала болѣе искусственно развитию романтическаго духа. Эта эпоха имѣла свои сказанія, основанныя на рыцарскихъ повѣствахъ и легендахъ; но героизмъ и чудесное въ этихъ сказаніяхъ были совершенно противоположны героизму и чудесному древнему.

Нѣкоторыя мысли эти, впрочемъ одинаково съ нами смогъ высшему на отличительный характеръ
нового мира, полагали сущность северной поэзии в меланхолии, в унынии: и это ни малей не пропиняло нашим положениям. У Грецеского человека природа удовлетворялась сама собою, не примыкала в себя недоспешков — и спрымалясь к такому только совершенствованию, какого могла достичь у нас собственными силами. Но нам опирокование высшей Премудрости показало, что человеческое важным прописком лишило себя предназначенного места, что спремление возвратило его снова есть главная цель земного бытия — и уврели насть в недоспешности собственных сил к достижению этой цели. Чувственная Греческая религия указывала человку на один временный блага; а безсмирье, в том же значении как понимали его древние, являлось ид в мрачный для, какою-то штенью, превоженной сновидением пред священной жизнью. Совершенно пропивное находим в понимании Христианских: созерцание бесконечного показало ничтожность всего — конечного; жизнь настающая погрузилась во мрак — и лишь за ей пределами начинается для насть разовая новаго, вчарного дня. Христианская религия подтверждает предчувствие души нашей, состоящее в том, чтобы никакой внушительный предмет не мог бы наполнить ея глубины, что мы спремимся к блаженству, здесь недосягаемому, что всякое наслаждение есть лишь мимолетное обольщение чувства. И когда душа, поскуя в неизнанном опичившей своей, выражает жалобы и желания: это не настройчивость ли она своих пассивов на шут меланхолической? Позиция древняя есть позиция обладания, а новая — позиция ожидания: она основывалась на настоящем; эта вписовывается между воспоми-
наконец о прошедшем и предчувствием будущего.
Впрочем новая поэзия не всегда выражается в
однообразных жалобах, и меланхолия не ведет
ясно вытекающего. У Греков, при их свете,
ложью взгляд на жизнь, была возможна трагедия
страшная; равно и новая поэзия, не смотря на
свой характер уныния, может переходящий все
возможные тонь до самых радостных.

Но при всем этом в ее сущности замышлена и
особенная, как и невыразимое словами — чув-
ствующее более внутреннее, выражение менее
осмысленное, мысль более созерцательная. Так
и в природе предмет вещей иногда сливаются;
предметы не всегда являющийся раздельно, как
нам его необходимо, для сосуществия о них
ясного понимания.

У Греков идеал человечества состоял в
спроецированной соразмерности всех сил, в их естественной гармонии. Напротив, новые дошли
до понимания о двойственности человека, вслед-
ствии которой такой идеал невозможен. Описана
спроецированной новой поэзии примирения и неразрывно
связанные два мира, чувствованный и духовный, ко-
торых человек предстаывает гражданином. Чувствованный впечатление как бы осыпающегося
пажестивенною связью с высшими представления
циями — и наоборот, дух наш прибивается
к чувствованным образом, для проявления сво-
их видений безконечного. Греческое искусство
является возможно совершенное равновесие идей
с формою, между тем как новое, если в числе
своему назначению, всегда более склоняется к
идеальному. Поэтому задача древнего искусства
состояла в его оживленности; искусство новое,
удовлетворяясь в своем спроецированной лишь при-
ближений къ безконечному, определяемых каковы-то возвышенно неоднородностью, существующей въ них не сознаютъ въ немъ доскональнаго.

Мы далеко бы увлеклись, если бы стали рас-пространять эту мысль на каждое искусство по- рознь у древнихъ и у иныхъ народовъ, на зодчество, музыку, живопись, и показывать противоположность въ ихъ направленіи, а вмѣстѣ и опредѣлять ихъ взаимное вліяніе. Возвращаемся къ своему пред-мету, къ поэзіи драматической. Выведенное нами раздѣленіе искусства вообще, равно поэзіи и поэзіи драматической въ особенности, на классическую и романтическую, уже показываетъ путь, которыя мы избрали. Сперва мы разсмотримъ древ-нихъ; потомъ перейдемъ къ ихъ послѣдователямъ изъ новыхъ, испытаннымъ или мнѣннымъ; нако- нецъ займемся разсмотрѣніемъ пѣхъ поэзіи, ко- торыхъ, не заботясь о древнихъ образцахъ, или съ намѣреніемъ оптъ нихъ уклоняясь, проложили себѣ новый путь.

Изъ древнихъ одинъ Греки прославились на драматическомъ поприщѣ. Римляне сначала лишь только переводили Греческихъ писателей, во- слѣдъ имъ подражали — и не всегда удачно; при- томъ оптъ нихъ немногое до насъ дошло. Изъ новыхъ народовъ особенно Италіанцы и Французы снискались воззрѣніями и усовершенствованіемъ древ- ненаго драму. Больше или менѣе и другие народы пред- сматривающія подобны опыты въ прагедіи. Комедія же не переставала господствовать именно въ томъ видѣ, въ какомъ находить ее у Плавта и Теренія. Изъ всѣхъ подражаній древнимъ прагедіи Французы — явленіе блиставшееѣшнее, и потому заслуживающія внимательнаго разсмотрѣ-
ния. Замыкъ слѣдующія Италіанцы Метастазій и Альфьери. Романтическая драма, которую, въ смыслѣ древнихъ, нельзя назвать ни прагедіей, ни комедіею, явилась народною у Англичанъ и Испанцевъ; почти въ одно время проѣздила она у пѣвъ и другихъ твореніяхъ Шекспира и Лопе-де-Веги. Юнѣ вѣкъ драма Германскай, испытывавшая различныя влияния своихъ предшественниковъ. Драма наша опечиванная доселѣ была подражаніемъ драмамъ Французовъ; только современная подражаніе драмѣ Германской и Англійской, и испытываетъ силы въ предмѣтахъ родныхъ. Раскрывъ идею драматической поэзіи, мы повстрѣчимъ ее кризисическимъ разборомъ нѣсколькоихъ творческихъ геніевъ, ея представителей. Но прежде, нежели приступимъ къ теоретико-историческому изслѣдоанію драматическихъ произведеній, разсмотримъ основныя понятия нашего предмета, каковы драма и театръ.

Многие называютъ драмою такой родъ поэзіи, въ которомъ выводимъ нѣсколько бесѣдующихъ лицъ, а самъ поэтъ ничего не говорить отъ своего лица. Но этимъ лицъ означается външняя форма драмы, разговорная. Если бы дѣйствующія лица имъ мыслями, имъ чувствованиями не оказывали другъ на друга никакаго влияния, и, въ продолжении всего дѣйствій, ощущались бы въ одномъ и томъ же состоянии духа: то ихъ разговоръ какое бы имѣлъ доспособное, какую драматическую занимательность? Объяснимыся примѣромъ разговора даже не сценическаго, а философскаго. У Платона, Сократъ спрашиваетъ гордаго софиста Гиппія, что разумѣетъ онъ подъ именемъ прекраснаго? Гиппій сначала хочетъ отвѣтить въ поверхностномъ опятѣ; но Сократъ возвражениемъ доведетъ его до необходимости оказатьсь
и оомы перваго своего определения, и оомы другиых объяснений, къ концмь прибавить оо — и, доказать софисту его невладнин, оставляютъ за собой побуду. Эпомы философскій разговоръ не только наставителенъ, но иваеть занимательность драмы. Поэтому-то справедливо называеомы всѣ Пламоновы разговоры драматическими: одномъ этимъ словомъ определяютъ ихъ живой ходъ и одушевленіе. Въ одушевленіи состоятъ достоянство и драматической поэзіи. Внутренняя действительность — лицинное наслажденіе жизнью, или лучше, сама жизнь. Чувственныя наслажденія ногоражають человѣка въ наслажденное упоеніе — и удовольствіе мгновенно пролетаетъ, если не сопровождается внутрирннымъ чувствованиемъ. Иные, по своему положенію или по недостаткду душевной настроенности, проводяшъ жизнь въ ничтожной действительности; дні ихъ проходятъ однообразно, подъ влияниемъ неизмѣнныхъ привычекъ; самая жизнь едва для нихъ примѣтна. Тревожные слѣдующія за этимъ неудовольствіемъ, они хотятъ заглушеніе его разными развлеченіями, состоящими большою частью въ произвольной и легкой борьбѣ съ маловажными препятствіями при собственномъ бездѣйствіи, любятъ смотрѣть на чужія дѣйствія. Высшій предметъ человѣческой действительности — самъ человѣкъ: въ сценическихъ зрѣлищахъ мы наблюдаемъ, какъ люди, находятся въ дружескихъ или враждебныхъ отношеніяхъ, измѣряются силами; видимъ, какъ эти разумныя и несчастныя сущности действуютъ другъ на друга своими мнѣніями, характерами, стра- спами — и пытаемся определяющй очевидно своибудущія отношенія. Искусство поэма состоянть въ
шою, чтобь, ожививъ все, не относящееся прямо къ главному дѣйствію, жизненныя мелочи, ежедневныя забоны, только замѣдляющія развитие важныхъ событий, совокупныя воедино все любопытное и доспойное вниманія. Этимъ неусыпнымъ онъ самъ является обновленнымъ образомъ бытвя нашего, картины рѣшительныхъ и прогрессивныхъ эпохъ жизни человѣческой.

Въ изумленіи одушевленный воистинѣ разсказчикъ часто выводить на сцену бестѣсную лицу и поддѣлывается подъ голосъ и шумъ ихъ разговора; но чтобъ наволнить промежутики въ этихъ разговорахъ, онъ принужденъ самъ описывать всѣ обстоятельства и постороннія события. Драматическій поэтъ не пользуется этимъ средствомъ, но выгодно замѣняетъ его другимъ способомъ. У него дѣйствующими являются живые существа, сами люди, которые полномъ, возрастомъ и видомъ должны быть по возможности тожественны съ существами, созданными его воображеніемъ; каждое слово ихъ должно сопровождаться такими же образомъ голоса, такими выраженіемъ лица, такою знаменательностью движений, чтобы все это могло вполнѣ объяснять слушателямъ значеніе разговора. Еще болѣе—надобно, чтобъ эти представители созданный поэтической фантазіи явились въ одежды, образованной съ ихъ сословіемъ, мѣстомъ и временемъ, частію для большаго сходства, частію по тому, что въ одежда есть нѣчто характернѣйшее. Наконецъ, для полной вѣрности, поэтомъ показывается лице свои на такомъ мѣстѣ, которое имѣетъ возможное сходство съ дѣйствительнымъ, носителемъ ихъ дѣйствія; однимъ словомъ, онъ выводить ихъ на сцену. Это уже развиваетъ намъ понятіе о поэтурѣ. Очевидно, сценическая при-
надлежности — необходимая форма драматического поэзии, как выражение действий посредством разговора, без повествовательного изложения. Правда, если драматического произведения, не называемые сочинениями для сцены — и которые даже не могут иметь большого достоинства при представлении, между тем как для читания они превосходны. Но мы не думаем, чтобы они произвели на того, кого не видал театр и кто не слыхал о нем, такое же живое впечатление, какое на нас производит: мы приближали, читая драматическое произведение, воображение его представлению на сцене.

Изображение театрального искусства кажется очень естественным. Человек имеет большую наклонность к подражанию: живо переносясь в положение, чувствуя и спрашивая другого, невольно подражает ему и внушим его действий (°). Такъ дыша безпресшанно подражая, ты, любя мать забава — предсказывая в лицахъ спартанец, которыхъ они чаще видятъ: при живописи юного воображения, они всячески спрашиваясь выразить представляемое лице. Но многие народы не доходили до театральныхъ зрелищъ, ходя путь къ нимъ пакъ легокъ: сплошь только отрывочны, разбросанны въ общественной жизни сихъ собранъ и привести въ порядокъ. — У Египтянъ не находишь ни одного слова подобнаго изображения въ подробныхъ Геродотовыхъ

(°) Aristotelis de arte poética с. IV: το τε γαρ μετεχεται ἀκομφότων τούς ἀνθρώπους ἐκ παθών ἐστιν καὶ τούτῳ διαφέροντι τῶν ἄλλων ἀκόμων, ὅτι μητημάτα τού ἐστίν ἐκ τούτῳ ἐστίν.
оносимых... всего, до них касающегося. У Эпиро-сков, во многом сходных с Египтянами, уже встречаются театральные зрелища — и даже их названия актера, histrio, сохранились в их языках. У народов западной Азии, у Персов и Арабов, при богатстве разных поэтических произведений, не было театральных, равно как и во всей Европе в средние века: театральные зрелища, перешедшие от Грецк и Римлян, уничтожены со введением Христианской врьы, частично по причине их свадь с языческой мифологией, частично по тому, что в них укоренялась безнравственность; почему письменным пропихло до их восстановления. Еще в XIV век, Боккачло, подробно изображающий современную общественную жизнь, не говорил о театре. С другой стороны, нельзя полагать, чтобы театральные зрелища были изображены только одним народом, сообщившим их всем прочим. Английские мореплаватели рассказывают, что у островитян Южного моря, спящих на нижней степени образованности, описанная ими грубый род сценических представлений, где выво- дятся женские приключения, для забавы зрите- лей. У Индийцев была драма задолго до того времени, когда они подверглись чужому влиянию: у них богатая драматическая лишеперша, которая существует уже около двух тысяч лет (1). Из их драматических произведений (Натаки) мы знакомы с очаровательной Сакута-лою; несмотря на воспоминательный колорит, в повествовании целеап она представляет такое разнешленное сходство с нашей романтической дра-

(1) Wilson Theater of the Hindu's.
мою, что можно бы подозревать Английского перевода, Джонса, в умышленной подобии этого сходства из любви к Шекспиру, если бы другие ученые не ручались за внушность его перевода. Нькогда, в золотые дни Индии, представляло Нашаков, в Дельне, увеселяло блистательный двор; но, вследствие многоразличных бедствий и угрозений, драматическое искусство в Индии мало по малу упало, и наконец совершенно исчезло. Напротив, у Кипшацев народный театр не переставал существовать, не оказывая вирчоем никаких успехов; в соблюдении же условий правил и незначащих приличий Кипшацы едва ли не преувеличали своих Европейцев. — В конце средних веков, в патриаддщом столетии, снова возобновились в Европе театральные зрелища в аллегорических и духовных представленииях — мистериях; но это произошло без всякого влияния классической драмы, поэтического распространения. В эпих грубых началах храмись зародыши новой драмы, как явления самородного.

При таком повсеместном распространении театральных зрелищ, поражает удивлением то, что слишком далеко друг от друга в драматическом искусстве народы, столицы, на одинакой степени образованности: можно подумать, что здесь участвующий особенный народ, отличный от общего дара поэзии. Пропорциональность в эпих Греков и Римлян не должна нас удивлять: Греки народ по преимуществу художественный, а Римляне — практический. У последних языческих искусствов были только прибавленностью роскоши. Эта роскошь
въ отношений къ театру доходила до того, что они забылись не объ испанномъ его совершенствовании, а лишь только объ украшенияхъ. Но и у Грецкъ падишь драматический не былъ всеобщимъ: въ Аѳинахъ его появленіе — и въ Аѳинахъ исключительное развитіе. Дорическія драмы Эпихарма составляютъ небольшое исключеніе. Вся всѣдъ драматического поэзмы Гречина родились въ Аѳинахъ, образовались въ Аѳинахъ. Куда не переселялись Греки, вездѣ у нихъ процвѣтала защитная искусства; но лишь въ Аѳинахъ они удилились оптическимъ драматическимъ созданіямъ — и въ Аѳина, казалось, не умѣли имъ соревноваться.

Нельзя не удивляться чрезвычайному въ этомъ различію между Испанцами и ихъ сосѣдами, Португальцами, родственными имъ и по языку, и посвѣдченію. Испанцы обладаютъ богатою драматической литературою; ихъ драматики не уступающи въ плодовитости Греческимъ. Сколько бы ихъ ни порицали, нѣльзя однако въ нихъ не признать способности изображенія: это доказали Италіанцы, Французы и Англичане, часто пользуясь莨ѣся ихъ удачными вымыслами. Напротивъ, Португальцы, соревнуюющіе Испанцамъ въ другихъ родахъ поэзіи, ничего не произвели въ драматическомъ — и даже никогда не имѣя народнаго театра. Къ нимъ завоевываютъ Испанскіе странствующіе актеры — и они случаются на сценѣ чуждое, безъ особенного изученія не совсѣмъ понятное народчіе, не думая сами что либо произвести, перепевши или чему-либо подражать.

Между многими художественными и лите-
семья не занимают ученического места. Этот недостающий, повидимому, досмотр, мы опять Римлян, равно как и предрасположение их к их шумному роду драмы: импровизовавшиеся *Atellane* ских сказки (*fabulae Atellanae*) Римлян, единственные, у них своееземный род драмы, едва ли были совершенны, иначе называемый у Ипманцев со *modia dell’arte*, соединящей из всех импровизаций замаскированных актеров. В древних Сатурналях видишь зародыш нынешнего карнавала, обретения чисто Ипманского. Опыт Ипманцеведучему начало опера и балет, театрального увеселения, в которых драматическое доспособство вполне подчинено музыке и танцам.

Если Германский дух не проявился в драме с подобною полнотою и свободой, как в других родах поэзии; то, может быть, этому причине заключается в особенном его свойстве. Германцы народ по преимуществу умозрительный: они стремятся развивать мыслью сущность предметов, их занимающих; и в создании и расположении драматического произведения должен господствовавшем дух быть общественноносным. Драматическому поэту не позволяительно предаваться мечтам воображения: он должен идти прямым путём к своей цели; а Германец легко собирается с пути и выпустит из виду цель. Пришлось в драме необходимо выражать народность в ряжках черпах; Германская же народность скромна и не любишь выказываться. У них к благородному стремлению узнавать и усвоить всё лучшее, чужое иногда присоединяется несознание собственного доспособства. Вследствие этого, Немецкая драма часто подвергалась чуждому влиянию, нередко вредному.
Что же касается до насъ, предлежащая нами задача состоять не въ томъ, чтобы только безусловно принимать къ себѣ все, предписанное на нашей Французскомъ, Немецкомъ, Англійскомъ, но намъ надобно найти для себя жанру драматическую форму, которая вмѣщала бы въ себѣ все истинно поэтическое, за исключеніемъ всего произвольнаго; въ самомъ же содержаніи, въ сущности должна высказываться Русская народность.
ЧТЕНИЕ СОРОЦЬ СЕДЬМОЕ.

Основная мысль Греческой трагедии. — Идея судьбы у Греков. — Значение хора. — Греческий панатей.

Проступаем к размышлению Греческой трагедии. Все согласны в том, что представление ей идеально. Это не относится к лицам, в ней представляющим: между идеальными лицами же могло бы быть противоположностей, необходи* 

*  

ной для развития драмы. В них видны слабости, ошибки, просумки; но их нравы всегда выше дейснительности, и все лица идут к себе столько важности и величия, сколько это нужно при их участии в действии. — Идеальность в представлении особенно заявлена опять того, что дейсивое переносилось к ввышнюю сферу. Трагическая поэзия хотелла образъ человѣка, ею представляющий, совершенно опрѣшитель, опять действительнаго мира, к которому человѣк принадлежит. — Какимъ же образомъ могла она это воплотить? Не уже ли представленьемъ людей земными существами? — Сверхъ того она должна была освободить ихъ отъ закона необходимость, не лишая ихъ земной жизни и всего пышнаго. Не рѣдко ио, что въ искусстве называется идеальностью, бываетъ совершенно вещественными; воздушный шляпъ не могуть идти на сердце продолжительного дѣй* 

* - отсутствует текст в области среза страницы.
емвія. Грець уміли соединить в своём искусстве высшее величие, превосходящее человеческую природу, с её истинною, и дать проявление идее самую выражительную величесшую. Образы их не без выражения лежали в пустом пространстве; они сплавляли изображение человеческого на влажном, незыблемом основании православной свободы; но при самом возвышении, не отступали от закона необходимости. Внутренняя свобода и внешняя необходимость — возни два полюса шармическаго мира. Полнее проявление идей какой в думьх идей зависим появлены на смергении проявлениям природы. Если самопознание возвышает человека над неограниченной властью неизвестного чувственного, освобождения его от сил природы; но необходимость, допускаемая в сфере, не можем быть ясною, естественною необходимостью: она должна терпеть в безмечном, и быть выше чувственного мира. Поэтому она представляется неисследуемою силою судьбы и возвышается над миром богов. Грецкий боги суть только сила природы, и хотя неизменным выше смертным, однако перед судьбою — на одной степени с человеком. Этим объясняется, почему они представляются у Омира олицетворенно отвображением шармиков. У Омира является боги с случайным произволом и сообщают эпической поэзии только пределы чудесного; у шармиков — служители судьбы и исполнители сев воля; ими представляются божественным в свободному своему действованию, но испытываюя-ющем шаки же борьбы, какая испытывает человечество. Это совершается существо шармиков древней. Мы привыкли всев ужасныя или плак-
чесными происшествия называют трагическими. Точно, трагедия, преимущественно избирает такие предметы, хотя неизбежный конец не есть необходимость трагедии, и многие древние трагедии, каковы Эвмениды, Филоктет, Эдип Коронейский, не упоминают о многих творениях Эврипида, имевшем веселую развязку. — Почему именно трагедия избирает для себя такие предметы, которые сполна резко пронизывают желания и потребности нашей нравственной природы? На эпоху вопрос, частно предлагаемый, ответны не совсем удовлетворительно. — Одни говорили, что удовольствие, ощущаемое нами в таких предсторожениях, происходит оттого сравнения нашего виртуального и обеспеченного состояния с бурными и замешательствами, причиняемыми страстями. Но принимая живое участие в трагических лицах, мы забываем самих себя; а если мы ощущаем думаем о себе, то ясно, что приняемое сладкое участие и что трагедия не имеет на нас надлежащего действия. Другие искали этого удовольствия в чувственной нравственной исправления, какое производит в нас изображение награды добродетели и кары зла. В таком случае стоят для того действительное картина ужасных примеров спасительная, ощущать бы в себе низшее чувство, далеко опшеющую его испытанный нравственностью, почувствовал бы скорее уничтожение, нежели возвышение духа. Сверх всего подобное изображение не всегда необходимо для сущности трагедии, которая может оканчиваться спасением доброго и тюремством порочного; воздаяние часто зависящее
онъ совѣстія и взгляда на будущее время. Не объяснимъ ли этого вопроса, если скажемъ вмѣстѣ съ Аристотелемъ, что цѣль трагедія — очищать страсти наши, возбуждая въ насъ состраданіе и ужасъ? И съ этимъ многіе не согласны; другіе прибываютъ къ самимъ нашимъ истолкованіямъ Аристотелевой мысли. Лессингъ объясняетъ это особымъ образомъ: онъ видитъ въ Аристотелѣ поэтическаго Эвклида; но математическія доказательства не подвержены никакой двухмѣнности, и ихъ ясность не можетъ быть прямѣнена къ теоріи взаимныхъ искусствъ. Если предположимъ, что трагедія, возбуждая въ насъ горестныя чувствованія, ужасъ и состраданіе, производитъ этимъ нравственное врачеваніе; то почему мы съ удовольствіемъ ощущаемъ ея дѣйствіе? — Здесь вспыхиваетъ новое замыщеніе.

Нѣкоторые еще говорили, что человекъ привлекаетъ къ трагическимъ представленіямъ необходимость сильныхъ позриеній, извлекающихъ его изъ круга обыкновенной жизни. Можно согласиться съ этимъ мнѣніемъ въ отношеніи къ очарованіямъ театра, послужившихъ началомъ цирку у Римлянъ, даже гладіаторскимъ играмъ. — Но мы, не споль жестокіе, способные къ нѣжнѣйшимъ обмѣненіямъ, не ужель потребуемъ, чтобы полуѣбы и герои выходили въ трагедіяхъ на кровавую арену, подобно гладіаторамъ, для поправленія нервовъ нашихъ своими страданіями? — Нынѣ, не каршина страданій составляетъ преемницъ трагедіи, или цирка: въ послѣднихъ зрѣлищахъ раскрываются проворство, сила, мужество, родственныхъ способностяхъ человѣка; но
въ прекрасной трагедии доставляютъ намъ удовольствие, если только принимаемъ мы участвіе въ предstawляемыхъ затруднительныхъ положеніяхъ и поразительныхъ спрашиваніяхъ, чувствуя до- стопоница правдивой природы, возбуждаемыя величайшими образцами и развивающіяся въ насъ чув- ство безконечнаго, или следы высшаго устрой- ства вещей, таинственно проявляющіеся повидимому въ неправильномъ ходѣ происшествій, имѣ- того и другого вида. Истина причина, почему трагическое представленіе не отвергается и же- стокостью, состоитъ въ томъ, что духовная и невидимая сила измѣряется только противобор- ствомъ, которое она оказываетъ видимой и чувственной измѣряемой силѣ. Нравственная свобода человѣка проявляется единственно въ борьбѣ съ чувственными побужденіями: пока нынѣ высшаго пребованія, заставляющаго ея имъ противодѣй- ствовать, она дремлетъ, и человѣкъ представляетъся существомъ чисто физическимъ. Только въ борьбѣ проявляется нравственность, и если бы цѣлую трагедію было назиданіе, то слѣдовалоѣбѣ утверждать правила души изъ внутренней божественности, почивать за ничтожное существованіе, переносить всѣ страданія, преодолѣвать всѣ пре- пятствія.

Разсмотримъ другое свойство, отливающіе древнюю трагедію отъ новой — хоръ. Мы должны принимать его за олицетворенную мысль пред- ставляемаго дѣйствія, за олицетворенное участіе поэта въ представленіяхъ, за посредника со сто- роны человѣка. Это настоящее поэтическое значеніе хора, которое для насъ здесь чрезвычайно важно и которое не проникновнччъ тону, что
онь нималъ мѣстное происхождение при тираже-сыяхъ Вакха и особенное народное значеніе у Грецей. Въ нѣкоторыхъ трагедіяхъ хоръ вы-ражалъ обычаемъ народные, а потому всеобщій участіе человѣчества, былъ идеальнымъ зрителемъ. Онъ смягчалъ впечатлѣнія, глубоко пошар-савшія и трагавшія, лирически, въ музыкально, передавая действительному зрителю собствен-нымъ свои чувствованія и перенося его въ области созерцанія. Новѣйшіе критики не зная, что дѣ- лать съ хоромъ, Эпому не должно удволяться: самъ Арістонель не предлагаетъ о немъ удовле-творительнаго сужденія. лучшее объясняется на-значеніе хора Горацій, принявший ему общій го- лосъ нравственнаго участія, названія и пред-достереженія. Главную цѣль хора нѣкоторые, полагаютъ въ томъ, чтобы сцена никогда не. оставалась порожнею; другіе порицали хоръ, какъ незамычное украшеніе, основываясь на мнѣніи пе- удобствъ высказываться передъ народомъ пышны, и почитали его нарушеніемъ единства мѣсна, потому что поэзія не могъ его ни перенесши, ни уничтожить, для чего впрочемъ онъ и не имѣлъ какой причины. Наконецъ думали, что хоръ случайно осложился опять первыхъ началъ траг-едіи; потому что пѣне хора у иныхъ праги-ковъ, напримѣръ у Эврипида, часто не свя-зывается съ содержаніемъ трагедіи, и служить только эпизодическимъ украшеніемъ. Изъ этого за- ключали, что Греки должны были шагъ впередъ въ драматическомъ искусствѣ, если бы совсѣмъ хоръ уничтожили. Для опроверженія такихъ мнѣній дово-ольно того, что самъ Софокль, вопреки прави-ламъ другихъ поэтовъ писалъ о хорѣ, и не почи-
палъ его случайнымъ, но, какъ мыслищий художникъ, показалъ его дѣйствіе. Новые поэмы писались, со времени распространенія изученія древнихъ, употребляли хоръ въ своихъ произведенияхъ — и многие обнаружили ложное пониманіе о его назначеніи. У насъ нынѣ не приличнаго пѣнія, ни приличнаго мѣста для хора, по устроенію шеампра, и потому едва ли намъ удастся перенести эту часть древней драмы на нашу сцену. Вообще Греческая прагедія, въ своемъ первоначальномъ видѣ, на нашемъ шеампѣ всегда останется чуждымъ распеніемъ, за развѣніе котораго нельзя поручиться даже при вліяніи ученыхъ соображеній. — Какъ Греческая мѣдоология, исходникъ древней прагедіи, такъ форма и самъ образъ представленія не знакомы для многихъ зрѣтелей. Правда, мы знаемъ двѣ дошедшія до насъ Греческія прагедіи, которыя содержаніе взято изъ исторіи, именно: влашіе Милета — Фриника, и Персы — Эсхила; но это рѣдкія исключенія, явившіяся въ ту эпоху, когда прагедіи еще не достигли зрѣлости. Сужденіе Аѳинянъ, порицавшихъ Фриника за слишкомъ рѣзкое изображеніе современныхъ несчастій, можетъ показаться строгимъ; но въ этомъ сужденіи видно знаніе законовъ искусства. Духъ, превозмогащий мысли о дѣйствительныхъ несчастіяхъ, не можетъ обладать спокойствіемъ, какое необходимо для ощущенія прагическихъ впечатлѣній. Жизнь героевъ, напротивъ, всегда выходила изъ дѣйствительнаго міра, представлялась чудесною; а чудесное поэтическое имѣніе, по преимуществу, что ему можно вѣрить и не вѣрить.

Мѣдоология Греческая состояла изъ народныхъ мѣстныхъ преданій; служившихъ дополненіемъ языч. Чт. о Сл. Ч. IV.
ческой религии и предисловием к истории. Живо сохранялась в народной жизни посредством обычаев, памятников и различной переработкой эпических поэзий, она стала потребностью искусства и высшей поэзии. — Таким образом, патрики к истории приравнивали поэзию. В этой осообой священной предании облагороживали все, даже самые заблуждения и слабости. Герои изображались с сверхъестественною силою, съ непогрѣшимою добродѣтелью и мудростью, а вмѣстѣ съ сильными, неукротимыми страстями. Почва правдивости, невоздѣланныя общественными порядками, производила и благодарительными, и гибельными события, при полномъ творческой природы. Все ужасное и чрезвычайное не почиталось правдивою порочею; поэмы угождали народу, представляя, какъ Аеиняпе, въ героически въкъ, описывались предъ прочими народами Греции справедливостью, человѣкольобимы и уваженіемъ къ отечественнымъ законамъ. Всеобщий пере- взоръ, содвинивший всѣ независимыя области древней Греции въ одно общее племя, опредѣлялъ героический въкъ опѣ вѣка гражданскаго и поощ- рять генеалогію всѣхъ древнихъ знаменитыхъ родовъ. И это было очень выгодно для идеальнаго возвышенія дѣлъ человѣческихъ. Марско гражданской и семейственной правдивости не принадлежитъ къ племѣ обстоятельствамъ, въ которыхъ жили эти герои; дабы выразумѣть ихъ дѣянія; надобно обратиться къ первымъ элементамъ человѣчества. Прежде, нежели надлежащимъ образомъ развились правленія и понятія о правахъ, властимѣнны были и законодателями своихъ народовъ. Впрочемъ и тогда наслѣдственные роды представляли разнѣнные примѣры внезапной перемѣны счастія,
равно какъ и во времена позднейшія. Въ этомъ опиоеніи высший разрядъ лишь былъ существеннымъ предметомъ трагедіи, или, по крайней мѣрѣ, болѣе ея благоріяствовалъ. Инѣе полагаетъ, что судьба лицъ, имѣющихъ влияніе на судьбы и несчастіе многихъ, сама по себѣ достаточна для возбужденія нашего участія, и что внутреннее величіе чувствъ, облеченнаго внешнимъ блескомъ, возбуждаетъ удивленіе и уваженіе. — Греческія прагаи изображаютъ намъ своихъ героевъ безъ опиоенія къ народу; въ нихъ предшествующій они человѣка, и хочя облекаютъ ихъ въ пурпурную одежду, однако сквозь блескъ ея даемъ намъ проникать сердце, теплымъ спрашиваютъ. Они не могли замыкать черты изъ наслѣдующаго быта: эта жизнь не имѣла ничего прагическаго. Тамъ, гдѣ оставляютъ свои идеальной изображенія и правды опаленныхъ вѣковъ, они впадаютъ въ нѣмнаго гранзы общественного быта, невыгодныя для смѣлого очерка характеровъ. Когда пробудаешь имена почернѣвшихъ сочинѣній, во многихъ запрудняешься разрѣшить, какимъ образомъ имѣли въ шокъ видъ, въ какомъ мы ихъ знаемъ, могли служить доспѣщеннымъ матеріаломъ для соображенія цѣлой трагедіи. Конечно, поэты имѣли здѣсь большой запасъ для изображеній; они могли выходить изъ предѣловъ преданій, и иногда такъ измѣнили обстоятельства какого-либо происшествія, что у одного и того же поэма встрѣчаются противорѣченіемъ. Миссія способствовала прагическому искусствѣ; она впитала народный духъ вспоминаніями о вѣкъ героическому. Древнее предание, изображенное со всѣми своими оштатками для полноты и разнообразія эпоса, своею важностью, выражалось-3.
носить и языком связь происшествий удовлетворяло понятности в трагедиях. Но если в тему что-либо по пластической определение не годилось для трагедии; что становилось предметом шутя иного, однако идеального представления сатиры. Греческий эпос в поэзии есть то, что барельеф в скульптуре, а трагедия — определенная группа. Как поэзия Омира связывается с языком сказаний, из которых она заимствована: так и фигуры барельефа не различны с теми основанием, на котором утверждены. В фигурах барельефа окружаются одна только поверхностью: и в эпосе рисуется одно прошедшее отдаленное; характеры в поэмах характеризующейся очень просто, и чаще представляются в профиль, не совсем соединяясь, с приводящий один за другим: так в поэмах Омира герои являлись порознь. Замечено, что Илиада не окончена: во многих местах этой поэмы можно предполагать и предыдущее, и последующее; равно и барельеф не ограничен: его можно дополнять со всех сторон. Древние для эпического рода представлений выбрали такие предметы, которые можно было расширить на неопределенное пространство; таковы: священные ходы, хороводы, ряды войск и т. п. Поэтому же ставили они барельеф на круглых подножках, где оба конца по изгибам своих с обеих сторон не видны, а когда ходим вокруг них, то один предмет видим, другой исчезает. Члены Омировых пещер можно сравнить с подобным явлением; они останавливаются в шапках на главном предмете, скрывая от него предыдущее и последующее. В определенной группе, как в трагедии, скульптура и поэзия представляют перед глазами нынешнего самомопитательное,
в себе заключающееся цілое: чтобы опи́ть эпо- цілое опь дійствицельности, онъ ставлить его на особоомъ основаніи, какъ будто на землѣ идеальной. Опь того скульптура опьделяеть, сколько возможно, чуждыя, посторонняя прибавле- нія, чтобы остановить глазъ на главныхъ лин- цахъ. Совершенство ея, съ какимъ выдѣлывается форма фигуръ, опровергаетъ очарованіе цвѣтовъ и предполагаетъ въ однообразной массѣ создание не скоропреходящее въ жизни, но ода́ренное долгимъ существованіемъ; выразить красопу — ціль скульп- туры. Самое выгодное положеніе ея — покой; но покой украшаетъ одну фигурку; соединение фи- гуру возможно только посредствомъ движения. Красопа группы состоятъ въ дійствіи; но верхъ совершенства заводитъ опь, соединенія покоя и движения въ высшей степени. Прекрасно, если художникъ находитъ средство, при силь- ныхъ душевныхъ и тѣлесныхъ страданіяхъ, смягчать выраженіе мужественнымъ спокойствиемъ, пышнымъ величиемъ и внутреннею доблесію; дабы, при всей поразительной испытъ, черты красопы не были обезображены. Сравненіе здесь барельефа съ древней трагедіей пьемъ болѣе прилично, что, какъ извѣстно, Эскулъ и Софокль написали — первый Ніобу, а второй Лаокоонъ. — Въ Лаокоонѣ, съ удивительнымъ искусствомъ, соединены страданія тѣлесные съ пронзительными силами души. Умоляющія о пощадѣ дѣти — предметы одного состраданія, а не уди- вленія, обращаютъ наши взоры на отца, пещшо умоляющаго боговъ. Вокругъ пъла обвинившися змѣи предста́вляютъ намъ неумолимую судьбу, которая часто споле ужасно поражаетъ людей въ этомъ ми́рѣ; прекрасная симметрия и легкость чертковъ пичego
не переносят отъ этой борьбы, и хотя нѣкоторых черты поразительны для чувства, а въ цѣломъ различно какая-то прелесть, успокаивающая сердце зрителя. Въ Ніобъ ужасъ и сострадание соединены превосходно. — Это невидимо просыпается небомъ; его пышно умоляютъ вверхь обращенные взоры и оповестны успа матери. Рыдающая дочь на груди матери съ дѣтскою непринужденноностью забыться только о самой себѣ: никогда споль нѣжно не изображалось наше природное влеченье къ самосохраненію. — На другой сторонѣ видимъ образецъ героическаго самопожертвованія: Ніоба, изгибалась, хочешь собою оплакивая гибельную стрѣлу. Гордость и негодованіе испытываешь въ нѣжной материнской любви. Страданье не обезображиваетъ неземнаго благородства очертаній; сообразно съ этимъ важнымъ мѣстомъ, она, съ умноженіемъ ударовъ, приходитъ въ оцепенѣніе. Предъ эпою фигурой одушевленной, предъ эпихъ предъюмъ человѣческихъ страданій, всякой невольно проливаемъ слезы. Въ насъ остается еще какое-то впечатлѣніе, влекущее къ размышленію. Такъ и древняя трагедія влечетъ насъ къ высшимъ размышленіямъ о нашемъ существованіи и его неизгаданномъ значеніи.

Для полнаго разумѣнія драмы древнихъ, ознакомимся съ ихъ театромъ. Театры у Грецѣ бывали непокрыты; потому что зрѣлища ихъ всегда происходили въ ясеный день, подъ свѣтлымъ небомъ. — У Римлянъ, надъ мѣстами зрителей, распягалась покрывало, защищавшее ихъ отъ зноя солнечнаго; но въ Грецѣ едва ли споль далеко проспиралась роскошь. — Устройство ихъ театра намъ кажется неудобнымъ; Грецѣ не надобно представлять себѣ народомъ, привыкшимъ
къ ныть; не забудемъ и благословенного ихъ климату. Когда случалась непогода или шелъ про- ливной дождь, то представление прерывалось. — Для нихъ легче казалось перенести временную не- прямость, нежели духомъ запершаго жилища нарушить веселость религіознаго народнаго тор- жества. Такъ уважали они народныхъ собранія. — Заперешь сцену и помѣстить боговъ и героевъ въ комнаты, съ трудомъ освящаемыя, казалось имъ почить толпственно. Действіе, которому споль великолѣпно подтверждалось родство земли съ небомъ, должно было происходить подъ открыты- шимъ небомъ, какъ бы предъ глазами самихъ бо- говъ, для которыхъ, по словамъ Сенеки, борьба доблестнаго мужа съ несчастіями есть зрѣлище величественное. Касательно прагедій и древ- ней комедіи не должно предполагать того мин- наго неудобства, какое, по мнѣнію нѣкоторыхъ изъ новѣйшихъ критиковъ, происходило для по- зовъ опь того, что они были принуждены избирать сцену для своихъ дѣйствій въ домахъ. — Грецкой, какъ и нынѣ южные народы, большую часть жизни проводили подъ открытымъ не- бомъ; а пошому у нихъ многое происходило на пло- щади или на улицѣ, что у насъ бываетъ въ до- махъ. Тогда театръ представляли не улицу, но къ дому принадлежащий дворъ; здесь стоялъ алтарь, на которомъ приносились Пентакамъ жертвы. Тутъ не смѣли являться женщины, уединенно въ то время живущие. По образу мыслей древнихъ, эта внѣшняя жизнь составляла сущность важнаго и торжественнаго дѣйствія. Употребленіе хора въ древняхъ драмъ служило для этого доказательствомъ. Театръ древнихъ, въ сравненіи съ нашимъ, имѣть колоссальный размѣръ, частично для шего, чтобы
могли помышлять вь немъ весь народъ и иностранцы, спекавшись на празднество; частно этого требовало величие представлявшихся тамъ зрѣлищъ, на которые можно было смотрѣть только въ почтительномъ отдаленіи. — Места для зрѣ- шелей состояли изъ спупеней, которыя около полукругла оркестра посепепенно возвышались одна надъ другою, и такъ образомъ всѣ зрѣшлели могли удобно видѣть представленіе. Зрѣнію и слуху зрѣшелей, въ споль огромномъ театрѣ, помогали искусствомъ: дѣйствующія лица надѣ- вали маски для усиленія голоса, копырками увеличиваю ростъ. Виртуозъ упоминаетъ также о пособіяхъ акустическихъ, находившихся въ зда- ніяхъ театровъ, хотя вт ихъ существованіи не всѣ согласны. — Противъ нижней спупени анфил- театра, значительно возвышавшейся, на одинокой высотѣ находилась сцена. — Нижнее полукружье оркестра оставалось незанятымъ и имѣло другое назначеніе. — Сцена въ ширину занимала пространство опь одной спупны до другой, и въ сравненіи съ этою шириню имѣла небольшое углубленіе. Все это пространство называлось ловейовъ, pulpi- tum; въ срединѣ его обыкновенно находились дѣй- ствующія лица. Начиная съ средины, сцена углублялась четвероугольникомъ, простирвшимся болѣе въ ширину. Зданія декорацій представляли глав- ный предметъ, а виды отдаленныхъ помышляли на лѣвой и на правой сторонѣ: на лѣвой изображали какой-либо городъ съ дворцомъ или храмомъ; на правой — открытое поле, деревню, горы, мор- скіе берега. Боковыхъ декорацій были подвижны, пригомъ иногда архитектоническія, по часу и живописныя. Такъ въ Прометея представленія Кавказъ, въ Филоктетѣ дикий острѣб
Лемносъ, упесьъ съ пещерою. Изъ одного мѣста Платона видно, что въ очарованіяхъ шейпрапальной перспективы Греки доходили до большаго совершенства, нежели сколько можно судить по нѣкоторымъ рисункамъ, найденнымъ въ Геркуланѣ. Къ задней сцены сцены былъ одинъ главный входъ и два боковыхъ. По нимъ, говорятъ, угадывали, какую роль занималъ актеръ въ пред- ставленіи — главную или впослѣдственную: въ первомъ случаѣ онъ входилъ на сцену среднимъ входомъ, во второмъ — однимъ изъ боковыхъ. Впрочемъ эпи выходы иногда и замѣнялись, сообразно съ расположениемъ дѣйствій и явленій. Если н. п. заднею декорацией былъ дворецъ, где цари входили въ главную дверь, а войны въ боковыя. Были еще два другіе входы: одинъ въ копнѣ логіона, которыемъ входили гражданинъ, другой внизу молодоростка, назначенной для многородцевъ. Боковая кули сы показывали, откуда надлежало войти актеру; безъ сомнѣнія, въ иныхъ случаяхъ и главныя дѣйствующая лица пользулись этими входами. Изъ расположения ихъ можно объяснить нѣкоторыя мѣста у древнихъ драматиковъ, гдѣ о споявшихся по срединѣ сцены, говорится, что они издали видны идутія къ нимъ лица. Подъ мѣстами эрпелей находилась лѣстница, называвшаяся Хароновою, по которой, не примѣнно для эрпелей, восходили пьени усопшихъ въ оркестръ и являлись на сценѣ. Передняя сторона логіона иногда должна была пред- саживать берегъ моря. Вообще Греки знали все, что относилось къ сценическому украшению, для содѣйствія драмъ. Поэтому въ Эвменыдахъ къ эрпелямъ дважды обращается рѣчь, какъ къ соправшемуся народу: въ первый разъ говорящъ
Письма, когда совмещают Эллипсам вопрощить оракула; во второй, когда Паллада, пред началом судилища, чрез глашатая налагает молчание. Часто обращаешь речь к небу, именно к дья-, священному небу. Таково восклонение Электры: «о, благословенный святые и воздух, обнимающие землю!» Вообще Греки требовали от себя всего представляющего на театр или настоящего значения, или, если это было не возможно, довольствовались одними символическими намеками. Механизм, посредством которого боги носились по воздуху, а люди поднимались с земли, находились за стены, по обилию спорным сцены, и съ- довательно не были видим зрителями. Уже у Эсхила такой механизм был в большом упо- треблении. В Прометее прилетает по воздуху не только Океан, но и цейский горь Океан, состоявший из земля, из пышных земля, из земля, из пышных лиц, привозимся на крылатой колеснице. На древнем театре держались углубления, устройства для грома и молний, для видимого разрушения, пожара. На зад- нию стене сцены насаждали верхний ярус, если изображали или башню, или что небудь подоб- но. К большому среднему входу прибегала ма- шина, образующая внутри полукружие, сверху покрытая и представлявшая зрителям находящимся в ней предметы, как бы в дом. Она употреблялась для больших театральных эффектов. Что касается до занавеса сцены, они, как видно из описания Овидия, не свирепо опускался, но поднимался низу вверх; Римляне заменили этот занавес у Греков. При этом надо добавить, что занавес на архитектурном театре не употреблялся при начале представлений. Из трагедий Софокла и Эсхила заключаем, что сцена при начале
и в концу представления ощущалась пустота. Внешних предметов в глазах зрителей: в подобных случаях нужно быть занавесом. Ясно также, что только малая часть передней сцены закрывалась занавесом; по причине большой ширины сцены это было невозможно, и нищете. Хоры имели свои ворота под оркестром, на котором он обыкновенно оставался; путь в продолжение пьесы, бывали и пространственные хоры. Впереди оркестра, произведение среды сцены, находилось подобное алтарное воззвышенное со ступенями, эмель — обыкновенное место хора, когда он вышевался в действии. В пьесе участвовали весь хор, а в разговорах одна его представительница. Это воззвышение служило средоточием всему театру. Такое расположение согласно с назначением хора: он был идеальным представителем всех зрителей, а потому и находился там, где сходились лучи зрительного места зрителей.

Трагическая мимика была идеальной и римской: идеальная по тому, что назначалась для воззвешения высоких доблестей; римская по тому, что в последовании и измениении голоса были поржественные обыкновенного разговора. Образовательное искусство Греков, с ученой строгостью вытекающей из начала изящного, развивалось в различных и всегда общих характерах, которые постепенно облекались пределами жизни и переходили в характеры индивидуальные; поэому и мимика сперва выражала идеалы, лица с героическим величием, высшая человеческого достоинства, и с идеальною кра-
сомою. Греки лучше ждали пощеряпь что-либо въ върности, нежели въ изяществѣ представлений. Употребленіе масокъ, для насъ странное, у нихъ было необходимымъ пособіемъ актера. Какимъ образомъ могъ актеръ, съ обыкновенною человеческою физіономіею, представлялся Аполлона или Геркулеса? Въ прадеди спрогоня искусственная стройность была главнымъ дѣломъ: все ожидалось однимъ духомъ; не только поэзія, но и музыка, и сценическое украшеніе, и представленье зависѣли отъ поэта. Актеръ служилъ только орудіемъ; заслуга его состояла въ точности исполненія мыслей поэта. Древніе не имѣли удобствъ для пе рецискихъ сочиненій: отъ щего роли заучивались изустнымъ повтореніемъ словъ поэта; самый хоръ такимъ же образомъ упражнялся, и это значило разучивать драму. Поэтъ бывалъ въсптъ и музыкантомъ, даже, по большей части, актеромъ: вотъ что много содѣйствовало совершенству исполненія драмъ. Женскія роли игрались мушенами; потому что женская осанка и голосъ не могли бы дать надлежащаго выраженія трагическому героинямъ. Формы масокъ видны на дошедшіихъ до насъ камеяхъ: они прекрасны и разнообразны. Въ разнообразіи масокъ можетъ насъ удивлять множество тщеславнѣйшихъ выраженій ихъ въ Греческомъ языкѣ для всѣхъ степеней возрастъ и характера. Кто видѣлъ на Италійскомъ карнавалѣ восковыхъ масокъ, тотъ можетъ сославшись себѣ понятіе о сценическихъ маскахъ древнихъ. Римскія маски чудесно выражаютъ жизнь, самое движение, и совершенно обманываютъ на плакомъ разстояніи, въ какомъ можно видѣть актера. Древнѣе въ эпохѣ ихъ перебоянія упомянутый видъ: они придавали маскамъ удивительную выразительность. Пьвецъ
Тампирис, в одной трагедии Софокла, является с черными глазами; лапшы Пирона обагрены кровью оны злодейной его мачки. Голова оны маски казалась невысоких несоразмерны с теловнищем; но это недоработка в трагических актерах уничтожалось копуришом.

В самой одежде древней старались различными средствами дать большую выразительность спектру, дабы пьем поддержать соразмерность в актер, искусственно увеличенном. Движения со- провождали ритмы декламации, и в этом по- спавшись высшая красота и прелесть. Касательно общего мнения, будто древняя трагедия сопровождалась музыкою и танцами, подобно нашей оперы, должно сказать, что такое мнение пока- зывает совершенное незнание духа классической древности. Музыка и танцы древних ни мало не сходны с музыкою и танцами нашими; в них общего одно только имя. В трагедии поэзия была главным предметом; все прочее ей подчинялось, между пьем как в опере поэзия есть дило впоростепенное; она почти исчезает в мимике и музыке оперы, изображается однозначно поэтические очерки, дополняет и украшение их предосставляя другим искусствам. В роскошном спорах театральных средств, в этом именно безпорядка опт налишества, заключается фанта- стическое очарование оперы. В ее волшебном мире живущих люди не действительные, но спран- ный род поющих существ. Все это не пропиво- речит ли назначению древней трагедии?

В своих древней трагедии господствует вообще правильность, без симметрического одно-образия. При богатстве лирических строк, у них были особые размёры для перехода оны хо-
юдного разговора къ лирической настроенностн: тацовы анапесты. Лмбическая приметръ выражалъ напряженность духа; хореический метрамптрь — живыя спрасны.

И такъ Греческий театръ, равно какъ и сущность Греческой трагеди, представляют особен- ныя, оплчичительныя свойства, зависящія отъ народныхъ вѣрованій, гражданскаго устройства и правовъ. Ясно, что этотъ театръ, какъ и всякое произведеніе искусствъ, кромѣ идей изящнаго, общей всѣмъ спранамъ и вѣкамъ, принадлежить только Греціи и безусловно не можетъ бышь предметомъ подражанія новýchъ народовъ.
ЧТЕНИЕ СОРОКЪ ОСЬМОЕ.


Изъ безчисленныхъ сокровищъ, которыми обладали Греки по части трагедіи, выявленные открытыми состязаніями на Аѳенскіхъ празднествахъ, немного поощрены для насъ временемъ. Изъ всѣхъ ихъ пьесъ дошли къ намъ произведения только трехъ — Эсхила, Софокла и Эврипида, и позже небольшое число; изъ нихъ-то Александрийскіе критики назвали образцовыми писателями и признавали за основание при изученіи Греческой драматической поэзіи. Опять первыхъ двухъ нынѣ мы по семи пьесъ; опять Эврипида сохранилось гораздо большее число произведений. Но для насъ погибли сапирійскія драмы Ахилъ, пьесы Фриниха, Агапона, котораго изображаетъ Платонъ хорошія извѣстныя, но привлекательныя.

Трагическій стиль Эсхила величественъ, строгъ и не рѣдко даже суровъ; въ стилѣ Софокла господствуетъ совершенная сосредоточенность и гармоническія прелесть; стилъ Эврипида нѣжень; роскошный и обильный, онъ жертвуетъ цѣльнымъ блеску частицей. По аналогіи, какую представляетъ естественное развитіе всѣхъ изящныхъ искусствъ Гречіи, можно сравнить эпохи трагическаго искусства съ эпохами ваянія. Эсхилъ есть Фидій трагедіи, Софоклъ ея Поликлетъ, Эврипидъ — Ли-
зиппъ. Фидій создалъ высокіе образы боговъ; но онъ придавалъ еще имъ спаренное нѣчто вещественнаго, обставляя ихъ величественное спокойствіе биствами, въ строгихъ жесткіхъ очер-}

кахъ. Поликлеть привелъ это въ соразмерность и возвысилъ до совершенства; почему одна изъ его статуй и называется образомъ прекрасаго. Лизиппъ выражался въ пламенныхъ образахъ; но въ его время вліяніе опклоноилось опять своего перво-

начального назначенія, и больше стремилось выра-

зить движениѳ и жизнь, нежели идеальныхъ формъ.

На Эсхила должно смотрѣть какъ на творца

прагедіи; она вышла изъ его головы во всѣмъ вооруженіи, какъ Минерва изъ головы Зевеса. Охъ обложекъ ея въ приспособный покровъ, далъ ей приличную сцену, придумалъ сценическое великолѣ-

вие, и не только обучилъ хоръ пѣнію и движениямъ, но даже самъ выходилъ на сцену. Прежде всего онъ развилъ диалогъ, и ограничилъ въ прагедіи лирическую часть, которая однако у него часто занимаетъ еще слишкомъ большое пространство. Характеры у него набросаны въ немногихъ смѣ-

лыхъ и рѣзкихъ очеркахъ; расположеніе чрезвычайно просто. Онъ не умѣлъ еще обильно и разнообразно слагать дѣйствіе, дѣлившися завязку и развязку на соразмѣрныя сценены развитія: опять того у него часто всѣряются промежутки, которыя, опять расшируютъ пѣнія хора, бывающія слишкомъ за-

мѣшаны. Но всѣ его шворенія выказываютъ высоко-

кій и угрюмый характеръ; не мѣха чувствительность, а ужасъ господствуетъ въ нихъ; вездѣ голова Медузы поражаетъ ваше взоры. Образъ его представленія судьбы невыразимо суровъ; во всѣмъ своемъ мрачномъ владычествѣ, она носится надъ смертными. Кефуръ Эсхила, кажется, не-

Digitized by Google
жел. Гигантские образы резко выступают на нем]; он должен почти иди пропив самого себя, чтобы изобразить обыкновенных людей; богов выводить он часто, и преимущественно своих любимых Титанов, эпих первобытных богов, прообразующих собою мрачных, основных силы природы, и которые никогда были низвергнуты в преисподнюю, под наш священно устроеный мир. Соразмерно с лицами и самым языком, которым лица говорят, поэзия старается пред- ставить гигантизм. Описывая происходящие часто огромные составные слова, излишества в эпитетах, пропуски в конструкции слов и не редко шемноша. Необыкновенными образами и выража- ниями он сходен с Дашом и Шекспиром.

Эсхил произвел в период славы овече- ственной, чувством которого он был пропик- нут. Очевидец великих и досопапамятных со- бытий Греции, борьбы с Персидскими могуществен- ми и уничтожения его при Дарии и Ксерксе, он сам, с ошеломлено храбростию, участвовал в знаменитых битвах Марафонской и Саламинской. Изображая в Персах разрушение Персидского вла- дычества и пошедшее бегство едва спасшагося Царя, он воспользовался союзом, которым сам со- действовал. В этом творении, равно как в Семи вождях подъ Эниами, дышит воинственный во- спомин и склонность поэта к воинской жизни. Са- фист Горгий сказал очень остроумно, что послѣд- ною великою пражедию ему внушил Марсъ, а не Вакхъ, покровитель поэзии прагических.

Между сохранившимися творениями Эсхила, мы имеем одну полную прилогію. Общее мнѣніе о приложенном, что в древняя времена поэзіи не Ч. о Сл. Ч. IV.
съ одной, но съ шремя прередвами являлись на сопряженіе за награду, которая однако не всегда связывались между собою общейностью содержанія, и къ нимъ присоединялась еще четвертая часть, Сатирическая драма. Все это представлялось одно за другимъ, въ одинъ и тотъ же день. Не смотря на это, многие прередию можно соединить въ одно цѣлое. Выгоды прерологіи заключаются въ томъ, что въ зримыхъ производится гораздо полнѣйшее наслажденіе, нежели какое возможно при представлении одного только дѣйствія.

Три части Эсхиевой прерологіи суть: Агамемнонъ, Коэфоры, или Электра, и Земениды. Содержаніе первой есть убіеніе Агамемнона Кинеместрой, при возвращеніи его изъ Трои. Во второй Орестъ мститъ за отца убіеніемъ матери. Эпопѣ поступокъ, хотя совершенноный и по другимъ причинамъ, противенъ законамъ природы и нравственности. Орестъ, призваный въ свое семейство для возстановленія правосудія, переодвѣнный, пробираеться въ жилище похитителя престола своего, и присутствуетъ къ исполненію намѣренія, какъ скрытный убійца. Память отца оправдываетъ его, но за смерть Кинеместры внутренній голосъ каждаго его обвиняетъ. Въ Земенидахъ представляютъ раздоръ боговъ, изъ которыхъ одинъ оправдываютъ Ореста, другіе превращаютъ. Божественная премудрость, въ образѣ Мнерицы, уравниваютъ правому обѣихъ споровъ, водораздѣль спокойствіе, и промыселъ полагаетъ конецъ цѣлюму ряду злодѣйствъ и мести, омрачившихъ домъ Апридовъ.

Между первой и второй частию проходитъ довольно времени, въ продолженіе котораго Орестъ
доспеніе нѣжество. Вторая же и третья части во времени сливаются. Послѣ убіенія матеря, Орестъ убігаетъ въ Дельфы, где и находитъ его въ началѣ Эвменідъ.

Въ обѣихъ первыхъ частяхъ ясно указывается на то, что слѣдуетъ въ окончаніи. Въ Агамемнона Кассандра и хоръ предрекающій городѣ Кліеместръ погибель, а ея соумышленницу Экісту— будущую мѣстъ огнѣ руки Ореста. Въ Коэферахъ Орестъ, послѣ свершенія злодѣйства, лишается спокоиствія душъ; Фуріи начинаютъ терзаютъ его, и онъ объявляетъ намѣреніе бѣжать въ Дельфы.

Такимъ образомъ сцѣпление всѣхъ эпизодовъ обозначается становящимся очевиднымъ въ послѣдней части; всѣ при мѣры приглашаютъ за дѣйствіе одной огромной драмы. Мы обращаемъ внимание на эпизодъ мысли, чтобы въ послѣдствии воспользоваться ею, для оправданія Шекспира и другихъ новѣйшихъ драматурговъ въ тонъ, что они въ одномъ представлении заключаютъ обширный кругъ дѣйствія судьбы человѣческихъ, между тѣмъ какъ имъ поставлены древнимъ въ образецъ вымышленныя трехъ единицъ.

Въ Агамемнона Эхилъ хотелъ показать неизбежное ниспаденіе съ высшей степени счастія и славы въ ужаснуую прозасть. Царь, герой, предводителъ союзныхъ Грековъ, въ эту минуту, когда уже оканчивалъ великій подвигъ — осаду Трои, прославленную великимъ поэтомъ во всеуслышаніе человѣчества; когда онъ сипалъ на давно желанный дорогъ дома своего, безсильно пригожовляясь къ празднеству, по выраженію Оміра, какъ волѣ при дѣлѣхъ, зарѣзающъ коварною супругою; пресмолъ
его достается ему недостойному обольствителю; дыша въ изгнаніи и въ безпомощномъ рабствѣ.

Для изображенія такой ужасной катастрофы поэтъ долженъ былъ сначала прославить взлѣе Тронъ, что исполнено имъ въ первой половинѣ Агамемнона необыкновенно, но вмѣстѣ и поразительно для воображенія. Клиптемнестръ нужно было, чтобы возвращеніе ея супруга не заставило ее всплыхнуть. Для этого она устрояла отъ Трондо Микенъ непрерывный рядъ въ стополѣ огней, которыя повѣдали бы ей о великомъ событии. Трагедія открывается рѣчью спража, который молитъ боговъ избавить его отъ злой скучки. Вотъ уже десять лѣтъ, говорить онъ, какъ я мокну подъ холодною ночью росою, смotronъ па кругообращеніе звездъ, и все не дождусь знака; при этомъ онъ горюеть о гибели Царекаго дома. Тунь, видитъ онъ, вспыхнуло давно ожиданное пламя, и онъ бѣжитъ передать это своей повелительницѣ. Высушиваетъ хоръ старцевъ, пѣсни которыхъ потягиваютъ о Троянской войнѣ со всѣми ея роковыми, написанными сплетенами, огнемъ самого ея начала, обращаются ко всѣмъ предсказаниямъ и къ жертвоприношению Йонегенѣ, которыми искупленно возвращеніе Грековъ.

Клиптемнестра объясняетъ хору причину своего благодарственнаго жертвоприношения; скоро явлется глашатай Талльвій, изображающій всѣ, какъ очевидецъ: зрѣльце завоеваннаго, разграбленнаго, преданнаго въ жертву огню города, мореѣстно побѣдителей и славу ихъ вождя. Они творить благодарственную молитву; но, пропитвъ желанія своего, прерываетъ ее рассказомъ о писанияхъ Грековъ, разсѣянныхъ ихъ, погубили
многих опь кораблекрушений, и ужасах, какими разразились гневъ боговъ. Изъ этого ясно видно, какъ мало уважаетъ поэту единство времени, пользуясь превосходствомъ идеальности надъ дѣйствительностью. Вотъ и самъ Агамемнонъ; онъ идетъ какъ бы въ циркумъ, а за нимъ на одной изъ колесницъ слѣдуетъ Кassandra, по тогдашнему военному праву, его плѣница. Клишеностри встрѣчаютъ его съ лицемѣрною радостною и почестями; приказываетъ рабамъъ своимъ устланы полъ драгоцѣнными, пурпуровыми сатиновыми коврами. Но Агамемнонъъ съ благоразумною умѣренностью описывается опь эпохой, вполнѣ богамъ припадлежащей чистности соли, соглашается на ея приглашеніе; и слѣдуетъ за нею въ домъ. Хоръ начинаетъ подозрѣвашь скрытную мысль. Клишеностри возвращается и хочетъ лѣстивыми словами завлечь Кassandra въ погибель. Кassandra осмѣляется безгласною, неподвижною; но едва уходитъ Клишеностри, какъ духъ пророчества овладѣваещъ ею; она изливается въ смѣшанцевыхъ вопльяхъ, и скоро явственно разобличаетъ хору свою пророческую видѣнія — прозрѣваетъ духомъ злоумышленій въ домѣ — Тіестово угощеніе, опь котораго солнце открывало взоръ свой; пѣвицы изрубленныхъ младенцевъ являющіяся ей на зубцахъ палацтъ. Она видитъ и теперь задуманное убийство своего повелителя, содрогается и, какъ бы въ безпамятствѣ, бѣжить на встрѣчу ненавѣжной гибели, За кулисами слышатся стоны умирающаго Агамемнона. Отворяется дворецъ — Клишеностри шепчетъ у упра своего Царя и супруга, какъ законница преступница, не только не раскаивающаяся въ злодѣяніѣ, но даже похваляющающаяся имъ, и оправдывающая его какъ правосудное
возданіе за Ифигенію, пожертвованную честолюбіемъ Агамемнона. Ревность пропѣвъ Кассандры и преступная связь съ недостойнымъ Эгиспомъ, который является уже по совершенію злодѣянія, высажены на послѣднемъ планѣ картинь; поэй лишь слегка ихъ касается: лишь нужно было для сохраненія величія главной иден. Кинематографъ изображенъ не просто, какъ слабая, обольщенная женщина, но въ нравахъ вѣка героическаго, богатаго кровавыми катасфромами, когда страсти развивались въ исполненіяхъ размѣрахъ, и люди въ добрѣ и злѣ превышали позднѣйшія поколѣнія. Что можешь оправдываться, выразишь порчу выродившейся человѣческой природы, какъ не сврѣпѣе злодѣяніе, зачатое въ мѣрѣ преступной вѣтви? Изображая такія преступленія, поэй не долженъ быть ни прикрывать, ни смѣтать ихъ гнусностью. Жертвенное приношеніе Ифигеніи возбудаетъ въ насъ такжѳ живое негодованіе; Агамемнонъ не вовсе чуждъ вины; преступникъ его обрушился на его главу. Сверхъ того, по религіознымъ понятіямъ древнихъ, даже проклятіе пилосского надъ его домомъ: Эгиспѣ, виновникъ его гибели, сынъ того Тисенна, надъ которыми отецъ Агамемнона, Андрей, совершилъ ужасное мщеніе. Это истинное человѣческое сцѣпленіе случаевъ живо представляется намъ въ пѣсняхъ хора, преимущественно въ предсказаніяхъ Кассандры.

Оставляя вторую часть трилогіи — Коэфры, для сравненія ея съ подобными драмами Софока и Эврипида, разсмотримъ Эвменідъ. — Содержаніе этой части состоитъ, какъ уже мы замѣтили, въ обвиненіи Ореста въ убійствѣ и въ оправданіи его; — это тяжба, но тяжба, въ которой и обвинителями, и защитниками, и суди
являются боги, и которой занимательность и ход дейст
вия соопшествующих величие. Притом самая сцена представлал взорам Греци все, что)nолько было для них священного.

Действие открывается пред знаменитым Дельфийским храмом, занимающим конец сцены. Выступает пресвятая Пиезия в жреческой одежде, обра."щается ко всем богам, повествующим когда либо прорицаниям, склоняется ручь к собравшемуся народу, и идет в храм. Но скоро она возвращается в ужасе, описывает, что она видела в храме окровавленного человека, ищущаго покровительства, а вокруг него спящих жень, съ змьями вместо волос; выходишь пуда же, откуда пришла с самаго начала. Является Аполлон с Орестомъ, одетымъ въ экламиическое платье, съ мечемъ и съ масляной въ рукахъ, и обвешивает ему свое заслушенное, повелитель божанъ въ Аеине, поручаетъ его защитникъ невидимо присутствующаго Меркурия.

Орестъ скитается по чужбинѣ; Аполлонъ возвралается въ храмъ, который остается отвергаемъ; внутри его видны жены. Тутъ представляетъ пть Климеместры. Не воображайте себѣ въ ней безобразнаго острова; это, напротивъ, образъ живаго человека, только бладный, съ раюю на груди, облегченный воздушной тканью. Она взыкаетъ къ Фуріямъ, и исчезаетъ. Фуріи пребываютъ, пляшутъ подъ пвсни хора, и въ днемъ упоении кружами по сценѣ. Аполлонъ оплакиваетъ выходящихъ изъ храма, и прогоняетъ ихъ, какъ существа, оскорбляющаго его божество.

Здесь перемѣняется место действия; но такъ какъ Греции въ подобныхъ случаяхъ всегда охотъ
нке выбрали кратчайший путь, то задняя стена, 
быть может, оставалась без перемыч, и только 
представляла храм Минервы на Марсовом холме; 
боковые же декорации изображали Афины с окрестностями. Приходящий Орест, как бы из 
другой земли, с мольбами о помощи, обнимает 
шампанской Минервы, находящуюся пред храмом. 
Хор, по свидетельству самого поэта, одетый в 
черные маки, с бяркуровыми повязками и зме 
ями в волосах, в масках, несколько сходных 
с ужасно-прекрасною головою Медузы, сле 
дует за ним по пятам, а в осставшей части скры 
вается внизу в оркестре. Сначала Фурин, как 
хитрые завести, приходят в ярость онъ шко 
что онъ вихъ ушла ихъ добыча; но межъ, съ спо 
койнымъ величiem, онъ воспывають высокое свое 
назначение; пребывают доставляющи имъ голову 
Ореста, и съ манипуляциями заклияциями предаютъ 
ее безконечнымъ мученикамъ. Воинственный дья 
Баллада, является въ колесницѣ на призывь че 
ловѣка, предшаго ея покровительству. Она 
спокойно распрашиваетъ и выслушиваетъ жалобы 
Ореста и его пропивчицы; наконецъ, по мудромъ 
разсмотрѣніи обѣихъ сторонъ, она принимаетъ на 
себя посредничество. Созванные судьи садятся на 
ступеняхъ храма, и глашатай звукомъ тробы по 
вѣряетъ народу молчаніе, какъ бы при дѣйстви 
тельномъ судопроизводствѣ. Тупъ Аполлонъ го 
ворить въ пользу своего любимица; Фурин пышечно 
восклицаетъ пропивъ его участія; начинаются 
съ обѣихъ сторонъ пренія. Суды кладутъ въ 
урну свои голоса; Баллада бросаетъ еще одинъ 
вѣлый камень; всѣ съ преременомъ ожидають рѣ 
шенія. Орестъ въ оптѣленіи восклицаетъ къ 
своему покровителю: «О, Аполлонъ, чьмъ въ рѣ
шитьсь нашъ споръ? «На эпно Фурин отвѣшивающій:< 
«Черная ночь, верховная матерь, или ты на эпно 
не смотришь?» Начинаютъ счицать голоса, и на-
ходяютъ одинакое число бѣлыхъ и черныхъ гоно-
совъ: по полкованію Паллады, виновный оправ- 
данъ. Орестъ въ воспомртъ; между тымъ Фу-
ріа возстаютъ противъ враждебнаго духа юных-
шихъ боговъ, которые все позволяютъ себя про-
тивъ Тифанова рода. Паллада равнодушно сно-
сится ихъ гнѣвъ — и отвѣчаетъ имъ почтни-
тельно; неукротимыя существа не могутъ усмирить противъ ея кропкаго краснорѣчія. Они 
дають обѣщан благословить страну, въ которой 
она царствуетъ; Паллада же хочетъ соорудить 
имъ святилище въ Аѳинахъ, въ которомъ они 
назаны будущихъ Эвменидами, или благоволяющими. 
Все оканчивается порожденіемъ шествіемъ и 
радостными пѣснями, въ сопровожденіи дѣвей, 
женъ и старцевъ, въ пурпуровыхъ одеждахъ, съ 
пламенными въ рукахъ.

Что заключимъ мы о совокупности при-
зрѣнія? Въ Агамемнонѣ преимущественно господ-
ствуетъ сила воли въ задуманномъ и совершен-
номъ злодѣяніи. Первое дѣйствующее лице ужас-
ная преступница, и эта часть оканчивается воз-
мущающимъ душу впечатлѣніемъ огнъ пороже-
ствующаго злобнаго насмѣлія. Въ Коѳорахъ дѣй-
ствіе совершается частично по волѣ Аполлона, 
слѣдованіемъ по предназначенью судьбы; частично 
по естественному чувствѣ мести за отца и брать-
ской любви къ угрѣшенному Элекрѣ. Борьба свя-
щеннѣйшихъ чувствованій впервые проявляется 
по совершеніи дѣла.

Эвмениды съ самаго начала стоятъ на высшей 
точкѣ прагическаго высокаго; все прошедшее со-
средоточивается въ нихъ, какъ въ сосуэ. Оресть представляетъ жалкий играчъ судьбы. Свободное действоваваніе перешло въ высшую сферу, въ сферу боговъ. Паллада есть собственное главное действующее лице. Производчивъ священничей отпошеній, вспыхивающіеся часы между людьми, здесь изображено раздоромъ между небожителями. Древнія мифологія есть собственная символическая. Аллегорія выражаетъ просто олицетвореніе какого нибудь понятия; но оживъ такого вымыслъ совершенное опіяченно символическое изображеніе того, чио имѣетъ действіе персональность, не зависящую отъ поэтическаго выраженія, а только облекается въ чувствивыми образы для большей осознаваемости. Типы всѣд изображаютъ собою непроницаемый, шахматный, первоначальный силы природы и духа, большіе же боги, что больше входить въ кругъ нашего вѣдѣнія. Въ близкѣе родные первобытнѣшему хаосу; они принадлежатъ морому, благоустроенному миру. Фурія — ужасившаяся сына совѣтскихъ въ ножной стылени, когда она утверждается на темномъ чувствѣ и угрозѣ, и не смѣчающа ничего спасеніемъ разсужд. Напрасно Орестъ представлялъ себѣ всѣ спасававшие его побуждения поспушки; голосъ кроваго родства обвинялъ его. Амбразъ — богъ юности, благороднаго порыва, священного действія. Паллада — обдуманная мудрость, правосудіе и увѣренность; она одна могла оконычить змущость спору. Усывереніе Фурій имѣетъ смыслъ также символическій: только въ священномъ убѣжнѣ, подъ кровомъ религіи можетъ виновный найти покой опь мученій совѣстнъ; но едва онъ показывается въ свѣтѣ, какъ является образъ убѣенной матерѣ, и оживъ ихъ пробуждаетъ. Въ словахъ Киплеменестры преимущественно обнару-
живается символизм, равно как и в адпри-бушах Фурьи — в эмвях и исчезновении крови. Равно как и доводов обвиняющих и оправдываю-
них постулонах значимется освященным числом судей. В Аеъах воздвигается священ- 
лице укрепленным Фурьям: это значим, что 
рассудок не везде должен ощущать преиму- 
щественно законы своим пред невольным стрем- 
лением; в духе человеческом запечатленный други 
е законы, нарушен киозорах должен избь- 
гать всякий человек, желающий сохранить вну- 
треннее спокойствие.

Сколь глубоко значение творения поэма, при- 
надлежащего, по свидетельству Цицерона, къ 
школѣ Пифагорейцевъ. Сверхъ того Эсцилъ弱点ъ 
и политическую цѣль. Воперых, преобладаете 
Аеъах. Дельфы были религіознымъ средоточи- 
емъ Греціи, и не смотря на то, Аены ихъ за- 
темняютъ. Дельфы только оптъ первоначальнаго 
преслѣдованія могутъ защищать Ореста, ва не 
освобождаютъ его совершенно; это предоставлено 
странѣ правосудія и человѣчности. Вовторыхъ, 
поэтъ хотѣлъ прославить Ареопагъ, грозное, но 
вмѣстѣ и великолушенное судилище.

Впрочемъ всѣ эпизоды постороння намѣрѣнія не 
разрушаютъ ли чисто поэтическаго впечатлѣнія? 
Безъ сомнѣнія, эпого должно опасаться у дру- 
гихъ поэтовъ, даже у самого Еврипіда; въ Эсцилѣ 
же дѣло подчинено поэзіи, а не поэзія дѣло. Она 
не исходитъ до ограниченной дѣйствительнот- 
сии, а возносить дѣйствительность въ сферу воз- 
можности, и связываетъ ее съ высочайшими иде- 
ями. Въ прологѣ Эсцила мы нимаемъ безъ сомнѣ-
никто иное из высочайших писателей, какое только могла создать человеческая фантазия, и втройне было и одно из самых злых, самое полное создание поэма. Это было согласно с его личностью: ему было уже по крайней мере 60 лет, когда он явился с пророчеством. Каждое из его произведений, дошедших до нас, равно замечательно, или по какой-нибудь особенной споровостью, или по степени искусства драматического.

Трагедию: Покровительствующий, должно принимать за раннее произведение Эсхила. Впрочем, что как часть пророчества, она находилась в средине между двумя другими, которые упоминаются, именно между Египтянами и Данаидами. — Первая изображает бегство Данаиды из Египта, после их преступного брака с двоюродными избралиями; вторая, покровительствование, оказываемое ими в Аргон; третья, убийство супругов. В двух первых часах содержится только присутствие в действии, которое только в третьей становится собственностью трагическим. Хор в Покровительствующем не ограничивается одним действием: он представляет главное действующее лицо, в котором преимущественно принимаем мы участие. Такое создание трагедии не выгодно, ни для живописи общепринятого, самого нравственного характера, ни для попытания чувства, или, говоря языком Грецеского художников, ни для эпоса, ни для пантеона. — Весь хор имеет один голос, одну душу; но это настроение духа, общее полное пятыдесяти дых, воспринимается в произведении с природою: образ его оттеняется только общими чертами человеческих, поза, воз-
раста и пародисности. Последнее Эсихиль больше намеревался исполнить, а не исполнить действияительно: он придает особенную важность ню-земному происхождению Данайды, но только на словах; приписывает же эпо, не давая ни даже в речах узнаешь их чуждый характер. Предприятия, исполнения и действий многих лиц совершаются так единообразно, как движение благоустроенного военного отряда: пушка не видно свободы действий, прямо из глубин душ произошедших. Спленения обстоятельств и судьбы в одном лиц или общее возбуждающе участие, нежели во множестве образов, сливаемых в одну массу.

В Семи вождях подъ Тивами Царь и върошник, которыхъ ручи занимаютъ большую часть трагедии, говоряще болѣе сообразно съ своимъ долгомъ, нежели съ своими чувствами. Изображеніе нападенія, угружающаго городу, в Семи вожде, ко-торое, какъ гиганты, осаждающи небо, покла-лись его разрушили, и на показъ всѣмъ носили на своихъ щитахъ символическія изображенія своего высокомрія — есть предметъ эпическій, облеченный въ прагматическое великолѣпіе. Ужасно зрѣ-лище, когда Эпеокъ, узнавъ, что седьмый вождь, виновникъ бѣдствійъ, Полиникъ, самъ хочетъ съ нимъ сразиться, и не смотря на всѣ заклинанія хора, съ сознаніемъ неизбѣжной гибели, устремляется на браноубиство. Война сама по себѣ не можетъ быть предметомъ трагедіи; но поэтому быстро приводитъ васъ къ развязкѣ: городъ спасенъ, оба искала пресвита пали однѣмъ опь руки дру-гаго, и надгробный плачъ, который сестры раздѣ-ляютъ съ хоромъ Тивскихъ дѣвъ, заключаетъ трагедію.
Трагедия Персы изъ всѣхъ творений Эсхила слабейшая. Занимающаяся возбужденіемъ только въ началѣ нечистоплѣнныхъ лицемъ Ахіосы; мнѣ же раскрыта всѣ капаскрева, по полѣ которой не освѣтился болѣе ожиданій. Эта драма походила на воинственную вѣсть свободы, облеченнную въ измѣненный плать о ниспроверженномъ владычествѣ завоевателя. Успѣхъ сраженія здесь предстаивать не случайнымъ, какъ это почти всегда изображается у Омира, но напередь условливавшихся высокомѣрныхъ оспыленіемъ съ одной стороны, а съ другой — обдуманною предосмотрительно.

Прикованный Прометея составляетъ также среднюю часть мифологіи; двѣ другие: Прометея, покидающій огонь и освобожденный. Прикованный Прометея едва изображеніе спарданія, превысшавшаго силы человѣческія. Действіе на пустынной скалѣ, обливаемой Океаномъ, объемлѣнѣ Олимпъ боговъ, и землю, обширная смертныхъ — весь миръ, едва еще успокоившись, послѣ ниспроверженія Тифанова, крачный, первоначальныхъ силъ природы. Мысьль о божествѣ, приносящемъ себѣ въ жертву, представляеть родное духу спасеніе къ вещимъ; но какъ шарко и слабо эпио справленіе безъ высшаго руководства! Прометея спарданъ не во врѣм міродержавной силы, а за свое восстановленіе произвольной силы, сопоставляюще въ желаніи совершенствованія человѣчества: онъ изображенъ самое человѣчество, съ роковымъ прозрѣніемъ въ будущее, прикованное къ земному бытію, безъ помощника пропивъ неумолимыхъ силъ природы, которыми можетъ пропивовосстанавливать одну непоколебимую волю и соображеніе своихъ въвобыхъ правъ.
Внешнего действия в этой драме не много; в самом начале и в продолжение действия Прометей спрашивает и ожидает непоколебимого. Искусственно поэма сосредоточена в этом, что он умом неосознанное определение неба предвосхищает и недосмотришнее величие Титана показано со всех сторон-сверху. Все поражает безмолвное спорадическое Прометей, когда его замыкаются в небесах, лишь только Вулкан обнаруживает безмолвное сострадание. К нему приходят Океаниды; с их вождем участвием он свободное дыхание рассказывает их причины своего падения, и предрекает будущее; назвавшееся его спасший Океан, родственник Титана, склоняющий его к покорности перед Зевсом. Сюда приходит и Зевс, в беспощадном бунте, жертвует также мирным; ей предрекает он конечную судьбу, компактная связана с его собственной; потому что он не, чрез несколько веков, должен родиться его избавитель. Меркурий, с новеллами угрозами пребывает, чтобы он поведал, как можно Зевсом одержим себя от воли судьбы. Наконец лишь только произнес Прометей опрещение повадышь ему похвала, с громом и молнией землетрясение низвергается в преисподнюю упаковь, к которому он был призван.

В особенном трагедии Эсхила сосредоточено собою один из многих примеров того, что в искусстве, равно как и в природе, гигантскими произведениями всегда предшествовали идущие правильные, которые, в свою очередь, доходили до низкого света, и что поэзия в первобытных заблуждениях тяжело связана с религией. Одно несущее до нас свидетельство поэма показывает, что он спрашивал всю жизнь и с нетерпением,
и опасался художественною определюю ослабицъ величіе божественності. Брамы совытвовали ему написать новый Пеанъ. Эсхилъ сказалъ имъ, что древний Тишиковъ превосходилъ: всякай новый Пеанъ въ сравнении съ нимъ по же, что новья спешун предъ древними, которыхъ, при всей своей простотѣ, почишаются пебесными; новыми уди- 
влается, но онъ не пробуждающи мысли о всѣ-
можуществѣ. Трагическій спиш Эсхилъ не со-
вершень, часто переходная въ эпический и лирический спихинъ, открываетъ, неровень, сувъ. Создашь налицонь прагедіи послѣ Эсхила было воз-
можно; но въ величин неземномъ онъ остался не-
подражаемъ.

Прислушаемъ къ разсмопрѣнію творений Со-
фокла, котораго небо осыпало всѣмъ своими да-
рами. Красота пѣла и дула, полное и эстетиче-
скому образованіе, развитое счастливыхъ природы 
дарованія и давше душу дивную настроенность 
— непрерывное наслажденіе позицію, любовь 
и уваженіе согражданъ: вопль изображенія Софокла. 
Сколько далеко прошелъ Эсхилъ, совершенствовава-
щему трагической поэзіи, опь первой грубости 
до величинія своего комуна; сколько же, въ оточе-
неніи къ искусству, отклонилъ онъ опь Софокла. 
Эсхилъ является въ исторіи драматической поэзіи 
законодательомъ, а Софоклъ исполнилъемъ и совер-
шенствователемъ. Больше искусство послѣдняго 
въ созданія драмъ легко замѣтишь: у него хоръ 
соразобрѣть съ диалогомъ, рянемъ и чистое апопе-
скомъ партіи улучшено, число действующихъ лицъ 
умножено; сверхъ того богатство вымысла, разно-
образіе дѣйствія и полна развязка, болѣе спо-
койное выдержаніе всѣхъ моментахъ дѣйствія, 
болѣе шекспировское высшавленіе главныхъ лицъ,
окрупление дѣла. Сверхъ того онъ превозшелъ Эсхила гармоническімъ совершенствомъ души; въ его произведенияхъ законъ изящнаго осуществлялся по внутреннему влеченію; у него каждое свободное стремленіе сопровождалось самопознаніемъ, возвышеннѣйшимъ до явленій.

Софокль кажется менѣе смѣльнымъ, онъ благоразумной умеренности; онъ всегда приступаетъ къ дѣлу съ величайшей энергией, даже, можетъ быть, съ чрезвѣрнымъ усилиемъ, подобно человѣку, которыой нѣкто знаетъ границы свои, не переступаетъ ихъ и твердо держится своихъ правъ. Какъ Эсхилъ все любилъ разыгрывать въ высотѣ первобытнаго мира Тимановъ; такъ, напротивъ, Софокль только по крайней необходимости принимаетъ за явленіе боговъ. Онъ изображалъ людей, по общему образу мыслей древнихъ, лучшими, не безпорочными, но болѣе прекрасными и болѣе благородными, нежели каковы они въ действительности. Въ сценическихъ украшеніяхъ Софокль также гораздо умереннѣе Эсхила, болѣе скромны изящества, а не колоссальнаго великолѣпія. Какъ характеристическаго свойство, древнѣе приписывали ему поэзию врожденную сладость и прелестность, по которымъ и называли его Амфилическою пчелою.

Въ числѣ дошедшихъ до насть піагедій Софокла имѣемъ мы художественныя произведения, которыя и древнимъ особенны нравились, каковы: Антигонъ, Электра, оба Эдипъ. Большею частію новѣйшіе критиковѣ предпочитаются всѣми другими піагеди: Эдипъ и Филоктетъ; первая — по искусствой завязкѣ, гдѣ катастрофа выводится, какъ слѣдствіе спланирования разныхъ обстоятельствъ; вторая по оконченности характеровъ и противоположности дѣйствующихъ лицъ, не смотря на Чт. о Си. Ч. IV.
простому построению. Впрочем и другие пьедестал Софокла отливаются своими особенными красками. Въ Антигонъ представленъ героизмъ въ чистейшемъ идеалѣ женщины; въ Аяксъ — чувство чести во всей силѣ; въ Трахиниаахъ — легкомыслѣ Девыры искуплено смертію и Геркулесовы спра- данія изображены съ доспѣхъ воя; Электра оставлена энергіею и паѳосомъ; въ Эдипъ коло- нейскому господствуетъ пророчество, и слѣ- дующимъ разыграна величайшая прелесть. Послѣдняя пьедестал, кажется, выражаетъ самого Софокла. Она посвящена прославленію Аеи и пре- имущественно родины поэта; видно, что онъ штру- дился надъ нею съ особеннымъ любовью. Обыкно- венно менѣе другихъ оцѣниваютъ Аяксъ и Анти- гону. Не понятно, какимъ образомъ дѣйствіе споло- долго шло въ пьедестал называемой касатель- ной. Сказаніе Эдипа изъ всѣхъ сказаній древности самое глубокомысленнное. Ніоба, чужда непостижимыхъ сплетеній судьбы, просто въ ко- лоссальныхъ размѣрахъ изображается кичливость человѣка и драконъ боговъ. Въ Эдипъ завязка пред- ставляетъ драматическое совершенство: все, что ни дѣлаютъ его родители, онъ самъ, чтобы избегнуть предсказаннѣйшихъ ужасовъ, все ведомъ его къ нимъ на встрѣчу. И копнъ избранъ игра- щемъ судьбы? Тотъ самый Эдипъ, который раз- рѣшилъ загадку Сфинкса, обнимавшую все бытіе человѣческое — Эдипъ, для котораго только соб- ственная жизнь оставалась непонятной загадкою, разгаданною когда уже все было невозвратно по- шерено. Это вѣрное изображеніе мнѣніемъ человѣ- ческой мудрости, которая въ чисто блуждаетъ въ отвлеченностяхъ, думаетъ все разобраться и по- стигнуть, кромѣ себя самой. Человѣческое чув-
спио въ Эдинъ Царь спасается омчесочною забожи- 
ливостью о подданныхъ, которыя законнымъ изсле-
дованиемъ виновника преступленія ускоряютъ его 
издѣніе. Угпишильно видѣть въ немъ чистому 
правовъ — какъ сниспился онъ избгнуть предска-
занныхъ преступленій, и какъ доспособь онъ со-
страданія, когда, не смотря на все эзко, явятся 
преступнымъ.

Разнообразіе характеровъ Эсхила и Софокла 
пигда споль разко не выказывается, какъ въ Эзме-
ндахъ и въ Эдипъ Колокейскомъ. Аппли въ шей 
и другой трагедій прославляюся, какъ свя-
щенная обитіе правосудія и образованности.
У Эсхила, дышащаго любовью къ опишиемъ, эвоно 
исполнено развитіемъ идеи правосудія; у кром-
каго. Софокла ша же цѣль достигается развити-
емъ чувства религиознаго. Эдипъ представляетъ 
погребальный приумъ свой. Когда онъ былъ уни-
чоженъ долговременнымъ изнаніемъ, по сознаніи 
невольныхъ преступленій, боги какъ бы хотѣли 
чрезъ его показать доспойное возмездіе въ ужа-
сномъ, на немъ проявленномъ примѣрѣ; эво урокъ, 
данный всѣмъ человѣчеству. Софоклъ, котораго 
вся жизнь посвящено служеніе богамъ, люби-
лъ послѣднюю ея минуши украшамъ, какъ по-
слѣднюю минуши какого-либо празднества, и 
пышъ вливаетъ совершенно иное чувство, нежели 
какое возбуждаетъ идея смерти. Упомянутый 
спреданіямъ Эдипъ находилъ себѣ успокоеніе и 
миръ у фурій, памѣ, ожкуда всѣ бѣгутъ, объяв-
шьте ужасомъ. У Эсхила для того, чтобы пре-
слѣдуемый былъ спасенъ и спора приняла уча-
сіе въ его благополучіи, мрачный ужасъ фурій 
оледенѣетъ кровь аришелею; у Софокла онъ ни-
когда не являлся сами, но находился въ дали.
картину — не назывался по имени, но означается признаком. Мрачность, отдаленность, свойственная диким почвам, благоприятствующим безмоловному трепету, в котором однако пышная сторона памяти не участвует. Сладость создания довершается пьесой, что роща фурор одевается прелестями весны. Если было бы составить символ для поэзии Софокла из его трагедий; это можно было бы сделать, их священно рощей мрачных богинь судьбы, в которой зеленеют и лавры, и оливы, и лозы, и раздается пьесе соловьи.

На священном праве умерших и на важности погребения основаны Антигон и Акск. Женский идеал в Антигоне доведен до совершенной окончательности. Негодование, когда Исмена описывает причину участия в ее опасном рисунке; понятно, с каким Антигоном можно оспаривать раскрывающуюся в своей слабости Исмену, желавшую хотя в смерти сопутствовать своей доблестной сестре; молчание, речь перед Креоном, которыми движешь его к исполнению злодейского решения, свидетельствующей о непоколебимой твердости его духа. Но поэзии и в этом характере нашел шайму выразить волюю любви женского сердца. Когда уже ведут Антигону на смерть, она изливается в неживших и проклиняющих их жалобах на свою жестокую преждевременную смерть; скромная доля плачев о шаман, что не дожила до свадебного торжества и не насладилась очарованье брачной жизни.

При первом взгляде хор в Антигоне может показаться слабым, без всякого пропорционального согласия с повеленциями Креона и ничего не произношать в пользу юной героини; но
она и должна спать одну, ни к чему не находит для себя опоры или сделайшия. Раболюбство хора увеличивается впечатление невозможности противиться патриархальной. Последняя сила хора должна быть смыслами с горестными восприятиями, дабы Анфипоне исполняла все чашу земных спадений. Совершенно не случай в Эленифе, где хор участвует в действиях и одушевляет себя главными действиями лиц, вопачему много патриархальных чувств возбуждаются против ее действий, других, напротив, опечаленную к земному, в дальнем Анфипоне подобная внутренняя борьба вовсе не имела места.

По совершении памятника и после сожалений о совершении, освящается еще наказание высокомощия, исполняющее гибель Анфипоне: только гибель всего самолюбия Креона и его собственного, исполняющее судьбу досадного восприятия в споло драгоценной пожарной жизни. Сурового Царя, о которой до этого времени вы ничего не слышали, является в самом конце для всего только, чтобы узнать о несчастьях и умерщвить себя. Для чувства Греции было бы недосуждно заключить пророчество одною гибелью Анфипоне.

Подобным образом действует происходит и в Ахиле. Высокомощие, за которое он был наказан безумием, забывающимся, как видеть чувства спяла, переходящее в оживление. Преславование несчастья не должно было произойти даже, и когда еще хотел опознавать ему в потребении, тогда восстанавливает Улиссом посредником, постивший сам по Эленифе, который Ахил симпаз своим заключенным врагом, которому Паллада в примере немыслимого Ахилл показала.
ничтожество человеческим: оно явление, как окончательная утверждённость, которая предохраняла бы Аякса, если бы он её обладал.

Самоубийство часто вспыхивает в древней мифологии, перенесенной в прагедию; большее частью случаются оно, не в безумии, но в извёстном состоянии, при незначительной вспышке неочаснича, неоспособляющего жеста размышлению. Таких самоубийств, каковы самоубийства Йокасы, Гемона, Евридики, Дейиеры, допускаются в притческих картинах Софокла, как ниспровергнутная идея; самоубийство Аякса едва обдуманное решение, произвольный поступок, и потому могло быть главной мыслью. Оно не есть гибельный перелом медиапелитного душевного медузы; еще меньше оно походило на отрицание онтъ жизни, основанное на убийстве в его ничтожестве, превозмогающее многих Римлян, преданных правилам Эпохурейским и Споическим. Аякс не изменил своему дикому героиству безнадежностью; его безумие уже прошло, прошла и первая безумная ночь пробуждения оттъ него; когда снова пришёл в себя, измывший всю глубину бездны, в которой его, по определению богов, повергло высокомерие; когда увидел свое положение очевидным, честность свою — оскорбленной лишеннием оружий Ахилловых, послъ славных подвигов; епиак воспоминание врагов, нозоръ досоинному отцу своему: тогда онъ впервые увиделъ, что ему остается «славно умереть». Самовнагаряние, враждебно, первое в его жизни, успокоение низвергшей его, в безразличении низвергшей, и что должно описаться къ силѣ его духа. Какъ Ашнапона въ
женской тяжелостью, такъ она, суровый и дикий, въ послѣдней рѣчи, замѣтила, еще чувствуется великолѣпное солнечное ожерелье, котораго больше не увидишь; поломавшись, онъ прервалъ сосредоточие, но шумъ сильнѣе его возбуждень.

Какъ Аяксъ съ дикою рѣшительностью ощергаеть опъ себя жизнь; такъ Филоктетъ, въ многолѣтней ссылкѣ, несешь ея ужасное, бремя съ непреодолимымъ терпѣніемъ: въ одномъ изображеніе, въ другомъ постоянство. Гдѣ стремленію къ самосохраненію не противорѣчить никакое нравственное чувство, тамъ оно должно проявиться во всѣмъ могуществѣ. Природа снабдилъ имъ всѣ живыя существа; силѣ, съ какимъ онъ оправдываетъ враждебныя силы, служитъ свидѣтельствомъ сладосны жизни. Можетъ быть, среди людей, съ чувствомъ зависимости онъ пре- восходства ихъ силы, Филоктетъ сползъ же бы мало дорожилъ жизнью, какъ и Аяксъ; но оправданный на пустынномъ островѣ, мучимый неизбѣжною язвою, одинокій и безпомощный, онъ лишь съ при- родою бессмертнъ, на ея любъ находитъ опору своимъ бдствіямъ. Въ продолженіе десяти лѣтъ, онъ все перераспредѣляеть, и онъ живъ еще, привязанъ къ жизни — въ немъ еще не погасла надежда! Какая глубокая испытана здесь выдержана! Но особенно про- гаenasъ въ Филоктетѣ, что послѣ непреодолимо- сти, непріятной имъ, опъ людей, онъ испытывающъ ихъ не лучшими, но спольно же непреодоли- выми: онъ находитъ въ нихъ впроломство. Гдѣ- ресны, что онъ долженъ быть лишень послѣдней опоры — лука, была бы слишкомъ мучительна для зрпеля, если бы съ самаго начала не было предчувствія, что прямодушный Неоптолемъ не въ силахъ выдержать лицины обмана. Возвращаясь
72

dь ошибну, бдный спиралець притягается съ
свою гоемпринюю пещерою, съ животными
и съ самой скалой, оживаемой шумами волнами;
и съ крошкой они сколь часто возвращаются вблизи
щее море. Такъ любилъ человѣкъ эту жизнь!

Трагичанки сползь ниже другихъ творений
Софокла. Многое, какъ въ основании и расположе-
нин, такъ и въ выраженіи трагедія, заслуживаются
сомнѣвываться въ ея подлинности; самый монологъ
Деаниры, безъ всякой причины открывая дѣй-
ствіе, не имѣетъ характера Софокловыхъ проло-
говоръ. Во всей трагедіи не видно глубокаго Со-
фокловаго духа. Впрочемъ драматическая лирика-
рамура представляетъ болѣе примѣры тому,
что иногда трагедія были приговняемы на сцену
не однимъ поэтомъ, но многими. Извѣстно, что
Эврипида поручалъ исполненіе трагедій своихъ Кефи-
софону. Это могло быть въ Аѳинахъ въ то время,
когда частныя представления требовали безпрестанно
новыхъ драмъ; поэтому пользовалъ частый исполненія
пруд старикъ, проникнувшисъ однимъ духомъ.
Такъ образовались школы живописи въ XVI вѣкъ.
Софоклъ воспидалъ сына своего Иоана для праги-
ческаго искусства; ему могъ онъ поручать исполненіе
мыслей своихъ, по господствующему расположению.

Онъ знаменитаго Эсхила и глубокаго Софокла
перейденъ къ Эврипиду, поэму — мыслиемъ.
ЧТЕНИЕ СОРОКЪ ДЕВЯТОЕ.

Эврипида. — Сравнение Козьорта Эсхила съ Электрою Софокла и Эврипида. — Трагики Александрийские.

Когда мы разсматриваемъ Эврипида безъ всѣхъ основаній, или когда разбираемъ ея пьесы изъ лучшихъ его произведений, а въ иныхъ только лучшія выпуска; тогда мы можемъ описать ему въ своемъ удивленіи дарованія. Но попъ же поэтъ заслуживаетъ справедливые упреки, когда доходимъ до него въ порядкѣ въ иротии драматическаго искусства, предложему господствующую мысль въ его твореніяхъ и судимъ объ нихъ въ цѣлости. Не много такихъ писателей, которыя, равно какъ Эврипида, можно хвалить и вмѣстѣ порицать. Несмотря на богатыя его дарованія недоставало возвышенностія духа и художественныхъ мудрости: эпитетъ достоинство мы по справедливости изумляемъ въ Эсхилѣ и Софоклѣ. Онь только хочешь нравиться, не забираешь о способахъ, какимъ достигаетъ своей цѣли. Онь того онъ сильный переносъ: то встрадаете въ немъ поразительныхъ красоны, то негодуете на выходки, слишкомъ обыкновенные. При всѣхъ однако недостаткахъ, Эврипида удивляетъ васъ легкостью и очаровательною прелестью. Но вые критики не рѣдко предпочитали Эврипида оба- вшемъ его предшественникамъ, болѣе читали его и превозносили, по сродству въ чувствовани-
яхъ, или по непонятному выражению Аристопхена; но и сами древніе, даже современники поэта, в честь его, и порицали. Плапонъ обвиняетъ трагическихъ поэтовъ въ томъ, что они предающъ человѣка во власти страшенной, доводя его до изнѣженности, влагающъ въ успѣха героиамъ наслѣдія жалобы на жизнь: всѣ эти обвиненія преимущественно падаютъ на Эврипида. Аристопхень, называя его больше всѣхъ трогательныхъ поэтовъ, разумѣется, по эффектамъ, пымъ произво- димымъ, прибавляеть, что онъ погрѣшаетъ про- шивъ искусствъ въ расположеніи.

Сущность Греческой трагедіи, какъ уже до- спѣла показали мы прежде, состоящъ въ го- сподствующей идеѣ судьбы, въ идеальномъ изобъ- раженіи лицъ и въ особомъ значеніи хора. Эври- пида трагедія не представляетъ эпой сущно- си всѣхъ чистоты и правдивости основной идеи. У него судьба разъ представляется невиди- мымъ духомъ целой драмы, главною мыслію драматическаго міра. Мы видѣли, что въ продолженіи прологіи Греческой шепнѣть чувствовать спрахъ судьбы проясняется до свѣтлой мысли о мудрой и благой промыслительности. Эврипидъ извлекъ судьбу изъ области безконечнаго; неизвѣстный за- конъ необходимостіи иногда превращается у него въ своенравный случай. Онь того онъ уже не доспѣгаетъ цѣлъ и трагической, не можетъ вызвать сущи правдивенной свободы человѣка бореніемъ съ неумолимымъ рокомъ. Немногія изъ его драмъ основаны на этой борьбѣ съ судьбою, или на героиской покорносніи судьбы; большое же больше его дѣйствующія лица спрадаютъ, поему что они должны спрадать, а не по этому, что они вѣтно ходять.
Въ Софоклѣ, какъ въ искусствѣ Греческомъ вообще, мы видимъ, что спрасть всегда подчинена идеальному величію характера; у Эврипиды, напротивъ, спрасть составляетъ важный предметъ драмы. Признако, что дѣйствующіе лица въ драмѣ не могутъ быть все равно непогрѣшительны; въ противномъ случаѣ нельзя представить боренія между ними, и не можемъ быть никакой завязки. Эврипидъ часто, безъ всякой надобности, изображаетъ дѣйствующія лица порочными, и наоборотъ, произвольно приписываетъ имъ мелочныя малости, между тѣмъ какъ у древнихъ понятія объ ужасныхъ проступкахъ соединены съ преданіями о нѣкоторыхъ герояхъ, освященными народнымъ вѣрованіемъ. Онъ не заображается объ изображеніи эпическихъ героевъ выше своихъ современниковъ, а старается сблизить пространство, оѣдывающее его въ то время героическаго. Изображеніе сверхъвѣрнаго изъ области человѣчества низводимъ онъ въ область людей обыкновенныхъ. Софоклъ, говоря словами самого поэта, изображалъ людей, какими они должны быть; Эврипидъ представлялъ ихъ такими, каковы они были дѣйствительно. Софоклъ не хотелъ сказать этимъ, чтобы его лица всегда казались образцами непогрѣшительными, но онъ указывалъ на идеальное величіе характеровъ и правовъ. Кажется, Эврипидъ говорилъ эретикамъ своимъ: «смотришь, эпосъ существуетъ были такие люди, какъ и вы — съ вашими слабостями, дѣйствовали по склонностямъ своимъ, какъ каждый изъ васъ дѣйствуетъ.» Поэшему онъ охотно изображаетъ въ лицахъ всю правдивую порчу общества; герон его хвастался эпизодами, какъ будто всему тѣмъ слѣдовало бышъ.
Хоръ. у Эсхилы и еще Каинъ являются украшением: часто въ этихъ мѣстахъ царь или царевна олицетворяются въ главномъ действиі; они опідчаются болѣе слава, нежели удовлетвореніемъ. "Хоръ, говорить Аристопхенъ, должно принимать за одного изъ персонажей и за часть цѣлаго: онъ долженъ совѣдствовать роду драмы; и не какъ у Эсхила, а какъ у Софокла."

Что касается до цѣлы, Эсхилъ всѣдъ старается только нравиться, дѣйствуетъ болѣе на чувственность, не проникая въ глубину духа. Такъ безъ всѣхъ надобности на дѣйствующая лица находятъ спрахъ и ужасъ; старики безпрестанно жалуются на дряхлость. Для того, чтобы про- нуть, онъ готовъ пожертвовать цѣлымъ со- спавомъ драмы. Поразительны картинны несча- стій; но сожалѣніе онъ принимаетъ не за внѣ- ренную скорбь души, а за пъльное спаденіе, заслуживающее героевъ своихъ, въ состояніи нищен- сція, которую умретъ, окупающая ихъ въ ру- бища, повсюду сиплетъ изреченія, пользуясь всѣяскімъ случаемъ, показывая простодушное вроп- ваніе народа въ своихъ боговъ. Вы встрѣтише у него множества пословицъ и поговорокъ, большую частью не кшашни упомиаемыхъ, и не рѣдко ложныхъ.

Слово Эсхилы нельзя назвать искрення- ными, хотя встречаются одниъ изъ самыхъ прекрасныхъ картинъ и глубокія мысли; въ нихъ мѣстъ и событовъ, и рѣдко изъ слога Софокла. Часто въ выраженіи онъ бываетъ спрашемъ и наныщенъ, съ высоцей музыкой, находимъ въ слогу народную. Такими переходами, равно какъ комическимъ изображеніемъ нѣкоторыхъ ха-
ракперсисскихъ своиствъ, Эврипи́д есть какъ бы предвосщинкъ новой драмы: въ изображеніи героическаго взао изображаемъ взао современный. Но въ изображеніи души слабой, до изступленія предающеся страстямъ, Эврипи́д пророчествуеть. Онъ прекрасенъ въ представленіи предмета пророкъ, который требуетъ нравственноаго изъшеніпъ. Некоторыя изъ его трагедій заключающи́ся въ себѣ мѣстахъ испытаний пре- красныхъ. Вообще въ немъ видны материи удиви- тельный, которому недоставало только уваженія къ нравственности и религіознаго благовѣдія.

Опищеніе. Эврипи́дъ къ обозрѣні его предше- ственикъ предстаошися въ яснѣйшемъ свѣтѣ при оправленіи жречь дошедшемъ до насъ трагедій, изображающихъ смерть Киппенметры опь руки Ореста. Действіе въ Колофонахъ Эсхиа происходитъ передъ царскими палатами; гробъ Агамемнона на сценѣ. Приходя къ Орестъ съ встрѣчъ другомъ своимъ, Пиладомъ, возбуждаетъ при гробъ жертвы къ Меркурио, обращаетъ речь къ панни опцъ, прилага жертвенникъ за его смерть, и освобождаетъ на гробъ ложку золотъ. Хоръ женщинъ въ погребальномъ одѣвании выступаетъ изъ дворца, приноситъ жертвенникъ возбужденія на гробницу; дума узнаетъ среди ихъ сестру свою, она оспоняетъ наказъ, въ которой съ Пиладомъ и вступается въ панни. Хоръ, состоящий изъ пѣвницъ Трои- скихъ, въ грустныхъ носкахъ объясняетъ ужасный сонъ, виданный Киппенметрою; присовокупляется къ вѣшему чтѣю предчувствія о предстоящей мести за кровопролитіе, и оплакиваетъ жрецовъ, обрекшій его служить неправедной власти. Электра спрашиваетъ у хора, исполняль ли ей порученіе враждебной мавери, или въ безмолвіи совершила
жершву; обращается съ молитвою къ Меркурию и къ пяти огня своего, молясь и объ отпущивающим Ореста, да явится онъ отмстителемъ за смерть огла. При изящнемъ жертвѣ она плещетъ вмѣстѣ съ хоромъ объ усопшемъ. По сходству въ дивныхъ волосахъ съ своими волосами и по сладкимъ около гробницы, она догадывается, что братья ея были въ этомъ мѣстѣ; въ то самое время, какъ она опять радостно видѣла, Орестъ является, открываетъ ей себя, показываетъ платье, ея руками вышитое. Въ радости Орестъ благодаритъ Зевса, разказываетъ сестрѣ о предсказывающихъ событияхъ. Затѣмъ слѣдующихъ пѣсни хора и Элекляры, содержанія часами молитвы объ умершемъ и къ бо- жествамъ пренесшимъ, часами припоминание о причинахъ месни за смерть Атамановыя. Орестъ разказываютъ сѣмъ, заслужившей Климемнеспру принесшей жертву: ей приснилось, что она прижи- мала къ груди своей дракона какъ ребенка, и корми- ла его своей кровью. Она узнаетъ себя въ драконѣ, хочетъ, переодѣвшись сприанниковъ, проникнувшія въ домъ огненской и поразить ее и Эгисіа. Съ эпизодомъ намѣреніемъ удаляется, а за нимъ и Пиладъ. Хоръ поетъ между тѣмъ о вѣроломстве человѣческомъ вообще, въ особенно- сти женщинъ, упоминаетъ объ ужасныхъ мѣсяцахъ и переходимъ къ карающему правосудію. Орестъ и Пиладъ, подъ видомъ сприанниковъ, желающихъ войны во дворѣ. Климемнеспра выводитъ къ нимъ на вспрѣчу, и, услышавъ о смерти Ореста, предлагаетъ имъ госпредупреждение. Послѣ крахомъ молитвы хора, приходитъ кормилица, и облика- ваетъ свое дѣтище. Хоръ подаетъ ей надежду на его выздоровленіе, и повѣшаетъ ей пригласищъ Эймета къ Климемнеспру, но безъ спрахи. Съ
приближением минуты опасности хоръ обра-
щается съ моленіемъ къ Зевсву и Меркурио обь
успѣшномъ совершеніи намѣреній. Эгисيث прибли-
жается, разговаривая съ посланнымъ, не вмѣстѣ
извѣстно о смерти Ореста, и поспѣшно идетъ въ
домъ. Тутъ слышатся крики умерщвлнаго. Кля-
шеместра узнаетъ эпи вопли, шребующъ свирлы;
Орестъ нападаетъ на нее съ окровавленнымъ же-
чтъ; но передъ охрыпкою материнаюю грудью
онъ колебляся, вопрошаетъ Пилада, которой
уверждаешь его въ предпринятномь намѣреній, а
Орестъ влечется Кляшеместру въ домъ, чтобы
умерщвить ее при приз хоръ Эгиспах. Хоръ величе-
ственной пѣніемъ обнаруживаетъ радость свою
о довершенней мести. Главная дверь двора охво-
ряется и во внутренности видны два червянья
гила. Орестъ приказываетъ показать пламя, въ
которомъ огнѣ его бывъ убиваютъ. Хоръ, смоляя
на окровавленное пламя, исполняется глубокою
горестною о смерти Агамемнона. Орестъ начи-
nаетъ чувствовать попенины разсуждки, смѣшись
оврадать свой постукивъ; для очищения хочешь
отправиться въ Дельфы, и, исполненный ужаса
опь фурій матеря своей, убиваетъ. Хоръ, не вида
фурій, починаетъ все это мчшею; но фуріи не
dаютъ покоя Оресту. Хоръ оканчивается воспо-
мианіемъ о проекращномъ убийствѣ въ цар-
скомъ домѣ.

Дѣйствіе Элеонры Софокла происходитъ так-
же передъ дворцомъ; но на сценѣ нѣть гробницы
Агамемнона. На разсвѣтѣ, въ видѣ спряянниковъ,
является Пиладъ, Орестъ и пяшунъ Ореста,
спасшій его въ кровавый день гибли Агамемнона.
Орестъ говоритъ о повелѣніи Апоплона, и о томъ,
какъ исполнить повелѣніе, розсылаемъ молитву
къ домашнимъ богамъ и къ олимпійскому крову. Въ домѣ смѣшны оспенія Электры. Орестъ желаетъ прежде видѣть ее, но старецъ сводитъ его для привезенія жертвы на гробъ отца. Электра выходитъ изъ дому и въ сильной рѣчи изливаетъ свою скорбь передъ небомъ, а въ молитвѣ къ приспособленнымъ божествамъ неприимиримое желаніе мщеченія. Хоръ, сопоставлій изъ девъ, приближается съ тѣмъ, чтобы ее утѣшить. Въ пышныхъ и рѣчахъ ея и хора выражается глубокая грусть и безнадежность въ оспеніи Ореста; она не обращаетъ вниманія на упѣщение хора. Младшая ея сестра, Хризомедида, за короткій характеръ любимая Клитемнестрой, приходить съ желаніемъ къ гробу отца. Начинается разговоръ между сестрами. Хризомедида увѣдомляетъ Электру о злосчастномъ Эгисія; говоритъ о оспеніи Клитемнестры, которой снисьло, что Агамемнонъ живъ и возвратится домой; подружили скипетръ въ землю, изъ котораго выросло дерево, означающее всю страну. Искупленная этимъ Клитемнестра поручила Хризомедидѣ принеси жертву. Электра сказуетъ, не исполнитъ этого порученія, а ея своротитъ молитву при гробѣ отца за себя и за Ореста; она, какъ жертва, присвоенна въ пойсъ и локонъ волосъ. Хризомедида, обѣщая все исполнитъ, уходятъ. Хоръ предсказываетъ по смѣслу сновидѣнія близкую месію.

Выходитъ Клитемнестра съ упражняками дочери, и спрашиваетъ свои дѣйствія съ Агамемномъ. У жертвеяника своротитъ молитву о долголѣтіи, а пѣвцами о смерті своего сына. Приходитъ между тѣмъ пѣснунъ Ореста и извѣстаетъ опять имени Фокейскаго друга о смерти его; разказываетъ со всѣми подробностями, какъ онъ погибъ на Дельфийскихъ
ристициахъ. Клипеместра едва можетъ скрыть свою радость, хот'я въ началѣ обнаружила порывъ материнской любви; приглашаетъ въспина въ домъ для угощенія. Электра предается съпованію; хоръ пчекпно старается ее утѣшить. Хризопомидъ возвращается онъ гроба, исполненная радости, съ увѣреніемъ, что Орестъ уже не далеко. Опчаланіе Электры усиливается еще болѣе; она разсказываетъ Хризопемидъ о полученномъ извѣствіи, и, не видя никакой надежды, увѣщеваешь сестру свою соединиться съ нею и умершвить Эгиста. Хризопемиа опоказывается онъ этого, не столько по благоразумію, сколько изъ робости, и послѣ сильныхъ споровъ уходишь. Хоръ сострадаетъ бѣдствующей Электры. Является Орестъ и Пиладъ съ нѣсколькими служителями, несущими въ урна имѣнный плахъ. Электра выпрашиваетъ его у нихъ, обливаешь его слезами; расстроенный Орестъ не можетъ болѣе скрываться, говоришь ей о себѣ, показывая оптовскій перстень. За тѣмъ слѣдуешь невѣразимая радость. Орестъ и Пиладъ по совѣту вѣстовъ, чтобы засталъ Клипеместру одну, входишь въ домъ скрытно. Электра сопровождаетъ ихъ молитвою къ Аполлону; хоръ возвышаетъ ми- нушку месни. Въ домъ раздаешься крикъ испуганной Клипеместры, ея моленія и наконецъ стопы пораженной. Орестъ выходимъ съ окровавленными руками; между тѣмъ хоръ видишь приближающагося Эгиста, который узнаетъ о смерті Ореста, и изъ рѣчей Электры заключаетъ, что тьло его въ домѣ; приказываетъ отворить двери, дабы показать народу, что недовольнымъ не освящается никакой надежды на Ореста. Глубина сцены открывается, и во внутренности дворца пред- сипвается лежашее на ложѣ покрытое шекло.

Чт. о Сл. Ч. IV.
Орестъ стоящъ при немъ и повелѣвающій Эгиссу спящъ покровъ: шутъ Эгиссть видитъ тело Климентессть и свою погибель. Онъ хочетъ говорить, но Электра ему воспрещаетъ. Орестъ заставляетъ Эгиса идти въ домъ, чтобъ поразить его на самомъ мѣстѣ, гдѣ былъ умертвленъ Агамемнонъ.

Сцена Еврипиевой Электры не въ Микенахъ, но на границѣ Арголиды, передъ уединенномъ, убогой хижиною. Старикъ выходитъ изъ нея и рассказываетъ въ прологѣ архипелагъ, что произошло въ дворцѣ, какъ обращаются съ Электрою, которую даже обрекли на бракъ съ еяшимъ поселенникомъ. На разсвѣтъ Электра, съ кружкой на головѣ, какъ невольница, идеть за водою. Орестъ является съ Пиладомъ, которому повѣдаетъ, что онъ приноситъ жерпву на гробъ омца, не смытъ идти въ городъ, а хочетъ узнать о сестрѣ. Увидѣвъ приближающуюся Электру съ кружкою воды, Орестъ скрывается. Она поетъ жалобную пѣсню о собственномъ жребиѣ и судьбѣ своего омца. Хоръ, составленный изъ поселянокъ, приближается и зоветъ ее на праздникъ въ честь Юноны. Электра описывается, печальная, въ изорванный одежды. Хоръ предлагаетъ ей праздничное платье; но она неумолима. Между тѣмъ, увидѣвъ Ореста и Пилада, и принявъ ихъ за разбойниковъ, хочетъ бѣжать въ домъ; Орестъ останавливаетъ ее, успокаиваетъ извѣстіемъ, что братъ ея живъ. Хоръ любопытствуетъ о царскомъ домѣ; Электра, новѣвствуя о своемъ бѣдствіи, рассказываетъ о роскошной жизни мачери и Эгиса, который оказываетъ презрѣніе къ гробу Агамемнона. Возвращается поселенникъ съ работы. Орестъ, при
видъ почтеннаго спарца, замѣчаешь, какъ час- 
сто въ низкомъ сословіи и въ неблистаель- 
ной одежды встречаются добрые люди. Электра 
укоряетъ его, что пригласить гостей, не имѣя 
ничего дома. Она посылаетъ его къ пьстуну 
и избавителю Ореста, чтобы тотъ пришелъ 
и принесъ чтонибудь для дорогихъ гостей. 
Хорь воспѣваетъ походъ Грековъ подъ Трою, 
подробно описываетъ изображеніе цпина Ахилле- 
сова, подаренного Тетидой, и оканчиваетъ жела- 
ніемъ, чтобы Клитемнестра получила достойное 
возмездіе за свои злодѣйства. Старый пьстунъ съ 
шумомъ приходитъ въ хижину и приноситъ Элек- 
трѣ ягненка, сыръ и кожаный мѣхъ съ високъ, 
уширивъ слезы изорваннымъ платьемъ. Въ otpывѣ 
на вопросъ Электры разсказываетъ, какъ онъ при 
гробѣ Агамемнона нашелъ слѣды жертвоприноше- 
ія и локоть волось, изъ чего заключаетъ, что 
Орестъ шула приходилъ. Гости выходятъ; спарикъ 
приспальныя разсматриваетъ Ореста, и по рубцу 
на бровахъ узнаетъ его, узнаетъ брата своего и 
Электра. Тутъ они обнимаются съ живѣйшемъ ра- 
достною. Въ продолженіе разговора Орестъ, спарикъ 
и Электра созвѣтствуютъ о средѣсвѣхъ исполнитъ 
свое нѣмнрѣніе. Эримантъ опирался на жертвопри- 
ношеніе Нимфамъ; Орестъ долженъ шудь же опирать- 
виться. Клитемнестра, спрашивая злыхъ пред- 
знаменованій, остается дома. Электра надѣется 
ее вызвать, подъ предлогомъ беременностіи. Спа- 
рикъ уходитъ съ Орестомъ, чтобы опвести его къ 
Эриманту, а послѣ возвращается къ Клитемнестрѣ. 
Хорь воспѣваетъ золотаго овна, котораго Эримантъ 
похитилъ у Асрея, помощью вѣроломной его су- 
руги, и какъ былъ послѣ за то наказанъ яснами, 
приготовленными изъ собственныхъ его дѣшей.
Опь эгого зрънща солнце уклонилось съ пути своего. Слышины отдаленный шумъ и стопы. Электра думаетъ, что башть ея палъ, и хочетъ по- разныя себѣ; но вдругъ входить послѣ, извѣщаетъ подробно о смерти Эгипса. Хоръ извѣстляетъ свою радость, а Электра приноситъ въ ней и возлагаещъ его на главу своего брата, который держится въ рукѣ голову Эгипса. Къ этой головѣ обращаещтъ Орестъ рѣчь, укоряещтъ ее въ злюдѣхъ спивахъ. Приближается Кимеаннестра; совѣсть его борется съ повълніемъ оракула. Царица призываещтъ на великолучный колесьцъ, обвѣшенной драгоцѣнными коврами, окруженной Троянскими невольницами. Электра спышшъ посбить ей сойдись съ колесницъ; но она не допускаешьъ ее до эгого. Тушъ оправдываетъ поспующъ свой съ Агамемномъ, принесящимъ въ жертву Ифигению. По- многу входить въ хижину для принесения очи- спинцѣлой жертвы. Электра ее сопровождаетъ. Хоръ поетъ о мщении. И раздаеешься крикъ пораженной — брань и сестра выходящъ окровавленные. Уже раскалніе и оплаканіе, но совершеніи убий- ства, овладѣвающій ими: Орестъ хочетъ бѣжать; Электра спрашиваетъ, кто теперь возьметъ ее въ супружество. Являются Дисекуры, упрекаютъ Аполлона за его оракулъ, Оресту повѣляющія при- быгнуть къ суду Ареопага для избѣжанія мщенія фу- рій и предсказывающій ему судбу внѣ ошешества. Рышаетъ бракъ Электры съ Пиладомъ.

Изъ эгого изложенія трехъ прагедий одного содержанія видно, что Эсхилъ смотрѣлъ на пред- метъ свой съ самой ужасной стороны, и перенесъ его въ свою любимую сферу боговъ. Гробъ Ага- мемнона есть средоточіе, изъ котораго исходить ность, грозная пѣшь, душа всей драмы. Замедленіе
дъявовия, которое съ перваго вгляду кажется недоспашкомъ, составляетъ испынное, внутреннее совершенствов: это поражающийший шишманъ передъ бурей или землетрясениемъ. Часто повторяющееся моливы наносятся въ душь идею чего-то великаго, неслыханнаго, къ чему недостаивающею силы человѣческихъ. Въ изображеніи убіенія Кимемнешпры и въ ея рѣчахъ, раздирающихъ сердце, поэтъ не разоблачаетъ злодѣванія, выразилъ всю глубину чувства. Сначала могила Агамемнона представляетъ злодѣаніе, ожидающее казни, а потомъ кровью его обагренная одежда еще болѣе пробуждаетъ воспоминаніе о злодѣаніи; послѣ совершенія месни, кажется, Агамемнона еще разъ погибаетъ. Въ сисмо Ореста не обнаруживается недостойнаго раскаянія или слабости; но эпоха низбыженная давѣ оскорбленной природѣ.

Обращаемся къ художественному расположению Электры Софокловской. Здесь вспыхиваютъ все пекрасныя рѣчи передъ шестью Царицы ко гробу, которыми Эсхилъ открываетъ свое пророчество. Какое изящество въ цѣломъ! Какъ развита чувствительность Электры: с períва вы слышите жалобы, послѣ мелькаешь предъ вами лукъ надежды въ сновидѣніяхъ; далѣе ея надежда гаснѣсть визитъ въ вѣчно о смерти и снова просѣвается въ душѣ ея; наконецъ свинцовое ея надъ урной. Геройскій духъ Электры прекрасно выяснился проницаемостью малоудушья ея сестры. Поэтъ далъ своему предмету видъ совершенно новый, склоняя участіе наше преимущественно къ Электрѣ: онъ представлялъ въ братв образецъ отваги и юношеской рѣшимости, въ сестрѣ примѣръ непоколѣбимаго послѣдовательства и вѣрности въ чувствованіяхъ, героизма въ шершави. Старецъ въ прошвоположности эпизодъ
качествами изображает собою благоразумие и
опытность. Молчание Пилада у обоих поэтов
показывает, до какой степени древнее искусство
прекраснее всевозможными прикрасами. Опишите
человеческое же свойство Софокловско го трагедий со-
седнее в небесной ясности при споле ужасностях
предметов, в свежем дыхан и жизни и юности,
vъющем в цылом. Светозарный бог Апол-
лонъ, повелевший совершить кару, во всем уча-
свующем; даже развееть дня, съ чего начинается
драма, имеет свое значение. Гробъ и царство
пиней предстаывает видалъ; что, что у Эсхила
производится душою убийстваго, у Софокла про-
исходишь онъ Электры, еще живучей, равн
готовой и къ ненавистному негодованію, и къ
любви. Опишительная свойства Эсхила и Со-
фокла особенно выказываются въ видимыхъ Кли- 
пеменстряхъ; они предстаываеты съ равными искус-
ствомъ и важностью; но Эсхилово изображеніе
ужасаетъ васъ и пощадаетъ, Софоклово, наводя
спрахъ, кажется величественно изящнымъ.

Эврипи́дова Электра исполнена погрѣшностями
и промывсловй. Вы невольно спрашиваете: за
что Орестъ споле долго помнить и сестру свою,
не открывая ей себя? Какъ легко поэзъ определя-
вается ожь всего того, что ему послѣ одного
эффекта становится более ненужнымъ. — Такъ,
куда давался поселникъ, мы не знаемъ. Эври-
пидъ часшю хотвль казаться новымъ, а часшую
считая невѣроятнымъ, чтобы Орестъ въ сто-
личь умертвлъ Царя и его супругу: и чѣмъ? 
Спрашалъ избегнуть этого, онъ увлекся въ боле-
шее неправдоподобие. У него не видимъ тра-
гедій; онъ унизилъ ее до карынъ семейнаго бѣсть.
Вся приготовленія къ исполненію злоумышленія
легкомысленны, не представляють внутреннего убождения. К чему порицанія, произносимыя на Дельфиской оракулъ? Этимъ уничтожается основаніе драмы. И не для того ли прудили поэтъ, чтобъ старого поселянина наградить за цѣломудріе? Заслугъ Эврипидъ заплатилъ поселянику за эпос, и прагедія оканчивалась бы одинаково съ комедіею.

Въ отношеніи къ православності одна Алексія выдерживаетъ строгую критику. Рышательность ея умереть, прощаніе съ супругомъ и дѣтьми представлены превосходно. Къ художественнымъ положеніямъ относится и то, что поэтъ не заставляетъ говорить героиню, пришедшую изъ царства мертвецъ, дабы не опрокинуть хищившей завѣсы о состояніи мерцивыхъ.

Ифигенія въ Аэдидъ изображаетъ предмѣстъ, болѣе сошмѣшивающій дарованія Эврипіда: здсь онъ долженъ былъ возбудить крохотное чувство къ невинной юности героини. Впрочемъ и Ифигенія въ достоинствѣ уступаетъ Антігонѣ. Еще Аристопхель замѣтилъ, что характеръ въ ней невыдержанъ: «умоляющая Ифигенія нимало не походила на Ифигенію, добровольно жертвующую жизнью.»

Іонъ, или изображеніе невинности въ жреческаго благочестія въ юношѣ, есть также одно изъ лучшихъ произведеній, хотя и пущъ вспыхиваютъ мъправдолюбіе, напряжены, поврежденія, при которой должъ служить развиткою въ этой же соглашающихся боги и люди прошнъ Кеула. Ужали эпос можетъ удовлетворить нашему чувству?

Федра и Медея по изображенію женскихъ спра- стей и заблужденій омраченной спрастью разсуждка справедливо считаюся въ числѣ лучшихъ
творений. Изящно изображение героической красою Ипполита. Нельзя не признать достоинства также в соблюдении благопристой и нравственної суровости. Въ Медея начало прекрасно; ея опущенное положение поразительно выражается рвами кормилицы, пьетшуна, ея дышящей и собственными ея стонами. Но лишь только она выступает на сцену, общая и сличком обыкновенная ея размышления насы охладжаются. Еще более она уничтожается в разговоръ съ Эгемеем, когда, говосясь опущеньемъ Язону, думаетъ о безопасномъ прибывни и почи приготовляется къ новому союзу. Это не смѣла преступница, подчиняющая своимъ дикимъ спрашамъ силы природы и скипающаяся, какъ опущенноеображеніе мифъ, изъ странь въ страну, не та Медея, которой, будучи всѣми оставлена, еще владычество собою. Впрочемъ поэзія преисходя изображеніе въ одномъ и томъ же лицѣ и могущественную волнебницу, и слабую женщину. Болѣе всего насть трогаютъ ласки материнской нѣжности среды приготовленій къ дѣлу ужасному. Жаль только, что Медея слишкомъ рано и рѣшительно извѣщаются о своемъ намѣреніи, вместо того, чтобы представить его темнымъ и неопределеннымъ чувствомъ. Изображеніе въ Траяхкахъ общаго сыннова, паденія знаменитыхъ съ высоты величия въ крайнюю нищету и совершенное ничтожество, снискало поэзію у Аристофена названіе трогательнѣйшаго. Поражаешься зрѣлищемъ пьяныхъ женщинъ, увяженныхъ до рабства, изъ горящей и разрушающейся Трои убывающихъ на корабли. Впрочемъ въ этой трагедіи нѣть дѣйствія; это рядъ приключеній однородныхъ между собою только по
пому, что все они относятся к осаде Трои. Безпрецедентными спираления действияющих лиц на конце упомянутых эрищелей и исполняют их собственное. Вообще замысел, что Эврипида спрашивается об эффективном внешнем; а поэтому, в прошептанное положение быдных невольниц, Еленя являющаяся в богатых нарядах, Андромаха на колесницу, нагруженной добычей.

Эврипида не удовольствовался изображением быдствующей Гекубы: он создал особую трагедию, где это действующее лицо представляет олицетворенное горе. Смерть Поликсены и измение за убийство Полидора не имели ничего общего. В первой половине трагедии вспыхиваются мысль, испытывая изящная: таковы картины пышной юности, дневной невинности, благородного самоотвержения. Но вторая половина разрушает очарование совершенное прошептанное положением: в ней виднее мягкое нежное неприятственное Гекубы, безразсудную аличность Полиместора и жалкую полинику Агамемнона, который, не смотря на богошвость к ответу Царя Оракийского, определяет его в руки Троянских невольниц. Замысли также нервозность характера и несообразности в действиях Гекубы.

Примывом несвязанности двух различных действий в одной трагедии может служить — Непосредствующий Геркулес. Одно действие составляет в преследовании семейства Геркулесова во время его оскорбившего и спасения после его прибытия; другое действие — раскаяние в убийстве жены и дочери, совершенном в припадке бешенства. Эти два действия следующие одно за другим, а не одно из другого.
Трагедия «Финикия» богата трагическими положениями. Сын Креонова, для спасения города, бросается со стен, Этеокл и Полиник погибают один за другим руками другого; Йокаспа на лугах их умерщвляет себя; Аргивцы, выступившие против Этв, поражены; Полиник остается без покрепости; наконец, слышится изгнание Эдипа и Антингоны. Эта трагедия, замечает Сколиас, по множеству эпизодов, на сцену производит прекрасный эффект. Антинога, взирающая со стен, более принадлежит к дейсиса; Полиник, во время перемирия, приходит в зорче, без всяких послесловий. Без всякой надобности являющиеся и Эдип съ жалобными пьесами.

Стоял же спрогрет Сколиас и в отпояшении к Оресту. Эта трагедия, по мнению его, из числа тех, которые производят сильное впечатление, и недостаточна в изображении характеров; ни один их характер, кроме Пиладова, не имеет достоинства. Развязка более походит на развивку комедий. Дейсисовщиною, начало поразительное. Орест, после совершенного матерей роста, лежит на одре, строем совместно и в забытине. Электры, окруженная хорошим, у ног его пребесшем за его пробуждение. Но после все принимает другой вид и оканчивается спокойно.

Более правильно в развитии действия — Ифигения в Таврии, при изображение дальнейшей судьбы Ореста, но слаба по выражению характеров и спасений. — Вспышва брата и сестры после необыкновенных событий, в свою очередь, когда Ифигения, прежде обреченная в жертву, должна предать брата тому же жребию — все это возбуждает сострадание. Христос, предуманный
Инженерия для погиба, удаешься; здесь против
является им, когда уже они опасны; по противов-
действие устраняется появленiem божества. Это
средство слишком часто употребляется Эври-
пидом: из осьмнадцати его трагедий в девяти
разыгрывает происходящее содействие божества.

В Андromaхе Орест в четвертый раз яв-ляется на сцену. Схолиаст, в мнении которого
оправдывается суждение лучших критиков древне-
ских, причисляет эту трагедию ко второму раз-
ряду, и хвалит в ней только некоторых места.
Из трагедий, взятых за образец Расином, Андо-
раха занимает последнее место; а потому не-
удивительно, что Французские критики отдают
примечательно своему поэсу пред греческому, у
которого занесено одно только мысль.

Вакханки предшествуют шумны и до изступле-
ния доходящия жертвоприношения Вакха. Упор-
ное неволье Пентея, его ослабление и ужасное
наказание от руки матерей сосставляют порази-
тельную картину. Действие на сцене должно
быть необыкновенное. Тут сорь Вакханок, с
распущеным волосами, с кимбалаами в руках,
плавящихся под звуки гремящей музыки. Здесь
мьно прививы роскошны украшения, о кошо-
рыых Эврипид шько и забошись. Мы должны
удивляться в этой трагедии гармони и единству,
стопь рько встрччающимся у Эврипида. Все дви-
жения происходят из одного источника и на-
правлены к одной цели. После Ипполита, Вак-
ханки в художественном отношении занимают
едва ли не первое место.

В Гераклидах и Покровительствующих про-
славляющие два подвига Аени, кошорым пане-
гирпсы, съмшшвшшге историю съ баснословием, придавали большую важность. Первый подвиг — защитник дцей Геркулеса, родоначальникъ Лакедемонскихъ Царей, ошъ преслѣдованій Эврисою; впоро, погребеніе вождѣй подъ Оивами и ихъ воинства въ угодненій Аркессому Царю Адрасту. Трагедія «Покровительствуемъ» описывается ко времени Пелопонессской войны, когда Аргивяне заключили союзъ съ Лакедемонянами. Она напоминаетъ смутную только къ Аеинамъ; поэтому ясно, сколько малы успѣха въ этой войнѣ могли имѣть Аргивяне. Гераклиды изображаются подобное описаніе Лакедемонянъ. Покровительствуемъ имѣють гораздо больше поэтическое достоинство, и получили название ихъ манеръ падшихъ героевъ; Гераклиды представляютъ только слабый отблескъ первой трагедіи. Характеръ Оезея представленъ не слишкомъ выгоднымъ: вмѣсто помощи, онъ укоряетъ несчастнаго Адраста въ его неудачностяхъ. Споръ Оезея съ Аргивскими герольдомъ о преимуществѣ различныхъ правленій описывается больше къ школьѣмъ риморовъ, нежели сколько къ драмѣ; равно неумѣстно похвалное слово Адрасты падшимъ воинамъ. Но надгробный пѣнія Эвадны изящны и пронагальны, хотя ей встрѣчаютъ нечальны; потому что объ Эвадни прежде не было ни слова, и вдругъ видимъ, какъ она со скалы нязвергается на пылающій космѣръ Капанеля. Гераклиды — слабое произведение Эврипида. О пожеривованіи Макаріи мы не слышимъ ничего въ продолженіе дѣйствія; въ ней самой неприемѣшно никакого боренія; ошъ шего и другіе къ эпокъ равнодушны. Димосонъ, царь Аѳинскій, является одинъ разъ, равно спущникъ Геркулесовъ
и пьетую дитей его, Йолай; Гиллъ, храбрый Гераклидъ, совсемъ не показывается, и въ конце прагеди останавливается на сценѣ Алкмена, ссорящагося съ Эврисеемъ. Представляющие старыхъ, непрописныхъ въ мциенѣ женщинъ, кажется, было страшно Эврипида. Въ сочиненіяхъ его встрѣчаешь при примѣра женскаго самопожертвованія — Поликсены, Ифигенію и Макарію. Сюда также опустяло должно смерть Альцесты и Эвады. Умилостивляющія составляющія также любимый предмѣст поэма.

Елена — самая странная прагедия: эпизод изображеніе приключеній чудныхъ, приличныхъ больбе комедіи. Основаниемъ ей служило преданіе, будто Элена скрывалась въ Египтѣ, между шумъ какъ Парисъ похищилъ ея призракъ, за которыя Греки съ Троянцами десять лѣтъ сражались. Таковым образомъ честь героиим спасена. Воплоща способъ изъ палладий мифологіи, онъ чѣло она вривающихся въ сказки тысячъ одной ночи.

Содержаніе Реза почерпнуто изъ одиннадцатой рапсодіи Иліады. Нѣкоторые, говорятъ Сходиас, почитаютъ эпизодъ прагедию, подложною, и будто она посвящена описанию Софоклова слога. Но поначалу явленій звѣзднаго неба обличаетъ Эврипида. Циклоны есть сапирическая драма, или смѣщеный видъ прагедии, о которомъ мы упоминали. Эту драму произвела потребность въ оплохновеніи послѣ сильныхъ прагетическихъ ощущеній. Сапирическая драма не была опредѣленною, но служила дополнительной частью. Внѣшняя опредѣла одинакова съ прагетическою; содержаніе замысловато, также изъ мифологіи. Опличительный признакъ ея — хоръ изъ Сапировъ. Въролъ, Вакханки подали мысль этому виду поэзіи. Изобрѣта-
щёльня фантаzia Грековъ, одушевлявшая всю природу, населяла и дикия пустынь чувственное — веселыми существами, каковы Сапиры. Примеромъ такихъ вымысловъ можетъ служить Циклопъ. Главное содержание вклино изъ Одиссея. Какъ драма, Циклопъ занимательенъ, лишь только шутки Силена кажутся грубыми. При всемъ этомъ драма «Циклопъ» по красости своей для насъ драгоцѣнна: она единственнаго остапокъ драмы сатирической.

Эврипида оканчивается исторія древней пра- гедіи, хотя и послѣ него было еще много пра- говъ, н. п. Агафонъ, котораго Аріостофанъ пред- ставляешь умащеннымъ благовоніями и увѣнчен- нымъ цвѣтами, и котораго Платаонъ заставляетъ произносить рѣчь, подобную Горгіевой, изыскан- ную въ прикрасахъ, состоящую въ однихъ про- шивоположеніяхъ. Онъ не занимствовалъ предметовъ для прарадій изъ мифологіи, какъ перво- роднаго источника Греческой прарадіи; вмѣсто мифологіи — у него чистый вымыслъ.

Александрийские ученые также писали прараде- діи; но дошедшая до нашихъ временъ прарадія Ликофора «Александра», состоящая изъ длиннаго монолога, представляеть безжизненную искусственно- ность. Здесь творческая сила уже истощилась, и Греки лишь только повторяли образцовые произведения своихъ предшественниковъ.
Т Е Н И Е П И Т И Д Е С Я Т О Е.

Греческая Комедия. Аллегорическое и в особенности поэтическое значение Комедии. — Аристофан. Художественный его характер. — Разбор его сочинений, до нас дошедших.

Переходим к наследованню древней Комедии. Не смотря на разностное несходство ея с трагедиею, мы находим симметрию в самой противоположности и взаимных отношениях, ярко выказывающих сущность того и другого рода. Разбирая древнюю комедию, мы должны забыть мысль о том, что теперь разумеем под этим словом, и даже что разумели сами Грецки в позднейшее время. Древняя и новая комедия Грецков различаются не только в частностейях, напр. введением современных лиц под их собственными именами, но и в самой сущности. Нельзя также поимать древнюю комедию грубым началом, из которого в последствии образовалось более искусственное комическое представление (*), как думают многие, основываясь на неограниченном своеволии, здесь господствующем; напротив, эпос родишь её.

(*) Такъ смотришь на комедию Бархелеми, в своем Анахарисе, в страхъ о древней комедии, едва ли не слабьяшей во всём его сочинении. Основание таких ошибочных суждений, этого слишком прозакаческого взгляда, находятся еще у Плутирия, в его сравнении Аристофана с Менандром.
истинно поэтический, а новейшая комедия, какъ увидимъ впослѣдствіи, представлена уже сближеніе вымысла съ дѣйствительностью.

Археологи командо всего легче объяснимы по-прежней противу положенію трагедіи. Таковъ, впрочемъ, смыслъ того суждения Сократа, о которому говорила Плапонъ въ конце своего Симпозионъ. Онъ разказываетъ, что послѣ того, какъ иные гости разошлись, другіе заснули, Сократъ остался одинъ съ Аристофаномъ и Агапономъ — и, сидя съ ними за чашкою вина, заспавъ ихъ пропивъ воли согласиться, что одинъ и шпагъ же человѣкъ можетъ быть знаменемъ въ трагедіи, и въ комедіи — что прагикъ, въ опиошеніи въ искусству, есть вмѣстѣ и комедія. Это противорѣчіе какъ опытъ, такъ и принятому мнѣнію о совершенномъ различіи въ дарованіяхъ поэтовъ, необходимыхъ для двухъ противоположныхъ родовъ; ни одинъ еще прагикъ не покушался явиться на комическое поприще, и на оборотъ: очевидно, мнѣніе Сократа основано только къ сущности предмета. Въ другомъ мѣстѣ Сократъ, по случаю комического подражанія говорилъ, что противоположные предметы объясняется одинъ другимъ; поэтомъ нельзя хорошо выразиться и высокаго, безъ изслѣдованія смѣшанаго. Если бы великій мыслитель въ этомъ разговорѣ сообщилъ намъ или свои собственныхъ или мысли своего учителя, касательно обожъ родовъ поэзіи, то мы не имѣли бы надобности въ дальнѣйшемъ изслѣдованіи.

Одно изъ опиошеній между комедіей и трагедіей заключается въ понятіи о пародіи. Но драматическая пародія гораздо сильнѣе пародій шуточныхъ героическихъ поэмъ; поэому чѣмъ пред-
метъ, пародируемый въ сценическомъ представлении, получаетъ большую подлинность и озаряютъ душу, нежели въ эпопѣ, которая, излагая события, въ погружается въ глубину мифического. Комическая пародія была тогда лишь только изображенье, и самое ея представление на одной сценѣ, гдѣ привыкли видѣть ея величественный образецъ, должно было усиливать впечатлѣніе. Не только извращались отдѣльныя мѣста, но и всѣ формы трагедіи; пародія простиралась на поэзію, музыку, пластику, минику и украшенія сцены. Какъ трагедія цѣла по слѣдамъ пластиники, такъ и комическая пародія обрацала въ идеальные преувеличенія боговъ; хотѣя такъ, что ихъ можно было узнавать (*). Чѣмъ болѣе ощущенныя для вѣчныхъ чувствъ были произведенія всѣхъ эпохъ искусства; чѣмъ болѣе привычны были Греки къ тому важному спику, который господствовалъ у нихъ при народныхъ пиршествахъ, богослуженіяхъ и торжествахъ, и который всего болѣе приличествовалъ прагическому представленію: чѣмъ сильнѣе, неотразимѣе дѣйствовало смѣшное, производимое комической пародіей всѣхъ искусствъ.

Впрочемъ, это понятіе не объясняетъ всей сущности предмета; потому что пародія всегда предполагаетъ отношеніе къ пародируемому предмету, зависимость отъ него. Напротивъ, древняя комедія есть такой же независимый и самоспособный, въ примѣръ знаменитому представленью извѣстнаго вазу, на которой изображены въ комическихъ маскахъ Меркурий и Юпитеръ, гоповывающіе ядцы по двернымъ въ Дакменѣ. Чт. о Сл. Ч. IV.
шельный родъ поэзіи, какъ и трагедія; она стоятъ
народомъ съ нею и также возносится надъ дѣй-
ствительностью въ области творческой фантастики.
Трагедія есть родъ поэзіи, но преимуществу
важный, комедія — шумный. Но важность, какъ
мы уже прежде замѣчали, состоитъ въ направленіи
душевныхъ силъ къ одной цѣли, въ ограниченіи чрезъ
по ихъ действительности; противоположное эному
заключается въ видимой безцѣльности, въ успра-
неніи всѣхъ препятствій при действіяхъ духов-
ныхъ силъ; противоположеніе пѣть совершеннѣе,
что большее количество эпиздъ силъ припи-
маютъ участіе, что живѣе зрѣлища безцѣльной
ихъ игры и неограниченаго произвола. Остромя
и насмѣшка могуть быть употребляемы шумоч-
нымъ образомъ и въ соединеніи съ строгою важ-
ностью, чему находимъ примѣръ въ позднѣй-
шихъ Римскихъ сатирахъ и въ древнихъ Грече-
скихъ амбахъ.

Новѣйшія комедіи представляютъ забавное въ
характерахъ, въ ихъ противоположеніи, и въ
ней пѣть болѣе комическаго, чѣмъ болѣе недоразу-
мѣній, ошибокъ, пшемныхъ усилий смѣшной спра-
сии. Но при всѣй шумливости, форма сочиненія
остается важной, по которому она связана съ
извѣстной цѣлью. Въ древней комедіи, напротивъ,
самая форма шумчая: здесь рѣшительно господ-
ствующій произволъ въ видимой безцѣльности; всѣ
художественное произведеніе есть ничто иное,
какъ большая шутка, заключающая въ себѣ цѣлый
миръ опредѣленныхъ шутокъ, изъ которыхъ каждая
занимаетъ свое мѣсто, не имѣя видимой связи съ
прочими. Все достойное, благородное и великое въ
человѣческой природѣ доѣмунно только важному
представлению, потому что представляющий чувствует превосходство такихъ предметовъ — и преклоняется предъ ними. Комическй поэзъ долженъ исключить ихъ изъ своего представления, спать въ нихъ предвозв, даже совершенно отрицать ихъ — идеализированный человеческий въ смыслѣ противоположномъ прага, именно во всемъ странномъ и безобразномъ. Но какъ прагический идеалъ не есть образцовое собрание всѣхъ возможныхъ добропорядок: такъ и эпосъ оприцательный идеалъ сосредоточиваетъ въ соединеніи нравственностныхъ недостатковъ и пороковъ, но въ зависимости человѣка опъ чувственной спирали организма, въ недостаткахъ свободы и самопожертвованности, въ несознательности и пропиворѣчнѣ внутренней душевности духа. Важный идеалъ есть единеніе гармоническаго, погружение чувственной человѣка въ духовномъ, какъ это ясно видно въ пластикѣ, где образъ, достигая высшей степени выразительности, становился символомъ духовнаго совершенства, высшей нравственной идеи — символомъ, въ кошмарь пѣло вполне проникнуто духомъ, оживотворено имъ до просвѣщенія. Шуточный идеалъ, напротивъ, сосредоточивъ въ гармонической зависимости духовной природы человѣка опъ чувственной: здесь умъ и разсудокъ являющимся смысленными рабами чувствъ. Опсюда необходио проистекаетъ то, что поражаетъ насъ въ Атристанѣ: частое напоминаніе о низшихъ потребностяхъ пѣла, изображеніе побужденій, которыя, несмотря на оковы, налагаемыя на нихъ приличіемъ и нравственностною, всегда, неожиданно въ нихъ высвобождаются. Наблюдайте и нашу комическую сцену; вы найдете, что смѣхъ рождается опъ невольныхъ движений чувственности, 7*
находящейся в пропитворечии с высшими потребностями человека: нироосость, суетностость, болезненость, мнность и ш. д. способное всего произвести комическое действие. Так и сладострастие в преходящих мгнах смутно, потому что оно не только обнаруживает грубое влечение, но еще показывает, что разсудок здесь служит лишь к умножению прихоти чувственности; равно неверенность человеку как бы сам его поставляет на степень комического идеала.

Не надобно думать, что древние комики, выводя на сцену современных лица под собственными именами и со всеми особенностями, изображали лишь действительно существовавших людей: подобны исторические лица императора у них всегда аллегорическое значение; они бывают представителями цезаря, и как черты лица в маске, так и характеры в изображении бывают преувеличенны. Однако эти постоянные навеки на современность, доходившие не только до разговора сочинителя в лицо хора с эпитетами, но даже до указания пальцем на нисхождение в них, существенно принадлежали этому роду. Как трагедия любит гармоническое единство, так комедия живет и дышит только в хартической полноте; она изыскивает самых резких противоположности и безпрерывное спорожнение пропитворчий. Все спранное, несбыточное, даже невозможное в событиях, она сближает с местными обстоятельствами современного быта.

Комический поэт, равно как и трагический, переносит свои лица в идеальную сферу; но в его мире владычествует не судьба, а произвол жесто-
братушельского остроумия; здесь нарушаются законы действительности: поэты могут изобретать содержание фантастическое, лишь бы оно явилось в ярком свете целый ряд комических характеров и жизненных отношений. Сочинитель может и даже должен иметь одну главную цель — быть пословицей целым, и в этом отношении комедии Аристофана вполне систематических. Но дабы не повредить комическому одушевлению, должно обращать в шутку цель — и внезапное целого уничтожающее чуждою примесью. Комедия, в первую свою эпоху, у своего дорического основателя, Эпиктета, извлекала материалы преимущественно из мира мифологического. В зрелом возрасте своем, она не совсем опознавалась от эпог его источника, что видно из вкоторых заглавий посредственных произведений Аристофана и его современников; также позднее, в среднюю эпоху между древнею и новою комедия, обращалась она, по особенным причинам, предпочтительно к этому же источнику. Но как здесь в особенности прилична противоположность между материя и формой, а отсюда представления шумного разрезка оппношуется то, что было важнейшим занятием людей того времени: существенно общественная жизнь обратилась в предмет древней комедии. Она вплоть была полиплической; а частной, семейной жизни она казалась только слегка — по мере отношений ея к общественной. Поэтому хор есть ея существенная принадлежность: он в котором образом представляет самый народ, и его происхождение нельзя почитать случайным. Замечательно, что хор приналежит к довершению народных прагматических
формы. Они также содействуют выражению торжественной веселости, которой комедия едва не в совершенстве овладеет. По этой причине народ и религиозные праздники у греков составлялись хорами, которые позднее сопровождались пляскою. Таким образом комический хор мог иногда служить выражением общественной радости: так на праздник посвящена весьма славная победа у комеди, известной под эпитетом названия, среди веселых шумов, в другую воспевающих свой мелодический гимн, каким это было при самом празднике, в честь богов, которыми это посвящалось. В подобных местах встречается сцена вдохновенная лирика, что изъ без всякого измениения можно включать в трагедию; уклонение от пьеса является образцом замечательно лишь в чем, что в одной и той же комедии часто находятся несколько хоров, которые иногда пьеса отвечают другому, а иногда без взаимного отношения один другого, смыкается, Замечательная особенность комического хора состоит в обращении его к зрителям, по произволу сочинителя и оратора и имени, обращенное, ненужное ничего общего предметом комедий. Иногда здесь поэтическая и драматическая досмотрина и порицается соперников; иногда, пользуясь правом Афинского гражданина, позволяющего ему говорить о государственных делах во всяком народном собрании, он предлагает или важное, или шутливое для блага общественного. Такое обращение собственной несвойственной сущности драматического представления, оно которых пребывает,
чюобы самъ поемъ исчезалъ въ действующихъ лицахъ, долженствующихъ такъ говорить и дѣйствовать, какъ будно бы находились они одни, безъ всякаго видимаго отношенія къ зрителямъ. Всякое пирагическое впечатлѣніе посредствомъ такой приключительно необходимо нарушается; но въ веселомъ родѣ умышленная остановка и вспышки позволяли: при веселомъ расположеніи духа, намъ правдоподобно всякое постоянное, продолжительное вниманіе, обращающееся въ шутку. Поводомъ къ изображенію обращенія, въроятно, было то, что комики не имѣли столько материа-ловъ, сколько прагики, для пополненія промежутковъ занимательнымъ и вдохновенными пьемѣнъ. Примѣромъ оно прилично самой сущности древней комедіи, въ которой не одинъ только предметъ, но все произведеніе шуточно. Это неограниченное господство шутки видно еще въ несовершенномъ соблюдении самой драматической формы — въ томъ, что часы законы ея внезапно нарушаются. И непременно еще въ комедіяхъ встрѣчаются намеки и остроты на счетъ партнера, которые часто очень нравятся, хотя многіе крики безусловно ихъ ошверкаютъ.

Если бы надобно было въ немногихъ словахъ опредѣлить дѣль прагедіи и комедіи, то мы сказали бы, что прагедія посредствомъ грустныхъ опущеній возвышаетъ насъ до благороднѣйшаго взгляда на человѣчество, по опредѣленію Платона, какъ «подражаніе прекраснѣйшей и возвышеннѣйшей жизни»; комедія же на набѣшеннаго и унижающаго воззвѣствія на всѣ предметы извлекаетъ необузданную веселость.
Мы низведём только одного Арисиппана въ эпоху древней родь, и поэзому не можемъ утверждать суждения нашего о его доспособныхъ вахъ сравненіемъ съ другими. У него были предшественники: Магнестъ, Крашникъ, Крашесъ; какъ одинъ изъ позднейшихъ комиковъ, онъ пережилъ даже коенцъ древней комедіи. Не смотря на это, мы не имѣемъ права думать, что въ немъ видимъ такой же упадокъ, какой и въ послѣднихъ прагикахъ; напротивъ, впрояяливо, эпоха родь еще совершенствовалась — и онъ былъ въ немъ лучшимъ поэзомъ. Участъ древней комедіи была совсѣмъ иная, въ сравненіи съ участию прагедіи: прагедія перестала существовать, потому что эпоха родь, казалось, истощилась и не могъ уже болѣе достигать до прежней высоты; комедія лишена была правильствовомъ неограниченной вольностью, составлявшей условіе ея бытія. Горацій въ немногихъ словахъ разсказываетъ намъ эпизъ кастрофу: «Послѣ Тессиса и Эхила появилась древняя комедія, заслужившая большую похвалу; но свобода ея превратилась въ своеволіе, преобладавшее обуздания опецъ закона. Законъ былъ взданъ — и хоръ умоляетъ пощады, лишась права вредить.» Въ конецъ Пелопонесской войны, когда нѣсколько особь завладѣли верховною властью, было предосрѣдано обнаженію комическихъ поэзомъ жалованья, запрещено выводить на сцену дѣйствительныхъ лица, дѣланъ похожій на нихъ маски, и т. д. Тогда произошла такъ называемая средняя комедія. Форма осталась почти та же, содержаніе было или аллегорическое по прежнему, или пародическіе; но сущность измѣнилась, и эпоха родь сшила
безъвыуснныхъ, упражнявъ соль насыщаго. Въ самомъ дѣйствительно, занимательность состояла именно въ томъ, что современная дѣйствительность была слишкомъ идеализирована — представлялась въ сияніи преувеличений. Но можно ли было бичевать насыщенную обширность злоупотребленій, когда не позволялось задыхаться и чащаднь лица? Древняя комедія процвѣтала вмѣстѣ съ Аѳинской славой; одни и штѣ же обстоятельства и лица ихъ уничтожили. Безъ сомнѣнія онъ комическихъ представленій злоупотребленія не прекращались; по крайней мѣрѣ главные дѣйствія народа спрашивались безпоощаднаго освященія. Впрочемъ Аристофанъ является вездѣ ревностнымъ гражданиномъ: онъ нападаетъ на пѣхъ могущественныхъ обольстителей народъ, которыхъ безпристрастный Терцидъ изображаетъ столь опасными; провозглашаетъ миръ во время междоусобной войны, невозвратно погубившей благосостояніе Греціи, восхваляетъ простоту и строгость древнихъ правовъ. — Говорятъ, что Аристофанъ бывшъ шутникомъ безнравственнымъ. Действительно въ немъ есть эпопѣтъ недоспашенъ — при великихъ доносъненіяхъ онъ иногда унижался до этой степени, увлекаясь или грубыми своими склонностями, или желаниемъ приобрѣстъ благосклонность чернѣй, чтобы потомъ имѣть право говорить народу самыхъ жестокихъ истины. Онъ хвалился тѣмъ, что иное другіхъ употреблять пошлыхъ шутокъ для возбужденія смѣха въ полѣ, и что такимъ образомъ усовершенствовалъ искусство. Для освободительного сужденія о томъ, что намъ кажется въ немъ несообразнымъ, мы должны разсматривать его съ современной ему точки зрения. У древнихъ, въ пѣкоторомъ оношееніи, правосповен
посыль имела совсем иное значение, в сравнении со своими понятиями. Это происходило от их религии, бывшей истинным служением природе и освящавшей мысли обыкновения, по нашему образу мыслей оскорбительными. По причине уединенной жизни женщин, мужчины оставались большей частью одни, и потому ввели грубость в общественный разговор. В новой Европе, со времен рыцарства, женщины преобразовали обычай светской жизни; снизошедшему уважению, какое им оказывалось, одолжены мы благороднейшее скромностью в незримых искусствах и поэзии. Древний комик, с юностью изображая общество своего времени, в самом деле имел пред глазами примеры беззрачественности.

Лучшее свидетельство в пользу Аристофана находилось в словах мудрого Платона, который говорил в одном аллегорическом сочинении, что Грация избрана своим мстопробыванием душу Аристофана. Платон посвященно читал его произведения — и послал Диоклецию Спаршему комедию «Облака», с замечанием, что из этой комедии, в которой были осмыслены не только химическое пожелания Софистов, но самая Философия и учителей его, Сократа, можно узнать Государство Афинское. Впрочем, Платон под этим разумел не только это, что эта комедия была образчиком необходимой демократической свободы, существовавшей в Афинах, но признавал в поэзии глубокое знание света и гражданственных учреждений. Платон изобразил его так же очень вирту в своем Пиршестве, где засвидетельствовал Аристофана говорящ о любви, которую
писет: хотя объясняется совершенно, чувственное, без всякой возвышенности в образе мыслей, однако запретило и остроумко.

Ко многим сочинениям Аристофана можно применить поговорку одного щупника у Гёме: «безразсудно, но умно.» Въ немъ очень понятно, почему драматическое искусство было посвящено Вакху: это упение поэзии, вакханалии щупки. Веселость, какъ и всякое другое чувство, требуеть своихъ правъ: поэтическому различнымъ народамъ назначали особь празднества, сатирналей, карнавалы и п. п. для разгульной веселости, дабы народъ, однажды пресытившись, удерживался въ должныхъ границахъ въ остальное время года, когда веселость успокаля мѣсто застѣпимъ полезнымъ. Древняя комедія есть всеобщей маскерадь: въ ней встрѣчается многое, запрещаемое обыкновеннымъ приличіемъ; но съ другой стороны она представляетъ неисповѣдное веселіе и остроуміе.

Не смотря на это, что Аристофанъ иногда является безнравственнымъ, не рѣдко оскорбляя въ своихъ щупкахъ благопристойность и вкусъ, нельзя отрицать въ немъ таланта образованный-шаго художника въ изобрѣщеніи и оптдѣлѣ произведений. Языкъ его доведенъ до совершенства: въ немъ чистѣйшее архипическое нарѣчіе, и онъ съ удивительной гибкостью переходить оптъ самого простаго разговора въ возвышенному гимну. Нынѣ сомнѣнія, что Аристофанъ успѣлъ бы и въ поэзии важной, судя по тому, какъ онъ иногда своевольно располагаетъ ея и скоро уничтожаетъ впечатляющее, ею произведенное. Кроме того, что употребляется самая гру-
бъя народных пословиц, разные нарочит, даже
искажения варварами языка Греческаго, онъ подвергаетъ языку шному же своеевоню, съ какимъ игралъ всюю природою и людьми, составляются странныя слова посредствомъ сочешаний, намековъ на собственныя имена, или подражанія нѣкоторымъ звукамъ. Спихосложеніе его споль же худо-
жественно, какъ я у прагиковъ; онъ употребъ-
ляемъ формы, одинакія съ ихъ формами, только съ нѣкоторыми измѣненіями, потому что, вмѣсто силы и важности, выражаешь легкость и разно-
образіе; при видимомъ нарушеніи правилъ споно-
сложенія, спрого ихъ соблюдаетъ. Въ многосторон-
немъ искусствѣ Аристофана видно роскошное развити-
шее поэзіи всѣхъ поэтическихъ способностей. При
члененіи его произведеній, не менѣе удивляютъ и не-
обыкновенныя способности зрителей, о которыхъ эпи произведенія дають намъ понятіе: они должны были знать историю и внутреннее устройство
своего отечества, государственного права и про-
исшествія, наконецъ частности всѣхъ знаменитыхъ современниковъ. Но Аристофанъ сверхъ
шаго предполагалъ въ своихъ зрительскихъ эпи-
зодическихъ образованіе: имъ нужно было помо-
нишь всѣ образцовыхъ прагединъ понятия въ словѣ
въ словъ, чтобъ понимать его народъ; при-
томъ какая потребна была быстроста понятія, 
чтобъ уловлять самую легкую и непроницаемую
пронзіу, неожиданные обороты, поникъ намеки,
заключавшіеся часто лишь въ измѣненіи одного
слова! Смѣло можно сказатъ, что, несмотря
на всѣ объясненія и ученія изслѣдоватей, многое
въ оспроахъ Аристофана остаивается для насъ
шемнымъ; чтобъ соображать неизмѣрную жи-
вость антического ума, понимаешь, как эти комедии, которые касались в основании важнейших отношений человеческой жизни, могли служить народным увеселением. Аристофан жалуется на чрезвычную разборчивость вкуса Афинян, которые благорасположение шерни славнейшие из его предшественников, как скоро оказывались упадок в них художественных силах. С ними, говорят они, никак не лезть сравнивая прочих Грецков в знании драматического искусства. Вас манят в этом роде - старики блеснули в Афинах — и здесь слухи соперников рьялись в короткое время, заключавшееся празднествами, на которых народ пребывал всегда ново. Раздача наградений, к которым вс я сперлись, по тому что не было другого средства приобрести известность, назначалась после представления. Поэтому можно судить, до какой степени совершенствовала поэма доводила его произведение. Если при всем этом оно сообразима еще совершенство всех содействующих драмам искусству, превосходство декламирующих и поющих, самый выработанный язык, великолепие и огромность сцены: тогда получите понимание о театральном искусстве в Афинах, какое без сомнения нигде впоследствии не существовало.

Хотя в числе произведений Аристофана, дошедших до нас, находятся комедии, принадлежащие к самым первым его опытом, однако все они носят на себе печать зрелости. Они долго в пишине готовились, изучали свое шедевральное искусство, прежде нежели вспыхнуло на славное поприще. Сперва из робости, выдавая онъ
произведенія свои подъ чужимъ именемъ; открыто выступили въ пѣрвый разъ въ своихъ Всадники — а здѣсь вполне обнаружилъ смѣлость комика, рѣшась напасть на общее мнѣніе народное. Дѣло шло о томъ, чтобы уронить могущественно Клеона, который послѣ Перика овладѣлъ важными государственными должностями. Онъ былъ низкаго происхожденія, человѣкъ безъ всякихъ достоинствъ; но умѣлъ приобрѣсти любовь ослѣпленнаго народа. Прошивниками Клеона были одни богатые владѣтели, составлявшіе классъ всадниковъ: ихъ-то Аристофанъ привлекъ на свою сторону. Изъ предосторожности, нигдѣ не называетъ онъ Клеона по имени, а только изображаетъ его съ возможною точностью. Между тѣмъ ни одинъ актеръ не соглашался играть роль Клеона: такъ велико было его могущество. Аристофанъ, подъявъ себѣ ликъ, рѣшился самъ взять ее на себя. Легко можно вообразить, какое волненіе въ собраніи народномъ произвело это представление. Но отважный и искусный опытъ поэта былъ вознагражденъ счастливымъ успѣхомъ: его комедія получила первенство надъ прочими. Онъ гордился этимъ шатернымъ подвигомъ и часто говорилъ о немъ съ чувствомъ самодовольства. Всадники больше всѣхъ прочихъ комедій заслуживаешь названіе историческаго и политическаго комедіи: они исполнены непреодолимой силы краснорѣчія, невольно возбуждающей негодованіе; это драматическая Филопика. Впрочемъ въ отношеніи къ изображенію и веселости, это произведеніе не изъ лучшихъ. Впрочемъ, страхъ дѣйствительной опасности, въ которой находился поэтъ, придалъ ему болѣе важности, нежели сколько потребно для комика; также, можно быть, прешершнѣшагъ имъ
обиды отъ Клеона побудили его обнаружить свой гнъзъ слишкомъ рвзко. За грозою насишивающихъ и оскорбительныхъ рвчей, которыми начинаются Всадники, слѣдующій больѣ забавный сценъ; особенной занимательной сцена, гдѣ два демагога, ко- жевникъ, представляющій Клеона, и колбасникъ спорятъ о благорасположеніи Димоса, кошерный въ старости спалъ младенцемъ: это олицетворен- ный народъ. Они спараются снискать его мягость лесшою, гаданіями и лакомствами. Оканчивающаяся комедія пророгательнаеть, порождаемый нынѣ зрѣлицемъ: сцена, представлявшая нѣчто народныхъ собраній, превращается въ величес- ственный пропилей — Димосъ, чудесно по- молодѣвший, выступаетъ въ одеждѣ древнихъ Аѳениянъ, съ юношескою силою одушевляется пѣвыми же чувствами, какими проникнуто быть въ Марафонской битвѣ.

Кромѣ этого нападенія на Клеона, прочія комедіи Аристофана не направлены сполѣ ясно про- шивъ частныхъ лицъ; надь однимъ только Эври- нидомъ онъ часто издѣваются. Вообще его коме- діи имютъ одну главную цѣль, которой, не смотря на всѣ уклоненія, эпизоды и постороннія манѣрны, никогда не теряютъ онъ изъ виду. Миръ, Ахарпана и Лизистрата, въ различныхъ формахъ; заключающихъ въ себѣ одну мысль — стремленіе къ миру. Въ Женщинахъ въ народномъ собраніи, въ Женши- нахъ на празднествъ веселорѣй и въ Лизистратѣ, онъ, кромѣ другихъ предметовъ, осмѣиваетъ нравы и обычаи женщинъ. Въ Облакахъ издѣваются надъ метафизикою Софистовъ; въ Осахъ — надъ спра- сною Аѳенианъ заводить плѣнь; въ Лягушкахъ на- мекаетъ на упадокъ прагического искусства. Плу-
тусь есть аллегория неправедливого раздяла богатств между гражданами. Комедия "Птицы", по-видимому, не имела никакой цели — и поэтому она забавляла всех. Мир вначале очень забавно и живо, повяздом миролюбивого Трígей на жук e на небо, по примеру Веллерофона. Война, буйный неполный, выступает с повароцем своим, Смешение, одни обещают на Олимп: она получает города в огромной ступе, употребляя знаменитых полководцев вместе песни. Богиня мира упрашана в глубокий колодец: всё Греческих племен соединяются и общими усилиями её вытаскивают. Подобный замысловатый и фантастический выдумки производят самое веселое впечатление. Но дальше изображение начинается слабым: оснащается приготовивший жернов привозной и порожденье в честь освобожденной богини, причем навязчивых домогательств людей, находящихся свои выгоды в войне, представляют зрители хотели и занимательное, но не соответствующее началу. Здесь мы вслед за примером тем, что древние несравненно декораций не только в промежутках, когда сцена оставалась пустою, но даже в присутствии актеров. Сцена переносится из Аттического на Олимп в шо время, как Трígей, на своем жуке, с испуга кричит машинисту, чтобы он был оспорожен и не сложил ему руки. Позже его сопоставление и оркестр означает возвращение на землю. Вольности, каковы позволили себе манипулировать по-попадающим предметом, в описании его единственно место и время, могли быть незамечены; но смелость смотря какую древний комик подчиняет этим условия своеей причудливости, так разительна, что бросается в глаза самому недальновидному.
Комедия Аполлина — ранее произведение Аргоса, но превосходнейшее Мира посвящающее веселость, которая в конце разрывает в вакхическое изгнанье. Дионисий благоразумный гражданин, погрузивший на жизнь представления, которыми многие спрашиваются определенной народом опт мира, отправляется в Лакедемон посольство — и заключается мир для одного себя и своего семейства; потом он возвращается в свое поместье — и отпра- ряживает пред домом небольшое мгновение, где, среди мира и пищи, открывается рынок для соседних городов, тогда как прочая часть государства подвержена вспышке бедствий войной. Дары мира являлись желанным взорам в самом заманчивом виде: дорожный Беосфен несешь на продажу вкусную рыбу и живность — и все мышления только о праздниках и пирах. Ламах, знаменитый полководец, живущий за оградой Дионисиск, принужден, по случаю неожиданного нападения неприятелей, отправиться в поход, для защите границ. Дионисий, напротив, зван на праздник своими союзниками. Приготовления, как бы весенние, яркие и праздничные, совершается с одушевлением скоростью я пищательностью: шампань принесет меньше, чтобы не испортировать; шампань лами, здесь бочку с вином; шампань прикалаивается перья в зале, здесь опущивают дичь.

Вскоре возвращается Ламах, с рабинкой головою и вывишущему ногой, отправляет на двух винных; а с другой стороны — Дионисий пьяный, с двумя веселями девушками. Всему первому передаются и освящаются веселыми разговором впрого — и званием приветствованием, Чт. о Сл. Ч. IV.
доведеннымъ до вышней степени занимательности, оканчивающимся комедія.

Лизистрата пользуешься такою худою славою, что мы принуждены лишь только слегка ея коснуться. Поешь выдумалъ, что женщины забрали себя въ голову — отчаивавшую рѣшительностью выманили у мужей миръ. Подъ предводительствомъ своей умной начальницы, съ этой целью они соспавляютъ заговоръ во всей Греціи — и мгновенно овладеютъ въ Аѳнахъ укрѣпленнымъ Акрополисомъ. Спокойное положение, въ какомъ мужчины находились при этомъ разрывѣ, даешь поводъ къ самымъ смѣшнымъ выходкамъ: разсылаются взамѣнъ посланства съ обычныхъ воюющихъ сторонъ — и, по распоряженіямъ умной Лизистраты, заключается миръ. Не смотря на всѣ неприличія, какими наполнена комедія, цѣль ея сама по себѣ невинна. Попробностью наслажденіе домашнимъ счастьемъ, сполоу часто нарушаемымъ по причинѣ отсутствія мужей, должна положить конецъ войнамъ, потрясающимъ Грецію. Неподражаемо изображена здѣсь грубая оскверненность Лакедемонянъ.

Не оспанавливалъ на комедіи, въ которой женщины, переодѣвъся въ мужиця, собираются въ учрежденіи новое правленіе; ни на другой, ѣдкой сапирѣ на Эвримедра, послѣднимъ развратнымъ болѣе всего извѣстную комедію—Облана. Цѣль ея—показать, что спрассть къ философскому мечтаниямъ приводить въ забвѣніе военные управленія; что софистическія понятія дѣлаютъ всякое право двусмысленнымъ и доставляютъ часто побѣду несправедливымъ призываніямъ. Самая облана, составляющая хоръ комедіи, сущъ не что иное, какъ аллегорія философическіхъ бредней, не—
опирающихся на опыты, лишенных всякой определенной формы, неосозаемых, блуждающих в области возможного. Обыкновенно говорят о человеке, преданном грезам воображения, что он носится в облачках: так же Сократ явленся лепящимся по воздуху. Не смотря на забытый комической игры и остроты, Облач были худо приняты современниками — и этой комедиеи Арисипань дважды пышно покушился за служить награду.

Лягушки представляют упадок прагической искусства. Эврипида уже не было на свете, не было также Софокла и Агиона; оставались одни прагики второго разряда. Вакх видит, что недостает Эврипида, хочет привести его к своему свят. Здесь он, подража Геркулесу, покрывает львицою кожей и вооружается палицей; но характер его не соотвествует вооружению — и он забавно смываем своею пруссостью и ненавистностью. Здесь выдаются геройски комички, которых не могли даже музы, покровительницы своего искусства, в честь которых установлены писательные эрмиты. Вакх нерешительно через Ахерон, гдё лягушки радостно прыгают, смываем его своих мелодических кваканьем. Хор, сословный изъ танцев, посвященныхъ къ Элевсинскій шаманству, воспеваетъ прекрасные гимны. Эсхилъ прежде занималъ въ подземномъ миру прагический промытъ, который шеперъ Эврипида хочетъ у него оспорить. Плутонъ предстааетъ и въ судилищъ — и поручаетъ шагишимъ апостъ важный споръ. Оба поэты, возвышенно — гибкий Эсхилъ и суеверный Эврипида, становясь одинъ противъ другаго и предлагаемъ опытъ своего искусства. Они поютъ, говорятъ другъ противъ
друга — и оба характеризованы художественно: Примосшь вьсы, на который каждый изъ нихъ кладеть по стиху; но какъ ни слизься Эври- недъ избрать стихи по-ящеловьсшне, Эсхилъ своими посчасть ихъ перевышаетъ. Наконецъ, соскучившись опять такой борьбы, Эсхилъ говоритъ, что если самъ Эврипидъ, со всѣми своими сочиненіями, съ женою, дѣтьми положень будешь на вьсы, то и тогда онъ береешь перемыть его двумя свои стихами. Ваххъ между тьмъ объявляетъ себя на сторонѣ Эсхила — и хотят они покаяться Эврипиду взапис его съ собой изъ подземного царства, но опознавается однимъ стихомъ изъ его же прадеда:

«Языкъ пронзень кляпую, — а я избираю Эсхила.»

И такъ Эсхилъ орія верховенства на балы стихъ — оставляя, на время своего отсунутности, пиратическій престолъ Софоклу. Сцена сначала въ Оивахъ, въ омѣяня Ваххъ и Гермідесъ, понимаетъ измѣненіе въ присутствіи Ваххъ и представляемо проникновеній берегъ Амерона. Когда же Ваххъ прикальваетъ къ другой сторонѣ логіона, иногда декорация замѣняется изъ подземное царство, отъ дверцамъ Плутонна, въ конце сцены:

Осы — слабѣйшее изъ произведений Аристиопана. Предметъ слишкомъ ограниченъ: здесь освобождение глупость, не имѣющая никакого приложения; при томъ действіе слишкомъ растянуто. На этомъ разъ самъ поетъ говоритъ скромно о своихъ средствахъ быть занимательнымъ и не хочется возбудить сильнаго смѣха.

Птицы отличаются смѣльнымъ и богоятымъ изображеніемъ въ области фантастическию чудесного и самою живою веселостью: еще уній—
ливиа, крытая, разноцветная фантастика. Древний кирпич подает уже важность эпого сочинения въ идее, что оно заключаетъ въ себѣ самую рѣзкую и общую схему на развертываніе Деня и другихъ человѣческихъ обществъ. Скорѣе, это невинная игра воображенія, которая, казалось бы, божествъ и человѣчества, не имѣетъ однако никакой опредѣленной цѣли. Все, что было въ пѣ времена говорено о шпицахъ въ Египетской Исторіи, въ Мифологіи, въ учении о гаданіяхъ, въ Египетскихъ басняхъ, даже въ пословицахъ и поговоркахъ, всё это замысловато всправлено Аристофаномъ въ его произведеніи. Онъ начинаетъ общею космогоніей — и показываетъ, какъ сначала чернокрылая ночь спела яйцо, изъ котораго извелъ прелестный, злая крылый Эротъ, давший начало всѣмъ вещамъ. Два человѣка приходятъ въ область шпицъ, которая хошь тамъ опять по нимъ за прерывательныя опы людей обиды. Однакожъ оба пришельца получаютъ свободу за открытие шпицамъ майны препоблажданія ихъ породы надъ всѣми прочими павриями, и за совѣсть — соединивъ всѣ ихъ разрозненныхъ силъ въ одно огромное государство. Двойственно онъ основываютъ на воздухѣ чувный городъ. Названные гости всякаго рода: жрецы, поэты, гадатели, геометры, законодатели желаютъ поселиться въ новомъ городѣ, но ихъ изгоняютъ, устраиваютъ поклоненіе новымъ богамъ, разумѣется, въ видѣ шпицъ. Олимпъ запирается для споръ боговъ, такъ что до нихъ не доходить запахъ жертвоприношеній; доведенные этимъ до крайности, они оправдываютъ послѣдство, состоящее изъ обжорливаго Геркулеса, Немуна, который, по обычной поговоркѣ, кланяется Немуномъ, и одного Оракійскаго бога, не очень
хорошо знающаго по-Гречески и говорящаго полу-варварскимъ языкомъ; они принуждены со-гласившьяся на всѣ условія противниковъ, и шпицы остаются властелинами всего свѣта. Внутреннее значеніе этой комедіи относится также къ вы- спрѣннымъ мечтаніямъ, мѣщающимъ смотрѣть на вещи съ человѣческой точки зрѣнія.

По свидѣтельству древнихъ крипиковыхъ, Кра-тинъ отличался здоною сапирою, но ему недос-тавало веселости; припомѣнъ онъ не довольно раз- вилъ свои счастливые дарованія и не умѣлъ надле- жащимъ образомъ располагать свои комедіи. Эвпо- лисъ, напротивъ, обладалъ гибкою и богатою фантазіей; ему недоставало только комической снѣлы. Аристофанъ, занимая счастливую средину, соеди-ｎялъ досягненія тѣхъ и другаго: у него шутка и насмѣшка изящно сливались. По этимъ даннымъ можно заключить, что изъ числа комедій Аристофна, Рыцари написаны болѣе во вкусѣ Крапина, а Птицы въ духѣ Эвполиса, и что онъ подражалъ имъ въ обѣихъ комедіяхъ.

Таковъ поэтъ древней Греческой комедіи, со-вершенно измѣнившійся впослѣдствіи: позднѣйшая комедія чуждалась насмѣшекъ надъ личностью и ограничивалась общимъ изображеніемъ слабоспѣй человѣческихъ.
ЧТЕНИЕ ПЯТЬДЕСЯТЪ НЕРВОЕ.


Римскій театръ, пѣсно связанный съ Греческимъ, представляетъ намъ недостацокъ самобытнаго творческаго духа въ немногихъ дошедшихъ до нась драматическихъ произведеніяхъ. Ошъ эпохи воспитано классической мы имѣемъ лишь произведенія Плавія и Теренція, подражателей Грекамъ. — Поэзія вообще въ Римѣ не была своеznвая, но образована искусственно въ числѣ другихъ приятносцій жизни благоустроенной; уже въ это время, когда первобытный Римъ, чрезъ подражаніе обычаямъ чуждымъ, приближался къ своему паденію. Латинский языкъ служилъ примѣромъ языка, образованнаго для поэзіи по чуждымъ формамъ Грамматики и метрики. Это преобразованіе по Греческому языку произошло сначала съ большиымъ насиленіемъ; послѣ элленизмъ дошелъ до грубаго смѣшенія обоихъ языковъ. Мало по малу смягчался стиль поэтический; послѣдніе остатки его первобытной грубости мы находимъ еще въ Катуллѣ: здесь одно-жестъ онъ имѣетъ какую-то суровую прелесть. Языкъ опирался словорасположеніе и особенно словосоставленіе, противныя внутреннему его построению и неприятныя для слуха Римлянъ по изящному
протяженію. Поэмы Августова эпоха произвели удачное, прекраснѣйшее слияніе своеzemнаго съ занимательными. Но едва достигли желаемаго равновѣсія, какъ наступила неподвижность: свободное развитіе кончилось, и поэтическое выражение, приобрѣтши смѣлость и ощущае, заключилось въ-всегда въ принятыхъ формахъ. Такъ языкъ поэтическій и самая поэзія въ Римѣ произвела лишь на короткое время. Не потребность услаждать жизнь представленіями, возвышающими душу надъ действительностью, побудила Римлянъ къ театральному зрѣлищамъ; но уныніе, произведенное опустошительнымъ лавою, преснившись кошмарной всѣ средство были истощены, заставило первые народъ, знакомый только съ кровавыми зрѣлищами цирка, приблизиться къ сценическимъ представленіямъ, какъ средству слаженія гибла боговъ. Призваны на эпічный случай, изъ Эпирія гистріона, простые пионовщикіи, которые не были знакомы съ пантомимою, но увеселяли зрѣлище гибкостью пѣсенносладѣній. Древнейшее сценическое разговоры, такъ называемы Apellанскія басни, Римляне имѣли у Основъ, первобытныхъ жителей Италіи. Эти Сатиры были въ употребленіи до шестъ поръ, пока не началось подражаніе Грекамъ. И такъ Римляне обязаны Эпурскамъ первымъ понягіемъ о зрѣлищахъ, Оскумъ веселую шутливостью, Грекамъ высшимъ образованіемъ. Въ комедіи они показали болѣе самобытность, нежели въ строгой. Оски, которыхъ языкъ, рано умерший, замѣнь только въ шумныхъ представленіяхъ, въ краѣ жестокой истребленіе Римлянамъ, что ихъ народъ было понятно слушателямъ Латинскимъ: иначе Apellанскія басни не могли бы доставлять имъ
удовольствия. Римляне такъ полюбили эпоху родъ несчастливыхъ эральной, что молодые люди изъ высшаго круга, по собственной инициативѣ, играли на празднествахъ Апеллании (баоси; а потому и актеры, занимавшіеся этими представлениями, были менее упомянуты, чѣмъ другие театральные исполнители, которые обыкновенно исключались изъ числа гражданъ и лишались права военной службы.

Впослѣдствіи Римляне имѣли собственныхъ мими. Импровизированное назначеніе звуковъ маленькіхъ дѣтскими, заслоняло думать объ ихъ происхожденіи съ Грецескими языками. Однакоже, по формѣ, они совершенно отличны — и, впрочемъ, изображали Римские нравы; иначе и содержаніе ихъ не было знаменовано ихъ предпосланій Греческихъ. Удивительно, что въ Италіи-издавна обнаруживался способъ обезвреживать въ западной, хотя иногда и грубой шутѣ, выражавшейся въ разговорахъ и письмахъ импровизованныхъ, сопровождавшихся пьедовыми -ламаніями, рѣдко соединялись съ истинно драматическими доспехами и танцемъ. Послѣдніе заключенія можно подтвердить инымъ, что даже и въ новѣйшее время, въ высшихъ родахъ Италійской драмы локальное также сомнительное. Греческіе мими были превосходны, но ихъ назначалась для сцены. Римскіе мими, напротивъ, были спокойнѣе, хотя иногда танцемъ, которые назвались для представлений и часто импровизировались. Замѣчательные особы въ эпоху родъ были Лаберион и Серус, современники Юлія Цезаря, напорный, въ качествѣ Диктатора, съ яркимъ приходилъ Лаберія, всадника Римскаго, идущий всенародно въ видѣ цирковъ, сценическое ремесло каждаго, имя занимавшагося, лишено права гражданства. Лаберион злую и жалующийся въ своемъ протохъ, до насъ дошедшимъ, пьелъ благородно и съ опеченіемъ выра-
жается горе от унизения и самолюбия. Немедленно, как только он услышит в шекотах расположения духа, как артефакт, видя перед собой пример насильственного унизения, могли бы быть находить удовольствие. Цезарь сдержал слово: далёк Лаберий значительную сумму денег и возвратил ему звание всадника; но Лаберий не возвратил этого звания во многих согражданах. Цезарь вскоре определил ему за промедлён и других шутки множеств, что Сирию рабу, впоследствии опущенную на ученика Лаберия, он дал значительное знамение в мнимом искусстве. Из них Сира дошло до нас множество изречений, но красивых и сильных выражений равняющихся с Менандровыми. Некоторые выходят из круга научной комедии — и переходят в симптоматическое упражнение. Трудно объяснить, как был возможен переход их на низкие шутки до сцеплений и таких изречений, каких приличны комедии совершенствовавшейся, более значительной развитием общественных хопноман- 

Поэтому мы должны соображать выгодное мнение о мимах. Хотя Гораций и описывает нас мимах Лаберия с презрением, — но этому ли, что в них не было единства, или по ниму, что они худо выполнялись; но по одному эпическому мы не нимаем права осуждать мими: Гораций не без основательных причинны опирается преимущественно пишанной на предыдущее самобытное симптомы и богатством изображения. Если дошел до нас, по крайней мере, один мим впечатл, что он лучше бы посмели нам эпос, чьем все рассказы Грамматиков и дороги нынешних ученых.

Правильная комедия Римлян была большею часмно, инача называющая palliata; она выполняялась актерами, одевшимся по-гречески, и изобра-
жала Греческиe нравы. Таковы комедия Плавта и Теренция. Другой у них род — *comoedia togata*, так называемая по одежде Римской, в которой упомибающийся. Африний пошлался славнейший писатель в этом роде. Им оль него ничего не осталось — и мы так мало иметь думать, что не можем решить, была ли *comoedia togata* изобретение Римским; или перешла она Греков и применена к их правам. Последнее впроявиие. Африний жил в эпоху древнюю, когда тени Римский еще не изобретал ничего самобытного. Но не совсем понять это, и что, каким образом комедия эпической без большого насилья, могла применить к совершенному чудо-гой образовани. Хотя Римляне имели наклонность к остроумию и веселости, но жизнь Римская, во общее степенное и важное, резко обозначалось в различии звании. Богатство частных людей иногда равнялось богатству Царей. Женщины жили го- раздо более в обществе и играли роль важнейшую, чем у Греков; в следствии своей независимости, они участвовали в поре правов, враждебных вмешательство с их же обществами. При таких особенностях в обществе, первоначальная Римская комедия обращалась быть явленное замечательным и могла бы податься нам повод к изучению этого народа, владычествовавшего над миром, совершенно с новой стороной. Но что не такова была *comoedia togata*, однако мы несымаемся отчасти холодными объ ней отсылками древних. Квинтилиан не скрывает, что Латинская литература в комедии формирует: это именно его выражение.

Касательно трагедии, мы наперебедь должны замечать, что трагедия Греческая, нере-
несся в Рим, уже так значительно показающая, что хор умещался не в оркестре, тут едва лишь заметные арфы, ведущие и сопрано, а на самой сцене. Здесь было что же неудобно, о котором мы говорили опосредственно новым народам, выходящих перенесшие хор в свою трагедию. В Римской трагедии находим и другим уклонения от Греческой, едва ли удачные. Всях по вышедшему правильным драматическим представлений, ЛициЙ Андроника, родом Грек, первый прагматический поэт и актер в Риме, определил пиние отт мимических шпаги, пишка есть один шая оказалась на дело актера; пышнее же обыкновенно мальчик, находившейся подъ опекуном.

В лучшую эпоху Греческой трагедии, какъ пиние, шая, и сопровождавшемъ его римскимъ народомъ, были сильны страстны, что одинъ человѣкъ выполнилъ всесвѣтъ и съ другими. Римляне же, кажется, предпочитали ошалѣлое искусство гармоническому единству. Они эпос могъ родился склоны къ пантомимы, доведенной до временъ Августа до высокаго, египетскаго. Имена Пилада и Баттала, опомянутыхъ въ эпоху родъ, засвѣтлившемъ думанье, что они были Греки, славившиеся въ Римъ эпическимъ нѣмцымъ письмомъ; также лирическими опрывки, сопровождавшими ихъ шпагами, сонялись на Греческомъ языкѣ. Наконецъ Родной игралъ часто безъ маски — чему у Грековъ и не было примы. Это нововведение могло содействовать блескѣльному развитию мускусной; а Римляне, кашоры́мъ оно направлялось, доказали эпихъ больше вниманіе къ шпагиющему одного армисп, чемъ къ гармоническому впечатлительному дѣламъ.

Въ истории Римской трагедии находимъ два эпоки: древнѣйшую эпоху Лиций Андроника, Навія,
Эпиники, дальнее, Накукви и Ампий, живших нынешнее зодчество Плавта и Теренция; другую, образованную эпоху Августина ввела. Первая представляла только переводчиков и передавальщики греческих произведений; но, они впервые и лучше выполняли эти в штате, нежели в комедии. Язык, еще мало образованный, с большими усилиями могла доспевнуть до способности выражать воззвышенный поэзию образование; но для доспевания незримой крепости и легкой шутливости, необходимо было природную осмотрительную упомянутую образованность. Мы не в состоянии определить с полнотою и точностью определение перехода эпих подражаний, потому что впоследствии одного сопротивления, которое Греческий подлинник достигал бы до нас. Впрочем, прекрасным речи из Апийских Основохранительных Премов в до- статочная Эски, и спутник ее гораздо лучше следовал, чем прочие спутники у Ламинаки и драматиков. Эпитет первоначальный спутник был усовершенствован Апийским и Накуквием; их произведения во времена Цицерона и позднее еще уделялись на сцену, и ими многие актерыользовались. Гораций, однако, направлял произведениями свою женскую симпатию, равно как и признавал всех других драматиков поэтов. Современники Августина взяли честолюбивое наследие более самобытное современников со Греками, но не во всех редкость были равно сочинения. Особенно они вышли силы свои на стратификации и переводах. Поэтому вероятно, что Гораций написал свое сочинение к Пикской с главным целью — предсказывать оное нежного сколького двух молодых людей, которые увлекались общено сиропсию, без всякого призвания.
Каким размером эти праги могли пере- 
родить пьесы Греческого хора? Лирисческий размер Пиндара, сопол сходный с прагическими, сам Гораций почитает невозможным в языке Лат- 
шинского. Впрочем, они не покушались войны в эпонту лабиринту хорического размера, чуждого и языку, и слуху Римлян. Трагедия Сенека писана 
анализами и изречения хорическим или хореамбическим, что по однообразному повороте 
мно не правдоподобно для слуха. Одни из лучших 
пословств Августова вька, Азиний Полион, по 
свидетельству Плинния, искавший образователь- 
ного искусства даже в словесных произведе- 
ниях, привез из Родоса в Рим названную группу Фарисского вола. Если его прагеди 
onносятся к Софокловым так, как одно- 
смысл характер эмой смылной, но несколько пла- 
желой группы к спокойному величию Ниобы; но 
мы должны сожалеть об их пошерст. Впрочем 
политическая значительность Полионов легка 
могла ввести в заблуждение его современников, 
нанося проницательное прагическое его про- 
изведения. Овидий, в числе многих других ро- 
дов, испытал и прагический, и написал Медею. 
Судя по набору слов и общим мыслям, к коню- 
рым он прибегает для выражения спрашней в 
ихих Героикках, и в прагедиях его предполагать 
можно лишь навязывания. Квинципиань 
однако утверждает, что Овидий доказал, что 
мог бы совершиться, если бы умывал себя и не пре- 
давался своей склонностями к ошибках, он и прагические опыты. Августова времени не дошли до нас — и мы не можем с точки зрения опре- 
дельить важности эмой поэзии; неловливому, 
она не очень значительна. Главное дело в шум,
что Греческая трагедия в Риме подвергалась участвен рашенений, переносимых на чужую почву. Римское богослужение было нисколько образовано древнегреческому; но героическая мифология Греков введена в Рим поэзиями — и нисколько не связывалась с воспоминаниями народными, как то было у Греков. Всякая испанно панорамическая поэзия происходит лишь из внутренней жизни народа и религии, как исполнитель этой жизни. Дух же Римской религии был самобытен и совершенно отвечал ощущу духа Греческой, когда еще не изменили ее внешними украшениями во внешнем образовании. Эта последняя религия обнаруживалась художественно, а древняя была Греческой. Собственно Римская религия и основывавшаяся на ней общая брали важние, нравственные, благочестивые, мрачные и глубоко проходившие в природу, чтоб вся часть религии Греческой, в изучении которой не входишь миссери. Греческая трагедия предшествовала борьбу человечка с судьбою; но сущность Римской религии состояла в подчинении всем своим действиям человечка священной высшей воле, видимо участвующей во всех делах человеческих. Когда в Римлянах родилась посредством искусственнообразованной поэзии, иногда и самая религия почерпала свое первоначальное значение. Патриций, сперва принадлежавшее к союзу Эпирских жрецов, впоследствии являющимся уже священниками воинами и государственными мужами, которые придерживаются жрецовства, как обрядов помещения, священные книги были для них непонятны, не столько по ущербвшему языку, сколько по тому, что они уже не владели ключем к внутренней священности, особою высокою наукой. Но—
которые слыды Лапинскихъ сказаний о герояхъ первобытныхъ, указывающиѳ на ихъ первобытный характеръ, находимъ у Варгилия, Поппер-ція и Овидія, принимавшихъ уже эпиз сказаний за преданія старинны. Какъ ни желали Римляне уподобиться Эллинамъ, но имъ недоставало ихъ утонченной человѣчности, которая замѣтна въ испорчен Греческой поэзии и искусства, вообще со временъ Омира. Опять самой его сухой доблести, которая, подобно Курціо, погружала всѣдое личное чувство въ чувство любви къ отечеству, быстро перешли они къ безпримѣрному ксодостолюбію и роскоши. Внѣшняя въ ихъ характеръ, невольно вѣряя преданію, что ихъ первый образователь вскорѣ выросъ не грудью матеріи, но хищною волчонкою. Они были шаровки всемирной Исторіи, разыгрываніе много прозаическихъ трagedій надъ окоznными и пожирашедшими въ темнотѣ царяи; они явились како-то желѣзнымъ судьбою другихъ народовъ: всѣмиіные разрушители, они хотѣли изъ развалинъ подвластиваго миру воздвигнуть памятникъ своей собственной славы и свободы. Не имъ было проникнуться выраженіемъ душевной скорбѣ и мрачныхъ звуковъ; не имъ было перебирать всѣ памяти чувства безпрепятственною руквою! Едваѣственно, что въ трагедіи, не забываясь о постепенности, они нискали однимъ крайностей, равно какъ и въ героическомъ симпатизмѣ въ неистовомъ сластьлюбіи. Опять ихъ прежняго величія остался имъ лишь презрѣніе въ несчастію и смертіи, которыми они должны были заплатить за развращенное наслажденіе жизнью. Эта печаль ихъ прежняго величія освѣтилась и на герояхъ ихъ трагедій, преуспѣянно и всѣ хвастливыми излишествомъ. Наконецъ въ всѣхъ образованіи симъ лишенія и уровенія, среди...
народа, до безумия любившего ужасы, драматически
скими поэмами Рима недоспавало зрелищ, спо-
собных наслаждаться поэзию. При строи-
фах, на гладиаторских играх и боях звьреи,
где явились вся роскошь миа, вся рядкошь
чуждых стран, народ пресыщался кровавыми
срёлись — какое влияние на такое огрубевшее
нерины могли иметь легкие, утонченные прак-
тические эффекты? Великан изъ пышества вы-
правлялся на сцене для народа богатую до-
бычу война, коропорую обыкновенно убирал по
кончании представлений. Разскажу Планий объ
архитектурных украшениях Скавра кажется
почти невроятным. Когда уже не возможно
было увеличить роскошь, что страдались обра-
щать внимание новизной механических изобр-
ятелей. Такъ одинъ Римлянинъ, праздник шризну
въ память оного своего, построилъ два шелтра,
прикасавшие одинъ къ другому; оба здания пово-
рачивались на оси: по окончании зрелища, оны,
оборонявшиеся кругомъ со всёмъ зрители им
прикунули одинъ къ другому, образовали въ срединѣ
циркѣ, где открывались гладиаторскія игри.
Удольство вместо зрѣнія поглощалось удольствіем
слуха; панцовщики и балы слоны предпочитали
наслажденію драмою; шипкое пурпурное
платье возбуждало рукоплесканія, какъ свидѣ-
тельствуютъ Гораций; наконецъ большая часть
зрители была такъ невнимательна, что произво-
димый ею шумъ сравнивается съ ревомъ моря въ
вечерѣ, или съ шумомъ льсной горы (*).

(*) См. Nisard — Etudes sur les poëtes Latins de la déca-
dence, t. II.
Чт. о См. Ч. IV. 9
Нам остался один только опыт прагматического манера Римлян, по которому несправедливо было бы заключать о почерневших произведениих лучших времен — десять пражедий, приписываемых Сенеку. Это предположение кажется сомнительным; оно основывается единственно на том, что Сенека, в одной из пражедий, именно в Октавии, сам говорил о пт его своего лица. Мнения ученых об этом различны: некоторые приписывают упомянутые пражедиции Философу Сенеку, многих — опишу его, римлян, другие — иному поэту того же имени. Вообще эти произведения писаны не одним лицем и в разное время. К чести Римского вкуса, можно бы их опустить к позднейшей эпохе; а Квинтилиан приводит один стих из Медеи, находящийся в дошедшей до нас пражедии, а потому заключаем, что эта пражедиия принадлежит Сенеку; но и ей преимущество пред другими неважно. Сочинитель Медеи заслушивается героинью убивать дочерей своих в глазах зрителей, не смотря на предостережения Горация, впрочем не раз видевшего подобные ужасы на сцене. Едва ли Греки могли подать пример в этом. В Лукаве, также современник Европы, находивший подобный род высокопарности, искажающей всякое величие до невразумительности. Напряженное состояние Рима под властью первых Императоров выразилось в поэзии и красноречии несправедливо. Римские пражедики любили возбуждать эффекты подобными необразованными — и в них писали неловкие. Во мудрое и короткое царствование Веспасиана, Тита и особенно Траяна, Римляне снова возвращались к исполненному вкусу. Но пражедий Сенеки, в каком времени им описывают их, произ-
ведения написанныя и холодныя, безъ всякой естественности въ содержаніи и характерахъ, исполненныя величайшихъ несообразностями; въ нихъ до такой степени отсутствуетъ знаніе таенства, что, кажется, онъ, писаны не для сцены, а для школы риторовъ. Эти произведения съ древними прагедіями, высокими созданіями поэтическаго генія Грековъ, имышь общаго только имя, внѣшнюю форму и предметъ мифологическій: онъ къ нимъ относятся, какъ запѣвая гиербола къ простодушной истины. Тутъ общія мѣста испощены до крайности; всё замѣняется изреченіями, извѣстными каждому; остроуміе прикрыто бѣдностью мысли. Здѣсь есть и фантазія, или, по крайней мѣрѣ, вымыселъ; но вездѣ виднѣя примѣръ злоупотребленій творческихъ силъ духа. Все умѣяе сочинителей заключается въ упоминательной плюдо-вимости, не смотря на эпиграмматический лаконизмъ, доходящій до темноты; ихъ лица не идеалы и не дѣйствительныя люди, но гигантскія безобразныя куклы, приводимыя въ движеніе ненестественнымъ героизмомъ и спрацію, пре- зирающею всѣ возможныя ужасы.

Въ истории драматическаго искусства можно бы прейдти молчаніемъ прагедіи Сенеки; но уважение ко всему, что намъ осталось отъ древности, произвело многихъ подражателей; новые народы съ ними ранѣе познакомились, и они болѣе распространялись, чѣмъ Греческія прагедіи. Не только ученые восхваляли эпос произведения и предпочитали ихъ Греческимъ, но и поэты почили ихъ достойными подражанія. Вліяніе Сенеки на Корнеля несомнѣнно; Расинъ также занимался у него множество для своей Федры. Брюму указалъ всѣ эпосы занимавшія
ванія, между прочимъ, цѣлья сцены любовныхъ объясненій.

Комики Римскіе, Плавтъ и Теренцій, какъ подражали Греческімъ писателямъ и передѣлывали Греческихъ произведений, не представляли ихъ также самобытныхъ дарованій. Они подлинниковъ своихъ они отличаютъ только болѣею скромностью, особливо Теренцій, пользуясьшійся дружбою Сципіона старшаго и Лелія (*). Въ комедіяхъ Плавта и Теренція опираются даже ихъ привычки: здѣсь и грубыя шуши Плавта обличаютъ его обращеніе съ людьми низшаго состоянія и угоденіе черни; напротивъ, въ сочиненіяхъ Теренція опызваюсьшися тона лучшаго общеста. Къ характерисчкъ того и другаго комика принадлежитъ самый выборъ предметовъ: Плавтъ любилъ шуши преувеличенные, часто оскорбительныя; Теренцій предпочиталъ шумливость умрѣнную. Плавтъ, по словамъ Горация, соперничествовалъ съ Сцилийскимъ Эпихармомъ, и сходенъ съ Аристофаномъ; Теренцій заимствовалъ двѣ комедіи у Аполлодора, а четвере у Менандра. Юлій Цезарь почиталъ Теренція нѣсколькими спихами, въ которыхъ хвалилъ призывность его выраженія, сознается, что въ немъ недостаетъ комической силы, какою отличается Плавтъ, и называетъ первого полуг-Менандромъ. Дѣйствительно, въ отношеніи къ изображенію, расположению и выраженію, не льзя ничего представить совершеннѣе Теренціевой Андріанки. Здѣсь всѣ происшествія въ высочайшей степени въроятны, слѣдующія одно изъ другаго естественно. Цѣлую комедію болѣе програшельна, нежели за-

бавна, и даже забавные сцены возбуждают лишь скромную улыбку. Между всеми характерами въ шутах ни одного шута, ни одного ненавистнаго лица: мы принимаем участіе во всѣхъ по разнымъ причинамъ и въ разныхъ спектакляхъ. Во всей комедіи встрѣчаются прекрасные замѣчанія о человѣкѣ. Безъ сомнѣнія, характеры оцѣвъ, особенно Симона, и юноши Памфилъ, носящі на себѣ печать вре- менъ писателя.
ЧТЕНИЕ ПЯТЬДЕСЯТЬ ВТОРОЕ.

Драматическая поэзия новых народов. — Форма и некоторые особенности новой драмы. — Драма Италіянцев. — Тассъ и Гвардии. — Местасмазий и Альфіера.

Оставляя классическую древность, перейдемъ къ драматической поэзии новых народовъ. Касательно порядка разсмотрѣнія, трудно рѣшить, лучше ли исчислять все, что произвелъ каждый народъ, или открывавшій только взаимное влияние одной Словесности на другую. Возобновленный Италіянскій театр сначала сообщилъ свое влияние Французскому; но послѣдствіиіі самъ подвергся его влиянію. Французы заняли еще болѣе у Испанцевъ, чьмъ у Италіянцевъ. Позднѣе Гольперъ хотѣлъ расширить предѣлы своего театра, но образцамъ Англичанъ, но не имѣлъ успѣха по тому, что Французская сцена уже взяла основу на вкусъ древнихъ и на подражаніяхъ ихъ образцамъ. Театры Англійскій и Испанскій мало подвергались чуждому вкусу, но сами имѣли сильное дѣйствіе на другихъ. Для избѣжанія запутанности, лучше разсматривать отдельно каждую лирическую, и обозначать измѣненія, какія она претерпѣвала — шымъ болѣе, что у нѣкоторыхъ народовъ неправильно былъ понятій законъ подражанія древнимъ, а у другихъ про- будился духъ романтизма, или, по крайней мѣрѣ, явилась самобытность, независящая опять классическіхъ образцовъ: первое находимъ у Италіянцевъ и Французовъ, второе — у Англичанъ и Испанцевъ.
Древняя комедия была великолепным произведением и чувственным выражением народного воссторга на общественных Грецеских праздниках. Съ жизнью народа изменился и дух комедии: она из общественной жизни перешла въ условный приличия жизни домашней. Опъ того главными схватками драмы стали изображения характеровъ и интриги. Вмѣстѣ съ этимъ измѣнились и внѣшняя условія новой драмы. Изображение дѣйствіе, вымыселъ-обстоятельства его, лица и ихъ характеры, опредѣлили время, мѣсто и частныя случаи — все это составляется въ нашей правдоподобіе. Дѣйствіе, слѣдующее основаниемъ драматическому сочиненію, въ наше время можетъ быть истинное, вымышленное и смѣщенное. Истинное дѣйствіе безъ всякаго измѣненія иногда бываетъ недостаточно, для произведения ожидаемаго на насть впечатлѣнія. Поэтому драматическій поэтъ не рѣдко изобраваетъ всѣ обстоятельства дѣйствія: такое дѣйствіе называется вымышленнымъ. Иногда, осваивъ основаниемъ дѣйствія повѣршшеніе историческое или сказаніе преданій, измѣняетъ обстоятельства согласно съ цѣлью, имъ предположенной. Такимъ образомъ измѣненное дѣйствіе обращается въ смѣщенное. Но какого бы рода ни было дѣйствіе, оно должно подражать дѣйствіямъ человѣка; даже вымыслъ долженъ казаться истинною: поэтому—шо прежде всего требуется отъ дѣйствія правдоподобіе. Въ каждомъ обстоятельствѣ дѣйствія, въ каждомъ поступкѣ и въ каждой рѣчи дѣйствующаго лица мы хотимъ видѣть самаго себя, свои добродѣтели и пороки, предразсудки и пристрастія. Драматическій поэтъ въ особенностях долженъ быть живописцемъ изображаемыхъ имъ дѣйствій, мыслей и чувствованій. Чтобъ доброто-
дышеля заспавила эрипеля любими себя, для
эпого должно представиши ее в видь очаро-
вательном: угененной невинности, беззащитную
слабость, которая уступают неправдению мо-
гуществу. Дабы изобразиши порокъ со стороны
оправданной, или глупость со стороны смѣш-
ной, должно исполнить эрипеля живущимъ не-
годованіемъ къ одному и явнымъ презрѣніемъ къ
другой.

Къ довершенію: правдоподобія дѣйствія отпра-
сияся при единства: самаго дѣйствія, времени
и мѣста. Единство дѣйствія смотритъ въ
нихъ, чтобы произшедшія и обстоятельства,
какъ части одного цѣлого, непосредственно
или посредственно содѣйствовали главной цѣли.
Мы должны видѣть во все продолженіе дѣйствія
одно главное лице, стремящееся къ одному пред-
положенному намѣренію, предолѣвающее всѣ пре-
пятствія. Такимъ образомъ возбуждается въ дѣ-
шель привязанность къ дѣйствующему лицу; эльо
исповѣдникъ занимательности. Не столь сущес-
венны и не столь необходимы единства времени
и мѣста, хочя многіе изъ новихъ писателей эльо
правило поставляющимъ закономъ драматическ-
ской поэзіи (*).

Всякое театральное сочиненіе имѣетъ свою
завязку и развѣязку. Первая состояется изъ пре-
пятствій встрѣчаемыхъ въ продолженіе дѣй-
ствія, а послѣдняя состоитъ въ уничтоженіи,
или удалепнѣ ихъ, или въ совершенномъ разрѣше-
ніи сомнѣннаго жребія. Иногда завязка бываетъ
сложная, заключающа въ себѣ многія важныя пру-

(*) См. III. M. Ueber dramatische Kunst und Litteratur,
neunte Vorlesung.
жинь для движения цѣлаго; въ другихъ случаяхъ она проста и легко разрешаешься. Происшествія, составляющія завязку, должны происходить оптъ главнаго дѣйствія, постепенно возрастать и спа- мовышиться важнѣйшими къ развязкѣ, дабы преодолѣ- ніемъ препятствій, какъ уже мы сказали, возбудить большее любопытство зрителя. Развязка должна происходить изъ одного и того же начала, изъ конттораго спаянена завязка. Главное доспоин- сиато развяжи составляетъ въ томъ, чтобы она была неожиданна.

Важнѣйшій предметъ драматическаго изображе- нія суть дѣйствующія лица съ свойственными имъ характерами. Для этого мощь въ драмѣ, какъ и въ эпопѣ, придаетъ действующимъ ли- цамъ характеры определенные, или особенный для каждаго образъ мыслей, разговора и поступковъ. Характеры или совершенно изображающіяся, или выводящія изъ самаго содержанія историче- скаго. Обнаружение и развитіе характеровъ за- виситъ отъ большей части оптъ положеній, которыя должны быть сильны, испытанны и разнообразно выдержаны. Часто положенія представляющіеся, какъ бы въ бореніи съ характерами. Во всякомъ случаѣ надобно избегать однообразія и скуднаго бездѣйствія характеровъ.

Такъ какъ главное дѣйствіе состоитъ изъ нѣ- сколькихъ частныхъ; то драматическій поэтъ изъ одного частнаго дѣйствія, или изъ нѣсколькихъ, вымѣстѣ взятыхъ, составляетъ особую часть драмы, оканчивая ее по большей части на томъ, что должно происходить въ сцены; эта части называются актами, или дѣйствіями. Они обыкновенно слѣдующіе сообразно ходу и печенію главнаго дѣй- ствія; послѣдующее служитъ продолженіемъ предѣ-
ищущаго; притомъ каждое изъ нихъ должно содержаться въ себѣ исполненіе какого-либо предпріятія, какъ части главнаго дѣйствія. Въ каждомъ дѣйствіи бывають только шесть дѣйствующих лица, безъ участія которыхъ опо не можетъ совершиться; они являються только разъ, сколько для дѣйствія нужно. Ещѣ Гораций полагалъ, что драма непремѣнно должна содержать въ себѣ пять такихъ дѣйствій: Neve minor, neve sit quinto productior actu fabula. Въ прагедіяхъ досель этому слѣдуютъ; но говоря собственномъ о драмахъ, находимъ нѣкоторыя изъ трехъ дѣйствій, даже изъ одного; нѣсколько такихъ, которые заключали бы въ себѣ больше пяти дѣйствій.

Каждое дѣйствіе драматическаго сочиненія неимѣетъ содержаніемъ своимъ определенную часть всей драмы. Первое служитъ введеніемъ зрѣлця въ драму. Въ немъ знакомится зритель съ содержаніемъ представленія и съ дѣйствующими лицами такъ, чтобы могъ знать всѣ ихъ предпріятія, обстоятельства, породившія дѣйствіе, и даже предугадывающъ послѣдствія. Драма начинается уже самымъ предпріятіемъ, но такимъ относящимся къ нему обстоятельствомъ, которое ею его послѣдствіе; о главномъ же предметѣ драмы обыкновенно узнаемъ мы изъ рѣчей и повѣствованія дѣйствующихъ лицъ первыхъ явлений. Дѣйствующія лица, являющіяся въ первомъ дѣйствіи, знакомы настъ съ своими нравами, состояніемъ, дающіе понятіе о ихъ лицахъ, которыхъ являються во впослѣдствіи или въ третьемъ дѣйствіи. Содержаніемъ втораго, третьего и четвертаго дѣйствій бывають обстоятельства, составляющія узлы и частныя развязки. Въ пятомъ дѣйствіи успоковѣвающа…
и́ншее о́писание: но это должно происходить неожиданно.

Так как всякое дейст-вие драмы состоит из разных происшествий и обстоятельств, порождающих присутствие только низкогорных действующих лиц: что обыкновенно, в продолжении каждого действия, одни лица приходяют, другие уходят со сцены. Часто действие, представляющее одними действующими лицами, что есть, начинающееся появлением или отъездением одного, иногда нескольких лиц, и продолжающееся до подобного другого случая, называется явление́м. Явление бывает не только, сколько содержание действия заключает в себе разных обстоятельств, равно и действующих лиц должно сложное выводить, сколько каждое обстоятельство потребует их для приведения в исполнение какого-либо происшествия.

Сцена в продолжение действия не остается без действующих лиц; равно неприятно, когда все действующие лица уходят в одну сторону, а с другой приходят новые. Главное достоинство явлений состоит в том, чтобы зритель, при всяком появлении и отъезде действующих лиц, видел удовлетворительную причину этого в существе и посвященном представляющем действии. Иногда действующее лицо стаивается одно на сцене, и, предавая воспоминание радости или печали, колеблясь надеждою или опасением, само с собою разговаривает, что составляют монолог. Действиальное, человекъ, исполненный живых чувствований, прощая воли разговаривает самъ с собою, как быть для облегчения себя отъ эпих чувствований; погруженный въ
размышление, изображающее его словами для того, чтобы с большим вниманием весить своим мыслям.

Обыкновенное изложение театрального сочинения состоит из разговора действующих лиц. Здесь характеры языка определяются, во первых, штук родом драмы, к которому она по содержанию своему принадлежит; во вторых, изменения в выражениях лиц зависящих от их пола, возраста, сошения, положения и чувствования.

Кроме разговора, на сцене употребим пантомиму, соединяющую образ лица, движения и действования. Она представляет драматическому придающему большее правдоподобие, живость и выразительность. Основанием зрителья также много способствует соблюдение костюма. Поэтому необходимо со всех сторон и источников сохранить права, обычай, образ мыслей, даже обхождение в самых малых подробностях, согласно с народом и в веке, к коих мы предлагаемное происшествие относимся.

Трагедия, по важности действия, близко подходящ к эпизоду. Впрочем эпизод объясняет сложный предмет со всех сторон; напротив, трагедия ограничивается перемышкою счастия, предопределенное в самом действии. В эпизоде мы замечаем двойственность жизни внешнюю; в трагедии обнаруживается двойственность внутренняя. Действие тогда бывает трагическим, когда можем возбуждение сострадание и вообще похвальны всевовдения духа, кои ображающий нас на самих себя и несчастлив другого научают ошароженности. Обыкновенным и трагическими предметами
бывають представление главного лица жертвою своих спрасшей, невинностью и добродетель, гонимия пороком — добродетельный в борьбе между долгом и волею, или волнующийся между двумя пропивными спрасшими. Господствующая спраснь в трагедии новой — любовь.

По различию лицъ въ отношеніяхъ къ ихъ званію и кругу дѣйствія, трагедія раздѣляется на героическую и народную. Трагедія, въ коей описаны непримысляныя приключенія людей среднего и даже низкаго состоянія и коей окая оканчивается всегда благополучіемъ главныхъ лицъ, называется собственно драмою.

Минуя, въ коей процессы важная и рѣшительная перемѣна въ участіи главного лица, называемая катастрофой, а самая перемѣна счастія перенептіемъ. Катастрофа иногда происходитъ не отъ перемѣны счастія, но отъ взаимнаго узнанія лицъ. Языкъ трагедіи долженъ соотвѣтствовать дѣйствующимъ лицъ, ихъ характеру и расположенію духа. Героическая трагедія требуетъ слова мѣтрическаго; ей приличье всякій другой мѣры ямбъ.

Комедія заключается въ себѣ нравственное, живое, разительное изображеніе свѣта, или подражаетъ всему тому, что въ человѣческихъ поступкахъ благородно и неблагородно, похвально и предосудительно, досильно уваженію и смѣшно. Такъ называемое комическое происходить или оный характертивъ, или оный положенія лицъ, или оный нѣтаго другаго вмѣствѣ. Комическое раздѣляется на высокое и низкое, что основывается на свойствахъ и образѣ расположения цѣлой комедіи. Оно не соотвѣтствуетъ въ нѣкоторыхъ только забавныхъ сло-
вахъ, шуткахъ и остроихъ выраженіяхъ, но должноло происходить опь самого действия и въ немъ имѣть свою основу.

Если комикъ обращаетъ все вниманіе на опозданію главнаго характера — весь ходъ дѣйствія наклоняетъ къ разышпелому его изображенію: тогда комедія происходитъ характерная. Если же онъ имѣетъ зубицу — собрались, связанны, запущены препятствія и неожиданные случаи: такая комедія называется комедіей мимоприги.

Кромѣ сообразности слога съ содержаніемъ сочиненія, съ характерами дѣйствующихъ лицъ и положеніемъ, комический разговоръ требуетъ въ извѣстной степени живости, легкостнѣ и остроты. У древнихъ комедіи были метрическія; новья большей частностью пишутся прозой.

Драматическое сочиненіе, какъ ужѣ было замѣчено, въ которомъ пѣніе и музыка соединяются съ представленіемъ, называется опеою. Въ опера, для произведения большей силы и полноты, сливаются всѣ почти изящныя искусства. Опера имѣетъ два рода: важный и забавный. Опера важная, иначе называемая большой, еще дѣлится на чудесную и героическую. Первая употребляетъ силы сверхъестественныхъ; вторая сходствующую по предмету съ героической драгоцѣнно, отличаясь отъ нея простотою плана, лирическимъ и приспособленнымъ къ музыку разговоромъ, счастливою развязкою. Забавная или комическая опера занимаетъ ея содержаниемъ изъ вымыщенаго или дѣйствительнаго мира, и въ послѣднемъ случаи изъ самой обыкновенной, общественной сбьеры. Разговоръ ея или безпрерывно лирическій — речшимивый, или проза.
Язык оперы бывает лирический или спрачаний, в различных степенях и измненийях. Здесь, как и в канцеляриях, спокойный чувствовавая выражается речитативом, а сильные спрашивает изливаются в ариях.

Особенный вид забавной оперы называется интермедией: это представление в антрактах. Интермедия обыкновенно состоит из простого действия, в котором бывают только два лица; разделяются на два акта, которые играются между первым и вторым, вторым и третьим действием больших опер, а иногда сами по себе особенно. В такой же форме, но содержания важного и печального, в одном акте, бывают мелодрамы, монодрамы и дуодрамы; содержания веселого — водевили.

Вопрося формы и особенностей новой драмы, которую находить в писателях до позднейших времен. — Начнем исследовани наши с драмы Ипиланской, в которой впервые оказало по- дражание древним.

Мы уже замчили, что введение Христианства уничтожили у Греков и Римлян безобразная сценическая представления, еще до впровержения Священных завоевателей, прекращавших всякое наслаждение искусством. Долго дремал гений драматический в средние века. Наконец он пробудился, и, независимо от классических образцов, начало выражаться в ми- спериах и в так называемых Moratités. У Ипиланцев родилось стремление подражать как театр, так и другим искусствам древних. Обыкновенно первою правильною трагедию, писанною в наше XVI столетия, почн-
маютъ Софонию Трессенову. Это мертвый прудъ, безъ всякаго поэтическаго одушевленія. Эдва только замчашелень переходъ изъ области миѳологіи въ Римскую исторію, не смѣрна на удержаніе всѣхъ формъ древней прагедіи, какъ-то: хора и другихъ.

Пасмуческая драма Тасса и Гварини, явившаяся въ половинѣ XVI столѣтія, составляетъ эпоху въ исторіи драматическаго искусства. Она болѣе всего интересуетъ прагедіей важностью, но благородна и идеальная. Въ этой драмѣ есть прекрасные хоры, не личныя свидѣтельства дѣйствія, какъ въ прагедіи Греческой, но какіе-то лирическіе голоса, невидимо раздающіеся. Эти произведения, впрочемъ, назначались для театра, и представлялись со штурмственностью пышностью въ Феррарѣ и Туричѣ. Они даютъ понятіе о тогдашнемъ младенчествѣ театра, хотя въ нихъ есть завязка и развязка въ цѣломъ; но въ определенныхъ сценахъ ходъ дѣйствія неподвиженъ: видно, что зрилища, еще мало знакомые съ театромъ, сердцѣвно довольствовались медленнымъ и спокойнымъ развитиемъ прекрасной поэзіи, не требуя драматической быстроты дѣйствія. Pastor fido Гвариниевъ есть произведение самобытное и вмѣстѣ классическіе: по духу любви, въ немъ изображеной, оно исполнено романтизма; въ формахъ же выражалась простопра древнихъ; въ приливной игрѣ фантазіи выражалась вся прелесть чувствъ. Ни одному поэту не удавалось такъ удачно слия поэзію древнихъ съ поэзіею новою. Гварини выражаетъ сущность древней прагедіи, состоящей въ нѣкѣхъ судьбы, которую положилъ онъ въ основу своего произведенія. Главный же характеръ этого
творения можно назвать идеальным; в нем есть и каррикашруры — а посому носить он звание прагикомедий. Но эта каррикашрурность в одних чувствованиях, а не в вышних опощениях — почему и не противоречит действию целого; в древнюю прагедию также допускались впоросшененные лица, рабы, взвешники и проч.

После Софонибы и нискольким других произведений, которых Кальзабини называет первым прагическим лептем Итальи, появилось их множество в XVI, XVII и XVIII столетиях; но они не приобрели или, по крайней мере, не сохранили известности, хотя вс писатели сочиняли по правилам Арисстомел. Вот что находится в них незрелых произведений Кальзабини, державшемся системы Французской: «Спранный, запутанный, неправдоподобный план, неудачное расположение, ненужный лиц, недостаток единства в действии, слабые характеристики, гигантские или дышащие мысли, слабые стихи, куриеватые фразы, — неуместны описания и сравнения, или пустые разрещения философских и политических вопросов; в каждой сцене общешалая низкость; ни малейшего следа силы прагической, борьбы спартей, живых, театральных катастроф.»

Не останавливаясь на уступчивой лишенщуре, прямо обращимся к Меропу Мавфен, написанной в начале XVIII столетия. Это произведение вызвало Италиянский театр, особенно съ пых пор, какъ Вольпер явился соревнователем Мавфен. Они оба возымелись возстановить славное в древностях произведений Эпипила, по содержанию, изложеному Гигином. Вольперъ, подъ видомъ по-

чт. о С. Ч. IV. 10
хвалы, порицает Меропу Маген, как произведение соперника; но Лессингъ, въ своей драматургии, излagaешь подробный ея разборъ, остроумный и безприспрапнйный. Не онъмѣвала у элого произведенія достоинства изящнаго и простаго вкуса, Лессингъ однако въ его болѣе трудомъ ученаго антракварія, нежели генія, рожденного для драматическаго искусства. Успѣхъ этого произведенія объясняется изъ предыдущаго состоянія театра.

Во второй половинѣ XVIII столѣтия представлѳтся на поприщѣ драматической поэзіи Metastasian и Альфіери. Сюда же причислимъ музыкальну драму первого, потому что онъ въ нея имѣлъ цѣлую произведеніе важное дѣйствіе пышнаго, создать произведеніе идеальное — и во внешней формѣ определилъ правильность послѣдней. Оба поэта, прощупывая по своему направлению, подверглись однакому вліянію Французскаго театра, между тѣмъ какъ оба спаршились не принадлежать къ школѣ Французской — и увѣряли, что съ намѣреніемъ не читалъ Французскихъ образцовъ, дабы не повредить своей самобытности. Но кипо совершенно увѣренъ въ своей самостоятельности, попы все опасенія изучаетъ произведенія предшественниковъ своихъ; онъ этимъ только углубился въ свое искусство и наложилъ собственную печать на произведенія. Подражательность объясняется знаменитою, какую приобрѣла въ цѣлой Европѣ Французская драма со временъ Людовика XIV, множествомъ современныхъ театрѣ по образцу Французскаго и господствомъ Французской критики, стремившейся къ соблюдению внешней прав-
вильности. Дух подражаний замысля у Аль-Фиери, чьем у Метаспазия, у которого преимущество ствует элемент музической. Признаками эпого влияния полагаем совершенное описанные направления романтическаго, какую-то неодушевленность фантазии, неправильность содержания в отношении историческом и мифологическом, и наконец, заблуждение о прагмамической части под, пере-ходящей в однообразие. Аль-Фиери все свящ. соблю-дает единство места и времени; Метаспазий шелолько послѣднее, по которому чьо сочинитель оперъ была необходима перемѣна сцены. У Аль-Фиери, напротивъ, нѣть ничего для зрѣнія: въ планахъ своихъ онъ спарадался приближаться къ древней простотѣ; Метаспазий, въ богатствѣ предме-товъ, имѣлъ образцомъ Испанцевъ — особенно много занятый у Кальдерона (*)). Но какъ первый не до-спигъ гармонической идеальности древнихъ, такъ второръ — красоты романтической поэзіи, происходящей изъ слѣнія видимо пропиворѣцающихъ элемен-товъ.

Еще до Метаспазия, Зено очищалъ оперу, приближавъ ее къ трагедіи, и особенно къ трагедіи Французской. Это спасительное приноравленіе причинено такого, что у него мало развития спихія музыкальная; а постому его произведенія были вы-писаны съ поприща оперы близкими преемниками. Вообще направленіе искусства важно, когда оно въ какомъ-либо родѣ стремится доспигнуть этого, что другимъ искусствовымъ могуществъ бышь вы-

(*) Это подтверждаетъ ученый Испанецъ Арнегаусъ, въ своей исторіи оперы.
полнено совершеннѣе. Это происходило отъ лож-наго понятія о правильности, которыя иные думаютъ замѣнить понятіе о свойствахъ и раз-личныхъ законахъ каждаго рода.

Метастазій превзошелъ Зено, потому что, при одинакомъ направленіи, болѣе принародля-вался къ потребностямъ музыки; онъ у Италіан-цевъ почитается писателемъ классическімъ, равно какъ Расианъ у Французовъ. Въ немъ совершенная чистота, ясность, вѣкность, прелесть языка во-обще, и въ особенноности пѣнія, сладостная мелодія пѣснѣй. Можемъ быть, ни одинъ поэтъ не имѣлъ искусствъ, въ пѣсныхъ предѣлахъ со-вмѣстить самыя патетическія положенія; за-ключительнное пѣніе дѣйствующихъ лицъ — по-чтимъ всегда върное музыкальное выраженіе чувства. Должно однако признаться, что онъ изобра-жаетъ спросъ по понятіямъ своего вре-мени. Въ нихъ нѣшъ ничего характериспического, и потому часъ поэтическая развита слабо, между пѣмъ какъ музыкальная представляетъ развитіе богатое. Метастазій вездѣ музыканецъ; но онъ владѣетъ только мелодіею въ часшяхъ, безъ гармоническаго цѣлаго — музыканецъ, но совсѣмъ неживописецъ. Мелодіи его легки и при-япны, но повторяются съ небольшой перемѣн-ной; къ чьму чищать одинъ опрьвокъ, шьшъ знаешь все. Въ цѣломъ его сочиненіе часто не имѣетъ значенія. Герои любезны, какъ у Корнеля; героины вѣжны, какъ у Расина; въ этомъ его нѣкоторые обвиняли слишкомъ строго, не обращая вниманія на потребность оперы; а скорѣе должно бы обвинить его въ выборѣ предметовъ. Еслиъ Мет-астазій не упоминается громкихъ историче-
скихъ именъ, а замысливалъ бы больше свои предме́ты изъ микологи́и или фантастическихъ спи́ховерни́й, избиралъ бы ихъ такъ удачно, какъ въ своемъ Ахиллесъ, гдѣ героическое самаго предме́та оживлено идили́ческимъ; что онъ могъ бы всегда вводить въ ми́ръ, имъ изображаемый, обще-принятое выраженіе любви — и давать волю игрѣ своего воображенія, разумѣется, съ соблюдениемъ всѣхъ условій оперы. Но онъ повредилъ себѣ прагическими приписа́ніями: для этого силы его еще не созрѣли, а соблазнительныя описанія не совмѣстны съ прагической важностью. Неопоримо, что выраженіе нынѣ въ чувствѣ чтимо приобрѣло Мета-спазію любовь его современниковъ. Впрочемъ у него есть мѣста, совершенно соотвѣтствующія досто-инству и сильному порыву прагедіи. Удивитель-ному успѣху произведеній Метаспазіи въ цѣлой Европѣ еще способствовало то, что онъ былъ приис-помъ, не только по должности, но и по направлен-ію, подобно прагикамъ въ Лодовика XIV. Бле-спящая наружность безъ глубины; прозаическія чувства и мысли, выраженія языкомъ поэти-ческимъ; совершенная умѣренность въ изображеніи спрашѣй человѣка; соблюдение приличій со спо-ронѣ вписывае: вошь качествъ, которыми прагиче-скіе очерки Метаспазіи заслужили одобрение выс-шаго общества. Онъ не пренебрегаетъ изображеніемъ высокихъ чувствъ, но и безнравственно, зловѣдскіе характеры впушаны у него въ самымъ не- значащія интриги. Не рѣдко оскорбленная красавица поручаетъ пренебрегаемому воздыхателю — умер-вишь предательски невѣрнаго возлобленнаго. Почти во всѣхъ его произведеніяхъ всѣрѣшнихъ вовсюрахъ злодѣя, разыгрывающаго измѣны — для компораго уже
напередъ заготовлено великодушнч, все подъ конецъ разрывающее. Сначитительность къ самому низкому преступленію, какъ къ легкой слабости, была бы очень соблазнительна, если бы дѣйствіе велось съ испытаннымъ прагматическимъ досконосящимъ. Но чаша съ ядомъ всегда во-время опьется опь усилъ; кинжалъ выпадаетъ или вырывается изъ рукъ прежде, нежели нанесенъ смертельный ударъ; изъ шемицы, опь ужасныхъ опасностей, подземный проходъ доставляетъ неожиданное средство къ побѣгу. Опасеніе впослѣ въ смѣшное, эта совѣсть всѣхъ поэтовъ, пишущихъ для большаго свѣта, замѣчна въ удалении опь сверхъ-еспиевенаго: самыя зрѣпели не имѣющи вѣры къ опернымъ чудесамъ. Впрочемъ эма опасеніе не совѣсть предохранило Метаспазіи: безпрепятственное употребленіе монологовъ съ стороны доходить до смѣшнаго; второстепенные спраски переходящи въ народн.ю.

Немногія произведенія Метаспазіи удерживаются на пеанрѣ; измѣнившись вкусъ къ музыкѣ требовалъ и другаго содержанія драматическаго. У него мало хоровъ, и почти всѣ арии для одного голоса; они однообразно служатъ заключеніемъ каждой сценѣ предъ описиіемъ дѣйствующаго лица. Пьвецъ, начавши пихимъ выраженіемъ спра- спи въ речитативѣ, подобно легкому щебетанію, н возвысившись въ арии до громкой пѣсы соловья, оставляетъ изумленныхъ зрѣпелей, гор- дясь своимъ искусствомъ. Теперь въ опера болѣе требующся душъ, тиріо и шумный финалъ. Въ этомъ случаѣ сочинителя оперы предстапышъ трудная задача — смѣшенные голоса прошпирь-
частво спрастей соединить в одну общую гармонию и сохранить самобытность каждого.

Смелый Альфиери не желал заслужить благосклонность зришелью мелкими средствами, подобно Метаставазию; он сильно несогодовал на сонную цыгу своих соопечественников, и вообще на испорченность вкуса. Это подвигло его к изображению стоицизма и мужественности вверх доин духа. Одушевление его было более политическое и нравственное, чьм поэтическое; его прагедии достойны похвалы, как выражения посунков человечка, а не как произведения поэма. Он спарання не попасть на одну дорогу с Метаставазием, Альфиери впаль естественно в противоположную крайность. Музы Метаставазия можно назвать сладострастной Нимфою, а музы Альфиери — мужественною Амазонкою: он воспилал ее по-Спарпенск и хотыль явитька Каноном на теперв, забыв, чию поэги прагическй может быть спокойный; самая же прагедия не должна быть стоическая, если имешь цѣлю пронуть и попрасту душу. Языкъ жескций и грубый такъ мало обработанъ, какъ будто бездующя лица совершенно лишены фантазии: онъ хотыль закалить его, и чрезъ то лишить блеска и гибкости. Этимъ языкъ рѣшительно немузыкаленъ, не имѣетъ никакой мягкости и нежности, — раздираеет слухъ онъ суровой неблагозвучности. Трагедия высокими помыслами и чувствами опрыскивает духъ наше пикопоримъ образомъ онъ чувственного вліянія жизни; одна-кожъ, для совершеннаго доспяженія этой цѣли, она не должна лишать себя всей прелести: напротивъ, ей нужно показать все величие нашего бытия, окруженного опасностями. Читающйй прагедіи Альфиери
представляешь себя сьем мрачным и ужасным. Изображения, в которых обыкновенная жизнь человеческая кажется печальною, а чрезвычайные капа- спрофы представляюся страшными, подобны климату, совмѣщающему мрачные мгновы Света их пламенными грозами Юга. Глубины характеров и поницки съ их изображений у Альпіери скажь же мало, какъ и у Мештасказія: это только прошлово-положная односторонность въ уничтоженіи человѣка. Его люди изображены по общимъ пощипіямъ — и черное спошь наряду съ бѣлымъ. Злодѣй его носятъ печать суровой оспрашшительности; въ его изображеніяхъ трудно узнать действительныхъ людей, — самые добродѣтельный вовсе не привлечашельны. Онъ пишашельно избегаетъ гра- ци и всѣаго впоросстепеннонаго украшенія, для до- спиженія важнѣйшей, нравственной дѣли, забывая, что у поэма одно поощ умершество смягчашь сердце человѣческое — очарованіе искусством.

Опь трагедій Греческихъ, коиорыя узналъ Альпіери въ концѣ своего поприща, его трагедіи описываютъ на неизмѣримое пространство; но онъ вышье Французскихъ: ихъ планъ простъ, разгово́ръ лишь меньше условленный; герои не взврашаютъ своихъ шайнъ, что въ особенности почтивалось побужденною трудоспособностью и улучшеніемъ Фран- цузской системы; но, въ описаніи къ приятному и блестящему языку, произведенія его не могуть сравняться съ лучшими Французскими произведеніями, и они не споль художественно въ связи, по- степенноности и переходахъ. Сравнише, напримѣръ, Британника Расинова съ Октавіей Альпіери: оба поэма занимаствовали свой предметъ у Тациста; но къ не изъ нихъ лучше понялъ глубокаго наблю-
дателя сердца человеческого? Здесь видно, что Рацин совершенно знал двор свой — с этой точки зрения он и на древний Рим при Императорах. Напролив, если бы Альфие не объявил, что его Октавиан дочь Тацит, что скрыть можно было предполагать, что она происходила от императора Сенеки. Такими красками изображают пирамиды в школьных упражнениях. В бурном и неисповедном Нероне можно ли узнать настоящего Нерона, который, как говорит Тоциш, был создан для того, чтобы скрыть свою злобу под лицом ласки — Нерона, сперва молодушно, потом кровожадно свирепого шармана, до конца своей жизни сумасбродного и суеверного слаболобца? Не лучше поспеть и выразить Альфие Махиавела в Заговоре Пациевском. Как в этом произведении, так и в других, взятых из новой Истории, на пр. в Филиппе, до Гарси, он нисколько не выражал духа и направленно как время и новейших военно, так и своего народа. Его понятия о трагическом спиче пропищавшем всю жизненоной живописи. С другой стороны, предметы, заимствованные им из трагического цикла Грецова, на пр. Орестия, под его пером лишаются своей героической важности и входя в круг новой гражданской и домашней жизни. Лучше всего поспеть он общественную жизнь Римской республики: важное преимущество Виргиний заключается именно в этом, что действие происходило на форуме, но большей частью перед глазами народа. Единство места основывается на таком неясном и неопределенном означенном сцене действия, что она походит на какой-то уединенный уголок, куда прибывает только лица, замещенные
въ неприятныхъ дѣлахъ. Алфіеры лишаютъ своихъ царей и героевъ свищы и блеска, что производитъ некое впечатлѣніе, какъ будто миѳъ вокругъ насъ совершенно пустъ. Пустота сцены поразительна въ Саулѣ, гдѣ герой находился посреди двухъ войскъ, въ минушу рѣшительной битвы. Впрочемъ это произведеніе ознаменовано печатью Востока и отличается лирическимъ порывомъ въ изображеніи Саула. Его Мирра — слишкомъ смѣлый попытка обработанъ искусно предметъ, возможноешельный для ума и сердца. Испанецъ Артеага написалъ остроумную и основательную критику на эпоху прагедію и на Филиппа.

Итальянцы въ комедіи сперва подражали древнимъ, не обращая никакого вниманія на различіе мѣстности и нравовъ, и играли на прежнихъ своихъ шабашахъ перевода изъ Плавта и Теренція; вскорѣ они впали въ удивительную несообразность. Есть комедіи Аріостовыхъ, въ бѣлыхъ спихахъ, и Махіавелли въ прозѣ. Такие люди не могли произвести чисто-либо, рѣшительно ихъ недостойное. Однако Аріостъ выкропилъ свои произведенія по мѣрѣ древнихъ; а потому и нѣть у него живыхъ изображеній нравовъ. О Махіавелѣ можно сказать то же: изображеніе, подобная шутивымъ и привлекательнымъ разсказамъ Боккачіо, живы и смѣлы. Нельзя назвать ихъ драматическими, потому что въ отношеніи къ театральному дѣйствію они совершенно безъискусственны, но выражены разговорно. Какъ мимы, что есть, какъ на- смѣшка надъ языкомъ обыкновеннаго орала со всѣми его идиотизмами, эти произведения могутъ нравиться. Они сходны съ произведеніями Лацинскихъ комиковъ въ штомъ особенно, что въ нихъ нѣть
недостатка в соблазнительном. Таково было общее направление въка. Комедія Аретино замчапельны только своими безстыдствомъ. Какемется, будто эти сочинители думали, что скромная любовь не прилична комедіи, или, может быть, они еще не вполнѣ исчерпали грязный источник чувственности Греческой комедіи. Позднѣе, въ началѣ XVI столѣтія, была одна попытка обработаны драматически и у красить поэтически новеллу важнаго содержанія, составивши изъ эпого нѣчто среднее между комедіею и прагедіею: это Виргинія Акколті. Содержаніе эпой комедіи одинаково съ Шекспировымъ произведениемъ: "Конецъ дѣло вѣчное." Она похожа на древнія произведения еще необразовавшагося Испанскаго театра; съ ними одинакѣ имѣютъ стапны. Еще преждеъ въ Италіи были безусѣшныя попытки романтической драмы. Подобнымъ образомъ Испансіе писатели, исощивъ всѣ усилия образованы свой театръ по правиламъ Французскаго, возвратились къ театру народному. Есть комедія Тасса, gli intrichi d’amore, которую лучше назвать обширнымъ романомъ въ разговорахъ. Въ ней сполю страпныхъ происшествій вспавлено въ узкую раму наши дѣйствія, и они какъ мало илюстрии между союи связіи, что цѣлое производитъ неприятное дѣйствіе; злодѣйскіе умысли изображены очень равнодушно; а забавное сопоставлено въ томъ, что случай предупреждаетъ ихъ слѣдствія. Здесь не узнаемъ того Тасса, который сполю очаровательно изображенъ нѣжную любовь, рыцарство и честь въ Освобожденномъ Іерусалимѣ, и потому сомнительно, его ли это произведение. Изобрѣтеніе — если можно назвать эпимъ именемъ нескладную
громаду происшествий, шакъ сложно, что трудно отдельишь многочисленные перепутанные ниши.

Многия песни въ шо же время написанныя комедией съолько же весовершенны; даже въ нихъ еще меньше порядка и связи: онъ имыопь главною цѣлью увеселять неприятности семьи. Между комедиинами этого рода достоинъ замбчанія Джіамбатты Порта. Хотя основаніе его комедий, какъ и всѣхъ прочихъ, есть подражаніе Плавту и Терентію или драматическія повѣсны Новеллістовъ; но въ прекрасныхъ разговорахъ проглядывается пѣвчое чувство изъ-за грубости древней италіянской комеди и неудачнаго выбора самыхъ предметовъ.

Въ XVIII столбяин, когда Испанскій театръ процвѣталъ въ полномъ блескѣ, Испанцы много изъ него заниспользовали, исказая все по-своему. Пренебрежение правильнымъ зрѣлищемъ пошумо болѣе усилилось, что, съ одной стороны, спрасшь къ оперѣ поглошила все, а съ другой вкусъ народный обратился къ импровизованнымъ шуткамъ съ масками. Они были единственно народными комическими зрѣлищами, по нарѣчію, kostюму и проч. Возвраша одинъ и штѣкъ же роли не мѣшаетъ въ нихъ большому разнообразію содержанія. Но комическая импровизация легко можешь доядеть до плоскости простонародной: эшо и случилось въ Испаніи, не смотря на то, что Испанцы обладаютъ забавною веселостью, заплѣтивой острою и исполненными одушевленіемъ въ шутливой комической импровизаціи.

Въ половинѣ прошлаго века явился Голдони, очистивший комедію и принявший съ шакою благо-клонностью, что одинъ исключительно завладѣлъ этимъ родомъ драмы. Хотя въ немъ не видно не-
достигают познания театра; но в его произведенииях мы увидим содержание, глубокой характеристики, новости и богатства изображения: поэтому они недолго оставались на театре. Его картины правов и испытывались, но определены не с обычной жизнью; почему в его драмах мало движения; в них все вершилось около одного и того же; они не дают понятия о современном со- стоянии общества." — Гольдони совсем уничтожил маски — и своими средствами с трудом мог заменить их; однакож он упомянул ндокорпору, умрёв значение и ограничив их участие. Часто впадает он в однообразие характеров, заменяя даже в именах: его Беш- рисы и Розаури всегда непорочны, чувствительны девы, неимующих никакой другой отличительной черты в характере.

Непомерный успех произведений Гольдони уронил комедию с масками; но в это время в Венеции была славная группа актеров: опускают появление сценических представлений Гоци. Это драматизированные волшебные сказки, где он в важное поэтическое содержание ввел маски — и дал им свободныйший развившее. В них изображение смело, но более фантастическое, чем романтическое, и в первый раз выражено чувственно честно и любви, бывшее досель чуждым для Италиянских комиков; опять-таки не пышительна и бездискуссивена. Они народны, не смотря на многие несообразности; главное обрисовано ясно — и вообще вся черты означены твердо и сильно. После этого, как его изображение упомянулось восточными сказками, он настал обработывать Испанской театр, особенно принявшиеся за Кальд定期она. — И что же? Придал грубость и неспрошено
поеэи Испанской; дивные чудеса волшебных сказок замыкали зрителями масками. У Гоци, как в важной части, так и в шуточной, свобода изображений выходила из пределов испаны. Здесь он сделал ошкостье, важности костюма, можем быть, с тем не поспевал: его произзвучка, по более части без приговора, игравшихся маски образовали иронию поэтическую. Италянцы этого не выразимли — почему Гоци не имел ни одного подражателя, который обработал бы его грубья начала. Комедия с масками презиралась классом людей, мимообразованных, и предосставлена была простому народу на праздничных представлениях и в кукольной комедии. Хотя это пренебрежение комедией с масками пепел снова возвратилось — ни один даровитый комик не занимается ее, ни шампри, чтобы он был так острый, как бывали незавжизна; однако, в Италеи это единственный род самобытных комических представлений.

В прадедин Италянцы большую часть подражают Альфери, который впрочем кажется им слишком сильным и мужественным. Есть небольшие, достойные произведения; но основания прозаического искусства, которому слывал Альфери, жалки — и эта искусственность с шумно, бездушно декламацией, представляющей поэзию однообразно, лишенною всякой прелесты группировки, музыкальной гармонии и нежных чувствований.

Так, как богаты награды предоставлялись только пьесам, то естественно, что актеры, высшупавшие на сцену только как вставочные лица между пьесами и панцирами, по большей части не знали своего искусства. Один из Италан-
ских поэтов, Аджонаны Пиндемонти, старался своим произведениям придать большей объем, разнообразие и естественность; но критики порицали его, впроятно за то, что он сошел с копура, чтобы изображать истину событий, что и необходимо для этого рода; и, может быть, за то, что он отступил от своих правил, слышно уважаемых.

В настоящее время Итальянцы почти не имют комедий (Н); их картины нравов еще безживенны и поверхностны Гольдониевых, как мало не забавны, чудны всякого изображения; в них самое обыкновенное, пошлее содержание. Но они выказывают ряженельную наклонность к прогрессивной драме и гражданской прагедии — и усердно разыгрывают лучше в этом роде Ньмецких произведений, пишущих исключенной им подражания. Привычка и любовь к опере и балету, в которых их успехи они только хороших арий или искусных панцев, лишила Итальянцев способности чувствовать достоинство цзлага в драматическом произведении: они без запрещения выслушивают в один вечер два акта из разных опер, или начало представления с последнего акта. Без преувеличения можно сказать, что драматическая поэзия и сценическое искусство в Италии в совершенном упадке. Там еще не положено начало народному театру; его и не будет, если не послушает ряжендельного переворота в самых по-

(*) Объ изящной Словесности Итальянской современной можно читать Лекции Вольфа. См. Русский перевод. Ч. XIV.
написанных о драматическом искусстве. Кальзабиги полагает причиною такого состояния театра недостаток постоянных обществ актеров и столицы. Последнее замечание основано на: в Англии, Испании и Франции народная система драматического искусства развилась и утвердилась; а в Италии и Германии, где нынешней столицей, а только еще главные города отдельных областей — усовершенствование театра трудно. Но Кальзабиги выступил из виду еще одно препятствие — ложную теорию, которой он и сам придерживался.
 Чтение пятьдесят третье. 

Трагедия Французская. — Корнель, Расинъ, Вольтеръ. — Важнейшия ихъ произведения.

Въ мѣрѣ умственному, равно какъ въ мѣрѣ историческому, каждый народъ выполненъ особенное назначение и стремится къ осуществленію плана намѣ неизвѣстнаго, но существующаго несомнѣнно. Каждому народу какъ бы предназначено открыть известную сторону истинны, и различныя эпохи его Словесности суть не иное чѣмъ, какъ опредѣленныя формы пѣхъ идей, которыя онъ призванъ развивать. Геніемъ народа, постояннымъ характеромъ, опредѣляющимся при всѣхъ случаяхъ его совершенствованія, называются стремленіе къ этимъ истинамъ. Языкъ его есть орудіе, приспособленное къ умственному труду, ему предназначенному, орудіе, котороѳ совершенствуется вмѣстѣ съ успѣхами народнаго духа, однакожъ имѣніе, какъ и самый духъ, самобытность, погибающую только съ самимъ народомъ. Такимъ образомъ въ исторіи Словесности каждаго народа можно открыть характеръ, непреходящій, означающій во всѣ времена произведенія его—языкъ, въ общемъ устройствѣ своеѳ всегда согласный съ народнымъ характеромъ, и посредствъ измѣненія, слѣдующія по-

Чт. о Сл. Ч. IV. 11
смешенно и сообразно закону совершенствования, двигающего все человечество. Одним словом, в генезис и в язык народа есть часть, неизмениющаяся и часть переходящая вместе с вьяками. Так дерево возвышается с каждым годом свою вершину, и отдает съ каждой знойою свои листья в добычу воярям.

Поэтому желатель возвращение к оборонам языка прошедшего, хочешь воскресенья формы за- бытого наречия, или насильственно внести гений чуждого народа в свою литературу — предприятие смелое. Оно становилось декретом, когда хотели исполнить это не поспешенно, не одно за другим, а вдруг, вместе; хотели, для действия надлежащего сполняния, возобновить вдохновение чуждой поэзии. Провидческое вмешало слабость человеческую и обширность споров испины: оно разделило их по народам; каждый достигает одной и той же цели, но различными путями.

Останавлив еще одно замыслование у въков прошедшних и у чужеземцев: разместить их спиховъ, риенъ ихъ поэзіи, словомъ, въ мусикальногон часть, зависящая отъ воображения и отъ нѣжності слуша. И здесь thươngаемъ преграду неодолимую: какъ неизбѣжна обязанность быть свое- временнымъ и своевременнымъ! Когда поэзія становилась народной, тогда и механизмъ спиха, внуриренно его сплою склада своего, долженъ выражать составленіе народа, нѣжности его организаціи, формы его созданій. Риенъ спиховъ находился въ пакомъ же отношеніи къ поэтической мысли, какъ мусика къ словамъ. Риенъ, по которому развивалась мысль Пиндара, былъ внушиемъ ему движениемъ одной мысли. Когда бы вы увидели бы колесниц на
163
играхь Олимпийскихъ; когда бы вы были воспроняны солнцемъ Эллады, воскликали радостными плачами и трепещомъ коней: тогда бы вамъ нужны были, для формы спиши, Пиндар, только нѣжное ухо и языкъ Греческій.

Говорящъ, что изящные образы фантазіи всегда и вездѣ одинаковы. Но Психологія показывает намъ, что воображеніе, со всѣмъ наружнымъ независимостью и прихотливостью своей, болѣе зависит, нежели другія умственныя способности. Правда, оно вызываетъ образы, вдругъ приводитъ въ общность свои мечты и составляетъ изъ нихъ картины; оно участвуетъ, и чрезвычайно много, во всемъ — въ формѣ спиши, въ рисункѣ, въ гармоніи. Но изъ какихъ элементовъ творить оно все это? Изъ ощущеній, изъ воспоминаний жизненныхъ, изъ вида мѣстъ, где живемъ, изъ господствующихъ идей времени, изъ религіозныхъ вѣрованій народа. Всѣ эти элементы таинственными образомъ совокупляются въ умѣ, и изъ смѣшанныхъ воспоминаній родится новыя создания, напоминающія о нихъ, но не похожія на нихъ совершенно. Собственно воображеніе не изображаетъ ничего: оно есть какъ бы слѣдствіе всѣхъ другихъ умственныхъ способностей, измѣненныхъ состояніемъ народа и органисценіемъ частаго лица; а потому хотѣть сбрасывать съ себя эпопѣй законъ, и, вмѣсто того, чтобы повиноваться природѣ, искать вдохновенія въ прошедшемъ, чуждо для насъ, значить противорѣчить законамъ природы. Воображеніе, эпопѣя волнующий ошмѣсть существо, съ глубокимъ значеніемъ слова, было бы тѣною тѣни, если бы требовало законовъ у шихъ людей — каковы бы ни были они — которые прешли въ вѣчность.
съ своими срастаниями, идеями, върваниями. Пусть главная мысль драмы, строение сущага, искусство въ оборотахъ слова будущаго слѣдствіемъ ученаго и обдуманнаго расчета или внезапнымъ дѣйствіемъ воображенія, которое приводитъ въ согласіе существенность и форму: но все это не извѣстно законамъ совершенствованія. Что даетъ общий характеръ вѣкъ въкакъ и въкакъ людямъ? Человѣчество. Общія черты человѣчества служатъ связью для всѣхъ лишируту. Въ этомъ смыслѣ она можетъ занимствовать одна опять другой. Сильныя и неподвѣдомыя черты великихъ срастаній, пламенное и естественное выраженіе первобытныхъ чувствованій, общихъ всѣхъ, или всѣхъ корыстныхъ женщинъ, господствующихъ въезда и во всѣ времена — въ это, что древняя лишируту заключали лишируту новыхъ. Явившись ранѣе въ мѣрѣ, они съ простотою и истиною высказали то, чего послѣ нихъ уже не льзя сказать лучше. Но если подражаніе хочется присвоить себѣ самобытный характеръ народа; то самобытности не льзя оторвать отъ тѣхъ мысль, гдѣ она родилась. Изученіе современныхъ иностраннѣыхъ лишируту также полезно: оно пробуждаетъ народный гений. Если самостоятельные умы прислушиваются къ этому изученію безъ презрѣнія и непріязненности; то они становятся богатыми, но единственно въ эту юго закона, по которому одна идея пробуждаетъ другую, часто противоположную первой, или, по крайней мѣрѣ, не имѣющую съ ней никакаго видимаго отношенія.

Такимъ образомъ собственный гений народа и уже совершеннымъ имъ дѣйствіемъ на предназначеніемъ пуши опредѣляютъ характеръ его словенности. Попомство понимаетъ это слово
хорошо, что оно хранилось в памяти своей только пях писателей, которые были в веры духу своего народа и своего времени. Вся усилия подражания скоро забываются, какое бы ни показывали дарование.

Что же впервые мы в драме Французов? Они спарались образуют шардению свою по спиральной идей древних; но, вмеша эпой идеи, приняли в основание отвлеченнее понятие: требовали триагического достоинства и величия, триагических положений, страхов и паэоса во всех их чисел. Подобным уделением они действительность драма должна была лишиться истины, живой прелести разнообразия и пях эффектов, которые производят на пассиве человеческой природы. Францы вы способны в теории триагического искусства почти на той точке, на которой они спорили в садоводстве во времена Лепомра. Они всю заслугу изящного произведения полагают в преобладании искусства над дейстательностью. Правильность, по их мнению, состоит в определенной симметрии, прямых аллей, обширных кустарниках и т. д. Напрасно бы спарались мы доказывать им, что в Английском парке находится также известный план и тщательный порядок, который различних живописных видов возбуждает разного душевные чувствования. Прибавьте к этому вращение их в Аристотеля, необходимое подражание древним и драме Испанской — и вы угадаете характер их триагедии. Они не только подражали театру Испанскому, но прямо полагали вспом-ним обильным источникам изображения, и не только во времени Ришелье, но во всей первой половине века Людовика XIV. Распл Templates/
может быть, один навсегда знал Испанского театр, или, по крайней мере, не испытал никакого опыта в этом.

Творения Корнея — почти всё переработаны Испанскими производствами; к числу этих подражаний принадлежат и славнейшие его творения — Сид и Дон Санхо Аррахонский. Он понял дух Испанской только с одной стороны — со стороны силы и величия мысли; но в нем не было пределов их Юга и ослепительного великолепия Востока. Его можно принять за Испанца, воспитанного в Нормандии. Надобно сказать, что он после Сиды, не заимствовал ничего чужеземного, не оборудовался предметами, в которых бы мог предаться совершенно своему чувству — чувству рыцарской чести и виртуоз. Вместо этого, он обратился к истории Римской, к патриотизму древних, облекая в их костюмы. Какая главная его мысль? Не возбуждение ужаса и нерадения, а удивление посредством характеров и положений своих героев: оный почерк никогда не прогоняет и редко только может почерпнуть. Он так привык удивляться, что уподобляется эпох чувствования не только для добродетели, но даже для порока.

В в его действующих лицах не принимается участия; потому что они не имели в нем нужды, по причине излишней самонаселенности. Вы видите борьбу страстей, не непосредственно какого-либо действия, а как борьбу нравственных начал опьянения. Всего меньше оной обращает внимание на любовь; это происходит оттого, что он не изображал любовь просто, как слабость или как красоту рыцарской жизни — не как цвь, а единствственно как средство. Его женщины большей частью неженоподобны; он
возбуждающих своих рыцарей к отваге, располагающих ими как орудиями. Таких женщин, каковы Эмилія в Цинті и Родогюна, не способны чувствовать любовь. Если Корнель в своих главных характерах опуступает онъ природы изящным преуменьшением; если его герои слишком много желаютъ и мало чувствующий: то онъ еще меньше еспешественъ въ положенияхъ. Эти положения столь невразумительны, что собственными ихъ можно назвать прагическими ампирерами. При этомъ онъ любить симметрическая прозивоположенія. Краснорѣчіе его часто удивительно по своей силѣ и краткоспинъ, а иногда превращается въ жеманство и испол- щается въ излишествъ. Позднѣйшіе Римляне — Философъ Сенека и Луканъ служили ему въ этомъ образцами, и, къ сожалѣнію, онъ подражалъ слишкомъ много Сенекѣ прагику. Когда Спарташка сказала своему сынъ, оштавя цинтпъ: его или на немъ вѣрно, она ничего не прибавила къ этимъ словамъ. Такъ ли изображена у Корнеля матерь Го- раціевъ? Корнель былъ особенно способенъ къ изо- браженію честолюбія и властолюбія, спрасти, подавляющей всю прочія человѣческая чувства и господствующей въ духѣ, обращенномъ въ хладную пустыню. Его юность прошла въ послѣднихъ между- усобныхъ войнахъ, онъ видѣлъ еще остатки фео- дальной независимости; а послѣ принесъ дань юеси, какъ и всѣ поэды тогдашняго времени, въ сценахъ, давно забытыхъ.

Расинъ, который уже дощаго цѣлое столѣтіе починавающи любымъъ поэтомъ Французскимъ, находился въ своей жизни не въ спорѣ благопріят- ныхъ обстоятельствъ, и, не смотря на многое блистательные успѣхи, не наслаждался славою своей безмятежно. Чимъ слѣвалъ онъ для образо-
ванія Французскаго языка, сколь превосходенъ былъ въ выражениі и спихосложеніи — въ этомъ убьдились только по смерти его; на сценѣ же онъ имѣлъ соперниковъ, хотя по большей части не заслуживавшихъ предпоченія. Преклонялся Корнейчъ, съ предпочитательнѣйшей ихъ Северѣ, со- ссылался пропивную сторону; смерть того Праз- дону удалось привлечь къ себѣ толпу, сколько Боала противъ этого и н возставалъ. Расинъ без- спорно поэтъ первоклассный; онъ имѣлъ великую способность къ восприятію всѣхъ нѣжныхъ чув- ествованій и умѣлъ ихъ выражать. Въ немъ за- метна изнѣженность, гдѣ только она можетъ быть нѣжнымъ изображеніемъ любви; впрочемъ онъ выражалъ и искреннюю любовь въ женскихъ характерахъ; молгія сцены дышать нѣжнымъ сладоспрастіемъ, которое тьмъ сильнѣе владѣ- ваетъ аришемъ, что всегда облечено покровомъ нравственности. Противорѣчія несчетной спра- спи, заблужденія болѣзненнаго духа, преданнаго необузданной волѣ, изображалъ онъ гораздо про- гамѣльне и живѣе, нежели что-либо изъ поэ- шовъ Французскихъ. Вообще онъ имѣлъ болѣе склонности къ элегическому и ндиллическому, не- жели къ героическому. Безъ сомнѣнія, онъ возвы- шался и до важныхъ предсказаній, какъ въ Бри- шанникѣ и Митридатѣ; однако и здесь легко раз- личить то, что онъ почерпалъ изъ самаго пред- мesta и что изображалъ изъ глубины души своей, гдѣ онъ является не столько художникомъ, сколько говорящимъ по своему собственному чувству. Меж- ду тьмъ не должно забывать, что большая часть произведеній Расина писаны имъ въ его мо- лодости, и это обстоятельство могло имѣть влияніе на его выборъ. Рѣдко онъ возвышаетъ
оптвращительностью изысканного ужаса, как Корнель и Вольтер; только иногда вспыхивает у него дьявольственно суровое, злое и низкое под вящееливыми формами. Чисто касается до изложения его, что оно почитается совершенном; нельзя не упрекнуть его в занимствовании из мифологи древних, но это жертва принятых правилам Французского театра.

С Вольтера, которого первое появление на поприще драмы в его юности почи касается еще въка Людовика XIV, начинается новая эпоха Французской трагедии. Корнель и Расинъ вели жизнь собственнно художническую; они были всей душей преданы драмъ, какъ писатели, они ничего не желаю больше, и вся ихъ жизнь посвящена была единственно эпому занятію. Вольтеръ, напротивъ, хотелъ блестать во всѣхъ родахъ; сущность не позволяла ему совершенствоваться въ одномъ: ощъ того онъ не могъ избѣжать поверхностныхъ и незрѣльныхъ понятій. Для показанія отношеній Вольмера къ двумъ предшественникамъ его въ поэзіи драматической, мы должны сравнить характерныя черты двухъ въ ковъ—щего, въ которомъ онъ былъ предстательствомъ лишерщур, и предстательствовавшаго классическаго. Въ вѣкъ Людовика XIV, въ поэзіи вѣкалъ больше образованія посредствомъ свободнаго и благороднаго удовольствія. Въ послѣдующемъ вѣкѣ пробудилась потребность размышленія, и къ сожаленной дерзкая самонадѣйность упреждла глубокое изслѣдованіе духа человѣческаго; по вкоренившейся общей безправственности, опасный, наизмѣнчивый скептицизмъ попрассъ основаніе религіи и общественного порядка. Вольтеръ былъ посредственно мыслителемъ, ораторомъ, софистомъ и наизмѣнникомъ.
При распространении любви к просвещению, она не 
применять содержавшие этой попрекособени; но 
каким образом? Он излагал ее на сцене, в ее 
красных спинах, что, чего иначе не держали 
излагать с кафедры; носился поэзию, как 
средствовь к души, и дошепению своей цели. Это вред 
ное направление исказило художественное произв 
едения его воображения. В Магомету он хотел 
представлять опасность фанатизма и вышест 
всего взвивания. Для этого он обозначили вели 
кой исторический характер, собрал определенные 
ные ужасы. Корнель пользовался Римским характер 
ерами для поэтических изображений; Воль 
представлял их поэтическим, чтобы действовали 
на образы мыслей народа. Думай, что он знал 
Греков лучше своих предшественников, и полу 
чившее поверхностное понятие о Шекспире, Воль 
представлял обратным их также в свою пользу. 
Желая возвратить драму к величие и простоте 
Греческой трагедии, он исключили любовь из 
числа сил трогательных в многих своих произ 
ведениях. У Шекспира, по собственном его ос 
знанию, он заимствовал смелья неоригинальных 
движений. Безпрестанно дейстав новое ощущение в 
драматическом искусстве, он испытывал все 
возможные средства. Он того в его произве 
дениях видна шаткость и недоконченность. Кор 
ель и Расин гораздо совершеннее в своей сфере: 
они являются шумом, чем они действительно 
были; требований Вольпера превышали его сред 
ства. Корнель изображал героизм возвышенно 
ше; Расин прияминие выражал естественные 
движения; Вольпера живее приводили в игру прав 
ственных побуждений, обращался более к основ 
ным чувствованиям человека в необорных
произведеніяхъ гораздо болѣе шрагаль, чьмъ оба его предшественника.

Бросимъ быглый взглядъ на характеръ и отро-
сительное достоинство важнейшихъ произведеній
этихъ трехъ поэтовъ. Корнель открылъ свое бли-
сательное природѣ Сидомъ, въ которой ему
принадлежитъ одно исполненіе; потому что въ
планѣ онъ сдѣдалъ Испанскому поддѣльникъ. Сидъ
Гвиллена де Каспро написалъ весьма просто; Фран-
цузскій поэтъ украшалъ его краснорѣчивымъ велико-
лыпіемъ. Французскіе критики согласны въ томъ,
что роль Испаншины въ прозѣ: не понятно, какъ
Испанскій поэтъ могъ воспользоваться любовью
принцесси къ Родриго, замѣчательной высокой своев.
Сэнтъ. Всеобщій воспѣвъ всѣхъ эпоху прораба-
дію, основанную на борьбѣ чистъныхъ чувствов-
ваній о чести, любви и дѣтской обязанности.
этомъ воспѣвъ указывалъ на романтическое чув-
ство, еще живое въ эпохѣ, начинаящихъ успе-
пать естественнымъ впечатлѣніемъ.

Въ Горациѣхъ недоспѣвшее единство: умерще-
влеченіе сестры есть дѣйствіе, совершенно незави-
симое отъ сраженія Куріациевъ и Горациевъ. Но
если не слѣдовало предполагать умерщенія Ка-
миллы, то въ первыхъ дѣйствіяхъ не нужно
было выводить женщинъ, и если не было по-
бѣды любви къ омечествѣ надъ семейственными
связями, то эпическое сраженіе осталось бы просто
приключеніемъ, а не прагическому подвигомъ. 
Еще можно упрекнуть поэтъ въ томъ, что объ
извѣстномъ событии, рѣшишемъ судьбу двухъ
царствъ, разсуждаешь онъ intra privatos parites: оѣтъ
шего и пашое дѣйствіе такъ слабо. Гораздо силь-
нѣшее впечатлѣніе произведено бы предпредвѣдѣніе,
если бы Гораций, осужденный моржесшенно предъ
лицем царя и народа, спасень былъ только слезами отца. Сверхъ того поэту недостаточно казалось вывести на сцену одну сестру Гораціевъ, которая любила одного Куриціевъ: ему вздумалось вымыслить еще сестру Куриціевъ, которую онъ сочтавалъ бракомъ съ однимъ изъ Гораціевъ, и какъ въ первой любовь къ жениху беретъ верхъ надъ любовью къ отчеству, такъ въ послѣдней любовь къ отчизнѣ преобладаетъ надъ чувствомъ любви къ жениху. Описывая происходящее невѣроятно, чтобы, при известныхъ семейныхъ связяхъ, возможно было выборъ для поединка героевъ, имѣвшихъ взаимную причину щадить другъ друга. При этомъ умерщвленіе сестры побѣдителемъ тогда только можетъ быть терпимо, когда представляется его юношею необузданное и отважное. Горацій же, какъ супругъ, долженъ быть поступить снисходительно съ несчастною.

Цина ставится обыкновенно выше Гораціевъ, хотя въ отношеніи къ числу чувствованій поэтъ юдился оптъ своей идеальной сферы, въ которой совершается действіе двухъ предыдущихъ пьесъ. Въ Цинѣ все перепутано излишне сложно. Полянское чувство Цины служитъ только покровомъ другой спрасти: онъ орудіе въ рукахъ Эміліи, которая съ своей стороны жертвуетъ мстительности мимою любовью. Великодушіе Августа двусмысленно; его можно считать благоразуміемъ пира, который спала робкимъ оптъ спасения. Эмілію, ей душу всей пьесъ, назвалъ остроумный Бальзамъ «Фуріею, доспѣйною обожанія. Но и самая Фурія умѣла оправдываться очищеніемъ и раскаяніемъ: Эмілія останется непреклонною; а потому едва ли нащей былъ человѣкъ, который бы могъ любить
споль нежнopusobобное пворение. И дъявствивпельно, у нея нынъ другихъ обожащелей, кромь Цинны и Максима, которыхъ раскаиание является слишкомъ поздно и не можетъ бышь принято за раскаиане чиспосердечное.

Между другими прагедями, въ которыя Корнель представляетъ дыхъ Римлянъ, Смерть Помпея есть лучше пворение, хотя и она исполниена болте блестящаго, нежели дьявствивпельнаго величия. Риторическя украшения неискусны. Описаниамъ судьбы великаго Помпея, дышащей мъчениемъ его супругъ и великодушнному соспражанию Цезаря ни мало не сошвьтствующую интриги Пселомея и честволюбивое жеманщво сеспры его, Клеопатры. Едва побвкливель оказалъ послѣднйя долгъ недовольной твзни своего пропивника, какъ уже падаетъ къ спомамъ прекрасной царицы: онъ не только влюбленъ въ нее, но влюбленъ пламенно и вдыхаемъ. Клеопатра, съ своей стороны, по собственному выражению поэта, желаещь овладеть скимпремъ браца помощью своей спрасси.

Въ Поливкть Хриспланскія чувствва выражены не безъ доспопинства; впрочемъ въ немъ находимъ болте уваженія къ религіи, нежели сердечнаго одушевленія: къ чудесамъ благодати не представлено безусловнаго благоговѣнія. Женщина, которая вышла за-мужъ единственно изъ покорности опцу, прошливъ склонносніи своей — которая объявіяетъ мужу своему и слишкомъ поздно возвращившемуся возлюбленному, что она все еще любитъ послѣдняго, и не смняя на это останавливается добродѣтельною; корыстолюбивый опечь, досаждующий, что не омѣлъ преимущества первому возлюбленному до-
черни своей, потому что онъ вошелъ въ милость Государя: все это не представляетъ ничего важнаго и прагматического. Характеръ Паулинъ есть спинень и допускаеть сострадание; положеніе ея и характеръ Севера составляютъ главную прелесть прагедіи.

Сколько Корнель любилъ симметрическии противоположенія, видно изъ того, что онъ самъ почиталъ Родоюку лучшимъ своимъ произведеніемъ. На это довольно привести замчаніе Лессинга, который показалъ, какъ странно действующихъ женскія герои — одинъ изъ желанія поправиться матеря своей, которая говоритъ: я объявляю наслѣдникомъ престола того, кто убьетъ свою незлобленную, а другой изъ желанія поправиться любезной своей, которая говоритъ: тотъ будетъ мужемъ моимъ, кто убьетъ матуш. Болше всего походить, что плео действіе этой прагедіи есть одно изъ превосходнѣйшихъ явлений Французской драмы. Но возможно ли прославлять твореніе, въ которому части не совмѣстимою цѣлому?

Вотъ всѣ прагедіи Корнеля, которыя представляются еще на сценѣ. Позднѣйшимъ сочиненіемъ его походится на диссертации о разныхъ государѣственныхъ случаяхъ, написанныхъ напыщеннымъ языкомъ.

Обрашаемся къ произведеніямъ Расина. Въ Андромахъ онъ въ первый разъ явился самобытнымъ поэтомъ, выразивъ внутреннюю борьбу страстии. Вѣрность Андромахи и материнскія ея нѣжность прекрасны и пропагельны; гордая Эрмиона даже въ дикихъ своихъ заблужденіяхъ плѣняетъ зрителей. Ощеніе ея опять Ореста, какъ орудія
мспинтельности, и отчаянное его пробуждение изъ пресспунного сознания, можно назвать истинно высокимъ. Мужества роли, какъ и во всѣхъ шатрахъ у Распина, гораздо слабъ. Страшно слышать безпрепятственно угрозы Пирра, чью онъ выдастъ Аспианакса врагамъ, если Андромаха не согласится на его предложение, между тѣмъ какъ онъ утверждаетъ ее въ своей любви. Трудно представить себѣ, какъ Орестъ, по совершеніи ужаснѣшаго преступленія, въ состояніи думать о гордой возлюбленной. Объ убийцѣ его нынѣ не слова; Орестъ, кажется, забылъ обѣтъ этотъ и вдругъ являються фуріи. Страшное проклятье!

Историческая вѣрность въ Британияхъ достойна похвалы. Неронъ, Агриппина, Нардесъ и Буръ такъ хорошо изображенъ, съ такими характеристическими особенностями, что въ этомъ отношеніи едва ли есть лучшая пьеса на Французской сценѣ. Здесь Расинъ овладѣлъ искусствомъ заслушать зрителей своихъ понятную и то, чего онъ не выказалъ, угадать будущее. Нельзя не замѣтить только одного неправильнаго положенія. Расинъ представляетъ намъ, что жестокий, сладострастный Неронъ, котораго воспитаніе лишь на время могло укротить, вдругъ разрывается узы нравственности и добродѣтели, между тѣмъ какъ Нардесъ, въ конце 4 на освѣщенія, говорить, что Неронъ уже и тогда являлся народу комедиантомъ и вазилиою. До такого позора могъ онъ дойти постепенно, разными преступленіями. Настоящій Неронъ, по есть низкій мьранъ и вмѣстѣ суеверный и пышеславный, желавший быть спикингерцемъ и пышцемъ, актеромъ и филаромъ, хотѣвший удивить народъ и въ предсмѣрной потокъ произносящихъ стихи Омра — такое лице
не можете быть предметом трагедии, требующей высочайшего достоинства.

Что касается до Беренисы, совершенствующего образа добродушной женщины, Французские критики неправедливы. Правда, эта трагедия ни-что иное, как дидактическая трагедия, но она исполнена нежнейших чувствований. Никто не умей изобразить женского слабосильного скромнее и умрежнее Расина. Главный недостаток этой трагедии — скучная роль Анхіоха.

При первом представлении Баязета, Корнель замыслил, что Турки слишком походят на Французов. Этом упрек особенно ошенился к роли Баязета и Ашалиды. Едва ли Турция, при настоящей своей необразованности, может быть представлена на сцене трагической. Расин чувствовал это, и лишь шольз уклонял формы, не изменив основания.

Интрига Мирдада имет, по замечанию Вольшера, большее сходство с интригой Скудаго Моллерова. Два брата старадаются приобрести любовь невесты своего офицера, который узнает, кого она любит, и привораживает, будто хочет ее уступить. Исупу обоих сыновей при известии, что ожени их, котораго они починали умершим, еще жив, совершенно комедийск. Сцена, когда Мирдад ставится с двух сыновьями о предприятіи завоевать Рим, и где Расин является счастливым современником Корнеля, дѣйствительно свяжана логически съ дѣлами, но нимало не оживляетъ шуму впечатлій, какое она должна произвести. Участвает зришемей все обращено къ Моним: она принадлежит къ числу превосходныхъ творений Расина и возбуждаетъ нежнейшее сочувствіе.
Ифигению Вольперъ называетъ трагедію всѣхъ временъ и всѣхъ народовъ; она, по его мнѣнію, болѣе другихъ приближается къ совершеннѣйшему идеалу драматическаго созданія. Но мы видимъ въ ней Греческую трагедію на новый ладъ; нравы лицъ не согласны съ мифологическими преданіями, которыхъ простота уничтожается непригами Эрифилы. Вълюбленный Ахиллесъ, не смотря на свою важность, несносенъ. Лагарпъ утверждаетъ, что Ахиллесъ Рацина болѣе омическіе лице, нежели Ахиллесъ Эврипида. Но что бы повѣрить ему, нужно прежде забыть Грековъ.

Чипая Федру, мы удивляемся Рацину, какъ могъ онъ, вопреки вкусу своего времени, чувствовать красоты древнѣйшихъ поэзійъ, сохранить чистоту и непременную простоту при господствовавшихъ ножныхъ понятіяхъ о драмѣ. Для этого стеблъ только сравнить его Федру съ Федрою Прадона.

Эсевръ едва заслуживаетъ названіе трагедіи. Напропыть, въ Возолиѣ Рацинъ показалъ дарованія свои во всемъ блескѣ. Это не только лучшее его произведение, но одна истинная трагедія, приближавшаяся къ величественному стилю Греческому. Ожиданіе, умиленіе, потрясеніе чувствъ безпрерывно перемѣняются и усиливаются, безъ всякой примѣси чего-либо посторонняго; фантастія возносится надъ обыкновенными предсмотреніями. Значеніе трагедіи соотвѣтствуетъ совершенно религіозной драмѣ: на землѣ борьба добра со зломъ, на небѣ всевидящее око Промысла, ниспосылающаго судъ изъ недоступной своей славы. Все одушевляется однимъ благочестивымъ вдохновеніемъ поэта.

Первая трагедія Вольперова «Эдипъ» показала его желаніе приблизиться къ Грекамъ, и въ томъ Ч. о Сп. Ч. IV. 12.
угодим господствовавшему современному вкусу. Лучше черты занимствованы у Софокла; катастрофа же слаба в сравнении с катастрофой Софокла. Много перешло в эпоху прагедию из холодного Эдипа Корнелева. Замыслом, что здесь частные нападения на жрецов, суеверие и проч. уже дают понятие о позднейшем направлении поэма.

Въ Меропъ хочешь Вольшеръ воскресишь истинную Греческую прагедию. Единственная за- слуга его состоит въ только въ исключении любовьныхъ напригъ; впрочемъ онъ не понималъ Греческаго духа. Меропа всегда будетъ принять благосклонно, хотя причины такого приема должь искать въ самомъ предмѣстѣ, а не въ исполненіи. Спрашиваю любовь матери, которая спрашиваеся за поперемъ единственноаго своего сына — угражаемая угнененіемъ, укрѣпляется бѣврымъ духомъ, въ наконецъ, преддольвающа въ пред- пястствія, заключаетъ въ себѣ много изящнаго, что участіе зрительей легко возбуждается. Лессингъ показалъ, что Вольшеръ много занимствовалъ у Маффи, и что переменны, имъ сделанныя, не всѣ удачны.

Изъ прагедій Греческихъ, передѣланныхъ Воль- шеромъ, Орестъ болѣе другихъ опускается оптъ древней простоты. Орестъ хочешь низвергнуть Эгиста: это не заключаетъ въ себѣ ничего особеннаго и трагического. Случай, когда одинъ не- пріятелъ нападаетъ на другаго, за то его, принимается Арисиппелемъ за самый обыкновенный. Здѣсь Орестъ и Электра этого только и желаютъ: они хотятъ пощадить Кинтименестру, потому что оракулъ не изрекалъ возмездія. Но едва Орестъ совершаетъ убийство, какъ попадаетъ въ руки Эгиста и спасается только
возвещения народу. По смыслу древних, оракул повелев ему употребить прощив пре-ступников такую же хипросия, какая употреб-лена была прощив Агамемнона. Таково справедли-вое возмездие; паспи на поле сражения было бы для Эгисия слишком славною смертью. Вольшебник при-бавил, что оракул запретил Оресту открывать себя своей сестрой; но как он, увлеченный род-ственной любовью, нарушает это запрещение, что Фурин, ослабляющий его, и он несвято умерщ-вляет свою мать. Это действительно сказан-ная выдумка оракула и неслыханное наказание за ничножный проспушок.

Вообще Французские писатели лучше понимали Римлян, нежели Грецов; а посому Римская праг-един Вольшера больше согласны съ ее испорю. Къ числу произведеній, въ рно понятныхъ и правильно исполненныхъ, принадлежитъ Бруть. Первое дѣй-ствіе начинается величественно; капасстрофа по-разительно. Бруть, его сынъ Типъ, посланникъ Царя и главный изъ заговорщиковъ изображены вѣрно. Страты Типа къ дочери Тарквинія, которая со-щавляетъ завязку, изображена правдоподобно и не удаетсяъ ощъ нравъ древнихъ.

Смерть Цезаря есть изурожденная прагедія: она охарактеризована заимствованномъ у Шекспира рѣчью Аммонія надъ трупомъ Юлія Цезаря; што значить — она безъ конца. И какая связь во всѣхъ частяхъ! Какимъ безумнымъ предстаовалъ Цезарь, прощивъ котораго заговорщики действу-ютъ въ его присутствіи, а онъ еще не имѣетъ никакого понятія о ихъ намѣреніи! Ужасно и про-извиво Римскими правами предстаовалъ Бруть, которыя видимъ, что Цезарь его оштет, и, не смотря на што, подъемляетъ на него убійешвен-
ную руку. Сына, умертвившаго отца своего, по какому-бы ни было поводу, Римляне сошли бы за чудовище.

Тв же самые недосташики вступаются в Катилину. Трагедия безпрерывно вершится на одной точке; всь кричашъ одинъ на другаго, никто не дѣйствуетъ, и наконецъ дѣло рѣшается какъ бы случайно, слѣпымъ военнымъ счастиемъ. Совсѣмъ съ другимъ понятіемъ о дѣйствительной связи человѣческихъ дѣй смѣртѣлъ на эпохѣ предмѣстъ Джонсона.

Перейдемъ къ трагедіямъ Вольпера, на которыя преимущественно основывается его слава драматическая, именно къ Заирѣ, Альзирѣ, Магомету, Семирамидѣ и Танкреду.

Заира почитается порождествомъ драматической поэзіи въ предшественіи любви и ревнивости; одинъ Лессингъ говорить, что Вольперъ зналъ только канцелярскій слогъ любви. Нѣть сомнѣнія, что въ Вольперѣ чувство часто выражается съ пламенною силою, хотя не съ той сердечной истиною и простодушіемъ, съ которыми обнаруживаются чистое сердце. Чтожъ касается до За- пры, то въ ней недостаетъ Восточнаго колорита: воспитанная въ серали, она, какъ юная дѣва съ пламенными воображеніемъ и упоенной цвѣтными ароматами Воспока, должна бы была привлекаться къ предмету своей страсти. Но ея любовь, безъ всякой мечтательности. Оросманъ хочетъ казаться упомянувшимъ въ чувствахъ нѣжности; но это Тамаринъ, налоченный только Европенизмомъ; съ нимъ дѣлаются часыъ припадки грубыхъ и свирѣпыхъ привычекъ. Лучше бы было, если бы поэтъ приписываемое ему величодушное подтверждѣлъ по крайней мѣрѣ слав-
нымъ историческымъ именемъ, какъ напримѣръ, именемъ Саладина, котораго мы знаемъ за благороднаго Сарацинскаго повелителя. Вся занимаешься трагедіи на угнетенной Христіанской и рыцарской сторонѣ, и на славныхъ имена, которыя ея представляютъ. Кто можетъ пронуть сердце болѣе царственного мученика Лузинана, честнаго и благочестиваго Нерестана, энотаго храбраго юноши, котораго всѣ устройства устремлены къ освобожденію своихъ единовѣрцевъ? Сцены, где они являются, безъ исключенія превосходны, особенно все второе дѣйствіе. Мыслей обратимъ въ Христіанскую вѣру дочь свою въ ту самую минуту, когда Лузиніанъ узнаетъ ее, прекрасна. Но чрезвычайное впечатлѣніе, производимое этимъ дѣйствиемъ, вредить прочимъ. Кроме зрѣпсельницѣ, которыя лѣстнѣ поклонение, приминоею красою, или зрѣплей, находящихся еще въ мечтахъ юности, кто можетъ дѣйствительно желаешь бракосочетанія Заиры съ Оросманомъ? Кто можетъ имѣть сочувствіе, когда въ душѣ Заиры любовь, споль худо оправданная послушаніемъ Султана, не успѣхаетъ глазу крови и святѣйшимъ требованіямъ дочернаго долга, чести и вѣры?

Въ Альзирѣ Вольмеръ описалъ приключеніе новѣйшей истории, котораго никто изъ его соотечественниковъ не смѣлъ касаться. Въ Заирѣ рыцарскій образъ мыслей противопоставленъ Сарацинскому; въ Альзирѣ Испанцы противопоставлены Перузванцамъ. Противоположности древняго и новаго мира подали поэту поводъ къ излючнымъ описаніямъ. Хотя интрига вымышленная, однако въ этой трагедіи историческаго достоинства и того, что называющемъ дѣйствіемъ символическімъ, гораздо болѣе, нежели во многихъ Французъ.
скихъ трагедиахъ. Въ Заморъ видимъ мы дикаго, еще свободнаго; въ Моншевъ — дикаго покореннаго; въ Гусманѣ — дерзость побѣдителей; въ Альваресѣ — благотворное влияніе Христіанства; Альзира находилась между эпитети враждебными спи- 
хіями, въ проракательной борьбѣ, съ одной стороны, съ любовью къ отчизнѣ, родными правами и пер- 
ымъ выборомъ ея сердца; съ другой, съ но- 
выми узами чести и долга. Въ пользу Альзiry 
говорить все человѣческія чувствований, которыя 
Замора возбуждаетъ противъ себя. Послѣднее дѣй- 
ствіе, когда приноситъ на сцену умирающаго 
Гусмана, потрясаетъ душу, но въместѣ успокоитъ и 
покой. Прекрасныя споры искусственно различія 
религій, которыми Гусманъ обращается Замора въ 
Христіанскую вѣру, взяты въ исто- 
рии: это слова Герцога Гиза, произнесенные противники, 
хотѣвшему его убить; они не менее приносятъ 
чести поэму, умѣвшему ихъ кстати употребить. 
Короче, не смотря на невѣроятность основанія 
трагедіи, Альзира можетъ считаться лучшими 
произведеніемъ Вольщера.

Въ Магометѣ нечистота намѣреній отпив- 
стала поэту ужасно. Сколько онъ ни увѣрялъ, 
что ему хотѣлось только дѣйствовать противъ 
фанатизма, мы не сомнѣваемся въ томъ, что онъ 
имѣлъ въ виду выказывать заблужденія вообще въ 
врѣженія человѣческаго. — Эта трагедія произво- 
дится впечатлѣніе, но впечатлѣніе ужасное, отвра- 
щательное, противъ котораго въ равной степени 
возстаютъ человѣческія, философскіе и религіоз- 
ное чувство. Нѣтъ сомнѣнія, что поэзія не до- 
пускаетъ идеализированія подобныхъ характеровъ, 
еслибѣ даже такія чудовища и являлись. При- 
шомъ не соприкасался ли нельзяность представить Ма-
гомеши, безъ воспоминанийъ колорита, просто хладнокровнымъ обманщикомъ? Одна изъ тысячъ Суръ Корана уже доста точно опровергаетъ вымыселъ поэмы.

Семирамида есть неприятный составъ изъ Французскихъ эффектовъ и худо понятныхъ подражаний. Въ ней есть кое-что изъ Гамлета, кое-что изъ Клингеместры и Ореста; но изъ мой и другой прагедии ничего порядочнаго. Любовь къ неузнанному сыну перешла сюда изъ Семирамиды Кребильона. Призракъ Нина есть привидѣніе Гамлета и сценъ Дарія въ Эсфиры. Французскіе кришки давно уже замыслила, что этотъ призракъ, который Лессьенъ прежде загналъ своими настѣнками, совершенно лишній. Большеѣе призракъ еще и пѣнь погрѣшаетъ, что нареченія его чрезвычайно тяжелы.

Послѣ Сида, Танкредъ занимается второе въ отношеніи къ числахъ священнымъ двигалелямъ честямъ и любви безъ всякой неблагородной примѣсіи; этимъ прагедія, равно какъ и Сидъ, посвящена изображенію рыцарскихъ чувствованій. Аменаида не хотѣть оправдываться, хоча дѣло идетъ о ея честяхъ и жизни, потому что это могло бы подвергнуть опасности его возлюбленнаго; Танкредъ же, живущій поводъ почитая его вѣроломство, защищаетъ честь ея на поединкѣ, и съ оживленіемъ испрашаетъ смерть героя, когда открывается несчастное недоумѣніе. Съ этой стороны прагедія прекрасна. Но есть недостатки, ослабляющіе впечатлѣніе. Такъ, напримѣръ, почему не сообщено съ самого начала содержание висма, вины всего несчастія? Полиспастская бесѣда въ первомъ дѣйствіи скучна; Танкредъ является только въ прерываніемъ; его ожидаемъ съ несрѣпнѣніемъ для оживленія сцены. Грозныя проклятия Аменаиды
въ концѣ прагедіи не сошвѣтствующую глубокому, но приятному впечатлѣнію, какимъ поражаетъ насъ въ минувшую ихъ смершную разлуки соединеніе двухъ существъ, другъ друга любящихъ и другъ друга неразумвщихъ.

Вошъ произведенія трехъ знаменитостей Французской драмы! Театръ есть оптическая точка зрѣнія. Все, что существуетъ въ мирѣ, въ истории, въ жизни — все должно и можетъ въ ней отражаться, но подъ волшебнымъ жезломъ искусствъ. Драматическая поэзія перелистываетъ вѣкъ и природу, вопрошаетъ лѣтописи, воспроизводить действительность события, особенно нравовъ и характеровъ, восстанавливаетъ то, что лѣтописцы изуродовали, соединяетъ, что они разрознены, угадываетъ и исправляетъ ихъ пропуски, дополняетъ промежутки вымысломъ, имѣющимъ цѣль жуткости и вѣка, облекаетъ все это въ формы естественныхъ и вмѣстѣ поэтическия, даешь созданію своему видъ испинны и существенности — призракъ действительности, увлекающей зрѣлища. Находимъ ли во Французской драмѣ эту штампу воскрешанія, когда дѣло идетъ объ истории, и создавать, если драма переходитъ въ сферу поэтической идеальности? — Мы не поколеблемся опроверживать, что драматическая произведенія Корнеля, Расина и Вольтера не выписывающихъ эпическихъ трудныхъ пребованій искусства.
ЧТЕНИЕ ПЯТЬДЕСЯТЬ ЧЕТВЕРТОЕ.

Французская комедия. — Мольер. — Разборъ его сочинений. — Героическая опера Киво. — Малая опера и водевиль.

Система приличія, имѣвшая вредное влияніе на пьатрадію, въ отношеніи къ комедіи во Франціи была гораздо полезнѣе. Эпопѣя родъ имѣетъ непоэтическую сторону, оптъ которой, при излишней свободѣ, комедія легко можемъ перейти въ прозаической бытъ жизни.

Единство мѣста и времени пропиодорвѣчатъ условіямъ пьютворныхъ пьатракическихъ предметовъ; потому что дѣйствія одного события часто бываютъ въ разныхъ отдѣленныхъ между собою мѣстахъ, и рѣшенія важныя приготавляются медленно. Въ комедіи же господствуетъ интрига, ведущая все быстро къ цѣли; а потому единство мѣста необходимо. Общественный и домашній кругъ, въ которомъ обращается комедія, средопочищаетъ ея дѣйствія въ одномъ мѣстѣ: разумѣется, если мы не примемъ единства мѣста въ слишкомъ спѣщенномъ значеніи и позволимъ переходъ изъ одной комнаты въ другую или по крайней мѣрѣ въ другой домѣ. Въ древности часто, особенно у Лацинскихъ комиковъ, дѣйствіе
происходящаго на улицѣ, чьмъ несообразно съ нашимъ бышемъ; при этомъ эпопѣ недоспатокъ зависѣлъ отъ устройства ихъ театра.

По мнѣнію Французскихъ крипниковъ и послѣдователей ихъ, Мольеръ есть единственный комическій писатель классическій. Произvedения его писаны въ столь различныхъ родахъ и столь неравнаго достоинства, что едва ли его можно назвать творцемъ какого нибудь одного рода. Рожденный и воспитанный въ низкомъ состояніи, онъ зналъ жизнь простаго класса народа по собственному опыту и обладаилъ искусствомъ подражать простонародному разговору; но когда Людовикъ XIV взялъ его ко Двору, онъ имѣлъ случай ознакомиться и съ высшими слоями общества. Особенно онъ былъ силенъ въ шутчномъ комическомъ. Не вытѣсняя изъ Франціи, Мольеръ имѣлъ случай познакомиться на Италійскомъ театрахъ въ Парижѣ съ Лацціевыми масками; въ Испанскихъ комедіяхъ изучилъ онъ искусствую завязку интриги; у Плавта и Теренція заимствовалъ соль аптической остроты, испытанный комическимъ изреченій и понкіи характери- ристики лицъ. Все это съ большимъ или меньшимъ успѣхомъ употреблялъ онъ въ своихъ произведенияхъ, равно и другія, нуждаясь искусству средства, для пестроты представления: аллегорическія дѣйствія озерныхъ прологовъ, музыкальныхъ ингермедин, гдѣ вводилъ Италійскую и Испанскую народную музыку съ тексомъ на своеѣ языкѣ, великолѣпные, а иногда карикатурные балеты. Крипники безпристрастнымъ особенно хвалили его комедіи, заимствованныя изъ Испанскаго репертуара, расширенны и прагикомедіи, передѣланныя для комической сцены, и кроме этого при или четырехъ собственныхъ его комедій въ спиахъ, пышно обработанныя
и написанный в начале его поприца (*). Въ смущенныхъ представленіяхъ съ балетами и безъ нихъ въ intermezzo, гдѣ господствуетъ сильный комизмъ и часты неограниченная шумливость, обладалъ Мольеръ неистощимою остроюю, которую расточая обильно. Впрочемъ Французы, по народному шиесла- вию и незнанию произведеній другихъ народовъ, слиш- комъ превозносящие своихъ граниковъ, въ похвалахъ Мольеру превозили всякую мѣру. Вольтеръ назы- ваетъ его отцемъ испинной комедіи, относительно Франціи это справедливо. По мнѣнию Лагарна, Мольеръ и комедія слова однозначная; онъ первый нравственный философъ; его произведенія — школа свѣта. Шамфоръ называетъ его достойнымъ посѣтъ Сократа наставникомъ человѣ- ства, и думаетъ, что Юлій Цезарь, названный Теренціемъ полул-Менандромъ, назвать бы Менандра полул-Мольеромъ.

Мы уже знаемъ, какого рода нравоученій можно ожидать отъ комедіи: это практическое нравоуче- ніе, искусстволо жизни. Въ этомъ отношеніи лучшія комедіи Мольера заключаются въ себѣ много счастли- вивыхъ и прекрасныхъ замѣчаній; а другія — его соб- ственныя односторонняя или вѣку принадлежа- щая мѣнѣя. Въ послѣднемъ случаѣ Менандръ болѣе Философъ-комикъ, и мы смѣло посвѣщаемъ его изреченія народовъ съ Мольеровыми. Но изъ однихъ изреченій не можемъ согласиться комедіи: поэты должень

(*) Ученый Трабоски, говоря о занимавшемсяъ Мольеровыхъ, прибавляетъ: "Мольеръ такъ много занялъ у Итальянскихъ комиковъ, что если бы исключить изъ его комедій все, имъ принадлежащее, онъ по-меньши- лись бы многими штампами."
быть нравоучителем, но лица его не должны безпред- сенно поучать. И в этом-то, кажется, Мольер неумерен: его лица безпрестанно по доказывают, по опровергают. Тупо ничего не остается загадочно; а самый острый наблюдательный ко- мизм состоит в штуд, чтобы характеры обнаружились непринужденно, такими чертами, которыми вырываются невольно. К комическому такого рода принадлежит способ, каким Оронь пред- лагает свой сонет, Оронь слушает извествие о Тарпию и своей жене, Вадиусе спорит с Триссоминьом; но совсем не таковы бесконечные разсуждения Альцеса и Филиппа о хорошем пове- дении при испорченности света. Они сами по себе важны, но неудовлетворительны в том, что не мельчают предмета вполне; разговор в конце комедии остается на шо же точке, с коей он начался; в них пьют необходимого драматического движения. Подобных объяснений, ни к чему не ведущих, множество в лучших произведен- ниях Мольера, особливо в Мизантропе. Оно этого бдное движение, по изобретению шпага, и, кроме немногих сцен, в которых есть какое-то движение, вся комедия состоит в пошлых разговорах, прикрытых изяществом списка и выражения.

Из подражаний важнейшее произведение Ску- лой. К сожалению, рукопись Плавтевой комедии Aulularia изуродована до крайности; но при всем том в ней много есть удивительного. Мольер заместил шло только накопория сцены и мысли; план совершенно переделал. У Плавта он очень прост: его скучен, нашел скакра, которое забошшло, хранится и бережется. Желанное старого холостяка жениться на его дочери возбуж-
даеть въ скучомъ подозрѣніе, что знакомъ объ его богатствѣ. По случаю приготовленія къ свадьбѣ, приходятся въ его домъ чужие слуги и повара. Ску- пой боятся и прячетъ свою кубышку съ сокровищемъ (aula, или olla) въ домѣ. Завязка любовнаго дѣйствія разрѣшается легко: молодой человѣкъ, заранѣе овладѣвшиій правомъ брака, племянникъ жениха—и эпопѣ уступаетъ ему невѣсту охотно. Все направлено къ тому, чтобы посредственными муками спарика раскрыть его жалкую спрость. Мольеръ, напро- шивъ, придумала запутанную завязку, неведущую къ цѣли: у него любовникъ дочери, переодѣвъ слугу, лясьнить скупши спарика; развращенный сынъ сванчаля за невѣсту своего отца; мать посредникъ слуга, и наконецъ взаимное узнаніе. Про- стая любовная интрига становятся многосложною, и Гарпагонъ теряется совершенно изъ вида. Нѣ- которыхъ яснѣйшему комическія сцены зависятъ отъ другихъ обстоятельствъ, а не вытекають изъ дѣй- ствія, какъ необходимое слѣдствіе. Мольеръ соединялъ въ одномъ лицѣ скупыши разнаго рода. Едва ли одинъ и нотъ же скупецъ можетъ зарывать свои деньги и ощавать ихъ въ росптѣ. Гарпагонъ моршитъ съ голова своихъ лошадей: для чего все это? Это прилично такому человѣку, которыемъ за чрезвычайно малыя издержки хочешь приобрѣсть уваженіе, ока- зываемое знаменитымъ людямъ. Комедія скорѣе бы кончилась, если бы Мольеръ придалъ своему скупцу однѣ только характеръ. Но важнѣйшее уклоненіе Мольера опѣ Плавта заключается въ томъ, что послѣдній изображаетъ просто жаднаго скрыту, а первый представляетъ скупца влюбленнаго. Влюб- ленный спарикъ смѣшонъ, боязливый скупецъ шо же: ясно, что рѣзкое противорѣчіе рождается опѣ того, что скупцу, избывающему людей и ограничиваю-
щему и самому собою, приписанна спрашивается расшифровка и ненадрай. Скупость сама по себе есть уже противоположность любви. Где же лучше выражено сердце человека? В Гарпагоне мы видим два лица, влюбленного и скупого спарка; сходя со сцены, скумечь говоришь: «я по крайней мере не влюблен»; а влюбленный: «я по крайней мере не скумечь». Высокая комедия представляется ходя спрашиваем ным, но невозможным из обыкновенного круга жизненных утраты; всякое рядовое исключение, есть доспояние неограниченной веселой комической шутки. И почему-то, со времен Мольера и впоследствии, задолго до него, влюбленный спарк скумечь был общи маленький Импенианских масок, комедий и оперы буффи, в коих он, по справедливости, относится и Мольерова комедия. Совершенно неискусно - «работай» Мольер главное приключение - покражу панцирь с денегами. Сцена Гарпагон, в сцене, замысливанной из Плаваля, подозревается, что слуга может узнать об его сокровище; понимаю, во всех четырех действии, онъ о немъ забывается, ни слова не говоришь, и вдругъ, неожиданно слуга приносит похищенную панцирь съ сокровищемъ. Забывчивость спарка о кубычка съ золотомъ и все, чьо онъ дѣлаетъ для сохраненія его, понимаю, что чувствуетъ при помощи его — все это замысловато у Плаваля. Закопанное въ землю сокровище какбы присутствуютъ невидимо, и, подобно злому духу, доводить своего хозяина до безумія. Описана выводится совершенно другое поучение. Въ монологѣ Гарпагона, послѣ покражи, Мольеръ вплетает много лишняго. Восплива ние къ гармону, чтобы опытка вората, хорошо выполненное, производить большой эффектъ; и это вмѣстѣ въ родѣ Ариспофановыхъ.
Амфитрион почти вольное подражание Лацци-скому подлиннику: въ немъ удержаны и составъ, и послѣдовательность сцены. У Мольера — жена Созиа есть его собственнаго изображеніе. Приключеніемъ супружества господина очень остроумно прошнокопалаются приключенія женщины, какъ пародія, что подаетъ поводъ къ весьма остроумному объясненію, гдѣ Созиа говоритъ, что, въ его ощущеніи, счастіе ему не сположно благоприятствовать, сколько Амфитриону.

Самыя неудачившія подражанія Мольера древнимъ — Форміонъ и Скалиновъ обманы. Все развивше занято у Теренція съ прибавленіемъ еще взаимнаго уваженія, и все примѣнено, хотя и съ напряженіемъ, къ новѣйшимъ нравамъ. Греческій Форміонъ, чтобы пообѣдать съ юными поварицами, спрашиваетъ у служанки имъ разными хищностями: эго захватный и смѣшливый плутъ. Скалинъ совсѣмъ не таковъ. Ему нѣстъ никакой причины хвастаться своими плутовствами: онъ сполно нѣтьцы, что едва ли могли быть удачи на самомъ дѣлѣ. Оба спарика глупы до невѣроятности: попадаютъ въ споло видимыя, споло грубо имъ распланированныя сцены. Будто справедливо порицать Мольера за то, что онъ безпощадно соединилъ Теренція съ Табариномъ, шумномъ площаднымъ. Скалиновъ обманъ — есть поздняшее произведеніе поэта. Какъ эпоп, шакъ и другія, къ которому же времени относится комедія, каковы: Пурсоньякъ, Графина Эскарбанськъ и даже Мнимый больной, доказываютъ, что гений Мольера не совершенствовался; въ противномъ случаѣ, ему наскучили бы шакія ничтожныя произведения. Видно, что онъ слишкомъ легкоисключенъ дорожилъ мимузами насущаго, забывая о по- номісивъ. Если онъ иногда и подчинялся спрогртъ
законамъ, что более по честолюбию и желанію быть въ числѣ писателей золотаго века, нежели сколько по внутреннему, всегда возрастающему стремлѣнію къ совершенствую.

Мольеръ заслужилъ славу классическаго поэта у соотечественниковъ критиковъ за Школу женщинъ, Тартюфъ, Мизантропа и Ученыхъ женщинъ. Школа женщинъ— есть лучшее произведеніе. Въ ней много веселой остроны, живаго движения и комической силы. Человѣкъ, уже повидимому онѣкававшійся оптъ женитьбы, недвѣжиально воспитывается молодую дѣвушку, чтобы она была върною ему женой: энное изображеніе не новое. Прежде Мольера, Скарронъ тоже предпомалялъ въ новѣшпи, занятый ее изъ Испанской новеллы. Но связанная мысль передѣлыш энго для театра выполнена примѣрно. Въ ней вѣдна насмѣшка и замѣшательная завязка, нѣть никакихъ безполезныхъ объяснений, все всхвавшій изъ одного цѣлаго безъ чуждыкъ среденпѣ и случаюшосшей, не исключаю даже довольно небрежной развязки посредствомъ взаимнаго узнанія. Опѣкровенныя признанія и невинныя хиппокрѣтись Агнесь пре- лестны; безразсудная довѣрчивость молодаго любовника къ незнакомому его соперникѣ и бѣшеный гнѣвъ спарика пропивъ обоихъ— все энпо рядъ сценъ комическихъ, забавныхъ, остроумныхъ.

Тартюфъ — поразительная картина ханжи и пустосвята; энпо превосходная, выведенная са- миа, и, кроме нѣкоморыхъ сценъ, почти не комедія. Развязку многие порицаютъ, потому что она производилась послѣпочрнимъ средствомъ. Но она и по тому еще не хороша, что слѣнная довѣр- чивость Оргона не заслуживаетъ наказанія— опасенія быть удаленными оптъ Двора, изгнаннымъ изъ собственнаго дома, посаженнымъ въ темницу.
Въ ученыхъ женщинахъ называется часто бестр превысь надъ шумкою, самое дѣйствіе не-значительно и ни мало незанимательно, а развязка посторонняя и произвольная. Этимъ недоспаниемъ искупаются сапирическимъ содержаниемъ. Мольеръ жеъ осмѣливается женанствомъ ложнаго вкуса и кичливостью пусхаго знанія. Ограниченіемъ понятія Хризала о назначеніи женщины, и Клинандрола о безполезности учености, такъ какъ въ другомъ мѣстѣ мыслить о степени образования и познаній, приличныхъ общественному человѣку, повидимому, собственнаго мнѣнія Мольера; но едва ли за нихъ заслуживаетъ онъ имя наспашника человѣчества. Трессонинъ, подъ конецъ замлинувший себя низкимъ корыстолюбіемъ, ненависимъ.

Мизантропь, принятый, какъ извѣстно, сначала холодно, еще менѣ запавешъ, нежели предыдущія комедіи. Двойственъ адѣсь починъ нѣть; ненужный приключенія придаютъ только наружное драматическому движению; планъ цѣлой комедіи неправдо-подобенъ. Руссо осуждаетъ двусмысленность эпого произведения, онъ копорой все, что въ ней есть хорошаго, обращаешься въ смѣшное.

Такова нравственная философія Мольера. Поизвѣстіе съ произведениями его, мы имѣемъ право сказать, чопо господствующему мнѣнію, что ему всего счастливѣе удавался обыкновенный ко-низмъ; а всѣ важныя его комедіи въ спискахъ не удачныъ: въ нихъ видна принужденность плана и исполнения. Мольеръ нѣчто чопо старался соединить несоединимое — важное и смѣшное. Классическая знаменитость Мольера удѣжала къопоры коме-ди на сценѣ, хотя онъ по нравамъ и тону вы-димо ушарѣлъ. Опасность забвенья всегда грозитъ тонкому комику, копораго изображенія основаны:

Чт. о. Сл. Ч. IV. 13
не на поэтическом, начале, но на внезапном переходе к действительности. Подлинники ли ли Мольера давно уже исчезли. Комедии, имевшие признание на безсмертных, должны характеры своим образовывать идеал, всегда поощряемые, принадлежащие не одному веку, но всему человечеству.

Последнее нежеланное вольное произведение многих комиков, но не одного гения, которого бы подвинул искусственно вперед; а потому вперед в невозможности превозмог Мольера еще более усилился. В общем в комедии Французской замывается недостаток свободного движения, и напротивов замедление оживление длинных, ненужных изъяснений. Вся Французская комедия больше или меньше занимала у Мольера даже форму так называемых правильных его произведений, который и на пражедий оставляет большое влияние. Во Французской комедии в сцене встретимся так же места, как и в прагедий. Комедия других народов развивается в кругу гражданском, Французская — в высшем обществе. Легко для самолюбия зрителя, неимущего в действительной жизни входа в большие страны — быть на сцене с Маркизами и Кавалерами; но зритель уничтожается с его сцены, просипердечное и забавное комическое гражданского быта. И потому не жизнь, но общество — сцена нового иществия есть предмет этой комедии; существенная принадлежность ее шутовское золотое плащ, платье ткомъ мышкою и шапка на боку; характеры состоящие в комедиахе — женахъ, которыхъ дурачать ихъ мужей. Мы спьдимся неприкрытой чувствительностью любовныхъ связей в Греческихъ комедиахъ; но Грецки не одобряли бы в нашей комедии любовныхъ связей

194
съ замужними женщинами, изъ одного только легкомысленного письменного письменія. Бесмѣрная чувствительность имѣетъ границы, самою природою положенныхъ; но письменіе, принимающее на себя роль поясной и изнеможенной чувствительности, показываетъ совершенное распадение нрава. Въ большомъ своемъ живутъ немногіе и притомъ люди известные, которыхъ внимать изящать нельзя; а для прочихъ сословій такой примеръ во наружномъ его блеску очень соблазнительный.

Въ благородной, героической, или лучше сказать, идеальной оперѣ прославился во времена Людовика XIV — Кино. Буало весьма рано началъ осуждать его прагеди; въ послѣдствіи онъ заступилъ большую известность музыкальному драмѣ. Мазарини перенесъ во Францію Италіанскую оперу; Людовикъ хотелъ соревноваться въ оперѣ другимъ народъ и даже превзойти ихъ наружнымъ блескомъ зрѣлца; декорациями, машинами, музыкой и танцами; они украшали придворный праздникъ, и Мольеръ писалъ свои веселца, а Кино важныхъ оперъ для музыки Льолли. Кино помѣщалъ больше Испанскимъ, нежели Италіанскимъ образцамъ, и занялъ особенны изъ праздничныхъ предстающихъ Кальдерона форму своихъ оперъ и аллегорическаго пролога. Здесь позиціческое украшеніе слабо; поэму читъ главный предметъ музыки; языкъ же и спихосложеніе Французы не терпѣли пышной величавости и роскошной полноты. Впрочемъ оперы Кино, при свободномъ дѣяніи, нѣсколько нѣсколько фантастическое, дѣйствительно, важная опера не должна быть лишена прелести чудеснаго, однако же и не должна уступать своей растянутостью. И въ этомъ отношеніи Кино лучше удовлетворилъ требования того
рода, нежели въ послѣдствіи времени Мещанскій. Послѣдний преимущественно забывался о мелодическіхъ музыкальныхъ впечатлѣніяхъ; но чьмъ у него для доображенія? Въ стихахъ Кино простодушіе и чистосердечіе надписана; если онъ иногда выстрадалъ въ наивнѣстности, то въ другомъ мѣстѣ выражаетъ щемлость и вѣжливость прелестною шихою гармоніею. Опера должна подходить на волшебные сады Армиды: онъ роскошнаго очарованія чувствт пробуждаетъ насъ волшебствомъ фанта- зіи. Если вообразить себѣ, вмѣсто настоящихъ людей, существо, котораго обыкновенный языкъ — живые; что должно представить себѣ единствен- нымъ занятіемъ въ жизни эпическихъ существо любовь, чувство, вписывающее на рубежѣ духовнаго и вещественнаго міра.

Комическая, или малая опера, гораздо меньшія представляеть разказанія, и потому болѣе удовлетворяетъ требованіямъ искусства, даже въ отношеніи къ самому изложенію: она можетъ и должна припоминаться къ тому народному. Переходъ отъ пьеса къ рѣчи безъ музыки весьма не-приятенъ для слуша; но по строенію произведенія ньется своихъ выгодъ. Въ речи сказкахъ, едва по- начавшихся, и кое-которые раздъ слушающій со вниманіемъ, нельзя выразить сложную завязку; по- этому Италійская опера буффа не занимается самыми дѣйствіями, а представляеть только однообразно неподвижныя сцену и карикатурный изображенія. Французская опера, напротивъ, хотѣла въ ней вмѣстѣ музыкальныхъ не представляющихъ никакого драматическаго развитія, имѣетъ въ виду эффектъ сценическій и говорить воображенію. Въ эпихъ легкихъ сочиненійъ есть движение, жизнь,
пределах, чего часто команды в правильных драматических произведениях.

Водевили есть выродок комической оперы. Существенное их различие состоит в том, что водевиль может не заключать в себе юмора музыкальной, и пьесы в нем приспособлены к мелодиям известными и понятными народу. Музыкального совершенства здесь искать не должно. Безпрестанные скачки ощущаются в разговорной речи, часто после немногих пассажей скрипок и немногих слов; большую часть обыкновенных и совершенно различного спиля пьесы доводят до оправдания ухо, привыкшее к италонской музыке. Но в сравнении с оперою, в водевил гораздо больше веселого и смешного — много забавного в мелодии и музыке на знакомья слова. Пэролия на новейшие театральные сочинения, анекдоты дневные доставляют предмет для которых водевиль всегда пользуется.

Размашистая скрипка шумочного или соединение смешного и протагонистического, где скрипка и зритель непринужденно преданы врожденной склонностью, видим, что остра на комической у италианцев состоит в карикатурной мимике, букофонаде, у Французов — в добролюбной веселости. Это примечательно особенно в низших классах народа, куда еще не проникала утонченность ровь.

Сценическое искусство в высокой комедии и трагедии доведено во Франции с давнего времени до высшей степень совершения. Во внешнем приличии, в одежде, в правильном и приличном произношении спиших едва ли можно преуспеть лучшие Французских актеров. Они упрекливо личного неврологического усилия:
каждую минуту на сцене стараются воспользоваться, как драгоценностю. Можем быть, слишком разборчивый вкус Париского партнера и строгость журналистов побуждают их к соревнованию; этому способствует и то, что многие классические произведения играются в течение целого виа. Зрителя знают их поэтическим вкусом, обращают все внимание только на исполнение и за- мечает всякак ошибочный слог. Общественная мнность заставляет актеров быть совершенными в высокой комедии.

Трагическая мимика и произношение колеблются между двумя крайностями — размытым и однообразным и безграничной волнностью: первое происходят от главного понятия сочинения, второе явно зерно этому противоречит. От того актеры руководствуются темным сознанием имени, что естественное движение проявляется условными формами поэзии. В возгласах также непременно недостатка; но это, естественно, усиливает впечатление имени. Они поступают вообще свои роли мозаико из бессиящих кусков: каждому независимо от него хотят придать цену; они неспособны к игре воздержной, красноречивому молчанию, где под видимым внутренним спокойствием скрываются глубокий движения души; спрашиваются более о внешним блеск игре, нежели о внутренней глубине.
ЧТЕНИЕ ПЯТЬДЕСЯТЬ ПЯТОЕ.

Драма Английская и Испанская. — Характер драмы Романтической. — Шекспир. — Разбор его пьес и пьес.

В истории человечества сюжеты и народы передают друг другу свои знания, облекая их в разнообразные формы, и дух человеческий большей частью лишь лишь на открытия, что первыя зародыша на всякому поприще, где работает человекъ, вездь рѣдкое явление. Любой человекъ для насъ знать, какъ образомъ умъ предпринимчивый, не забыться объ образцовыхъ произведеніяхъ другихъ народовъ, сперемышся изобрѣсть что же самое, проходя весь этотъ путь усовершенствованія, и достигаетъ своей цѣли, положивъ основаніе новому спроенію на своей почвѣ, собравъ матеріалы и орудія своими средствами. Сначала въ скудности, безъ всякой посперонной помощи, быстрѣе всего, достигаетъ онъ совершенаго искусства, и мы какъ бы видали радуемся его успѣху. Этого привлекательнаго зрѣлища могли бы мы ожидатьъ опь истории Греческаго театра, если бы насъ сохранились грубыя его начала, даже неисчислимья; но легко заключить о предыдущемъ изъ сравненія Эсхила съ Софокломъ. Греки ни опь какого другаго народа не занимались и не наслѣдовали искусства драматическаго; оно было у нихъ самородно, своеобразно, и потому именно производило живое вліяніе. Это искусство… оживило весь свой, какъ скоро Греки
сцены подражают Грецам, какъ скоро Александрийскіе поэты стали критически обрабатывать драмы, на которых обращали своихъ предковъ. У Римлянъ находили совершенно превосходное: они занимали у Грецъ форму и содержаніе сценическихъ предшественій, и никогда не пыкались высказывать въ нихъ мыслей собственныхъ; поэму и занимаясь поэмы ничуть не меньше въ исто""
неськие; но не нужно и опасаться за гениев. Чьего оставляют на угаре в предвосхищении всеми формами, объяснимым оглашка нарица, форме. Величелючайшая частью, красками, нарушавшая все соблюдение правил незаметное, замкнутую форму механически, а не органически, как бы случайно, ненамеренно.

Форма бывает механическая, когда сообщается предмету посредством внешнего влияния, как своеобразно случайное; без всякого определения к существу, как бы она, определения, его сохраняла. Напротив, органическая форма проникает предмету; она обнаруживается неразрывно, и досadamente определенности в одно время с полными разновидностями, в некоренных случаях. Подобные формы мы открываем в природе, а не в искусстве, равно как и в области природы, высшайшей художественности, всеми наименьшей формой сущей органической, т. е. определенные содержания. Компактного производства; одним словом, форма есть не что иное, как физиогномия предмета, повествующая и не обнаруженная никаким посторонним обстоятельством; она — верное свидетельство совершенных свойств предмета. Ясно, что бесмертный, как бы в разных местах двигался дух, возращался в человеческих, должен сосуществовать себе новую плоскость и жизнь, изменяющуюся внутренними сношениями. С различными направлениями духа поэзия лирических и в естественных формах; поэтому безусловно до- важна новым родам поэзии. названий древних и су- динь в первых по низу последних, значит упо-
пребывать во зло важности классической древности и её значения в произведениях Словесности. Мы согласимся понести, что главным драматическим произведением Английских и Испанских певцов не сущ их пьес, ни комедий, ни сказок, драмы. Сценическое искусство, развиваясь у народов, не создавало и не сохраняло знани объ инородных образов, должно представлять много особенностей и уклонений, разно определяющих опис пьесы друг от друга. Известные перед глазами общи образцы для подражаний; легко предвидеть это; проживающий случай был бы удивительным. Если же современные, что обозначено своим чудесным одним драмам тцев, Англичане и Испанцы,arethе, которые апеллируют друг к другу к классическому сознанию, соглася с тем, что, при некотором знании и внутренних разночтений, разница общеобразовательного начала не влияет; даже обусловленное это явление должно феноменом, в каждом родном предложении, что они и другой развиваются по одному началу, но по крайней мере по началу однородному. И между тем, возможно не имея привык Английский и Испанский театр подобного понятия и оттого должно сравнивать, подобно произведениям Словесности, драматургический и числовый подражание древним. Если можно было воскресить Англичан и Испанца, глубокомыслящих современных писателей Шекспира и Кальдерона, обнаружить их с произведениями независимого их поэта; оба, по духу народному, без сомнения, с трудом бы перенеслись в совре иностранного поэта, и многое в нем бы осудили. Здесь должно образ-
шиться к посредствующей вранищи, безразсуждственно: имя не занято ни Английского, ни Испанского народностями, чуждый законам; ими, гоповъ, онъ далияную справедливость всему великому у импомененниковъ.

Средство лиатровъ Адеколского и Испанского союза не в одномъ преувеличенномъ единицъ мѣста и времени, въ смвщеніи комического и прагматического: на энто еще можно бы сходрѣть какъ на оприцательныя свойства, какъ, здѣсь, эти народы не хотѣли или не могли соединять правила. Средство ихъ скрыться глубже: оно заключается во внутреннемъ содержаніи познавательныхъ разсуденій и въ тыхъ важныхъ обстоятельствахъ, по которымъ уклоненія въ формѣ сочетаній вшитие и требуется, содержащееся въ духѣ народномъ. Главная черта, имя тишина, едва выразившаяся въ драмѣ духъ новой поэмы. Испанский театръ, до самаго упадка своего, — до начала XVIII столѣтія, представлялся какъ совершенно народнымъ; Англиканский же театръ является шампионъ въ высшемъ ступени совершенства, только въ лицѣ Шекспира, своего основателя и высочайшаго художника. Впослѣдствіи новое начало более минимумъ преобразовалось или совершенствовалось, хотя введенная нѣкъ форма драматическаго представления сохранялась довольно вѣрно. Какимъ же образомъ, при всемъ ашомъ, обнаружилось сходство въ образѣ мыслей двухъ народовъ: одного — сверхътого, другаго мниаго; одного склонаго къ предчувствіямъ, другаго одаренаго пламенною фантастикою; одного съ оруожемъ, глубокою думою погруженнаго въ самого себя, другаго съ спрѣсами живыми, которыми нудишь пронизываешь во внѣшности? — Древнее искусство и
поэзия естества составляет всё разнородное; новая поэзия, напротив, любит безконечное смешение всех проявлений предчувствий: природу и искусство, спички и прозу, важное и смешное, воспоминания и предчувствие, духовное и чувственное, земное и небесное, жизнь и смерть, она сливает, растворяющая одно другое. Древних законо- дателей сообщали свои учения и правила о порядке общественном в языке мёртвом: шаке Орфей, по баснословному преданию, славился как умрищел дикого человечества. Всё поэзия древняя, все искусство, есть мёртвый закон, гармоническое вращение навсегда утверждённого законо- дательства, миры прекрасно устроенных и оправдающих себя вч занимают место предметов. Напротив, новая поэзия есть выражение настоящего влечения к хаосу, безошибочно домагающегося новых чудесных и вёртений к хаосу, который шапается в пылах благоупьренного создания. Надёжною ею новая парня живописец духа первоначального творчества. Поэзия классическая простране, ясное и ближе к природе в независимой окончательно отдельно взятых её произведениях; новая, не смотря на откры- вшийся ей вид, ближе к пылкому созданию. Понятне невозможно только обнаружить предмет в себе самом, независимо он других частях, чувствуя мгновенно объемлющее все во всем.

Беседа о драме, составляющей предмет наших занятий, мы сравнили древнюю трагедию с изысканною группой: фигуры соошествствующих характеров в драме, их группировка — дей- ствия; на это включительно обращается в книге, связанной в обоих родахязвящих произведений. Напротив, романтическую драму можно
представим себя в виду огромной картины, где, кромь фигур и движений, в групах больше богатых, изображено и очерчание лицъ, не только ближайшее, но и символическое, видъ ядалъ, и все это при магическомъ освященіи, опредѣляющемъ то или другое впечатлѣніе. Подобная картина не такъ рѣзко ограничена, какъ группа; она представляется какъ бы отрывокъ, вырванный изъ оптической перспективы вселенной; между тѣмъ какъ живописецъ показаніемъ первыхъ плановъ, свѣтомъ яркимъ на самой срединѣ картины и другими средствами удерживаетъ вниманіе; взоръ нашъ не простираться за изображеніе, и находится въ немъ все, чего требуется. Въ изображеніи формъ живопись не можетъ соревноваться въ ваяніе: первая представляеть шко посредствомъ обмана, съ одной только точки зрѣнія; вмѣстѣ съ тѣмъ даетъ болѣе жизни красками, которыми она преимущественно умѣетъ пользоваться, для выраженія на лицахъ точнѣйшихъ движений сердца. Посредствомъ взора, всегда несовершенного въ ваяніи, она позволяетъ читать въ духѣ гораздо глубже и подслушивать самыхъ мыслей его колебанія. Наконецъ собственное ея очарованіе заключается въ томъ, что, кромѣ того, двѣма видимымъ шо, что всего безпощаднѣ — свѣтъ и воздухъ.

Въ томъ красоты, свойственныхъ преимущественно новой драмѣ. Она не избираеть строго, подобно древней трагедіи, дѣйствія важнаго въ полнѣ жизненныхъ обстоятельствъ; но обнимаетъ всю незримую ихъ картину, со всѣми принаслѣдженіями, и между тѣмъ какъ навидимому списываемъ сведенное въ одномъ случаѣ, удовле-
швартованы безсознательными требованиями фантастичности, углублены насы в размышления о невыразимом значении превращания, гармонического оттюнения, соблюдения разстояний, колориста и освещения; и как бы вливался жизнь в эпопею виду, снятый с природы.

Перемена места и времени, когда поз и другое действует на дух зрительей, и употреблень в пользу театральной перспективы новые виды, ею представляются, в отношении к близкому или опалённому разстоянию предметов и природа одного другим; противоположность смешанного и важного, если в род и степени они имели на некоторое отношение; наконец смешение эпической и лирической стихии, позволяющее поэту больше или меньше превращать свои действующих лица в создание поэтических; — всё эпос составляется нимнины красоты новой драмы, а не один опущения один принципов правил. Во всех эпих отношениях и во многих других мы найдем совершенное сходство в духе произведений Английцы и Испанцы, так, что впрочем они ни различались в частностях.

Мы, сначала размышляя Английский писатель; он созрел прежде Испанского. По общему эпиш двух народов, мы займемся в особенности Шекспиром и Кальдероом. Между Англичанами, Шекспир отодвинул впереди; напряжен, Кальдерон на позиции многих предшественников; он является вершиной и заключением драматического искусства у Испанцев.

Английские криптики единогласно прославляют в Шекспире испину и поддержанную ровность характеров, глубокое знание сердца, шумливость
остроумную; превозносить прекрасное и высокое в отдельных описаниях, картинах и выражениях. Джонсон, сравнивая его, видел душевное объяснить эпоса, выразить мягкую изысканность творений, со склоняющимися у Герокла, который показывал один хамелеон для обращения своего дома. В изящных произведениях, возможно ли разъяснять живое творение, как прошлой сборник мертвых частей, разделять то, что постигаемо только в совокупности, в устном, этого, чтобы проникать во внутреннюю глубину и рассматривать все части, как люди, из нея расходящихся? Творения Шекспира по тому именно, что они написаны с глубокою цылью, не были понятны. Во всех искусствах, равно и в поэзии, преимущественно в поэзии романтической, фантастике, как независимая сила души, управляют своими законами. Шекспиром знание людей вошло в пословицу; его мысли о человеческом — неопровержимы испытыв, и искусство замечательно, понятно, невольная обнаружения духа, умнейшие, вярно толковать значение этих выражений, признаваемых опытом и размышлением — способности из частных данных, по законам вролимностин, создавать единство в целом — воплощено сознание сердца человеческого. Онличное, певчее качество поэзии драматического, несомненно величие в изображении характеров, сословный в искусстве умение переноситься в самого необыкновенного положения, поэзию, обладающую этой, тайной, как умноженный он и, всего человечества, без всяких особенных наивнений, действовать для частных случаев, может действовать и говорить опять имени каждого. Эпоху есть сила замечательных творений своего воображения такою;
личносьию, что посль они развивающихся во всех обстоятельствах, по общих законам природы, и неошень доказаны опыты надеж мечтами своими своя же испытанныя, сколько испытаны опыты, производимые надъ действительными существующими предметами. Гоше остроумно сравнивалъ действующъ лица Шекспировы съ часами, въ которыхъ, кромъ указания времени, видишь насквозь внутренняя пружины, приводящей все въ движенне. Шекспиръ никогда не разробляетъ предъ нами естественной и характеровъ; не упоминаетъ насъ исчисления всѣхъ необходимыхъ причинъ, направляющихъ человека въ одну или другую сторону. Онъ открываетъ эпигонамъ непосредственно, перебурая нашей доверенности и умѣетъ ее сохранить даже въ уклоненияхъ и превышенияхъ обстоятельственно. Какъ же, никогда еще не было дарованія, какъ многообъемлющаго въ отношеніи къ характерамъ, какъ дарованіе Шекспирово. Онъ не мало обнимаешь всѣ сословія, оба пола, возрасты, начиная съ дѣтства, не только у него действуютъ съ равно испытаннымъ Царя и нищихъ, героевъ и бродягъ, мудрецовъ и шутовъ; не только онъ переносится въ скудныхъ отдаленности, въ чуждыхъ народахъ, изображаетъ намъ рѣзко, при внимательномъ всмотрѣ въ однихъ, духъ древнихъ Римлянъ, Французовъ, въ описании войнъ ихъ съ англичанами, самыхъ английанъ въ продолженіи большей части ихъ Исторіи, Южныхъ Европейцевъ, и тогда, какое образованное общество, равно грубость и взаимность прежнаго Свѣра; не только его характеры сколько глубоко обдуманы, сколько опредѣленны, что ихъ нельзя подвести подъ родовымъ именемъ, ни исчерпать ихъ посредствомъ понятій: но эпопѣ новаго Прометея раскрывается врата магического
209

царства духовъ, выводить въ нихъ привиденія, засвидѣтельствовать видѣть совершать вневимѣренныя ихъ обряды, населеніе воздухъ. Неслыханный, всѣ эти существа, живущія иономъ въ образованіи, ихъ неизвѣстны и лишь въ нихъ лишь увидѣны, что если бы действительно они существовали, то они бы въ этомъ видѣ. Карахо, какъ въ царства природы вмѣстѣ съ поздневшую и нить свою опоемѣнію, съ природу. переселяться въ области фантазіи, за предѣлы дѣйствительности; изуначенные, какъ отъ ума въ мать, предвосхищаетъ основнымъ сверхъсуществованиемъ, передование, неизвѣстное. Многихъ лица у Шекспира изображенъ не разъ только въ визуальныхъ представленіяхъ, съ образованіемъ видѣть, такое занимается, отъ чего познакомленъ: онъ изуначенъ премно, что въ ипостасяхъ особы въ предвосхищенныхъ представленіяхъ на ихъ изображеніе мало изображеній мнѣнія, іодна большая снѣденія и великолѣпіе дають имъ возможность. Такъ въ языкахъ изображеній не изображеніе своего, но видимо, чьто онъ отъ души передача изображеній природа, іодно. Другія лица: слышаніе, какъ музыкальный вкладъ, природа радостнаго сердца или восхінія.

Въ изображеніи спрашивается Шекспиръ имѣлъ или не исключенія, сколько и какъ характера ихъ. Мы изображаемъ спрашиваемъ въ обширѣніихъ засвидѣтельствовалъ, какъ всѣхъ возможности думы, великую и настроеченіе, начальная съ раздуміи; всѣрѣдней ишущиності, до диктата наслѣщенія и ощущенія. Великій поэтъ выражаетъ словъ неоригінъ духа: какъ однимъ словомъ опираваемъ целый рядъ прежнихъ ощущеній. Спрашивается, имъ изображеніе, не оставляясь на одной степени напримѣренности съ начала до конца, какъ у многихъ поэтовъ пріачныхъ: Шекспиръ описываетъ ихъ носпепенное воззваніе, начиная съ

Чт. о Сп. Ч. IV.
первого зародыша; по словам Лессинга, они представляют живую картины малых и сокровенностих пущей, которыми спрашиваются в нашу душу, всех уловок, которыми докопаемся она и других чувствования, пока не овладевшим желаний нашими и нашим волею. Из всех поэзий, может быть, один Шекспир представлял душевного богатства — грустны, сумасшедшие, с такою осязательною и определенною испыткою, что даже врачь может дышать наблюдения свои над драматическими лицами, как над действительностью, сражающими. Не смотря на это, Шекспира осуждают в неестественности. Такой упрек произходит от холодного образа мыслей, которому воспрещен вход в храма фантаст. Сильная спрашивая восбуждающие всех силы духа, и пошлому должны выражаться одушевленно и изобразительно у людей, иерародных природою. Шекспир, всегда увлеченый в своем деле, могущественный для перерыва сердца, иногда с намерением уничтожить впечатление того, где они могли быть слишком неразлично, и посредством музыкальной гармонии уменьшили такой опи эстетик. Древние римляне, замечали мы, справедливо говорили, что ничего не изыскать, шак скоро, как слова: Шекспир видал эпитет испытку. Вы не раздо вспыхивается у него грусть словъ въ мощныхъ важныхъ, высокихъ и пророчествъ начальныхъ. Сильные же глубоко, какъ въ происхождени поэзіи, сокрыто въ сердцѣ чудовищныхъ наблюдения, чтобы языкъ подчаровани эзуковъ выражались предметы ошутимо. Но въ языке разговорномъ раздо выражается ошутимо сродство предмета съ словомъ; поэтому воображеніе, плачевно изъ присущее, ловитъ звуки, согла-
снёте съ идеею, чтобы такиу образомъ ходя въ одномъ часпомъ случаѣ воспроизвести неперерывное сходство слова съ предметомъ. У дыней и народовъ въ первобытной простотѣ замѣтна особенная склонность къ игрѣ словъ: не знала обрѣзваній одного слова изъ другаго, ни сходства ихъ въ корняхъ, они слѣдующію простому внушенію чувствамъ.

- Гораздо важнѣйший упрекъ Шекспиру дѣлаютъ въ шотѣ, что онъ оскорбляетъ чувство обнаженіемъ самыхъ гнусныхъ нравственныхъ аномалій, безпошадно разрываетъ душу и даже возмущаетъ взоры невмѣшанно ужасными эрзаццами. Онъ точно никогда не прикрывалъ прияшною наружною странностью дикой, кровожадной, никогда не одьвалъ порока въ ложный блескъ великолѣпія. Неъ льза совѣтовать представленія нѣкоторыхъ изъ его драмъ, равно какъ Эвменидъ Эхила, людямъ съ ослабыми нервами; но долженъ ли соображаться съ слабостью нервовъ поэта, вмѣщающій передъ глязами цѣль, которой можешь достигнуть однимъ только сильными средствами? Если настойчивая наша извѣстность должна служить мѣрою того, что прагедія можетъ представить изъ человѣческой природы; но искусствъ шакъ совѣтнишее, что ему надобно оказаться опъ всякаго сильнаго дѣйствія. Напротивъ, должно охотно переносить чувственную пошарше, если только духъ, въ вознагражденіе за поправленія, возвышается и укрепляется. Эпомъ нищать прагедіи береешь лестно пришпоромъ, грозящъ сорвань міръ со стопонъ, на которыхъ онъ создали фантазію; онъ спращиши насъ болѣе Эхила; опъ его волосы спановаться дыбомъ, кровь заспивать опъ ужаса; въ смѣшъ съ шумъ онъ, обладаешь искусствомъ лишнишь намъ
прелестями нежной поэзии, какъ днѣт играешьъ съ любовью, и его власы, какъ пепель вздохъ, вымѣщавшій изъ его груди. Онъ въ своемъ бытѣ смѣняется все высокое и глубокомысленное; въ немъ согласующійся миръ разнороднѣйшихъ, повидимому, несоединимыхъ свойствъ. Въ него вложили всѣ свои сокровища мѣръ духовный и природа: полу- богъ по сня, прорицатель по глубокомыслию, совѣтодавецъ по мудрости высочайшей, онъ несходить въ кругъ людей, какъ бы не знаюящихъ своего превосходства, скромный, кропкій, какъ днѣн.

Если нельзя превозмѣрить его въ выраженій носимыхъ характеровъ, взапыхъ отдельно; что въ соединеніяхъ ихъ, во взаимномъ влияніи одного на другой, онъ превосходитъ самого себя: эго верхъ драматическаго искусства. У Шекспира каждо дное главное лице служитъ для прочихъ какъ бы зерцаломъ, въ которому мы узнаемъ, что, чего нельзя намъ было открыть непосредственно; мыслей для другихъ поэтовъ глубокая, для него обыкновенная. Никогда, якъ върно не умѣйтъ выразить того, какимъ образомъ человѣкъ скрываетъ онъ самого себя своимъ недостаткомъ — этого полусознательнаго призапорства души, часто благородной, которыя иногда лучшіе люди обладаютъ неизмѣнными опшешатки самолюбія. Тайная иронія въ характеристикѣ удивительнаго, какъ бездна глубокомыслія: дѣйствительно, когда мы узрали всевозможнаго человѣческаго, намъ не остается ничего, кромѣ или гордой ишены, что въ нихъ и добродѣтели, и величіе совершенны чистыхъ, испытанныхъ, или опаснаго заблужденія касательно возможности достичь высочайшаго совершенства. Шекспирова иронія часто относится не къ
одному отдельному характеру, в ко всему действию.
Почти все поэмы, изображающие посвящения людей в
разсуждать, или в драме, принявших в них участие
или предметом описания, с его вдохновением и
когда сопровождались описанием героев и наперед
согласилась с ним; что сам он не писатель и
предметом драмы, но свободно парить над ним, и
может бы, по своему усмотрению, неумолимо, разруши
прекрасный, непреодолимо к себе влекущий призрак,
как бы вещество созданной. Дженсон оправдывает смущение важного и смущенного в драме штамп,
что в мире действительного, будучи подлинно высокого, веселое и печальное судьбу вида его одного за другим.
Конечно, это дает право поэту посвящать темный образом: в драме все может быть допущено, по условиам театральной ненависти,
но смущение в одном произведении разнородных
и повидимому несогласных между собой честей
оправдывается только намерением художника. В
Шекспировских драмах комический сценарий составляет
переднюю комнату поэзии, место для службы;
здесь прозанческие лица не смущают шумьные, чтобы
не заглушить разговора в зале; но в обществе
стрикта, когда уделяется идеальное общество,
их можно послушать, и их смешные шутки
могут дать ключ к взаимным отношениям
господ. Шекспиров шатанны комический так же
удивительно как и шалаш пирожек: они
смешны равно высоко, пьют равный объем,
равное глубокомыслие. Они в высшей степени
изобретательны в комических положениях;
прудно указать, откуда онъ занималъ изъ важныхъ драмахъ огромное почино всегда чтобъ любъ данныхъ. Его характеристики въ комическомъ пьесъ естественны, разнообразны, основательны, какъ и въ прагрдн. Не одинъ шутки разнов собожествуетъ въ его драмахъ; онъ повидимому введенъ произвольно, а между пьесъ основанъ действительности на обычать: это введение весельчака — шуна въ разныхъ комедий, а изъ прагрднъ въ одномъ Леру. Шутъ сыпаетъ острошу большию частию въ разговорахъ съ главными лицами, участвуетъ въ самомъ действии. Въ его время не только при драмахъ, но и въ многихъ домахъ яркихъ между прочими слугами бывали подобные весельчаки, какъ врачебное средство отъ скучи при однообразной жизни. Великие люди, даже духовные, не почитали унигиательнымъ для своего достоинства опышаться они важныхъ занятий въ разговорахъ съ своими шутами. Шекспиръ жилъ прежде пьесъ временемъ, когда спать нечезали эопонъ обычный. Вскорѣ послѣ него уничто- жены шуты; въ доказательство вкуса, более умноженнаго, когда жалѣли о добродушныхъ предкахъ, которыхъ могло имъ любоваться.

Скажемъ еще несколько словъ о словѣ и стихо-сложении нашего поэта. Мѣстами языкъ его со- спаривается, но вообще гораздо меньше слова современныхъ ему писателей, и это доказываетъ вѣрность его выбора. Проса, его въка была еще мало обработана; ученье писали большую частью по-дева. Прежнихъ Англійскихъ поэтовъ онъ не только...
прочелъ, но даже изучилъ, большимъ же частью хваталъ на-лень языкъ обыкновеннаго быта, и эмпу разговорную спинию умьлъ художнически слитъ съ высокимъ, поэтическимъ порывомъ духа. Онъ въ своемъ кругу исчерпалъ всѣ средства, представляющихъ языкомъ; на всемъ лежить нечазь его могучаго духа. Его картины и фигуры представляютъ частно въ неизысканной, свободной самобытноопости, какую-то особенную, ему свойственную прелесть. Онъ чрезвычайной сжатостью происходить плененъ; но задуматься на спросяхъ Шекспира — споиить пруда.

Спиахъ большую частью десяти или одиннадцаатисложный ябь, рѣдко римованный, чаще перевываються прозою. Ни одна драма въ цьломъ не написана прозою, и въ шихъ, которыми болель друзъ, приближаются къ числовой комедіи, всегда прибавлено что-нибудь такое, что придаетъ ошарашение поэтическій. Многая явленія писаны прозою, въ друзъ, пережившана рѣчь празанеская съ спиаховярной. Шекспиръ въ употребленіи прозы и спиаховъ собираетъ понятія различія значенія, еще больше характера и настроенности духа действующихъ лицъ. Языкъ благородный, высший обыкновенного разговора, свойственъ только извѣстному приличию въ правахъ, которое покрываетъ пороки и добродѣтели, и никогда совершенно не исчезаетъ, даже среди сильныхъ порывовъ спиахей. Такъ какъ эта упоенность принадлежитъ высшему саму, если же исключительно, по крайней мѣрѣ преимущественно; то у Шекспира величіе и простой бытъ, поэзія и проза, распредѣлены по действующимъ лицамъ. Поэтому у него простые граждане, поселение, солдаты, макросы, слуги, особенно же
шумы и весельчаки говорят почной безъ исключена языкъ своего быта. Впрочемъ внутреннее достоинство мыслей обнаруживается вездѣ; при этомъ различіе между людьми, полагающими природными дарованіями и образованносцію, уважается более различія во сану. Но ради заслуживаетъ онъ одно лишь въ различіе времени говорить самымъ воззвшеннымъ, а иногда прошенароднымъ языкомъ; и звь неравношествъ также живетъ свое основаніе въ природѣ.

Случаи чрезвычайные подсприкають къ движенію, приводя въ игру всѣ сильныя страсти; духъ возвышается и напрягаетъ всѣ свои силы, собираетъ ихъ въ одно средство, обнаруживалъ равно и въ послушкахъ, и въ словахъ. Бываются наказаніе мишинъ и у грешниковъ, когда они, въ беззаботной независимости, пренебрегаютъ досягаемымъ характера своего, но только до названной смертности. Чтобы заставлять надъ шумами другихъ или понукая самихъ, что ниспосланье не унижаютъ героя, ея масксютственно духъ даже необходима. Проявленіе роль Гамлета: какъо самовластно, силы его поэзию онъ вырабатываетъ, когда защищаетъ признаніе, подсприкаетъ себя къ прозаповѣду еще и маздѣ въ душу вишерн! И какъ онъ исходилъ въ свое образованіе въ обыкновенный бытъ, когда маздѣ дѣло съ людьми простыми, и когда должно силы нарывать себѣ нимъ, или когда обманываетъ Полонія и придворныхъ, учить актера и пускается въ шуши съ могимъ цикомъ! Ихъ всѣхъ важныхъ, значительныхъ характеровъ поэма, напъ ни одного, который бы превосходилъ Гамлета въ осироимыхъ и самобытности; поэтому онъ чаще всѣхъ упоительнѣшъ обыкновенную рѣчь. Другіе не периам-
нажимает слова, по причине великолепия, безпрекословно выразительно окружающего, или однообразной угрюмости, или свойственной, или потому, что во всей драме владеешь ими спрятаться, возбуждающую живую деятельность, не так как в Гамлет, коимого давишье мрачное чувство. Всё в выборе той или другой формы единосно основанъ на свойствахъ предмета; опять того на другомъ языке нельзя перемѣнять рѣчи шекспировой, не подвергаясь опасности испортировь произведение. Бывший амбъ иметь при этомъ шу выгоду, что его можно поднять на несколько шаговъ ниже и выше: онъ можетъ близко подойти къ обыкновенному разговору, и въ немъ нынѣ рѣзкаго различія, какое чувствуется между прозою и рифмоваными Александрийскими стихами. Ямбы шекспира иногда опищиваются гармоніею и благозвучіемъ, всегда разнообразны и согласующися съ содержаніемъ: то быстрое лестьить на крыльяхъ, что важно подвигаются яркою поспѣшно. Никогда они не уклоняются опять хода разговора, коимого должно искать даже въ непрерывной рѣчи одного лица, кроме случаевъ, когда она переходитъ въ лиризмъ. Ямбы шекспира въ драмѣ образцовыя; на Англійскомъ языкѣ, со временъ Миллена, его стихи употребляются и для эпического рода; но шутъ онъ принять совершенно другое направленіе. Самыя неровности въ стихосложеніи шекспира полны выражительности; предложененный стихъ или вдругъ перемѣняяющійся метръ непремѣнно совпадаетъ съ пресечениемъ мысли или съ новою настроенностью духа. шекспиръ былъ убѣжденъ, что слишкомъ однообразное стихосложеніе не годится для драмы, и на сценѣ скоро можетъ быть усиленно: опять того онъ нарочно нарушалъ механизмъ рима. Въ первыхъ его драмахъ
сияния, как будто шёлкуются один за другим; въ послѣдующихъ, когда искусственно въ немъ обогащалось опытомъ, мы находимъ самыхъ сильныхъ уклонений опять-правильного хода спинокъ; размѣръ служитъ ему именно для выразженія различныхъ опишиковъ чувствъ.

Почти также опредѣлительно можно показать, какое соображеніе у него даже въ употребленіи риэма. Не рѣдко явленіе, или оплодотворяющая рѣчь оканчивается всѣкими рифмованными строками, чтобы придать заключенію больше силы и круглости. Въ послѣдствіи Англійскіе прагики подражали этому, но на-выворотъ: они вдругъ воззвѣшиваютъ шонъ въ сценахъ рихмованныхъ, какъ будто действующее лицо заговорило другимъ языкомъ. Напротивъ, Шекспиръ сохраняетъ умѣренность въ переходахъ; всѣ перемѣны формы у него происходятъ не примѣтно и какъ бы по необходимости. Обыкновенно посредствомъ риэма онъ обращаетъ вниманіе слушателей на цѣлый рядъ противоположеній и изреченій глубоко-мысленныхъ; группы рихмованныхъ спинокъ обнаруживаютъ моргежестивность, театральное великолѣпіе. Въ прагедіи „Ромео и Юлія“ риэма очень часто встрѣчается: Шекспиръ хотѣль сообщить этому творенію цвѣтущей колоритъ; здесь лица говорятъ съ музыкальной настроенностью.

Вообще всѣ произведенія Шекспира носятъ на себѣ печать самобытнаго генія; какъ Платьей, онъ мѣняетъ и шонъ и цвѣтъ, смѣшая по предмету. Каждое его твореніе есть какъ бы соединенный миръ, движущийся въ своей собственной орбитѣ; въ каждомъ свободенъ и обдуманный выборъ шворца. Всѣ мельчайшія части обработаны, но
одной главной идеи; везде видно превосходство творческого духа над всеми внешними средствами выполнения.

Разсмотрим п'я из произведений Шекспира, которые более нам знакомы (*). Ромео и Юлия есть картина любви и её плачевной участи, любви в здешнем мире, которого атмосфера пламенна для этого незначащего цветка человеческой природы. Два, одно для другого созданнные существа, при первом свидании, становятся друг для друга целым миром; всё исчезает перед непреодолимым влечением их сердец; они соединяются шайко среди непризнанных обстоятельств, ворвавшись только защищать невидимых сил; поражаемая ударами враждебной судьбы, героическая вёрность их скоро подвергается испытанию; разлученные добровольной смертью, снова соединяются они в гробе и за гробом. — всё уже это находилось в прекрасной истории, которую Шекспир не выдумал, и которая, будучи разсказана просто, возбуждает незначное участию. Но Шекспиру предоставлено было соединить в одну идеальную картину чистоту сердца и пламень воображения, краткость и благородство души. Это есть превосходный гимн невыразимому ощущению любви, которая высоко возносит душу и одухотворяет чувства, а вместе это унылая элегия на её превратность, зависящую от собственной природы и от внешних обстоятельств; это апогей и вместилище походоны любви. Она явлется здесь небесною искрою,
консерва, убывшем съ неба и превратившись въ мол-нію, въ одно превращение восхищается и сжигается смертью. Все, чьо воздухъ весны и юга мгленье упоминательное — все, что пышь союзъ ньютъ роскошь, разцвѣть розы сладостнаго — все дышить въ этомъ созданіи. Но не такъ быстро преходишь раний цвѣть юности и красоы, какъ снѣшшь оно ощущаютъ и въ то же время смейные выража-женій любви рождающихся къ безпредѣльной спра-спы, къ неразрывному соединенію, и наконецъ подъ смѣющейся бурами упоенія и опьянѣнія приво-дитъ къ погибели обоихъ влюбленныхъ, которые еще кажутся достойными зависти; поэтому что ихъ любовь переизывают ихъ самихъ; поэтому что смерть ихъ торможествуетъ надъ всеми враждеб-ными силами. Самое сладостное и самое горькое, любовь и ненависть, радостное ликованіе и сви-рпое мщеніе, вѣжная обаянія и могильы, полнота любви и самоуничтоженіе несчно соединяются одна съ другимъ; всѣ эпизод прозабвенно-ности въ гармо-ническомъ, чудномъ созданіи Шекспира, шацъ слабы въ единство общаго впечатлѣнія, что омголо-сокъ, возбуждаемый имъ въ душѣ, походишь на одно безконечное сопротивление.

Превосходное драматическое расположеніе, со-отвѣтствіе каждаго характера съ мѣстомъ, имъ занимаемымъ — мудрый выборъ даже самыхъ мелкихъ подробностей — въсь, что васъ поражаетъ въ Ромео и Юліи. Самое удивительное и, можетъ быть, невроплѣнное обстоятельство во всей драмѣ есть питье, данное Юліи; выпивши его, она не только на всѣколько часовъ погружается въ сонъ, но со-вершенно походишь на мертвую, что однакожъ не причиняетъ ей никакаго вреда. Какъ же, обра-зомъ можетъ увѣрить насть поэтъ, что ощущъ
Лоренцо обладал такою тайною? Онъ предсталяетъ Лоренцо въ первый разъ въ саду, собирающимъ правила и разсуждающимъ объ ихъ удивительныхъ свойствахъ. Речь благочестиваго старца исполнена глубокаго смысла: вездѣ видишь онъ въ природѣ символы миа нравственнаго; также самая мудрость, съ какою онъ проникаетъ въ природу, даровала ему и знаніе человѣческаго сердца. Такимъ образомъ самый неблагодарный предметъ спалъ источникомъ красны первокласной.

Если Ромео и Йолія блестятъ красками утренней зари, но заря, которой пурпурными облака предвѣщають грозу; то, напротивъ, Отелло есть картина съ сильными тѣнами: можно назвать ее произведениемъ трагическаго Рембрандта. Въ Отелло кипятъ дикия спрассы и наклонности этого эпохаго поэса, который порождаетъ самыхъ кровожадныхъ звѣрей, самыхъ смертельныхъ яды, спрассы, украшаеыя жаждою славы, правилами честности, благородными и умрёвшими нравами. Ревность его есть ревность сердца; которая согласуется съ нѣжнымъ чувствомъ къ любимому предмету: это ревность чувственная, рожденная недостойнымъ рабствомъ женщины и другими обычаи подъ раскаленнымъ небомъ прохладнымъ. Капля этого яда, вливалъ въ ипры, приводитъ всю кровь его въ бурное волненіе. Мавръ кажется благороднымъ, опредѣляемымъ, доверчивымъ, признательнымъ за любовь къ нему, и онъ въ самомъ дѣлѣ таковъ; кромѣ того, въ опасности онъ герой, достойный предводитель своихъ вонковъ, вѣрный слуга государства. Но рѣшительно одна физическая сила спрассы приводитъ въ хвость всѣ его добрыхъ качествъ, и даешь
въ немъ дикому человѣку пережить надъ общественнымъ. Уже въ выражении его жадны мѣнія Кассіо обличается господствовавъ крови надъ волею. Въ его рассказѣ видна истинная нѣжность въ своей погубленной супругѣ, и наконецъ горесть при чувствѣ безчестія въ глазахъ свидѣтелей своего поступка; но вышепр. съ этимъ онъ яростно нападаетъ на себя самого, какъ господинъ на своего возмущившагося раба. Онъ спрашиваетъ двоякимъ образомъ, и въ высшей и въ низшей сферѣ своего бытія. Впрочемъ немые краски подозрѣнія и злобы опять нѣка только наружностью Мавра; но Яго чвертъ душею. Онъ, какъ злой демонъ, всегда возлъ Отелло, не даешь ему покоя своими шахматами и онъ еще болѣе опасными внушеніями. Въ силу несчастнаго, на самой природѣ основаннаго свойства, это влияніе должно было на него действовать могуучесшепнѣе, чѣмъ голосъ его ангела-хранителя, Дездемонъ. Никогда гений не создавалъ злодѣя споль лукаваго: Яго раскидываетъ свои сыпи съ какимъ искусствомъ, что ни онъ нишы не можетъ извѣшать. Отверженіе, внушаемое его лицомъ, умѣрается пѣмъ, что впечатанное зрецеля успрѣмленіемъ на его средства, и этихъ средствъ доставляетъ нашему духу безнечное занятіе. Холодный, недовольный, озлобленный, надменный, гдѣ онъ могъ себѣ позволить, униженный, льстивый, гдѣ онъ почиталъ его нужнымъ, — совершенный художникъ въ искусствѣ пришвариваться, забываясь только о своихъ личныхъ побужденіяхъ, онъ ужаетъ по своему произволу возбуждаль спрасчи другихъ и пользоваться каждою ихъ слабостью. Это превосходный наблюдаетъ природы человѣческой, какимъ только можно
быть без внутреннего сознания благородных пружин поступков. Это упорное невротическое в добродетель женщин не есть одно притворство: они действительно питают его в груди своей; оно связано с его образом мыслей, и оно того-то они так искусно приподнимают в действии своих планов. Так как Яго во всем видит только худую сторону; то он глубоко разочаровывает воображение на счет отношений обоих полов; и он именно хочет этого, чтобы раздражить чувства Отелло, которого сердце могло легко признать неповинность Дезде- мона. Это оправдывает нежелания выражения в речах Яго, выражения, оно которых ужасается душа нравственная. Если бы Шекспир писал в наше время, то, может быть, выпустил бы эпизод, и чрез это его создание много бы потеряло в исполн. Дездемона есть чистая, непорочная жертва. Хотя она не столь высокий идеал прелестей вдохновенной спасти, как Юлия; но простосердечная, кроткая, смиренная, и, верх невинности, неимущая даже понятия о невротичности, она создана для того, чтобы быть преданною, нежною супругою. Это женское стремление, и самоосвобождение свысали совершенно чуждою судьбою, ввели ее в проступок, единственной во всей ее жизни: она вышла замуж без отцовского благословения. Выбор ее казался справдливым заблуждением; однако причиною, возбудившею в ней любовь к Отелло, было то, что женщина представляет в мужчины защитника и повелителя, удивление к муже- месту и участии в перенесенных бедствиях. Все это ведено с целью великим искусством, что она, не думая, чтобы произвело нея
могло быть какое-нибудь подозрение, более нбо-
лее увеличивалась ревностъ Мавра своимъ ходатай-
ствомъ за Кассіо. Чтобы еще более возвысить численность ораторовъ, Шекспиръ поставилъ съ
нею рядомъ Эмилию, женщину сомнительной до-
бробылости. Кассіо обрисованъ также прево-
сходно: именно шакимъ онъ долженъ быть, чтобы
возбудить подозрение безъ всякой дьйствительной
вины — любезный и благородный, но слишкомъ
легкомысленный. Въ первыхъ двухъ дьйствіяхъ
Мавръ является передъ нимъ во всей своей славѣ,
какъ оплотъ Венеции и гроза Турокъ: это слу-
житъ къ шому, чтобы ввести исчезновѣніе въ домаш-
ній кругъ. Послѣ Шекспиروا Отелло, какое
краснорѣчіе не въ сословиа неизрѣдка всю незна-
верзающую силу капастиоръ въ Отелло, всѣ
эпи чувствований, полнѣйшимъ одно за другимъ,
въ одно мгновеніе измѣряющія бездну вѣчности.

Гамлетъ есть произведение единственное въ
своемъ родѣ — шрагедія мысли. Она была внушена
безпрерывно, никогда не успокаивающеся думою;
о судьбѣ человѣчества, о мрачныхъ мгновеніяхъ со-
бытій міра. Цѣль ея — въ другихъ возбудить эту же
dуму. Тайное, загадочное создание похоже на шѣ
иррациональныхъ числа, въ которыхъ всегда ощущается ве-
личина, опредѣляющая нась ощущающаго, нисколько
количества. Много, очень много говорили и писали
объ этомъ произведении; но ни одинъ мысляцей
человѣкъ, предпринимающій свой говорить о немъ,
не будетъ совершенно согласенъ съ своими пред-
шественниками во взгляда на связъ и на значеніе
всѣхъ частей. При сномъ скрытой, главнѣйшей
въ, при основаніи, перекрывающемся въ глубинѣ
неизслѣдимой, наружность его въ первомъ взгляда.
понимно для всех и каждого. Ужасное, подъемающее дыхом волосы явление духа овладевает сначала в один миг воображением и душою; потом следующее трагедия в трагедии, в которой, как в зеркале, поворачивается преступление и наказание за это преступление — наказание, недостижимое цели; изумление и ужас при этом Короля, припворное безумие Гамлета и действительное сумасшествие Офелии; смерть ея и погребение; вспрыгва Гамлета и Лаерта на ея гроб; явление молодого героя Форинбраса, который с воинским великолепием воздает послднюю почесть погибшей Королевской фамилии; в промежутках комических сцены с Полонием, между придворными и гробокопателями, которые всю вмёстим имейшее свое значение — всё это наполняет сцену живыми и разнообразными движениями. Единственное обстоятельство, по которому это произведение можно назвать менее театральным, нежели другая трагедия Шекспира, если что, что главное действие в последних актах останавливается, или даже принимает обратное движение. Но это именно так должно быть; причина этого в самой сушиности дела. Мысль, выражаемая этим созданием, есть то, что устремленное стремление, думающее исчерпать всевозможных следствий событий, всевозможных и доходящих в этом даже до самых пределов человеческого предвидения, сокращается волос. Чипож — за характер Гамлета? Это высокий и образованный ум, Принц в полном значении этого слова, с понятным чувством приличия, доступный для благородного честолюбия, для соревнования превосходству других, и открывший. Род безумного играет он с неподражаемым совершенством. Чтоб с С. Ч. IV.
шенством; онъ еще болѣе убѣждаетъ въ своемъ безуміи приходящихъ провѣдывать его; говоря нищѣ въ глаза правду и насмѣхаясь надъ ними самыми острѣйшими, самыми язвительными насмѣшками. — Но въ его такъ часто предпринимаемыхъ и никогда неоканчиваемыхъ намѣреній видна слабость воли: онъ самъ себя произносить приговоръ, замѣчая, что напѣнъ на свѣтѣ большаго несходства, какъ несходство между нимъ и Геркулесомъ. — Не одна только необходимость принудила его прибѣгнуть къ хитроспѣнію и притворству: онъ опять природы склоненъ ходить непремѣнно дворою — лицемѣриемъ самъ передъ собою; его сомнѣнія часто бываютъ только личиною, скрывающею его вершинальность; размышлѣнія, говорить онъ, заключають въ себѣ одну четвертъ мудрости и три четверти трусости. Всего болѣе онъ заслуживаетъ порицаніе за суровость, съ какою отвергаетъ любовь Осели, и за безчувственность къ ея смерти, хотя противъ воли имъ причиненной. Онъ совершенно предался своей собственной печали, и потому уже не имѣетъ сосредоточенія къ другимъ; его равнодушие можетъ служить вмѣсто внушенія разсуждій. Напротивъ, въ немъ никакъ нельзя оправдывать злобной радостіи, когда ему удаются болѣе по нуждѣ или по случау, нежели по личному мужеству, уничтоживъ своею врага; онъ именно облаждиваетъ ему недостойную радость послѣ умерщенія Понианія. Гамлетъ не имѣетъ никакой шердой увѣренности, ни въ самомъ себѣ и ни въ чемъ другомъ: опять религіознаго упованія переходить онъ къ скептическимъ умѣраниемъ; вѣритъ съ тѣмъ своего отца, видя ей предъ своими глазами; но мнѣніе исчезаетъ — и онъ понимаетъ ея за мечту. Онъ доходилъ наконецъ до того, что говорилъ,
будно жить, не добра, ни зла собственныю; что и другое существует только в мысли. Поэмы прерываются с нимъ въ лабиринтъ мысли, въ которомъ жизнь ни начала, ни конца. — И даже сознанія по- средствомъ хода событий не дать оптима на эпи спрятанная однаъ за другимъ слѣдующіе воп- просы. — Какъ будно самимъ небомъ упомяну- щенныя голоса, исходящій изъ другаго міра, пребуешь мощнія за несказанное злоѣствіе — и остается безъ дѣйствія; преступники наказываються, но какъ бы случайно, а не каратель- нымъ, неизбѣжнымъ ударомъ, чтобы моргестивенно предупреждающія себя примѣръ правосудія; не- ранимѣльная оспорожность, лукавая измѣна и пылкая дрость, подвергающееся всѣ равной участи; невѣдомы и непонятны гибнутъ безъ различія; судьба человѣчества присущеся ей всѣмъ какъ исполнен- скій союзъ, доверяющій въ бездну отчаянія всѣмъ, кио только не могъ разрѣшить ея ужас- ной загадки.

Со времен Фурій Эсцила, гений не производилъ ничего сюда высокаго и сопль ужаснаго, какъ Макбертъ. Никакое сувѣріе не можетъ быстро и выдающѣльно распроспранилъся въ вѣкахъ и на- родахъ, не низь глубокаго основанія въ природѣ человѣческой: къ ней-то обращается поэтъ, изъ ея сокровенныхъ нѣтръ вызываетъ онъ всѣ, что разсужденіе думаетъ уничтожить, эго огъ ужасъ чего-то невидимаго, эго предчувствіе шаманцев- ной сиоронѣ природы и несомнѣнаго міра духовъ. Такимъ образомъ онъ смотритъ на суевѣріе, какъ живописецъ и какъ философъ, впрочемъ не какъ фило- софъ, отрицающій все въ насмѣхающійся надъ всѣмъ, но, что гораздо труднѣе, восходящій до начала повидимому нелышнихъ, а шумъ не менѣе естествен-
ныхъ мнѣній, объясняя и раскрывая вполнѣ ихъ начало. Если бы онъ спалъ измѣнить по своему произволу народныя преданія; что несмотря на все права, даваемыя ему эпическими преданіями, и всё бы его казалось сказками, имъ самимъ изображенными. Шекспировы вѣды имѣютъ дѣйствительно въ себѣ чисто магическое: онъ создалъ имъ особенный языкъ, который, не смотря на то, что составленъ изъ обыкновенныхъ элементовъ, кажется, весь сосредоточенъ изъ заклинательныхъ формулъ; ритмы и размеры стиховъ будто звучатъ глугою музыкою, сопровождающею уединенную, пластику вѣды. Многіе недобольныя шизы, чинъ находящій здесь называнія онѣраошительныхъ предметовъ; но шизъ, которыя будущія думъ, что магический компель можетъ быть наполненъ приящными ароматами, также мало понимающія дѣло, какъ и шизъ, которые хотящи, чтобы адъ давалъ благіе слова. Эти онѣраошительные предметы, ужасающіе воображеніе, служащій здесь символомъ враждебныхъ силъ, кипящихъ въ издрахъ природы, и нравственнымъ ужасъ побѣждающій тушъ чувственное онѣраошеніе. Вѣды говорятъ между собою, какъ женщины изъ простаго народа: оны и должны быть ими; но языкъ ихъ возвышается, когда онъ обращаешься къ Макбешу. Предсказанія, произносимыя ими самими или призраками, чрезъ нихъ вызываемыми, имѣютъ въ себѣ тяжелую крашкоснь, величественную корежественность, распространяющія благоговѣйный ужасъ. Определяя видно, что колдуны были сами ничто иное, какъ орудія, управляемыя невидимыми силами; иначе онъ не могъ бы возвыситься до той высокой сферы, ощуща дѣйствующимъ па ходъ споль великихъ и споль ужасныхъ
событьй. Но съ какою же цѣлію Шекспиръ далѣ
имь въ своей пирагедіи шу самую роль, какую
онъ играютъ по древнимъ хроникамъ въ исто-
рии Макбена? Свершается ужасное злодѣяніе; до-
спочтимый спаретъ, лучшій изъ Государей, умерш-
влень во время сна, подъ гостепріимною кровлею,
однимъ изъ своихъ подданныхъ, коимъ онъ осыпалъ почестьми и благовѣяніями. Одинъ ессе-
сптивенный причины были бы слабы или по крайней
мѣрѣ свершитель эното преступленія долженъ
быть злодѣй самый ожесточенный. Шекспиръ пред-
ставивъ намъ высокое явленіе: чесноклюбиваго, но
благороднаго героя, который наведетъ подъ испы-
таніемъ, глубоко обдуманный, и устроеннымъ
самымъ адомъ, и который, не смотря на всю свои
преступленія, необходимыя сладостія злодѣянія,
сохраняетъ еще опечалокъ своего прежняго бла-
городства. Первая мысль была внушена ему су-
ществами, которыя всю душеплѣнность усшрем-
лено ко злу, соединяющему для нихъ забаву. Три
изумительныя сцены улучшаютъ его въ мнѣніи упоенія, упоенія славы послѣ одержанной победы;
онъ обольщаютъ его, выдавая ему за решеніе
судьбы то, что онъ можетъ получить только
посредствомъ преступленія, и подкрѣпляютъ свои
слова непосредственнымъ исполненіемъ предречен-й.
Скоро представляется случай, удобный для
свершения цареубійства; супруга Макбена закли-
наетъ его не пропускать этого случая; съ выл-
кимъ красорѣцемъ она представляютъ ему всѣ
софизмы, которыя даютъ преступленію видъ леж-
наго величія. На Макбенѣ лежить почти только
одно исполненіе, и въ какомъ-то опьянѣніи помѣ-
шательства, втѣ себѣ свершаетъ онъ преступле-
ніе. Раскаяніе въ шошѣ же мѣтъ овладѣваещъ имъ,
и угрозение совмести не даю щь ему покоя ни днем, ни ночью. Уже онъ опущенъ сь шляпами ада; нельзя безъ содроганія видѣть, какъ Макбетъ, безстрашный герой, презирая смерть, погубивши будущую жизнь, пренебрегъ за свое земное существо ваніе, и тьмъ болѣе, чемъ бѣдственное оно становилось для него — не вмѣстѣ ничего, въ чемъ только его мрачное подозрѣніе находить какую-нибудь опасность. — Не смѣрная на шо, что его поступки возбуджаютъ негодованіе, нельзя однако совершенно отказаться ему въ участій, если заглянувшь въ глубину его духа; го- рячно видѣть паденіе такой прекрасной души, и вмѣстѣ съ этимъ надобно удивляться борьбѣ его неустрашимой воли съ присливой совѣстью, когда онъ въ послѣдней разъ себѣ обороняетъ. Кажется, судьба древнихъ владычествуешь въ этой трагедіи. Всѣ начинается съ сверхъестественного вліянія, и всѣ послѣдующія происшествія связаны одно съ другимъ неизбѣжною цѣлью. Здѣсь можемъ находящимся двусмысленные оракулы, которыя своимъ буквальнымъ исполненіемъ обманы- ваютъ легковѣрныхъ. Впрочемъ надобно замѣтить, что идея и намѣреніе въ эпомъ созданіи возвы- шенны и чисты. Шекспиръ думаетъ, чтобы борьба между добромъ и зломъ могла бышъ въ эпомъ свѣтъ только тогда, когда ей допускаетъ Провидѣніе; проклятие, заслуженное иными смершими, оно обращается въ благодарніе для другихъ. Въ воздвиженіи возмездія наблюдаеться строгая постепенность. Суруга Макбетова, самая пресшущая участница въ царствіи, она угрозеній сов- мѣстнѣ впадаетъ въ неизлѣчимую больность; она умираетъ, не оплаканная своими суругомъ, со всѣми признаками омраченія. Макбетъ былъ еще доспо-
нить умершвь смертию героя на полъ бытия. Благородному Макдъку за спасение опечатыя дано удовлетвореніе наказанья собственнною рукою ширана, убивцу его жены и дщерь. Банко выкупаешь прежде вренною смертию честолюбивое любопытство прозрить въ свою блисантельную будущность, чымъ онъ возбудить зависицъ въ Макбентъ; но онъ не подался адскимъ внушениемъ волшебницъ, и потому имя его благословляется въ попомшывъ; онъ изъ ввка въ ввкъ будетъ по- сижень му самую корону, которую овладеть Мак- бенцъ и послѣ поперемъ вмѣстѣ съ жизнью. Что касается до хода дѣйствіи, по это произведе- ніе составляетъ совершенную противоположность Гамлету: оно движется съ изумительной быстротою, съ первой катастрофой (умерщвлень Дун- кана можно назвать катастрофой) до послѣд- ней. — «Вздумано, сделано!» есть здсь общее изречіе, или, какъ говорить Макбентъ, лепуче намѣреніе тогда только можетъ свершиться, когда за нимъ всѣды спѣвинуть и дѣйствіе.

Во всѣхъ чертахъ эпого произведения видимъ ввкъ геройства, суровый климатъ съвера, рабдаю- щий людей железныхъ. — Трудно опредѣлительно сказать, сколько времени занимаетъ дѣйствіе; по непоронимъ, можетъ быть, годы. Но мы знаемъ, что чымъ болѣе наполнено время, чымъ короче кажется оно для воображенія. Непостижимо, какъ много заключаетъ въ себѣ пространство споль пышное, не только въ отношеніи ко впышнимъ со- бытиямъ, но и касательно изображенія внутреннаго состоянія духа дѣйствующихъ лицъ. Подумаешь, что вдругъ были уничтожены всѣ препят- ствія, замедлявшія ходъ времени, и съ ужасною
быстропою оно пошекло. — Ншь ничего, съ чемь бы можно было сравнить ужасъ, возбуждаемый безпримырною силою этого созданія. Съ содроганіемъ припоминаешь всѣ обстоятельства, начиная съ убийства Дункана: книжалъ, блещущий предъ глазами Макбета, явленіе Банко на пиршествѣ, ночная лунапоской блужданія супругъ Макбета. Можно ли еще что нибудь прибавить къ этому, и не ослабить впечатлѣенія? Эти сцены безпримѣрны, единственны; онѣ могли быть созданы однимъ только Шекспиромъ.

Замѣтивъ, что Шекспиръ умѣлъъ въ своемъ швореніи, въ высшей степени поэтическомъ, полнить Королемъ Иаковъ I велъ родъ свой огнъ Банко; онъ первый соединилъ подъ одинъ склепъ Англію, Шотландію и Ирландію: на эпоху ясно намекается въ волшебномъ видѣніи, гдѣ ему обычаещая дальняя цѣль славныхъ наслѣдниковъ. Очень естественно упоминается также о дарѣ Англійскихъ Королей взывать болѣзни чрезъ рукоположеніе, на которое Иаковъ I имѣлъ призваніе, какъ бы по наслѣдству огнъ Эдуарда Исповѣдника, и полагалъ въ немъ величайшую важность. Подобныя врежденія можно безъ всякаго опасенія допускать въ поэзіи: точно такъ же и Эскіль превозносилъ Ареопагъ предъ своими согражданами, Софокль прославлялъ Аѳины.

Какъ въ Макбетѣ ужасъ доспигаетъ высшей степень, въ королѣ Лирѣ исчерпано до дна состраданіе. Главныя лица здесь не дышутъ, а спрахдают; несчастіе изображено не таковъ, какое всприимываемъ въ большей части тригедій, гдѣ удары судьбы, кажутся, еще болѣе возвышаютъ человѣка; гдѣ воспоминаніе о
мошерянном сопровождается ясными упышениями: здесь вы видите глубокое падение в бездну апофолуэя, которое обнажает человекка отъ всѣхъ его преимуществъ внутреннихъ и вѣнчанныхъ, и бросаетъ его обнаженнаго, безпомощнаго. — Тройственное достоинство Царя, старца и опца поругано ужасною неблагодарностью дочерей, изверговъ природы. — Старый Лиръ, въ припадкѣ какой-то безумной нѣжности опиравшій все своимъ дочерямъ, какъ ниццій, какъ бродяка, отвергается этими дочерями; младенческая слабость его разсудка переходитъ скоро въ совершенное безуміе. Когда пришли спаси его изъ позорнаго положенія, въ какомъ онъ находился, уже было поздно: ни вѣжливый забоны младшей дочери, ни вѣрное дружество ничего уже не могли для него сдѣлать; его силы нравственныя и физическія попрѣсены невѣдомо, и ему ничего болѣе не оставалось опять жизни, кромѣ способности безпрецедентной любить и спарадышъ. Какая чудная картина всѣрѣчи Лира съ Эдгаромъ въ бурную ночь, въ убогой хижинѣ! Эдгаръ, юноша новаршенимъ брата и ослѣпленіемъ опца также сверженный съ высоты, на которую послѣднее его рожденье, спасаетъ опять преслѣдованій жизнь свою, скрываясь подъ видомъ ниццаго, одержимаго злымъ духомъ. Шутъ Короля, не смѣряя на свое добролюбное униженіе, пребужиное его званіемъ, послѣ Кеппера самый вѣрный совѣтникъ и мудрѣйший совѣтникъ Лира. Эпопѣя доброродной шутъ скрывается умы подъ своимъ пестрымъ одѣваніемъ; благородный ниццій играетъ роль сумасшедшаго; и оба, если бы они даже были дѣйствительно пѣть, чѣмъ кажутся, все еще доспѣли зависшія въ сравненіи съ Королемъ, которыя самъ чув-
смуты, что раздирающая горести угрожает гибелю его разсудку. Точно также потрясает душу и вскрывает Эдгар съ ослабленнымъ Глочестеромъ. Какъ безконечно прогащались эпизодъ осверженный сынъ, который служилъ проводникомъ своему ощицу, и который все еще подъ видомъ безнадежного спасовившися для него Ангеломъ -хранителемъ могуществуетъ его отъ ощущавшаго самоуѣбійства осмотрѣннымъ и невиннымъ обманомъ!

Но возможно ли исчислить все положенія всѣ образы, которыми лежитъ всходу и потрясаетъ душу?— Обращеніе только вниманіе на спрѣтеніе цѣ.-лано. Исторію Лира и его дочерей Шекспира безъ всякаго замѣтенія оспавали точно макою же, какою нашелъ ее въ баснословномъ преданіи, со всѣми черпами, характеризующими проспѣщу древнихъ времен. — Въ эпизодъ преданіе не упоминается ничего о Глочестерѣ и его сыновьяхъ. Шекспиръ почерпнулъ ихъ исторію изъ какого нибудь другаго спрѣтеніо и ввелъ въ свою драму. — Никошорые обвиняли его за это, говоря, что такой эпизодъ разрушаетъ единство дѣйствія. — Наоборотъ, съ какимъ неподражаемымъ искусствомъ снизы эпизъ двѣ главныя схемы драмы! Участіе Глочестера въ судьбѣ Лира даютъ средство сыну его Эдмунду совершенно его погубиц, а осверженному Эдгару былъ спасителемъ своего ощица. Съ другой стороны Эдмундъ ревнотвно дѣйствуетъ въ пользу Реганы и Гонорильлы, и порочная спрасшь, лишенная ими къ нему, доводить ихъ обѣихъ до заслуженного наказанія. И такъ драматическія условія здесь совершенно выполнены. Оба случая сходны между собою въ главномъ: ослабленный ощицъ не признаешь своего
лучшаго дьвища, а предвосхищенный, безчеловечный дьви въ благодарности разрушаетъ до основанія его счастіе; но всѣ другія обстоятельства лишь различны между собою, что эпи собыщія, дѣйствуютъ одинаково на сердце, въ воображеніи представляютъ совершенную противоположность. Если бы Лиръ только одинъ спрадалъ онихъ дьней, то впечатлѣніе ограничилось бы раздирающимъ соблазнавашемъ къ его личному несчастію. Но два столь неслыханные примѣръ, соединенные вмѣстѣ, представляютъ какъ бы совершенное возмущеніе въ православномъ мірѣ. Картина сопановится исполненіемъ и возбужденіемъ ужасъ; кажется, планеты вышли изъ предназначенныхъ имъ орбами. Чипобы несомнѣннымъ образомъ счастіе человѣчества, Шекспиръ не забываетъ намекать зрителямъ, что эпи собыщія происходятъ въ вѣкъ варварскій: они особенно указываютъ намъ, что иногда Брионны были язычники, хотя не ясною согласуютъ всѣ обстоятельства съ избраннымъ временемъ. Съ эпохи почки эрынія надобно смопрятъ на грубость въ выраженіяхъ и нравахъ. Даже добродѣтель суроваго Кентъ носить на себѣ печать эпого жестокаго вѣка, когда, какъ въ добрѣ, такъ и злѣ обнаруживалась сила, несвязанная условіями. Королю не дано никакихъ великихъ качествъ; поэты могуть возбудить въ насъ соспращдие къ его положенію, не уповавъ его дать, которыми онъ навлекъ на себя несчастія. Лиръ вспыльчивъ, властолюбивъ, уже почти выжилъ изъ ума опшъ спароски: онъ оинвергаетъ свою любимую дочь за шо, что она не подражаетъ своимъ сестрамъ въ лицемѣрствѣ; но сердце его способно любить, умѣеть чувствовать самую искреннюю признательность, и изъ
мрака, покрывающего его ужасные сношения, прорывают ещё лучи, обличающие его высокий сан. Небесную красоту души Корделье, красоту, выраженную в естественных словах, можно сравнивать только с одной Анненгофою.

Вопль драмедии Шекспира, достойно почитаемая безмерными творениями; особенно в трех последних гений его принимает полемческий непечеловеческий. Теряется ум в созерцании всего возвышенного и глубокого.
ЧТЕНИЕ ПЯТЬДЕСЯТЪ ШЕСТОЕ.

Испанский театр. — Духъ Испанской поэзии во-обще. — Влияние на нее народной истории. — Форма и оспанчительныя свойства Испанской драмы.

Испанский театр былъ изъ несколько времени богатыры исполнникомъ для Италіянскихъ, Французскихъ и Англійскихъ драматиковъ. Въ XVI столетіи, во время политического перевеса Испании, Испанский языкъ распространялся по всей Европѣ. Въ первой половинѣ XVII столетія видны слѣды знакомства съ Испанской литературою во Франціи, Италіи, Англіи, Германіи; но съ этого же времени изученіе Испанскаго языка вездѣ начинается слабѣѣ. Теперь объ Испанскомъ театраѣ знаютъ только по переводамъ, а переводчики, ограничиваясь однимъ родомъ комедій, основаннныхъ на интригахъ и писанныхъ у Испанцевъ своими, или переданныхъ большую частью въ прозѣ, или изъ многихъ представлены одно только извлечение. При такой передачѣ ощущается одинъ только огонь полнѣнныхъ произведеній; изящества колорита пропадаетъ вмѣстѣ съ формами. Эпосъ родъ показываетъ чрезвычайное остроуміе и удивительную изобрѣательность въ интригахъ, невстрѣчаемыхъ въ другихъ драматическихъ литературѣ; но въ немъ не отразилась лучшая сторона Испанской драмы, которая ярче видна въ обработкѣ чудесныхъ мифологическихъ или рыцарскихъ по- вѣствованій и носорогическихъ предметовъ.
Первые успехи Испанцев в драматическом искусстве начинаются с послеледней половины XVI столетия, а в XVII осязаемыми становятся; в XVIII сполна и в значительной мере подражаний неизбежно было живое удовлетворение, как в Мексике, так и в Мадриде. Эпохи успехом Испанского театра означаются именами трех знаменитых писателей: Сервантеса, Лопе де Вега и Кальдерона. Драматизм и весьма важны изъскания в первых опытах Испанцев в драме развились в различными очертаниями Сервантеса, преимущественно в Доне-Кихоте, в разговорах с Канцемом, в предисловии к позднейшим драмам, в пущенческих на Парнас и в других местах. Будучи самоучителем начал драматического искусства в Испании, довольно забавно описывать как он его уподобил, как в поэтическом содержании, так и в сценическом управлении. Он и правдиво, назвав себя основателем драматического искусства в Испании до смерти Доне-Кихота, он старался для театра, и дважды или три раза произведений его предпринимался с рукописными сканами. В нем видна беззатейность, приближение к величию в окончательной древности, как замечательное явление в испанской поэзии. Господствующая идея — идея судьбы, аллегорическая фигура, являющаяся в антропоморфах, именующих одноименное значение с хорошей в Греческих трагедиях.

С юности драматическим талантом на Испанской сцене является Лопе де Вега. — В изощренных из его сочинений, особенно в испанчес-
скихъ, основанныхъ на древнихъ романахъ и сказкахъ, замѣтна суровость въ изложеніи, какъ бы приноровленная къ избраннымъ предметамъ; въ произведеніяхъ же, изображающихъ нравы тогошняго времени, виднѣтся образованный шонъ общества. Впрочемъ во всѣхъ его произведеніяхъ рядомъ съ исинными красопамяями вспыхивало множество грубыхъ шуточъ, которыя однако и въ наше время произвели бы сильное движне, если бы предста- лены были въ изящнѣйшемъ видѣ. Располагающая изобрѣтательность и небрежное изложеніе поэта находятся на группы, маской набросанныя геніальной кистью, въ которыхъ, не смотря на неожиданность, каждая черта исполнена жизни и значения.

Съ такою же плодовитостью ума и неуспокоенностю, какъ Лопе де Вега, но съ исиннымъ призваніемъ къ поэзіи драматической, выступила на славное поящицѣ Кальдеронъ. Съ его появленіемъ въ высшей степени воспринялись шутовые артистическія рукоплесканія и влияніе пеаира. Кальдеронъ не славалъ его жизни-писателя, оспавалъ болѣе 120 драмъ, болѣе спа духовныхъ аллегорическихъ сочиненій, спо шуточныхъ интригъ и множества другихъ писательныхъ. Между сполами произведеніями нѣть ни одного, которое не было бы определено со совершенствомъ художественнымъ. Драмы его представляющій четыре главные опьыла: замысловатая изъ Священной ипсироніи п леденъ, ипсиронія, мифологическія и изображенія общественной современной жизни. Ипсироническими собственю можно назвать только штъ, которыхъ содержаніе взято изъ народной ипсироніи. Пламенно любя опшаму, Кальдеронъ не могъ переноситься въ другую какую-либо сферу;
Югъ и Востокъ были для него какъ бы родными предметами. Греческою мифологіею пользовался онъ какъ приящнымъ сказаниемъ, а Римскою исторіею — какъ величественною гиперболою. Къ историческому сочиненію должно причислить и священными, все оно дышить, рожденною поэзіею и выстрила съ цвѣтами, сосудомъ на себя характеръ библейской исторіи или легенды. Она отличается отъ числа историческихъ, произведеній аллегоріями и религіознымъ эпизодизмомъ. Въ этомъ родѣ болѣе всего удивлялся, аму, современники, и самъ поемъ спрашивалъ его: выше другихъ родовъ. Замѣчательно, что во всѣхъ передачахъ драматическіхъ письма дышитъ господствующий душъ; всѣ они соединяютъ какъ бы одну художественную школу: между ними переконищаетъ Кальдеронъ, смѣлый, яркий и глубокий; въ его произведеніяхъ драматическая поэзія достигаетъ высшей степени совершенства.

Въ поэзии самобытной, какова Испанская, любопытно вглядываться на общий характеръ, въ ней выразившійся. Начала этой поэзіи очень просты: главный ея формъ — романсы и песни. Во всѣхъ первоначальныхъ родахъ ея, какъ и слышны аккорды народной гирильы. Романсы, полурабского происхожденія, сначала бытовой героическій сказанный, а послѣ формы, для разнообразныхъ проявлений чувствов, отличаются особенною живописностью, доходящую иногда до самого блестящаго колорита. Песнь Испанская, напротивъ, чужая изобразительности, выражающія нежныя чувствованія и самые сладостныя ощущенія духа. Но въ смѣшанѣ болѣе нежнихъ, нежели высокихъ родахъ, не могло обнаружиться все богатство Испанскаго языка. Въ началѣ шестнадцатаго столетия
лъпія, когда введены были въ Испанскую поэзію формы Италійская — описавъ, пьесы, канцоны, сопевы; тогда раскрылось все доступное, вся изящная полнота и живописность Каспийского нарпія — всего гордаго чада вселенную Лампинскаго языка. Въ немъ былъ Италійской народъ, въ немъ были героевыя звуки и честныя окончанья на согласных; но оно полизе описываемся изъ груды и звучитъ какъ веселъ.

Въ такъ съ славою подвиговъ надрѣбавъ воинственный народа возрасло познавательное одушевленіе, какъ благородное самосознаніе. Было время, когда Испанцы нередко сознавали на поприцѣ Исторіи; было время, когда они, на своемъ Пиренейскомъ полусферномъ мѣстѣ, какъ на молѣ бины, храняли Европу огнѣ грознаго вихреженія все ниводвижныхъ Арабовъ, гоняевые всступившй въ бой, безъ всякой послѣдней помощи. Испанія, съ самого основанія Христіанскихъ королевствъ до совершеннаго изгнанія Мавровъ, въ иччченіе огненными, представляла одно продолжительное себѣншт. Привыкнувъ сражаться за вѣру и отечество, Испанцы съ плахтѣнными воспоминаніями дикались религіозными чувствованиями, какъ приобрѣшеніемъ искушеннымъ благородною кровью. Угнаніе, вызываемое въ душу благочестиевъ, служило имъ наградою героисскихъ подвиговъ; каждая кровь напоминала имъ короткихъ предковъ. Благоговѣніе къ Промыслу, зврность къ Государю до послѣдней капли крови, ненарушимость чести, народная гордость, но вмѣстѣ и смирніе предъ святымъ, уваженіемъ, числоѣненіемъ нравственнымъ образомъ характерѣ древнаго Испанца; добросердечный, и за плугомъ не могущъ разставшись съ любымъ мечемъ, орудіемъ своего правленія. Испанские Монархи, воспользовавшись спрашѣніемъ къ войной

Чт. в Сл. Ч. IV.
и предпринимчивых духом своих подданных, поставили Испанию в конце XV и XVI столетий на высшую ступень могущества. Испанцы не позволяли себе повреждать действий своих духовных и светских повелителей, безрекословно и храбро сражались и побеждали. И каких безграничных предприятий были ими совершены! Горсть огненных любителей приключений покорили новый свет по той стороне океана; правда, чиня завоевание, заполнили себя алчностью к золоту и людьми; но перед ними не была причислена к злым ужасам. Рыцарский дух иногда не доживал въ своем силу долго, какъ въ Испаніи въ огонь духъ продолжался до самаго цвѣтущаго периода ихъ Словенности и въ нѣкое на ней влияние. Здѣсь какъ бы снова возвращались съ высшимъ образованіемъ блестящъ срединь высш: повелители были извѣстны войнами; Король Лэнгле сердце извлекалъ изъ лиры нѣкіе звуки любви. Мечъ и перо, воинский шумъ и мирный искусство были дьвичьемъ Испанскихъ поэтовъ, Герцога, одинъ изъ основателей Испанской поэмы при Карлѣ V и помощникъ Перуанскихъ Инковъ, пѣть срѣдъ сигмами Тупиеса. Камоано, Нортугальецъ, какъ пресной воинъ, описывалъ въ отдѣленныхъ стравня Индіи, по слѣдамъ открывавшаго новый миръ, послѣ имъ воспѣнаго. Донъ Ашо де Эрнанда сочиняла свою Арауку во время войны со всѣми лившими ими дикими, въ папашку, при подомѣ Кордильеровъ, или въ глубинѣ лесовъ, еще неведавшихъ ни моря, ни корабля, носившемся по безграничному океану. Серваншесъ съ честію сражался, какъ пресной воинъ, подъ знаменами Иоанна Австрийскаго, потерпѣлъ руку и находился долго въ цѣпяхъ у Алиарцевъ. Аое де Вега пережилъ,
кромь другихъ бдствй, истребленіе непобдимаго флота. Кальдерона, до поступленія въ духовное званіе, былъ въ походахъ во Фландрію и Испанію.

И такъ если религіозное чувство, героическое музество, честь и любовь суть главные элементы романтической поэзіи; што эста поэзія въ Испаніи, взлѣзшая на пизмами благородными обстоятельствами, должна была явиться во всемъ блескѣ и величіи. Фантазія Испанцевъ, подобно ихъ воинской храбрости, не ужасалась никакого вымысла.— Любовь народа къ чудесному обнаружилась еще прежде въ рыцарскихъ романахъ. Это чудесное хозяйство или видѣли и на докторѣ. Поэзы, при-

надлежавшія къ высшей сферѣ по художественному и общественному образованію, вдохнули въ это чудесное музыкальную душу, очисшили его опь грубой чувственности: и изъ этого контраспа предмета съ формой произошла удивительная прелести. Со-кровища опиленныхъ странъ, равно какъ въ дѣйствительности, соединены были для удовольствія отчизны, и можно сказать, что въ царствѣ эпой поэзіи, какъ въ царствѣ Карла V, солнце никогда не закапывалось. Даже въ сочиненія Кальдерона, которыя болѣе подходящи къ простопѣ объясненной жизни, пливаютъ насъ своими фантастическими чарами. Комедіи Шекспира состоять изъ двуихъ разновородныхъ элементовъ: комическихъ, взя- шаго изъ Английскихъ нравовъ, посому что комическое пребываетъ мѣщенье, и романтическаго, заимствованнаго изъ жизни юга, посому что родная почва предлагалка мало поэтическаго. Въ Испаніи, напротивъ, даже тогдашній народный ко- щемъ предлагалъ идеальную сторону. Кальдероновы комедіи оканчиваються, какъ у древнихъ,
женитьбою; но какая разница в щомъ, что ей предшествующе! Тамъ, для удовлетворения чувственныхъ наслажденій, лица часто действующихъ безпраственного средствами, люди являются просто физически существами; здесь одна сильная страсть всегда облагораживаемъ предметъ обожанія; потому что она выше всего чувственного. Испанскій поэтъ выводить главнымъ лица обоего пола въ периодъ кипучей молодости, жаждущей наслажденій жизни; но цыль, къ которой они стремятся, и для достижения которой они жертвуются въ этой всѣми имѣющій лицъ незримамиими съ какими другими благами. Честность, любовь и соревнованіе — вотъ главные элементы, въ которыхъ преимущественно сосредотачивается завлека, причемъ безъ всякаго умышленнаго обмана. Честно есть издѣльное начало: она основывается на томъ высшемъ призвушеніи, которому одвѣщает начало, не обращая вниманія на сладострія. — Если это чувство и бываетъ иногда орудіемъ суетности, то во всѣихъ случаевъ въ немъ видно отраженіе возвышенной идеи. Назывъ предмета, съ которыемъ бы можно было сравнить влажную раздражительность честности, изображаемую Кальдерономъ, кромѣ баснословнаго Гермелина, котораго будило споло дорожить бѣлыю шерстю своей, что лучше согласился умереть, преслѣдаемый охотниками, нежели увидать на себѣ пятно. Это чувство честности споль же сильно въ женскихъ характерахъ; оно управляетъ любовью. Честность женщины сосредоточенъ въ изображаемыхъ лицахъ поэта въ щомъ, чтобы любить мужа съ искренностью и чистою, безъ всякій двусмысленности, который часто скрывается подъ личиною страстнейшей важности. Любовь требуетъ ненарушимой привѣстности, пока законное соз-
единение не позволяем открывателю объяснений. Правда, хищность и приворождение, восприимаемая честно, часто допускаются у Кальдерона, в угодность любви; впрочем, в соприкосновении с другими обязанностями, каковы обязанности дружбы, наблюдаются упомянутой эпохи. Всегда живая и часто ужасная эра равенства, не кажущаяся одного обладанием, как у воспоминаний, народов, но обнаруживающаяся в непримиримых движениях сердец, облагораживает любовь. Чаша эпической пушкансосвященна, приводящая в игру весь духовный двор. Её оканчивается пышно, и когда кантрапрически бывает иначе чем по большой комедии; иногда дейстествует неприятно, судьбою, но не может быть удовольствием и безуничтожение собственного счастья. Некоторые драмы Кальдерона по сюжету возможно называть характеристическими, хотя не лься ожидать наблюдал его опис. народов, комнату живой сцены и буйная фантазия не дают его достоинству и нужное хладное кровь, для исследования человеческой природы. В драматических сочинениях, названных для представления при дворе, при торжественных случаях, обращалось внимание на церемониальную пышность. Тут чистые пережитки декораций, введение музыки; оное такая представления, можно назвать поэтическими операми, где блеск поэзии производит посредством введеня музыки, музыка и танцы. Здесь Кальдерон предавался попытке развивать фантазию, едва касается земли в своем представлений. Но преимущественно дух его выразился в представления духовных предметов. — Любовь изображается она только в общих чертах, говорить
Поэтическимъ ея языкомъ. Религія собственного его любовь, душа его души; только для религіи возбуждаетъ онъ попрощающая, проникающая до глубины души движения. Въ обстоятельствахъ святыной жизни, кажется, онъ не имѣлъ въ виду такъихъ возбужденій. Этому счастливству, подъ кровомъ религіи, спасителья онъ лабиринтъ сомнѣній, съ невозмѣтимымъ душевнымъ спокойствіемъ смотрѣшъ на бурю свѣта и ихъ изображаетъ; жизнь человѣческая не кажется ему загадкою. Самыя слезы его, какъ роса на цвѣтахъ, при солнечномъ свѣтѣ, оправданіе небо. Поэзія его есть хвалебной гимнъ творенію: всегда съ новымъ, радостнымъ благоговѣніемъ прославляетъ онъ произведеніе природы и искусствъ, какъ будто видитъ ихъ еще въ первоначальномъ величи. Если онъ представляетъ самое отдаленное и величайше вмѣстѣ съ малымъ, звѣзды съ цвѣтами; то во всѣхъ его мечтахъ видно взаимное стремленіе твореній одного къ другому, по причинѣ общаго ихъ происхожденія; въ этой сладостной гармоніи и великолѣпій вселенной видитъ онъ отраженіе въчной, всеобъемлющей любви.

Кальдерона прошивалъ, когда всѣ другія страны Европы склонялись къ манерности вкуса въ искусствамъ и къ прозаическому взглядамъ на литературу; а потому его можно принять за крайнюю сцену романтической поэзіи. Въ его произведеніяхъ испанцы всѣ богатства фантазіи: такъ фейерверкъ подъ конецъ испещряется красивѣйшими и самыми яркими огнями, чудными фигурами огненныхъ фонтановъ.

Послѣ Кальдерона испанскій театръ почти цѣлое столѣтіе находился въ одномъ положеніи.
Всё, что ни появлялось в это время, было отголоском прошедшего, ничего не было новаго и самобытнаго. Несколько позднее наступило совершенное безплодие; были только попытки сочинить правильныя пьесы — разумеется, по Французскому покрою; даже декламаторская драма Дидерота нашла себь подражателей. Не трудно угадать, чего ожидать можно было отъ такого рода произведеній. Испанцы, оттиснувше отъ народнаго вкуса, смывшая высоко прозаическія драмы Мейера, Ньоландера, Не большая часть зрителей Испанскихъ не подпала этому чужеземному влиянію. Если бы Испанская поэзія снова возродилась въ Европѣ, или на другомъ полушаріи, то она должна бы была отъ безсознательнаго впрежденія обратиться къ сознанію: что, что до сихъ поръ любили Испанцы по-прежней склонносны, должно бы непремѣнно ожидалось свѣплымъ знаніемъ, и изъ родныхъ элементовъ въ духѣ великихъ поэзовъ, продолжать шворческія созданія драмы.
ЧТЕНИЕ ПЯТЬДЕСЯТЪ СЕДЬМОЕ.

Драма въ Германии. — Неудачные подражанія Французамъ. — Лессингъ, Гёте и Шиллеръ. — Обзоръ ихъ произведеній.

Немецкій пеаэртъ, въ сравненіи съ прочими, о которомъ мы говорили, силою его национальной специфической образованія, а поэтому не долженъ удивляться, что лирика драмы самобытныхъ произведеній въ данномъ родѣ слишкомъ ограничена. После жадаго ощущенія лирическаго, какъ ново обнаруживалось лучшее спореніе, Немцы въ ползункъ совершали исходящіе подвиги. Дурные, бездарны Французскихъ комедій и пьесъ, нѣсколько произведеній Гольберга, и новшествъ Гольдинга, подъ названіемъ съ немногою подражаніями, которыя, при недоспавшемъ содержаніи, лишены совершенно самообынаго значенія — во всѣхъ, что создавало репертуаръ немецкаго театра, пока наконецъ не появились другъ за другомъ Лессингъ, Гёте и Шиллеръ, вызвавшіе его и въ эпохѣ продолжительной посредственности.

Лессингъ въ первыхъ своихъ драматическихъ произведеніяхъ также пришелъ должное дань направленію въка. Первыя его комедіи мало заслуживать вниманія; онъ еще не предвѣщалъ ума, которыя во многихъ отношеніяхъ соспѣвали эпоху. Онъ написалъ нѣсколько пьесъ по уложеніямъ Французской пьесы, нѣкошорыя сцены даже Александрийскій мешкомъ, но не успѣшно: у него,
кажаться, недоспавлю легкостью в эпохой многосвязной версификации. Его Мисс Сара Сампсон есть прорапельная, жалобная трагедия семейной беды, в купорой она, коптю, представляющий лицо самобытное в Лондонском купц. Сношения с театральным обществом в Гамбург и предприятие издания Драматического журнала побудили его заняться кришерою шеатра. Критики его вообще замысловаты, остроумны; слишком смелые и даже непозволительные по господствующему тогда мнению его нападки были особенно побудительны против владычества Французского вкуса в понятиях о трагедии. Вскоре, по издании его Драматургий, переводы Французских трагедий и трагедий Немецких плахого безрода перешли показавшиеся на сцену. Он с жаром говорят о Шекспире и пригасоно вились умы к его появлению в Германии. Но вословение в Аристотеля и влияние сочинений Диофора произвели движное смущение в его теории драматического искусства. Он не выразумел, правила, драматического подражания и требовал в диалоге, равно как и во всем, только чистого подражания природы. Многих его против Александрийского поэра справедливы; жела правила соединять спокойствие, что к несчастью и удалило ему, он стал главным виновником того, что Немецкие актеры отклонялись в произношении спичов и не могли призвать к мысли их выучиваться. Он также виновник плохой еспективности драматических писателей, которую упошерение размера могло бы удержать в припойных пределах.

Лессинги, по собственному признанию, не был поэтом; немногих драматических произведений вы-
ныи изъ-подъ успалаго пере его уже въ зрьлому возрастѣ. Мыша ф. Баркельмь — истинная комедія въ осмотримомъ родѣ; формою свою она занимаетъ средину между Французыскимъ и Англійскими образцами, но основа изображенія, простой, разговорный, радушный онъ — совершенно Нѣмецкій. Все это опредѣлено мѣстностию, а намеки на примѣтительныя, современные события послѣ семилѣтней войны, безъ сомнѣнія, не мало сообразовали тому блистательному успѣху, съ которыя иногда принадлежалъ эпизодамъ комедія. Въ ей важныя мысли хитры и не свободны; онъ выдѣлки и жеманствомъ въ выраженіи чувствъ, въ опицательіи между любовниками представлены не надлежащимъ образомъ; но впослѣдствіи, лица комедіи обрисованы превосходно, нѣсколько комическѣ, вѣрно изображающиѣ Нѣмецкій характеръ.

Еще большое обрала на себя вниманіе Эміля Галлота. Теорія драматическаго искусства Лессинга имѣла не сколько ощутимѣнное и вредное влияніе на полупрозаическій рядъ комедій, сколько на поэзію, которая безъ вѣрною одушевленіемъ и стремленій порывовъ нѣкемогаешь сама собою. Его знанія весма достоинственно было для того, чтобы попасть опять на щеку жалобный, унылый онъ, которыя господствуешь въ пьесѣ Миссъ Сара Саумпсонъ. Впрочемъ, при всѣмъ уваженіи и почтѣ Дидерота, здравый смыслъ охранялъ Лессинга отъ декламацій и возгласовъ, которыяъ вся сила и выражательныность сосходить въ восклицательныхъ знакахъ и въ всѣхъ скобкахъ. Но такъ какъ Лессингъ отвергаетъ возможность поэтическаго разыщенія одушевленія далиога, что и не могъ онъ изображать манерности, не вспашъ въ другую крайность.
Онъ перенесъ холодную наблюденность комика въ области штатгичекаго; въ его характеризованіи спрятаны въ Эмилии Галоппи больше остроумія и замысловатости, нежели силы и выразительности. Лессингъ, пвердо увреіений, что драма вървье можетъ дѣйствовать, когда пред- ставляется списокъ съ известіями событий, изобра- зилъ сурдную Рыскую добродѣтель — убіеніе Виргініи опцемъ, подъ вымышленными именами въ ново-Европейскихъ отношеніяхъ, въ современ- ныхъ правахъ: Виргінія явилась въ видѣ Графини Галоппи, Виргіній превратился въ Графа Одоардо, Андій Кицілій — въ Италійскаго Принца; пре- зрѣніемъ исполнителемъ его повелій — въ Камергеръ и т. п. Лесінгъ хотелъ перенесъ эпізод насилия насилиемъ, тираническимъ, уничтоженіемъ черпъ вла- сія Децемвировъ въ тяжелый кругъ нищеты Масса-Каррера. Желаніе воему придавать силу драматическіхъ эпізодовъ видно съ первого взгляда, и оно переходить чрезъ въ удачный, не совсѣмъ удачный, въ которыхъ не ослѣпляешься прелестною воображеніемъ и которыми не могутъ скрыть внутрен- ней безсвязности.

Странно, что между всѣми драматическими произведеніями Лессинга послѣднее, Неванъ мудрый, которое онъ написалъ просто, какъ шутку, всего болѣе сообразно съ вѣрными понятіями объ искусствѣ. Извѣстное повествованіе Бокачіо обстоя- лено здесь дивными, однако по обстоятельствамъ времени возможными положеніями; вымышленный лицъ группированы около Саладина великаго, которыя представлены совершенно исторически; Кре- сповыя походы, зрѣлище Іерусалима, вступаетъ различныхъ народовъ и защитниковъ Религіи на почвѣ, раскаленной огонь неба восшественаго —
все это придает цвому видъ романыческий, въ которомъ чуждя въку мысли, разсвященныя социнашениемъ для достижения его философской цѣли, образующими смысла, но привлекательный противоположенныя. Форма этого соншения гораздо свободнѣе, вежелей въ другихъ произведеніяхъ Лессинга, болѣе можемъ объять цвую и уже приближается къ формѣ прагедии Шекспира. Если бы развиишіе исшия, которыя глубоко понималъ Лессингъ, не представляли такого спокойства; если бы въ действияхъ находилось болѣе разсвѣтельной силы и движения; тогда бы можно было сказать, что еще сочиненіе досколько быстрѣлышельнѣйшаго усѣха на сценѣ.

Обращаемся къ драматическому знаменито- сивымъ Германіи — Гёте и Шиллеру. Характеръ перваго мы занимаемъ изъ образцоваго, всѣмъ знакомаго Слова, посвященнаго памяті великаго поэта (*).

Дабы основательно судить о влияніи Гёте на страну его и въкѣ, должно мгновенно перенести въ то время, когда явился онъ на поприще Словесности. Франція, гибнувшая въ несчастныхъ Сашурналіяхъ XVIII вѣка, еще продолжала дѣ- ствовать на умы. Немецкая Словесность, заключенная въ первоначальный жесткія формѣ свои и порывая сиспсаматическими стремленіемъ къ подражанію Зарубинскимъ образцамъ, подвергалась сгубой невыгодъ двухъ враждебныхъ крайностей. Школа Бодмера, называемая въ Германіи Швейцарскою, силилась воскресить подъ кровомъ паприар- хальнымъ древнюю эпоху. Школа Лейпцигская требовала народной драмы, и между штукъ ковалъ прозу, которой нескончаемыя причастія упомяны

(*) Слово, произнесенное въ Академіи Наукъ Президентомъ ея и Министромъ Народного Просвѣщенія, С. С. Уваровымъ.
самый грубы бухт и самый снисходительный вкус. Опличительные умы, особенно Галлеръ и Клоишпокъ, оплащали въ лирикъ мысли возвышенныя и настроивали спихосложеніе неравнѣе и неповреждное въ основаніи; тогда хотѣлось создать пишку съ тьмъ же предубежденіемъ, съ какимъ искали народности въ баснословныхъ Тациновыхъ преданий о Германахъ. Лессингъ первый прокладывалъ наступающий путь; но его критический талантъ не могъ озаришь светомъ пьму смѣшенія и безпорядка. Изъ среды этого литературнаго безначалія возвысились талантъ могуцій — Виландъ; онъ пробилъ новую тропу — и увлекъ послѣдователей къ подражанію Французамъ, неподражаемымъ въ любосѣнности, естественности и живости. Трудное и безплодное усилие соединило прошвейцарскаго спихи; въ этомъ жалкомъ сочтании безравностность даже не приправлялась вкусомъ, а родной качествами народнаго генія приросли въ жертву суетной спращи наряжаться въ чуждѣй, преувеличенная погрѣшность.

Замѣтимъ, что въ то время дѣятельность духа устремлена была въ совершенствованію умственной сторонѣ; тогда вышнія думы еще не волновали спраамей общественныхъ. Перевороты, вскорѣ разразившіеся, конечно зарождались въ безмолві; но какъ чада времени, обстоятельства и идеи, а не произведеніе человѣка или междоусобій, они созрѣвали вдали, подобно неприятнымъ на облакахъ пьышамъ, зародившимъ бури. Тогда книга почиталась собою, новая мысль явленіемъ, философская система эпохой, въ произведеніи искусства выражалась школа; тогда законъ драматическихъ единствъ опровергался или былъ утвержденъ, какъ законъ государственный;
Глюкъ казался новообразителемъ; на Шекспира онъ смотрѣлъ, какъ на варвара, угрожавшаго ниспроверженіемъ общественнаго порядка; Энциклопедистъ принимали за новыхъ втроушителей. Германія представляла единственно затвьльный и непрерывный развишия мысли, замыслявшаго всѣ прочіе признаки жизни — затвьльне мышленія затвьла, углублявшихся во внутреннее самосозерцаніе: шамъ, опь, Рейма, до Спреде, иногда одинъ сцилологизмъ шв., Метафизики превождали умы; неожиданный какой-либо выводъ, новая категорія раздѣляла общества, и даже состоянія народы раздѣлялись не на важности мѣтъ гражданственной, но, опредѣления образованія, до какой онъ достигалъ, и до дѣйствія ума, какое производили на оснащую часть народа.

Въ это время явился Гёше. Одаренный всѣми необыкновенными силою, содѣйствующей качесству противоположныхъ, благоприятствующихъ вѣрово и самымъ положеніемъ, сдѣланнымъ въ обществѣ, онъ рано прозрѣвалъ мысль, какое призваніе былъ занять. Долго, казалось, колебался онъ въ выборѣ пути, котораго бы привыкъ его къ вѣрному мыслу; однако это недоумѣніе не только не отдало его опь мысли, но еще послужило къ раскрытию всѣхъ сокровищъ дивнаго его ума. Оно зависило частично опь общепонятіемъ времени, частично опь личнаго его характера. Предъ соотечественниками пламенными и добродушными, съ чистосердечной увѣренностью ожидавшими законодателя языка и вкуса, предлагалъ Гёше, безъ предубежденій литературы, безъ вверхови въ философскія учения, неуступчивыхъся въ идеяхъ своихъ, безъ воспомина и народности. Этими противоположностями, которыхъ онъ никогда не замылъ,
распространялось его владычество, возрастало необъятное умственное могучество, котораго скры- нейшрь оставался в его руках до последних дней жизни. Гёте никогда не утруждал требованием общаго мнения; чародейственною властью кальмара своего он увлекал народное мнение за собою, и послѣ отшалживал его отъ себя в противную сторону. Иногда упомянутое продолжительнымъ влечением, искаже онъ отдыха, хотѣя остановиться на данныхъ самого Гёте: прихорашливый гений немедленно неспременно произвѣденіе свое, подобно Аравитанну, котораго среди пустынных пышечь нанесъ, защищую каравана отъ зноя — жаркаго, послѣднаго каравана пинемца въ дальней пусты. Лишь только разгадывали настоящее направление любиваго писателя: онъ уклонялся неожиданно — и уже находили его тамъ, откъль, новымъ мому, навсегда онъ удалился. Испытанный Потеней, по Потеней самоуправный и управный, подобно Аріеля и Мелиссофелю, всегда остерегался современниковъ, ожидавшихъ изъ всѣхъ и искусныхъ, немодраемыхъ, ничтъ не жертвовалъ народности, и при всемъ томъ всегда ее соблюдалъ.

Когда духъ Германскій, въ сущности мошеннический и опрашивающий, въ припадкахъ опираше- нія отъ людей и всего въ миру, возносился въ идеальную область любви, искусной дѣйстви- шельность жизни; тогда Гёте надалъ Вертера, величайшую драму своего времени, и на эпоху онъ оставался. Современность шворения уничтожила подражателей; шворецъ, довольный шумъ, что эпопѣ родъ сталъ для другихъ невозможнымъ, обра- нялъ къ нему только для шуточнаго, чтобы изъявить мадъ собственными своими внушениями. Сошеническими его пускались въ вѣка рыцарства: на
нешироких и в романах громоздились гонорическими багрями, весь покрывался железными накладными, воображаемыми копытами; писали без ужаса, несомненно: Гёссе — возмездовать — и похотление на сцене Германской Государственной Берлинской, полное выражение природы, сильное, царство родной земли; все разлюбили это, что прежде нравилось в других. Но поэзия, совершенно превосходное создание, никогда не принималась за другое подобное. Пришла пора, когда стали восхищаться красотой Грецеской, любовь к эпохам утонченным, чувством, враждебностью, искренним вкусом, и в пышности Грецеских драматических образцов: и Гёссе сбросил с себя наряд средних времен — на- писал Ифигению, незауженную и прелестную, подобную Грецескому навалу, сколько же благословенную; сколько благословена весть Сафы, — чистую и не- порочную, как число благой невинности, окрыленный из-под пепла Геркулеанского, он всегда и по- дарил читателям Римских Элессон, душою оправ- дывающими оную Тавула Проверги. Наступило время, когда Германия прониклась в багатство Итальянской поэзии; она прониклась прелестью эя гармонии, ненасытимой; как ненасытимую в обилии ея родина, великолепной, как великолепно ея солнце, влажной и солнечной, как человекъ в этой справедливой; обновился и Гёссе — в ея Теркватр Гассе опламенел природы музыкальная, непринужденная, полуденная, раздался языкъ сладкий, благозвучный, До сихъ поръ никому изъ его подражающихъ даже не приближался къ этой усмешной язвъ фантазии.

Переядя въ другую область идеи, мы уви- димъ, что Гёссе и ишь шесть разныя пушами. Въ Эгмонте предшествовал онъ пророческую кар.
Шиллер, наделенный тщедушем всеми дарами, как средними действовавшие на воспоминных Сл. с Ч. Ч. У. 17
думы и увлекаются толкуя о начале своего поэтического порыва еще в цвятущей юности, нежной юностью, которая он измревался представляя в своих сочинениях: и его самостоятельный, до крайности сильный гений можно объявить все разнообразие творений Леслига, Гёте и Шекспира.

Таким образом явилась думы его юности, Разбойники, Коварство и любовь, Фиеско. Первая, при всей своей суровости, действует сильно, даже до того, что может совершенно вскружишь пылкй, лишен головы. Здесь нельзя не заметить неудачного подражания Шекспиру: Пацио Моор — есть прозаический Ричард III, впрочем не отпавший ряжками свойствами, которые в мести и удивляют и поселяют озарение. Коварство и любовь может своим на- шатырным тоном разнорвать чувствительность, даже изучить и перезающими душу впечатляющими. Фиеско — сочинение в плане искаженное, а по действию самое слабое.

... на высокий гений Шелера, не могло долго за- блюдаешь, как по началися лесными вихра- лами соотечественников. Он перенял на себе опасная славства необузданного своевольства вражды и умрежнослон и порядка — и устремился по- нимать с необычайной быстротой, со нимоволейными усилиями, даже с наказанием спиралью — к новой образовательной. Дон Карлос, если произведение, знаменующее апогею новой эпохи. Они части свидетели глубокое в изображении характеров, она не могли еще совершенно осво- бодиться от прежних, величавой несмеянности, которыми впрочем уже здесь облекается в отборнейший формы. Положения исполненной
математической силы; зависим изобретательства до энциклопедической поэзии, но плод его глубоких размышлений, любимые мысли, близка до того ему драгоценны, что он увековечил их, и вместе того, чтобы выразить их в цем, он излагает их в другом, вполне, более или менее заслуживающем философствовать свои действующие лица, а потому объем цели выходит из границ, предписанных сценой.

Историческая и философская занятность долго отвлекали Шиллера от драматического поприща, к счастью для искусства, к которому он обращался уже с изначально опытностью, обогащенной многосторонним образованием, с сильными идеями о его целях и средствах. Он изобрал историческую трагедию, и всячески старался, уклоняясь личных ощущений, достигнуть до объективного представления. В Валентейн он шатся вечно держался исторической основы, что хорошо ощущал себе в творчестве и развили все это проще всего, само по себе не слишком общирное, на два представления, прибавив к нему диалогический приложение.

В форме он совершенно посредствовал Шекспира, только старался ограничиться в переменных межще и времени, чтобы не слишком много пребывать от формы восприятия чувственна или зримо. Шиллер упражнял оптическое восприятие; а потому у него нынче лице маловажных, или по крайней мере он не дозволен ими, говорить своим шоумем, и выводить только в прошлом народы или войско, что обычно Шекспир располагает в ходе целого происшествия. Любовь Теклы и Макка Пицколомини хорошая собственное составляющее эпиэзод и носит признаки
совершенно "другого времени", но она производит произведения жизни и изображена живыми, яркими красками.

Съ такими же искусством и съ такою же основательностью, выдержанной завязкой и развязкой Марин Стюарт, все взвешено и размѣрено благоразумно; можно только указать на нѣкоторыя сцены, определенно не совѣтъ удачный, каковы ссоры обѣихъ Королевъ, грубые порывы спарринга Морпімъера и т. п. Но въ всѣмъ томъ, грудучи чѣмъ либо убавить или прибавить безъ вреда цѣлому. Действіе въ то время въ послѣднихъ сценахъ Марин видимъ Королеву чувствами религіознымъ выражены въ доспѣхѣ и жестности; шепчетъ, кажется, излишнее спаррингъ показанъ поэтическое правосудіе надъ Елизаветою, по смерти Марин, можетъ несколько разоображенъ и раскоданъ зрители.

Въ дѣйствіи истории Дьявы Орлеанской Шиллеръ поставилъ себѣ больше свободы. Здесь связи не такъ крѣпка; сцена съ Монтомери — эпическая примѣсь, идъ Илиады, не согласна съ мономъ притчѣй; въ поединѣ чернаго рыцаря неповалины замѣрѣния сонминула; въ характерѣ Тальбоста и въ нѣкоторыхъ другихъ чертахъ Шиллеръ не совсѣмъ удачно соревновалъ Щекширу; разбросанные по всѣду чарующія цѣѣы фантазіи, которыя вырочемъ не совсѣмъ блестящихъ, въ сопровожденіи замѣнить тяжеленную опь того памятническую силу и дѣйствіе? Исторія Орлеанской дѣвы всѣмъ вполнѣ и въ точности известна; ея послѣднее слово было признано большимъ вкладомъ ея современниковъ и произвело удивительный дѣйствія; чудо мотъ еще дозволить сонминуло, но безчеловѣчное мученіе оставлѣнной всѣмъ героини.
безъ сомнѣнія глубже, двери, морозъ былъ подъштвованъ, не жели вымыселъ, Шиллеровъ, на-перекоръ Исторіи изукрашенный и розами разцвѣченный.

Мессинскія невѣсты написана въ древней формѣ, романтическая по содержанию. Вымышенная истирая предшествовала здесь въ шамомъ неопредѣленномъ видѣ и лишеннномъ внутренняго врполя, что изображенія не могутъ называться върными и въ идеалъномъ, и въ естественномъ, и въ идеалистическомъ, и въ мифологическомъ ощущеніи. Романтическая поэзія горя и можетъ соединять, прочираволожности; но она не допускаетъ несообразности: образъ мыслей предшествующихъ лицъ никастоя можетъ быть въ одно и то же время логическімъ и Христианскимъ. Все его воспринимаетъ изъ двухъ главныхъ часщ, изъ картины Эгеокла съ Полиникомъ, которые, не смотря на посредничество своей матери Юкасты, сражаются о самодержавие, и въ предшествіи двухъ браццевъ, увлеченныхъ ревностью въ любви къ брацоубийству. Въ хорѣ, который хопля много иметь превосходныхъ вѣсей и лрическихъ пьесъ, также не постигнутъ смыслъ древнихъ, у каждого изъ братьевъ-враговъ есть свой хоръ, который споритъ съ хоромъ противоположнымъ.

Послѣднее изъ дворянъ Шиллера Винцельмъ Теппъ могуществъ называемый превосходнѣйшимъ. Здесь онъ совершенно обращился къ поэзіи идеалистической; содержаніе жестоко выдержано, исполнено чувства и эпически, общими и мѣсьцносью. — Нравъ, Шиллеръ имѣлъ прекрасный образецъ въ говорящихъ картинахъ безсмертнаго Миллера. — Сердечной теплотою согрѣшое изображеніе древнихъ
Немецких правов, исключительно безкорыстного, героического мужества, достойно может быть восстановлено под чистым небом Швейцариа, перед градою Алпийской и хижиной Теллы, в эпохи моржественного празднества, утверждения Швейцарской независимости.

Во Драматической поэзии Немецкой последних времен видно более ревности, пожели успеха; при Шиллере достигла она зенита своего; нынечь низопала с верху своего величия. Упадку этого рода поэзии способствовали множества причины: с одной стороны, народный вкус еще не довольно образован и не в состоянии понимать достоинства драмы, требовавшую он не ней не одной забавы; с другой стороны, Немецкие критики сознаются, что после Шиллера нынешние одни поэты драматического, который бы не только превосходел его, но даже сравнялся бы с ним, и который бы могучими созданием своими владычествовал на сцене и увлекал за собою миллионы. Может быть, в этом участуем и духов время, которое преимущественное направление склоняется к Новой эпической, или поэетсвовашельной; лучшие поэзы удовлетворяя общему вкусу, оставили поэзию драматическую; если же впые и занимались ею, то редко писали драмы, годные для сцены.

В этой поэзии можно различить при направлении: идеальное, фантастическое и философское. Вглядемся на главная отличительная свойства каждого из этих видов, которые мы встретим в овечественной драматической поэзии.

Идеальная поэзия представляет идеалы человеческого величия и совершенства, как бы божественное образцы. Она почитается совершенством.
сипо, дослушное человеческой природы, действи-
тельно достойнымъ, и все дослушное похваль,
вся благородное не великое въ человѣкѣ выказы-
вается въ самой лучшей и выгоднѣйшей сторонѣ;
не ограничиваясь въ своих предпосланіяхъ одними
вымыслами, она беретъ образы свои изъ исторіи
и увѣковѣчиваетъ героевъ, въ которыхъ проявля-
лася высшая природа, которыя перешагнули за
пределы мѣра действительнаго, обыкновеннаго, и
значительно подвинули вперед человѣчество. Но
эдѣсь поэзія попадаетъ въ бреды между Сципио
и Хармбодою, ощущаешь немногіе, пропѣвъ умѣлѣ
выбившись. Идеализированіе вымышленныхъ лицъ
легко и часто увлекаетъ за предѣлы естествен-
ности и заводимъ въ философическій опалеченны-
ніи и правосудій упопіи. Тущ, въ совто человѣ-
ка, поэзія представляеть намъ, одну систему
добродѣщи. Герой его действующаго не какъ человѣ-
ка, но какъ правосудиная машина — не свободно
по-благороднымъ внушеніямъ своей природы и по
dобной вѣрѣ, но рабски и механически — по не-
преложеннымъ и предопределеннымъ уставамъ. Если
же поэзію, для изображенія этого неудобства, пред-
ставляеть действующія лица, занимавшіяся
въ исторіи; то легко можемъ потерять изъ
вида свой идеалъ, и синапъ мое дословное ве-
личіе съ внутреннимъ достоинствомъ характера.
— Прямое величіе, истинное благородство человѣчес-
ской души должны обнаруживаться въ действіяхъ;
а пошлому идеализирующая поэзія есть преимуще-
ственно драматическая. Сверхъ эго, какъ величіе
особенно открывается въ борѣ, а благород-
sivo въ настоящемъ блескъ оказывается въ про-
шнихъ положеніяхъ, эпическая есть по преимуще-
честу прагическая.
Фантастическое направление Мощем прерывисто называемое божеством вька, съдствием гипохондрической сидящей жизни; это самое безоображенное, какое только можно себѣ представить, поэтическое изображеніе: оно ощущается у человѣка все его благородством, свободной волей, поверженное его въ предопределеннаго въ жертву невѣжественной силѣ, котора влечетъ его ко злу, такъ что онъ не можетъ проникновенно ей и помысль освѣтляетъ его погибель въ спрятаніія, опять собственныхъ преступленій. — Эпимъ ню-проверяемое все доказаніе человѣческаго рода, и зрящій при такихъ представленіяхъ подвергается ужасной пыткѣ.

Третье направление, философское, вообще есть не что, какъ видоизмѣненіе первого; однако она имѣетъ ту особенность, что представляется единымъ психическімъ положеніемъ человѣка и его возможности упрощеніе и ограничивается дѣйствіе. Оно занимаетъ опять драматическаго рода поэзію собственныя только форму, и, въ срыгомъ смысла, принадлежащію къ роду лирическаго драматическаго смысла. Эпосъ видъ сословія въ близкайшемъ сродствѣ съ Французскаго школу. Здесь, въ извѣстной степени, проложилъ дорогу Гёте своимъ Тассомъ, если не принимая Лессингова Навана Мудрого за первое Нѣмецкое опь-психофіозованіе философическое: его, по справедливости, можно признавать за образецъ драматико-дидактической. — Это направление нашло у Нѣмцевъ очень немногихъ и пришомъ незначительныхъ послѣдованій: создать чьо небудь великое въ эпохѣ родъ въ сословій одинъ только мощный гений. Сюда можно было бы отнести множества памѣ
называемых мелодрам; но она большую часть уже забыты.

В других родах поэзии драматической, собственном в драме и комедии, в послеледние годы, мало произведено хорошего; а потому не мало содействовало наведение Французских мелодрам, комедий и т. п. Этими произведениями совершенно исказился вкус шелков, всегда жаждой до нового и уже пресыщенной до того, что ей недоспешает в мерзкое внимание следование за изображением характера и за художественным развитием правильной комедии: она находить удовольствие только в шутке, что возбуждает ее грубые нервы. Следующая комедия, введенная никогда Ифламдом на Немецкие театры, мало по малу сошла с них; но главный элемент ее, дух провинциальных городов, остался и досаждает основу Германских комедий.
Драматическая поэзия ошедественная. — Сумароковъ, Княжнина, Озеровъ. — Характеристика ихъ произведеній. — Новое направленіе ошедественной поэзіи вообще и въ особенности драматической.

В Киеv характер образования был совершенно иной: духовные также защищали народ, опись упомянутых; по упомянутым были Польша, рано принявшие с запада просвещение, въявь с Религией, непрерывно це одной силой, но порывавшееся уничтожить Русскую народность в самом ее основании — в Религии. Московским грозили меч Татары; Кievлянамъ — и мечъ, и Унія. Опасности особый характер образованія в Киеv: духовенство, принужденное бороться съ Католиками, далеко опередившими его в просвещении, необходимо должно было учиться, узнать описъ своихъ противниковъ, употребление оружия, которое сравнительно было мѣшкой. Для этого многие духовные отправлялись учиться въ Польшу, иные даже въ Капуанскую Университеты Западной Европы. Какое-же въ этомъ мѣщь? Киевское духовенство скоро не успело своихъ противниковъ, часто даже одерживало над ними блистательныхъ побоевъ; но въ конечномъ описъ оно лишалось всѣхъ описныхъ народностн и приняло образованіе Польское. Здесь началъ подражательность Западу, въ умственномъ нашемъ развитии.

Но когда Россия освободилась, опись упомянутыхъ Польши, и Киеv соединился съ Прозою полнійшими узами, при великомъ описъ Петра Великаго, тогда и образованіе Московское стало сливаться съ образованіемъ Киеvскимъ. Предшествовавшему описъ периоду являлся Иеромонахъ Симеонъ Полоцкій. Обширный умъ, сильная воля, умѣнье заслужить Царскую милость и ею воспользоваться: вотъ его характеръ. Онъ перенесъ въ Москово Лапыно-Польское образованіе Киеvа; первый началъ говорить въ церквяхъ поучения, писать сиротническіе сихихъ на торжественные случаи при Дворъ и сочинявшъ
мистерий, или драмы, которых содержание занимательно было из Священной Истории. Таковы драмы: "Блудный сын", о Царе Насущдонесоре и Трех отрочцях в пети (*).

Одинъ шликовъ мужъ, рвако опытняющиися опыть своихъ современниковъ, представляетъся прекраснымъ исключениемъ изъ своего вида — Св. Иоаннъ Ростовскій. Вся жизнь Боговдохніявшаго одушевленъ любовию къ Создателю и ближнимъ; взврный Пастырь Вождь спада, неупомянутый воодушевитель Вождя веры Надеждаго, онъ сохраняетъ омбленскѣ простоты первобытныхъ временъ Христѣянаства. "Кромѣ высокаго подвида, Издателъ Святыхъ, мы живемъ древнейший народникъ Святой въ его мистеріяхъ! Рождества Христово, Воскресеніе Христова, Пасху, "Евгенъ," Александра, Казанская грѣшницаго (**). Вся этотъ драмы позапюшь омеопченныи своего времени: съ нихъ начались сценическая грѣнница на всей Западѣ.

Царева Софія Алексѣевна также принимала участіе въ разъгрываніи Мольеровоей комеді: <b>Врачъ противъ доктора</b>, перѣведенной съ Французскаго языка на "Славянский церковный (***).

Петръ Великий представлялся средоточіемъ судебъ омечества нашего бытияхъ и будущихъ. Все прошедшее олицетворено въ немъ: онъ разгадалъ потребности своего народа и удовлетворилъ имъ создать новья потребности, и для нихъ приготовить удовлетвореніе. Въ немъ же заключающеся и

(**) Списки пьесъ въ тѣхъ драмѣ находятся въ зданной Патриаршей библиотекѣ, а другихъ въ Ростовѣ.
(***) Драмы пьесъ Знаменскія находится можно читать въ IX ч. Древней Рос. Вѣл., изд. 2, Москва, 1789.
Вся будущность России: прошло уже, более спо
лання, как мудрые Монархи, идут по спешку, цив. 
проложенной, забранный: объ цепленением, всё его 
предвращений — и как долго еще будет вся 
жизнь России, осуществлённым помещадь Великаго!
Петр открывает для Русских, новый мир — 
мир знаний; жизнь духовная вся перешла въ силу 
познавательную. Долго новое направление, данное 
образование въ России, не придерживалось въ искус 
сности, конечное мненіе: основной гармони для жизни, 
является какъ окончательный, единственный бессилий 
цвятъ народнаго образования, Докола Росія при 
дилась бы боролась за новымъ миромъ знаний, 
для того, чтобы установить их; до сихъ не было 
искусства. Музы, замечательный письменный, же, зна 
менимъ тонъ и выразительной, какъ, замечательнымъ 
былъ самъ Петръ, Среди членъ, России всеобщемь 
предпринимъ, касавшихся до распространенія просвѣщенія, 
и прославлялъ Великаго. Образовавшийся на Западь, 
для драматическаго искусства, входило въ составъ 
ученія, но могъ не раздвинуться посредства своего для укре 
ленія сценическихъ: между разнообразными и много 
численными твореніями его спрятаннымъ въ драму, 
манявшую всѣ еще въ Киевѣ: Владиміръ, вѣрхъ 
Славенъ-Россійскихъ странъ велѣвшиль.

Умротворенная жизнь России, принявшей въ 
себя новые элементы, необходимо должна была 
выразиться въ словъ, сочинительствующихъ, въ нѣм 
ченіи: Минносовъ явлется оживиемъ на это слово. 
Мы уже видѣли его на другомъ поприщѣ Словесно 
сии: опредѣляя въ себѣ Россию Петра Великаго, онъ 
имѣетъ отличительными, характеромъ своимъ спрятанъ 
къ знаніямъ — онъ поэзію ума, особенно когда вы 
ражаетъ любовь свою къ наукамъ или когда одно
шеевленъ какимъ-либо изъ чувствъ, глубоко запечатлѣнныхъ Русскимъ духомъ. Онъ несмыкалъ себя въ драмѣ; но эпопѣ, опыты, "прагедіи" Тамара и Сильвь, и "Демофонтъ, неудачны. Вообще произведенія Ломоносова, который долженъ быть созда- вать и новыя формы поэтическаго, и размѣръ, и словъ, орѣшковскій, "и языкъ, меньше замѣчательны въ отношеніяхъ художественныхъ, нежели по своему влиянію, какое онъ имѣлъ на современниковъ; и во движении, произведеніямъ ихъ въ умственномъ разви- тиі насшаго оптепечески. Сама Герма, ть, где онъ окончилъ образованіе свое, не могла еще предста- вить ему образцевъ на поприщ драматическомъ.
Жизнь общественная съ временемъ Пушкина болѣе и болѣе развивалась. Кромѣ Немецкаго направле- нія, даннаго Ломоносовымъ и господствовавшаго между учеными, въ Словесности нашей началось другое подражательное направление — Француз- ское. Введеніе въ правила жизни и искусства, перешла къ намъ изъ Франціи и Испаніи; мы начали безусловно восхищаться ею и это восхищеніе должно было оправдаться въ вѣкъ Словесности. Опредѣление развитиа народности и лож- ный понятій объ искусстѣ. Единственная поэза, просуществовавшая онъ подражанія Французской лире- раги, состояла въ пластическому совершенствованіи языка, которое въ произведеніяхъ прежнихъ писателей Франціи доведено до высшей степени.
По временѣ и движеніемъ первое мѣсто между подражательными Французской драмѣ занимаетъ Сумароковъ. Онъ писалъ во всѣхъ родахъ; но самъ почиталъ себя въ особенностяхъ поэзіи драматическія. Трагедіи его — рабское подражаніе, сколько съ трагедій Французскихъ, где имени Греческихъ и Римскихъ героевъ замѣнены именами соб-
спишенного его изображения, каковы: Вымеслаев, Любостепь. Замечательно, что его Дмитрий Самозванец, не смотря на медоспашки в описании художественном, очень долго оставался на сцене для нас довольно было именем изъ событий описанных спишенных. Так сильно держится чувство народности в произведениях искусства! Комедия Сумарокова довольно забавно рисующа иногда современное ему общество, даже французское образование уже начинало господствовать, но еще не сдружилось с жизнью, в их ний написан комического одушевления. Спишанийский писатель при малодетном ему большемъ, онъ предпринимает даже качества испытанаго прозаика, тогда увлекается предчувством народнымъ. Но поэзия, онъ служитъ ухаживать любимымъ союзникамъ, какъ важно въ искусствах направленіе и всѣны школы. Эпитетъ глава подражателей, находящихся Словесность, нашу производства свои, могъ бы быть корнеем „арены, если бы получила система Русское образованіе.

Въ Екатеринѣ П.п. предпринимаетъ главенствующую роль въ народной жизни и величавость; не въ элементахъ Русской народности развиваясь въ ней съ однойю силой, но въ ей представляющимися стройными, въ чудномъ единстве. Мы переписали безообразно переменявшее все у Европейцевъ, умственныя жизнь уже не сосредоточена въ одной понятной силой, но действующей въ всемъ направленіемъ. Съ развитиемъ политическаго могущества раскрылась новая сторона народного духа — сознание силы. Самая подражательность пребудила въ основные элементы народнаго характера, дополнило начатое въ бездействии. Сознаніе легкаго, упомянутаго образования, замыщиванаго какъ Фран-
цій, съ важной простотой старинныхъ Русс
скихъ обычанъ, не враждующихъ, какъ во время
Сумарокова, но гармонически слажныхъ, точно много
поэтическаго и составляющемъ одинъ изъ опиша-
тельныхъ характеровъ вѣка. Эта счастливая эпоха
должна была проявиться въ искусствѣ; вѣчный
вѣкъ дополнилъ не полонъ, пока не находимъ выра-
женія своего въ поэзіѣ; пока разнообразные лучи
дѣятельности и мышенія его не сливаются въ
одинъ свѣтлый лучъ фантастіи. И Державинъ —
слава Екатерина вѣка: мы видѣли, что каждая изъ
сторъ его миры звучитъ въ опьѣщомъ какимъ-либо
желаніемъ, позабытіемъ или чувствованіемъ его
времени. Кроме Державина, въ фонъ-Визинѣ отра-
жалось направленіе юмористическаго, происшедшее
опь сползновенія двухъ образованій — Француз-
скаго и стариннаго Русскаго. Фонъ-Визинъ самъ пред-
ставлялъ смѣшеніе этихъ образованій; онъ спо-
мѣть на нихъ рубежъ, равно осмысливая и што и другое
въ ихъ крайностяхъ, а иногда и самъ увлекался въ
шту или другую сторону. Но онъ Русскій по любови
своей къ отечеству; Русскій, когда прелѣдуетъ
вѣжество въ лицѣ Проспаковѣяхъ или когда
изображаетъ возвышенный характеръ Правдиня.
Въся съ этимъ писателемъ, нынѣшнимъ сильнѣе
нымъ стремленіемъ къ народноснѣ, въ эпизодахъ вѣка
находимъ другой рядъ лирическировъ, слѣдова-
щихъ по спицамъ Сумарокова па пути подражанія
иносправнымъ Словесностимъ. Таковъ въ дрѣва
Княгининъ, нисвавшия праждй, комедій, мелодрамы.
Впрочемъ съ него начинаются новый языкъ праж-
здй и комедій. Княгининъ сдѣлалъ же вышѣ
празддй въ комедіяхъ своихъ, сколько Сумаро-
ковъ выше комедій въ праждй. Въ Хаествя
сколько сценъ изящной комической, обнаружива-
вающихъ блескъиція дарованія! Сколько счастливыхъ спящихъ, восшедшихъ въ пословицѣ! Упітіженная вдова смущила васъ понякою острымъ и веселостью. Въ Чудакахъ еще болѣе вы находите комической силы и забавности. Въ другихъ его комедіяхъ разыщаны искры дарованія и соль остроумныхъ шутокъ, заставляющихъ погрѣшности въ планахъ и несмышленства списываемыхъ лицъ.

Князнина, въ спраедиахъ не показываешь блескимыхъ доспѣховъ, которыя вознаграждали бы погрѣшности. Въ Дидонѣ мы не видимъ спраси, которую поэту хотѣли выразимъ; Росславъ ни мало не походилъ на пламеннаго сына опеченисма: но словамъ одного изъ поэтовъ нашихъ, ему приличье имя Хвасшуна, нежели дѣствительному Хвасшуну: У Князнина, равно какъ и у Сумарокова, вспрычаеямъ Корнеля, Расина и Вольтера; но имѣд значить свѣщать мыслѣ, счастливое выраженіе, безъ душевнаго жара, безъ пыльвы господствовавшѣ надъ сердцами?

Въ концѣ изъекаго сплошія, вслѣдствіе новомѣстнаго распространенія знаній, развился у насъ новый классъ людей образованныхъ. Этому классу, далекому отъ упомянутого и блестка вышнихъ слоевъ общества, чуждому также схоласнической учености, нужны были новый языкъ и новая литература, соотвѣтствующая характеру его образования. Карамазинъ отозвался на это попребности. Періодъ, начинающійся первыми произведеньями его, и продолжающійся до появленія его Исповѣдія, въ которой выразилась любовь къ народности, есть періодъ переходный. Характеръ эпохи лежитъ и на писателяхъ ему современныхъ: всѣ изъ нихъ сдѣлались направленію пропекшага Ч. о С. Ч. IV. 18
вьгна, другіе явливаются предшествами новой эпохи; иные подражаютъ Французамъ, другіе описываются въ себѣ народноспымъ въ нѣкоторыхъ оба эпихи правлений соединяются. Къ этому времени при- надлежитъ Озеровъ (*). Ярополкъ и Олегъ была первая его пьеса и послѣдняя дань вѣку Сумаро- кова и Княжича. Эпіа пьеса, ни по плану, ни по выражению, не предвѣрщала Эдипа и Полик- сены. Трагедія, освящившая вечеръ сѣла Софокла, освѣтила утро славы нашего пьесика и была за- речено новаго для нашей драмы. Озеровъ, чрезъ нѣ- сколько лѣтъ послѣ Ярополка и Олега, живется на сценѣ нашей съ Эдипомъ Царя. Эпіа пьеса въ подлинника уже намъ знакома. Озеровъ въ своей пьесѣ поднимаетъ и опитъ Софокла, и опитъ подра- жамелей Греческому поэзіи. Первое дѣйствіе Со- фокла перенесено во вѣторое, втроенное, для того, чтобы ознакомить зрѣлыхъ въ судьбою и оппно- женіями сыновей Эдипа къ нему и какъ бы изложениіе содержаніе пьесы. Характеръ Тезея обна- руживается ясно; премъ Креонъ и опятъ на просѣбу о союзѣ Тезея предсвящается благород- ству и справедливости Царя, друга и благопожи- римеля своихъ подданныхъ. Софоклъ, при самомъ началѣ, возбуждаетъ въ зрѣлыхъ состраданіе къ несчастному Царю изгнаннику и уваженіе къ дочери, раздѣляющей цѣнную и бдствіе опца. Трагедію Озерова можно начать со втрого дѣй- ствія; и вопреки будемъ только со сторонъ поэма, а не пьеса. Впрое дѣйствіе выдержано и ознаменовано высокозою простотою. Въренные и смотрѣ полчища сохраненія древней истинѣ могутъ съ вѣторого справедливостію замѣтны, что Эдипъ, привлеченный шанисплен.-

(*) См. Разборы Мерзлякова и Князя Ваземского.
ною судьбою къ храму Евменида, и въ пророческомъ духѣ чаящей найти подъ святым убѣжищемъ и конецъ спраническихъ бѣдствій, не долженъ былъ впадать въ ужасное изспытаніе, которымъ онъ объятъ, узнавъ онъ дочери, что они находятся близъ храма богини меспи. Замѣтщѣшъ такжѣ и что, во все продолженіе прагедіи, Эдипъ не облеченъ покровомъ священной таинственности, которымъ онъ скрытъ у Софокла: отъ мозоровъ полны до самой смерти, разгадывающий въ глазахъ земли великую загадку его жизни, обреченной небомъ на невольные преступленія и постнѣнныя бѣдствія. Характеръ Креона также не почерненъ изъ Греческаго источника, имѣя по крайней мѣрѣ не имѣть нечакій, ему сродной. Въ первомъ явленіи прершаго вѣдѣшія Эдипа, Креонъ съ излишнею искренностью сообщаетъ: Маргессу исповѣдь свою, хошь и весьма поэзическую, но приносящую болѣе чести спихошворку, неежелѣ прагику. Характеръ Полиника начернымъ художнически. Въ самомъ раскалѣніи его прорывающагося движенія злобы и ненависти къ брату, и вримель въ Полиникъ, оплакивающему преступленія своихъ у ногъ отца и готовящемся жертвовать жизнью за него и сестру, угадывается еще милосердаго, необузданнаго и непримиримаго брата Этеоклова.

Антигона Озерова совершенная Антигона по мысли Софокла. Ни на одно мгновеніе, ни въ одномъ движеніи, ни въ одномъ словѣ не измѣняетъ она себя. Плѣнительный образецъ дочерней любви, прагащельное сочетаніе нѣжности и пвердоспих, чувствительности и благороднаго презріния къ бѣдствіямъ, однимъ словомъ, въ ней счастливое соединеніе всѣхъ женскихъ добродѣтелей. Озеровъ въ окончаніи своей прагедіи совершенно ошпашалъ
опы Сосохла, и срываетъ съ Эдипа священную печать трапезенного попечения о немъ боговъ, чудныхъ къ нему въ гоненій и милость: онъ измѣнилъ прекрасному концу Греческаго Эдипа, освященного передъ смертію, и уже не жилаго слыша, имьющаго нужду въ подпорѣ смертныхъ, но слыша, руководимаго промысломъ боговъ и пребывающемъ спокойно идущаго къ могилѣ, назначенной ему опять пият наградою за долгія страданія и приспаннымъ посвященій. Эпохой прекрасной кончинѣ предпокелъ онъ холодную смерть Креона. Жизнь Эдипа и смерть равно священная и трагическая; жизнь его началась бдствіями и невольными предупрежденіями; конецъ или смерть — предѣлъ страданій, удовлѣтворившихъ правосудію. Боги, ревущіе о священности законовъ, низлили на него несчастія за невольные предупрежденія по двумъ причинамъ: во-первыхъ, чтобы ознаменовать для другихъ всеобщесимволъ боговъ и гнусность порока, даже и невольнаго, научивъ всѣхъ доспѣдажной остерожности и судъ правосудной содѣлать грознымъ и ужаснымъ; во-вторыхъ, показали, что страданіе временной не всегда суть признаки страшнаго гнѣва боговъ, но имѣ же даруется человѣку очищеніе, дабы пѣть свѣтлѣе возблагодаря ему предъ очами земли и неба. На Эдипа совершились оба дѣйствія божественнаго, благодѣтельнаго Промысла. — Боги зовутъ его въ нѣдра успокоенія; правосудіе ихъ удовлѣтворено; они зовутъ его на небо; на землѣ ему ничего уже болѣе не осталось — и смертія страдальца вдохновеннаго вождества для всякой души благочестивой.

Сколько пророчества, назидательнаго въ этомъ чрезвычайномъ характерѣ! Жизнь и страданія Эдипа Царя представляютъ въ возвы-
шенномъ видѣ общую нашу долю; въ нихъ мы видимъ самихъ себя, слѣпыхъ и слабыхъ спрашивать, подверженныхъ сполю гибельнымъ приспособленіямъ горестной судьбы жизни. — Незмѣннымый, непрерывно постигающій на немъ станновенный призрачный судьбы вмѣстѣ спрашивать и утѣшателенъ для каждаго изъ насъ, — Во всѣхъ собоизвыхъ его жизни видимъ собственное свое дѣло, — Смерть его вызываетъ громогласно къ каждому изъ насъ: «Будьте добродѣтелны и не бойтесь смерти; она отверзаетъ враты къ вашей наградѣ и благамъ безконечнымъ.» — Если справедливо, что въ искусстве ни одна картина не можетъ сполю сильно действовать, какъ предшественіе человѣка добродѣтельнаго, испытуемаго почестью и подкрѣпляемаго сполю счастливымъ; то Эдипъ Софокловъ можетъ служить этому доказательствомъ. Озеровъ, давъ другую развязку шаредии, ошиналъ у нашей сцены драгоценную часть этого сокровища. — Онъ послѣдовалъ Французамъ, которые часто бываютъ слишкомъ нѣжны; болѣе разстроено первоначальное систему сошествственниковъ, не смѣютъ показать на шарѣ смрадальнѣческую смерть мужа добродѣтельнаго. — Такая нѣжность часто бываетъ приповрежденное или слишкомъ утонченное женанство, плодъ испорченности вкуса. Озеровъ, кажется, боялся, чтобъ шаредиа его не походила на оперу чудеснымъ преселеніемъ Эдипа къ жизни вѣчной. Возь этотъ разсказываетъ у Софокла, въ переводѣ Мерзяковъ. Въсницикъ говорить:

«Печальную воспестесь, къ вамъ, граждане почтенныя! Уже Эдипъ взятъ!... Сиродавляемъ упомянутый — Взятынный сей слѣпецъ чудеснаго спасенія Изъ мѣра горестей въ безсмертный слѣпъ покой.»
Хорь.

«Эдип боюш ныш?... онь взяш уже могилой?
Но гда, когда и как?.....»

Въспникъ.

«— Боготъ высокой силой —
Непосвящённое поведать вамъ пришель,
Вы зрьтъ, какъ Эдипъ, сей дивный человъкъ,
Оспавший градъ, слѣпецъ, шесть швердами стопами,
Не предводимъ, самъ вождъ шаниспенный предъ нами.
Когда на высокую скалу мы вознесенлись,
Гдѣ многовѣсы въ едина путь сшелись,
И мѣдными ведуть въ глубокой ровъ спущены;
Гдѣ, въ посвященной богамъ бранствва сны,
Великіе друзья Тезей и Перимой,
Дать руки, поклались блюсы союз святой.
Тамъ спарень царственный на камень пригробежкъ
Торикія возбдъ, въ молчань пребылъ помнень.
Потомъ совлекся онъ неосвященныхъ ризъ,
И дшерямъ повелѣль съ успеса спящи внизъ,
Чтобъ влаги чистыми принести для омовень.
Текутъ, прискорбно неполнъ благоговѣя
Къ споламъ увѣчанныхъ плодомъ Церерсъ скалъ;
При конечъ быстрый ключъ вдоль злаковъ ниспадаетъ —
Свершеннымъ наконецъ по чину возлияніямъ
И очищеніямъ, земного оправданіямъ,
Хламиду гробную вздѣла на стѣну,
И убѣжалъ грусть съ угасшаго лица.
И озарили вѣчѣ, и сердце въ немъ вздрагало;
Казалося, съ него всѣхъ бѣдствій бремя спало.
Спокоенъ, важенъ, пихтъ, минуты сладкой ждалъ,
И съ подземный Зевсъ громовый голосъ далъ.
Воспрепятство все, и дыбы робки въ страхѣ,
Къ колѣнамъ рода припадая на прахъ,
Въ крушеніяхъ, слезахъ, швэна рыданьемъ грудь,
Прошлись павшемъ съ градитьмъ въ тайный путь.
Подъемомъ малыхъ онь..... въ объятія заключаетъ:
»Нышъ вашего опца ужъ больне», вѣщаетъ.
»Но не смущайтесь:..... сей ада гласъ глухой
Пересипшъ мнѣ конецъ, а вамъ дарить покой!
Такъ! день сей совершите и ваши испытания,
Труды, и спаренья, и служки спадать,
Для пресвитарца подьячего оцени.

Что, чьо вздамъ я вамъ, о добрыя сердца?

Вы посохъ, вы мой щитъ, вы святъ лиценную свыща,

Принесешь мятъ къ дарь своей младая льту?

Что вамъ вздать могу?... Все, что имь я,

Чего не возмешь гробь, чтмь дадишь жизнь могил.

Иждыбляющая любовь, кошору къ вамъ питаю,

Вотъ все, что сирьмы я убоги строя.

Да не бьо, памятлю любезною о ней,

Коль можно, уладишь останки вашихъ дней!

Здѣсь сипарца гласъ умолкъ, и слезы умиленны.

Излывся на главы, ко персамъ преклонены.

Раздался паки вздыхъ, рыданье и спонь.

Всѣ плакали тогда; единъ споконь онъ.

И вскорѣ важное наспало другъ молчанье;

Всѣхъ очи на него; всѣхъ душъ въ ожиданнь;

Недвижны, трепещны спояли мы вздохи.

И снова нкнй гласъ исчезъ изъ ндры земли.

Сердца объемлечъ хладъ, власы на чеалхъ всшали,

Казалось, купо мы съ несчастнымъ умиралъ;

Я снялъ самъ, какъ богъ взывалъ ему не разъ;

Эдино! Эдино! грядя; наставалъ исхода часъ.

Уже устроенъ путь; — медленено за пыбою.

Тогда, незримаго познавъ передъ сообо,

Онь молишъ, да къ нему приблизился Тезий.

О Царь вълюбленный! взацаетъ спарецъ сей,

Просири мнъ дань свою, и вы, о дщери млы,

Просиприше мнъ свои, да на краю могилы.

Я древней вѣрности сложу изъ нихъ залогъ.

Клянися, о Тезий! — и будь святшель — Богъ!

Что не покинешь ты сиропъ моихъ безродныхъ;

Но благодѣель, — полны владыкъ чувствахъ сродныхъ,

Устроишь жребій ихъ, и будешь мнъ щипомъ;

И другомъ, и вождемъ, и лучшимъ ихъ отцемъ,

Чтмъ я досель былъ, мучишьель ихъ невольный!

Клянися, и я уму спокойный и довольный!

Такъ рекъ — и рѣзы онъ Царевы осваль.

Тезий не жалоин, но гласу правды видалъ,

И освящили обѣшъ, свершишъ его желанья.

Тогда слабующей послѣдняя любовна

Проспиръ ко сиропамъ; безгласная, въ слезахъ,

На трепещныхъ опща висящъ онъ рукахъ.
Не слезы и не плать потребны в час сей дивный!
Престаньте, старец рек, он вбогам пропивны;
Но силу, мужество прияя своей душей,
Опь сих градытъ мвстъ, градытъ вы скоры!
Здьсь мвны горнія . . . . не медянте напрасно:
Непостоянное испытыванье ужасно.
Простите . . . разъ еще! — Ты, Царь, пребудь со мной!
Тебь дозвольть знать Эдипа путь и свой.
Пойдемъ! — и отспушилъ вящающій предъ нами.
Мы пихами печемъ во слѣдъ сиропъ спопами
Опь мвстъ грозаго, лія попоки слезъ,
Какъ недостойные божественныхъ чудесъ.
По всколько отщедъ, еще, еще желали
Хоть взоромъ проводить виновника печали;
Мы обращались вспахъ: о чудо! старца нять!
Единицъ Царь спомѣтъ, одьванъ въ дивный святъ,
Безмолвень, недвижимъ, къ челу прижатъ ядна;
Какъ смертный, коему средь высшныхъ сияній
Предиспанеть втквой богъ, взванныя гроза,
Скрываетъ въ трепетъ померкіе глаза:
Таковъ казался Царь вдали еденинный.
Но се, опь первый бо злобны пробужденный,
Благоговѣнія воспрогнъ упоень,
Веругъ долу падаетъ, колкнпреклоненъ,
И дали чиствыя возвысишъ, въ сокрушенѣнъ,
Возносить и къ землѣ, и къ небу онь моленье! —
Единицъ Царь Тесей повздать людямъ могъ,
Какою смертію восхмѣлъ старца Богъ.
Ни молни тогда Зевеса не пылала,
Ни бедна ярыхъ волъ его не поглощала;
Быть можетъ, нѣкій духъ съ небесъ къ нему сходить;
Быть можетъ, благостью могущихъ Орка силъ,
Земля, всѣхъ обща матеръ, къ сердцемъ смертныхъ щедра,
Прішла крошна его въ родныя нѣдра.
Такъ ратникъ жени сей, невинна жертва бѣдъ,
Безъ вздоха, чуждый мукъ, оставалъ бурный святъ.
Спокойнѣ, праведникъ, далекій преволъцѣнъ;
Не сосpassedнь ты, воспомъ удивленія. . . . «

Такимъ величественнымъ оконченіемъ сохранена священность оракула, единство намѣренія въ
прагедії, простоша ея удивительная и назидательность, действующая прямо на сердце.

Изъ благословенной Эллады, цвѣтущаго опечества изящаго и искусствъ, Озеровъ перешелъ подъ дикое и туманное небо, прославленное однообразными, но сильными и сладостными для души пѣснями съвернаго Омира. Пѣвецъ Греческій открывает богатый рудник прагикамъ; Оссіана не столь щедрою рукою разсыпаетъ свои сокровища. Воображеніе Омира богато, роскошно и разноцветно, какъ вѣчный весна, царствующая на опечествахъ его ноляхъ. Воображеніе Оссіана сурово, мрачно, однообразно, какъ вѣчные сны и туманы его родины. У него одна мысль, одно чувство: любовь къ опечеству, и эпос любовь огорчаетъ его въ холодномъ царствѣ зимы и становится обильнымъ испочникомъ его вдохновенія. Его герои — рабы; поприще ихъ славы — брачное поле; алтарь — могилы храбрыхъ. Съверной поэзіи прилично искать испочниковъ въ баснословныхъ преданіяхъ народа, имѣющаго въ общемъ съ ея народомъ, когда разборчивая строгость не дозволяетъ ей дополнять своими вымыслами скудныя средства, открывая опечественную исторію. Съверный поэзій переносится подъ небо, сходное съ его небомъ, созерцаетъ природу, сродную его природѣ, вспрѣываетъ въ нравахъ сыновъ ея простосу, въ подвидахъ ихъ мужескія, которыя рабою даютъ въ немъ шемное, но живое чувство убѣжденія, что предки его горы штомъ же мужескія, имѣли тому же простосу въ нравахъ, и что свойственный этимъ однороднымъ дикимъ сыновъ съвера оплывши были природою въ общемъ лѣдистомъ сосудъ. Самый языкъ нашъ предшествуетъ болѣе красои典礼ъ для живописанія съверной природы.
Цвьгъ поэзии Осеяна, можешь быть, удачное обильное въ описанияхъ цвьгъ поэзии Омирье переводы въ съвергано Барда подтверждаютъ это мнѣніе. — Но равное и однообразное мѣсто его изъ общенія не богатую жанру для прагеди, требуется дѣйствія сильныхъ спрашений, безразрѣшеннаго ихъ баренія и великихъ послѣдствій? Фингала Озерада можно скорѣе назвать великоглавіімъ прагическімъ предсказаніемъ, нежели совершеннымъ прагедіою. Въ немъ одно только прагическое лицо — Спаранъ. Сынъ его Тоскаръ убитъ быть Фингаломъ, въ чувствѣ родительскія, извѣстна любовь къ сыну, счищеніе о немъ, соединяясь въ одно — въ желаніе мисшн. Фингаль, побѣдыель и убійца Тоскара, влюбленъ въ его сестру Монну, которую онъ зовется его спрашени. Спаранъ скрываетъ свое негодованіе оны дочери, нераздѣляющей ненависти его къ побѣдыеля сына, и, въ собы объянаннаго брачаго торже- ства, хочешь принестъ Фингала въ жерпуну мисшн своей, на „холмы надгробномъ Тоскара. Вонѣ одна прагическія сторона поэмы Озеровой! Онъ съ искусствомъ умѣеть пропитать словами мрач- ному и злобному Спарану, посвященію въ глубинѣ нечальна душу преемщика надежды, взамѣнъ и простосердечную любовъ двухъ чадъ природы, искренность Монны, благородство и доброчестность Фингала, и сочтезамъ въ одной картины еяъ жажда красы добродѣтельной спрашени, владычесвующей прелестно очарованія своего въ сердцахъ не- винныхъ, ея мрачными красками угрожающей, въ жаждѣшей въ мисшн, и звукѣ злобной спрашени съ доброрачивою смѣлостью добродѣтельной молоды.
выгодами предметовъ, и чьымъ будьте въ среднихъ, чьымъ рышиельнымъ и искуснымъ былъ онъ въ распоряженіи. Въ птскомъ кругу дѣйствія характеры Старна, Фингала и Моины являлись во всѣхъ опишникяхъ. Какъ поэтъ, схвачилъ онъ смысъ рукою богатства сверной поэзіи и разбро- санныя сокровища соединилъ въ одно цѣлое. —
Трагедія Фингалъ — торжество сверной поэзіи и торжество Русскаго языка, богатаго живописью и звучностью. Рѣчи Моины — упленный голосъ весны, пробуждающий сладостнымъ очарованіемъ шишину безмолвныя рощей; симпованіе мрачнаго Старна — унылый голосъ осени, бесьдующей съ ноч- ною бурею. Въ Фингалъ ничего не забыто, ни траги- комъ, ни поэзіей. Представление Фингала говоритъ воображенію, сердцу и глазамъ зришіей. Тотъ все у мѣста: пѣние Бардовъ, хоры жрецовъ, сраженія. —
Всѣ эпизоды принадлежности, во многихъ прагедіяхъ часто излишия, въ Фингалъ необходимы, птосно- связаны съ главнымъ содержаніемъ, и идутъ не за сочинителемъ, а за дѣйствующими лицами. Старна, господствующее и почти действующее лицо въ прагедіи, начерпанныя сильными красками и кислѣ пышнѣльно прагическино.

Когда взоры России устроены были на борьбу храбрыхъ сыновъ ея съ силой грознаго врага, господствующаго цѣпи рабства Европы, Озеровъ въ прагедіи: Димитрий Донской, напомнилъ согражданамъ своимъ о великой эпохѣ древней славы России, когда на Задонскихъ поляхъ нанесенъ былъ силь- ный ударъ власхи Мамаля, кичливаго пропишиника Русской свободы. Озеровъ возвратилъ прагедіи истинное ея дословенство: пишешь гордость на- родную священными воспоминаніями и вызывающи
изъ древности подвиги великихъ героевъ, благо-
шившися въ самомъ стьбъ послѣдующихъ
для потомковъ. Историческия трагедии, или по
крайней мѣрѣ трагедии, основанныя на вымышлен-
ной повѣсни, вставляемой въ историческую раму,
должны всегда имѣть преимущество предъ дру-
гими. Но имѣемъ ли право трагикъ олывать по-
своему лица, занесенные нимъ изъ Исторіи, и
можемъ ли дозволить вставлять пѣму, что предла-
гаетъ ему Исторія? Древнѣе позволили себѣ вос-
крешать изъ мертвыхъ лица, которыя уже схо-
ронены были ими, и замѣняя хронологической
истину Исторіи, смѣшанной у нихь всегда почтой
съ баснословными преданіями, не меньше уважаемыми.
Новѣйшіе трагики могутъ также отступать отъ
частной исторической истины, съ пѣму только,
чтобы была ея вѣрнымъ въ общей идее человѣческаго.
Трагику, напримѣръ, позволено замѣнять Исторіи въ подробностяхъ и по желанію своему
переносить героя за двадцать лѣть впередъ или
паздомъ въ его жизни, забываятъ о семейственныхъ
связяхъ его; но характеръ историческій героя
dолженъ быть для него священною, до которой
не можемъ онъ допорогивать своеимъ рукою.
Озеровъ, представляяйший Димитрія любовникомъ Ксе-
nіи въ день битвы Донской, когда онъ въ Исторіи
является уже супругомъ великой Княгиниъ, Евдо-
кии, пользовался свободою, законною принадлежностью
искусства. Счастливъ быть былъ бы Озеровъ, если бы
дозвольствовался эпою трагической волнующей;
но, увлеченный романическимъ воображеніемъ, онъ
внесь вымыселъ въ самый характеръ Димитрія
и унизилъ героя, чтобы возвысишъ любовника.
Не только въ Димитріи, но и др. мы всей
отечественной Истории, найдешь образецъ
отписка, предсказанного намъ Озеровыми: его
Димитрий и въ самыхъ благородныхъ движенияхъ души своей, и въ самомъ подвигѣ славы, напоминаемъ намъ не Великаго Князя Московского, но больше полуденного рыцаря среднихъ вѣковъ. Невѣрный блюститель истины въ изображении историческаго Димитрия, не избѣгаетъ поэзія справедливой укоризны и за Димитрия, созданнаго его изображеніемъ. Предупреждая обвиненіе судей, прагикъ влагаетъ въ уста Бренскаго, Бѣлозерскаго, Смоленскаго и самой Ксении рѣшительный приговоръ осужденія поступкамъ Димитрия, законнымъ во всѣкое другое время, но преступнымъ въ день боя, когда отечество, требуя жертвы его спасти и обиженаго самолюбія, ожидаетъ опять его своего освобожденія. Не уважается ли достоинствомъ Димитрия, когда Ксения, не менѣе его спрашиваетъ, находишь довольно мужества въ душѣ, чтобы заглушить голосъ любви, и произвольною жертвою не укоряетъ ли она его въ послѣднемъ малодушіи? Кончина Бренскаго, на смерть послѣднаго Димитрия, не есть ли ужасныя и постоловицейшая ему укоризна? Самый соперникъ Димитрия не испоргаетъ ли невольной дани уваженія, отказываясь опять руки Ксении, и не долженъ ли признаться каждый зрѣлище вмѣстѣ съ Димитриемъ, что тошъ его превзошелъ? Между тѣмъ въ этомъ самомъ обвиненіи не найдемъ ли мы убѣдительнѣйшаго доказательства искусства прагицака, которыя, будучи какъ бы въ борьбѣ съ самимъ собою, попеременно водишь Димитрия опять спыла къ торжеству, невольно привлажваешь насъ къ его участіи, и, побуждая сердце на зло разсудку, заставляешь осуждать его слабости и принимать въ нихъ живѣшее и господствующее участіе.
Может быть, в этом случае глагол многим обязан поэзии. Роли Димитрия и Ксении писаны сначала до конца рукою истинного художника. Говорите ли он о храбрости, благородной любви к отечеству? В этих его опять-таки звуки мужественного голоса Корнеля. Сыщете ли нежная любовь? Трогательные звуки чувствительной души Расина доходящие до глубины сердца. Великолепное начало пьесы напоминает красоту первых явлений Танкреда и Брута. Оно украшено историческими воспоминаниями, часпными и манямыми подробностями, придающими картину особенной прелестью на Русской сцене. Описывает Димитрия послу есть один из красноречивейших опрывков нашей поэзии. Второе действствие, открывавшееся прекрасным явлением Ксении, полно движения, жара, и с начала до конца не задерживается и не останавливает ни на одно мгновение. Рассказ в пышном действии описывается необыкновенно описательно красочно, и может слушать образцем в этом роде. По большей части подобные рассказы ограждены действием; но здесь рассказ замыкает действие и имеет особенную красоту, основанную на положении несчастной Ксении и на странствованиях незнакомого воина, рыцаря ради победы. Явление раненого Димитрия прекрасно. Священные раны его, искупившие освобождение отечества, грозящая угроза жизни, совершенная умиротворение всего, надежды души его, красноречивая сила несчастия — все говорят в его пользу. Он рыцаря победы; но слава не лишает сердца, убитому в жизни, чувствах. Димитрий победитель и несчастливец мирит с собой и прощивников своих, оскорбленных его упорством, и зришьей, строгих судей его по-
спутником необдуманных. Вообще патриот, кромь его драматического достоинства, согрета позитивною любовию к отечеству, которая остряется с жизнеспособностью и силой в Русских сердцах.

Не смотря на непобедимость пограничия в плане, Поликсена полна и совершеннее в целом прежних патриотов. Характеры Пирра, Агамемнона, Гекубы, Поликсены, выдержанны до конца. Масштаб киси Озерова в изображении женских характеров поражает, здесь с новым блеском. Первым прыгает исполненны движения в жизни. Спор Пирра и Агамемнона изложен с большими искажениями; явление Гекубы с Уличьем сильно и красноречиво; бедные матери с дочерью до высшей степени пронизаны. Чешеверный акт еще дать самостоятельно обычаю, определяющему патриотизм папски дуэль. Последний сильнейший штрих, притом неисчислимость. Добровольная смерть Поликсены еще слышимая, хотя и романическая развязка, и следующее за ней последнее явление нимало не охлаждает дуэль, произведенный смертью Поликсены. Кассандра, сессиа несчастной жертвы неисповедных Греков, в пророчестве искулпленном предсказывает им ожидаемую их бедствия, и в таком образе миршь зрителей с жестокими богами, осуждающими все ея семейство на плачевное смирение. В последних словах Несмотря, заключающих патриотизм, мы слышим оплакивоки души поэта. Обманувшийся во многих надеждах, расстроеный в жизнь, чувствуя сердца, он взором разочарованного глядит на жизнь и с удобольствием думает о смерти, спокойном убежище упомянутых спокойников земли. Эти слезы,
последние изъ извѣстныхъ, оставшихся, послѣ него, какъ пѣнь лебедя, предсказывающаго его кончину, скрывающаго шайне предчувствіе ужасной судьбы, окрашившей западъ жизни чувствительнаго поэта.

И такъ Озеровъ неоспоримо стоялъ въ ѣло-писяхъ ошечественной Словесности, какъ прагикъ, побдшешемъ своихъ предшественниковъ и опасныхъ соперниковъ для послѣдователей; какъ поэтъ, имѣтъ онъ преимущества, ему особенно принадлежащаго. Какъ же прагикъ, онъ долженъ служить образцомъ для плеанровъ нашемъ; по какъ поэтъ, попытъ и неоспоримо утвердившийся на чередь первыхъ нашихъ поэтовъ, не можетъ быть образцовымъ. Въ самыхъ красосыхъ слога онъ болѣесчастливъ, нежели правиленъ. Одаривъ Русскій языкъ богатствомъ, до него еще неизвѣстнымъ, не щадимъ онъ его во многихъ случаяхъ. Часто намекаетъ память, гдѣ нужно выразить, и останавливается, гдѣ надобно быть быстримъ. Часто употребляется онъ во зло пересказанову словъ, и сбиваясь въ испинномъ ихъ значеніи, довольствуется словомъ близкимъ къ насюящему. Нынѣ въ спискахъ его свой свободы, свой мягкости, кошая заслуживаешь чишашеля забывапь о труда спискатворства, и, остроумно, въ составъ его спика сохраняясь слѣды первыхъ его учителей. Но за шо, гдѣ говоришь сердце, какая сила краснорѣчива! Какая испина и вѣрность въ звукахъ чувствительной души! Какая увлекательная прелест въ порывахъ мечтательнаго воображенія! Какое глубокое упніе, измѣнющее сердцу, непринятому къ жизни счастливъ! Гдѣ болѣе найдемъ мы живыхъ краснотъ въ описательномъ родѣ, какъ не въ его прагедіяхъ? Гдѣ болѣе примѣровъ искусства пользоваться подробностями и вставлять ихъ въ общую картину, съ сохраненіемъ
ніемъ единства и прихоть съ разнообразіемъ? Дмитрий Донской усваивает историческими воспоминаніями, вещпнымъ подробностями. Фингалъ есть нѣкоторымъ образомъ пантеонъ съверной поэзіи; въ Поликусъ взаша обильная дань съ Иліады, и въ эпомъ смыслъ можемъ, признаніе выраженіе Эсхила, назвавъ ее новымъ пиршествомъ ихъ остатковъ отъ пиршествъ Омировъъ. Не всегда въ составѣ цѣлой картины долженъ искать свидѣтельства о геніи живописца: часто одна черта, непримѣнная для глазъ непосвященныхъ въ искусство, открываетъ шайну прозорливому взгляду опытнаго наблюдателя.

Замѣтимъ, что въ шрагедіяхъ Озерова безо- знанцію выразились два направленія, встрѣченныя нами въ Германской драмѣ: идеальное, фантастическое, и сверхъ того историческое. Фингалъ при- надлежитъ къ первому, Эдипъ и Поликусъ — ко второму, Дмитрий Донской — къ третьему. Не показывается ли это, что поэзия нашъ не знаетъ духа прагедіи и пребованій вѣка? Впрочемъ мы не держаемъ укоряя его въ незнаніи: онъ ни въ одномъ изъ описанныхъ писателей своего времени не находилъ этого знанія.

Къ чему слишкомъ духъ нашъ въ настоящую эпоху времени? Какія онъ предлагаетъ себѣ задачи въ науку изящнаго? Какое направленіе получили искусство и Словесность, и какую идею онъ осуществляетъ?

Послѣ всѣихъ событийъ разрушительнаго осмнадцатаго вѣка, уступающаго направленіемъ шекущаго девятнадцатаго столѣтія къ зиндипельности. Три десятилѣтія его, кромѣ нѣкоторыхъ часныхъ исключеній, видѣ проекции въ воззданіи благо- успройства, въ отношеніи религіознымъ, граждан- скимъ и умственнымъ. По мудрымъ усвавамъ Проп. Ч. о С. Ч. IV.
Съ успехами ума, съ сверчесшевомъ волн, зрьшень и воодушевляешь чувство: его изображамъ и воспьваемъ сцена современная Словесность; въ возвышенныхъ мысляхъ и великихъ дѣяніяхъ открылась глубокая поэзія. Прибавьте къ эпому спыхи народности вещественныхъ, споль же разнообразны, сколь разнообразна природа подъ различными полосами неба; спыхи народности духовной, споль же велики, сколь велики события въ Испоріи: и вы согласитесь, что Поэзія и Красо- рѣчіе, какъ вселенная, непрестижно преобразующихся и вѣчно живущій. Псаломъ Еврейскій, Рамаяна и Магабараа Индіи, Моаллакы Арабскія, Ми- спери и Баллады Испанскія, Кандона Италіянскія, Эпопеи и Лирика Труверовъ и Трубадуровъ, Нібелунги Миннезингеровъ, думы Оссіана, Эдды и Саги Скандинавскія, все произведенія слова, со всѣмъ разнообразіемъ Востока и Запада, Юга и Съвера, описаны въ формахъ народности, пред- ставляють богатства для новой Словесности, Всеобщностъ Европейскаго просвѣщенія выражаются въ формѣ народности; каждый народъ хочется быть самимъ собою, самобытнымъ. Новое мышленіе, проникнутое испытніемъ вѣрой, новымъ порядкомъ дѣйствій, на преданность и покорность овечесшеннымъ законамъ основанной, открывается для Словесности новую жизнь. Нѣчто преимущественнаго господства ни прежней Эпопеи ни Испоріи, ни Лирики ни Философіи, ни Драмы ни Вихійства; но изъ народныхъ элементовъ, возсозданныхъ въ каждомъ народѣ, рождались новая Эпопея и Испо- рія, новая Лирика и Философія, новая Драма и Вихійство.

Конецъ четвертаго и послѣдняго курса.