

А. Поэтическое произведение искусства в отличие от прозаического

1. Поэтическое и прозаическое от ношения к миру

Содержание этих отношений к миру

Различие этих отношений к миру

Конкретизация поэтического созерцания

2. Поэтическое и прозаическое произведения искусства

Поэтическое произведение искусства вообще

Отличия от историографии и ораторского искусства

Свободное поэтическое произведение искусства

3. Поэтическая субъективность.

В. Поэтическое выражение

1. Поэтическое представление

Изначально поэтическое представление

Прозаическое представление

Поэтическое представление, восстанавливающееся из прозы

2. Словесное выражение

Поэтический язык вообще

Средства поэтического языка

Различия в применении средств

3. Стихосложение

Ритмическое стихосложение

Рифма

Соединение ритмического стихосложения и рифмы

С. Различие родов поэзии

И. Эпическая поэзия

1. Общий характер эпического

Эпиграммы, гномы и дидактические стихотворения

Философские дидактические поэмы, космогонии и теогонии

Эпопея в собственном смысле слова

2. Особые определения эпоса в собственном смысле слова

Всеобщее эпическое состояние мира

Индивидуальное эпическое действие

Эпос как единая целостность

3. История развития эпической поэзии

Восточный эпос

Классический эпос греков и римлян

Романтический эпос

II. Лирическая поэзия

1. Общий характер лирики

Содержание лирического произведения искусства

Форма лирического произведения искусства

Степень развития, на которой возникает художественное произведение

2. Особенности стороны лирической поэзии

Лирический поэт

Лирическое произведение искусства

Виды лирики в собственном смысле слова

3. Историческое развитие лирики

Восточная лирика

Лирика греков и римлян

Романтическая лирика

III. Драматическая поэзия

1. Драма как поэтическое произведение искусства

Принцип драматической поэзии

Драматическое произведение искусства

Отношение драматического произведения искусства к публике

2. Внешнее исполнение драматического произведения искусства

Чтение и чтение вслух драматических произведений

Искусство театра

Театральное искусство, более независимое от поэзии

3. Виды драматической поэзии и их основные исторические моменты

Принцип трагедии, комедии и драмы

Различие античной и современной драматической поэзии

Конкретное развитие драматической поэзии и ее видов

Третья глава

ПОЭЗИЯ

1. Храм классической *архитектуры* нуждается в боге, обитающем в нем. *Скульптура* водружает бога в пластически прекрасном виде и придает материалу, применяемому для этого, формы, которые по природе своей перестают быть внешними для духовного, но представляют собой облик, имманентный самому определенному содержанию. Однако телесности и чувственности, равно как и идеальной всеобщности скульптурного облика, противостоит отчасти субъективно внутреннее, отчасти же своеобразие всего особенного; в их стихии как содержание религиозной, так и содержание мирской жизни должно обрести действительность посредством нового искусства. Этот столь же субъективный, сколь и частно-характерный способ выражения вносится в самый принцип изобразительных искусств *живописью*, поскольку живопись преобразует внешнюю реальность облика в более идеально-духовное явление цвета и выражение внутренней души делает средоточием изображения. Но всеобщая сфера, в которой движутся эти искусства, одно в рамках символического, другое — в рамках пластически идеального, третье — романтического типа, есть чувственный *внешний образ* духа и вещей природы.

Однако в стихии внешнего явления и в созерцании, которому являет себя внешний облик, духовное содержание, принадлежащее, по существу, внутреннему миру сознания, имеет вместе с тем чуждое этому внутреннему миру внешнее бытие, из которого искусству вновь приходится извлекать свои замыслы, чтобы перенести их в такую область, которая как по своему материалу, так и по способу выражения сама по себе носит более внутренний и более идеально-духовный характер. Таков тот шаг вперед, который, как мы видели, делает *музыка*, поскольку все внутреннее как таковое и субъективное чувство она представляет

342

внутреннему миру не в наглядных образах, а в конфигурациях колеблющихся звучаний. Однако тем самым музыка перешла и другую крайность, к неизъясненной субъективной сосредоточенности, содержание которой опять-таки лишь символически выражалось в звуках. Ибо звук сам по себе лишен содержания, и определенность его состоит в числовых пропорциях, так что качественная сторона духовного смысла в целом хотя и отвечает этим количественным пропорциям, которые, раскрываясь, образуют существенные различия, противоположности и их опосредствованно, но ее нельзя вполне запечатлеть в звуке. И поскольку эта сторона не должна отсутствовать всецело, музыка вследствие ее односторонности вынуждена призвать на помощь слово, точнее выражающее определенное значение, и требует текста во имя более тесной близости к своеобразие и характерному выражению содержания. Лишь текст, собственно, придает некоторую законченность тому субъективному, что изливается в звуках. Через это высказывание представлений и чувств абстрактная внутренняя стихия музыки раскрывается, правда, более ясно и определенно, однако музыка разрабатывает здесь не аспект представления и адекватную ему художественную форму, но лишь сопровождающую его внутреннюю жизнь как таковую, а кроме того, музыка вообще может уклоняться от связи со словом, чтобы без всяких препон вращаться в своей собственной сфере звучания. Но благодаря этому и область представления, не ограничиваясь более абстрактной внутренней жизнью как таковой и формируя свой мир для себя как мир конкретной действительности, со своей стороны также отделяется от музыки и придает себе адекватное художественное существование в формах поэтического искусства.

Поэзия, словесное искусство, есть именно третье, *целостность*, объединяющая в себе на более высокой ступени, в области самой духовной внутренней жизни, крайности, представленные *пластическими искусствами* и *музыкой*. Ибо, с одной стороны, в поэтическом искусстве, как и в

музыке, содержится начало внутренней жизни, внимающей самой себе, начало, которого еще лишены архитектура, скульптура и живопись. С другой стороны, в сфере внутреннего представления, созерцания и чувствования поэзия сама создает широкий объективный мир, отнюдь не теряющий определенности, присущей скульптуре и живописи, и способный с гораздо большей полнотой, чем какое-либо другое искусство, представить во всей широте целостность события, последовательность, смену душевных настроений, страстей, представлении и законченный ход какого-либо действия.

343

2. Говоря более конкретно, поэзия составляет третью сторону, дополняющую *живопись* и *музыку* как *романтические искусства*.

а) При этом отчасти принципом ее, вообще говоря, является *духовность*, которая не оборачивается уже гнетущей материей как таковой, чтобы символически формировать из нее аналогичное внутреннему миру окружение, как это делает архитектура, или чтобы воплощать в реальной материи в качестве пространственно внешнего естественный облик, принадлежащий духу, как это делает скульптура. Напротив, она высказывает дух — со всеми его порождениями фантазии и искусства — непосредственно для духа, не выставляя его создания в зримой и телесной форме для внешнего созерцания. Отчасти же поэзия способна представить не только субъективный внутренний мир, но и все особенное и частное, что присуще внешнему бытию, — и с большим богатством, чем музыка и живопись, — как в форме внутренней жизни, так и в широкой картине отдельных черт и случайных особенностей.

б) Однако, с другой стороны, поэзию как целостность следует еще раз существенным образом выделить из ряда определенных искусств, характер которых она соединяет в себе.

а. Что касается в этом отношении *живописи*, то она выигрывает во всех тех случаях, когда важно представить созерцанию некоторое содержание также и со стороны его внешнего явления. Правда, поэзия с помощью разнообразных средств также может давать наглядный образ, поскольку в фантазии вообще заключен принцип выявления всего для созерцания. Но поскольку поэзия все же движется в стихии представления, природа которого духовна, так что ей пригодна и всеобщность мышления, то она не в силах достичь определенности наглядного чувственного созерцания. С другой стороны, различные черты, которые привлекает поэзия, чтобы наглядно передать конкретный облик известного содержания, не сливаются, как в живописи, в единой целостности, полностью предстоящей нам в одновременном присутствии всех ее отдельных моментов, но расходятся, так как представление может передать все содержащееся в ней многообразие лишь в форме последовательности. Но этот недостаток имеет значение только с чувственной стороны, и его может восполнить дух. Поскольку даже там, где речь стремится пробудить конкретное созерцание, она обращается не к чувственному восприятию наличного внешнего предмета, а всегда и внутреннему, духовному созерцанию, тем самым отдельные черты, даже если они и следуют друг за другом,

344

уже перенесены в стихию единого внутри себя духа, способного устранить неодновременность, свести пестрый ряд явлений в *одну* картину, удержать эту картину в представлении и наслаждаться ею.

Кроме того, недостаток чувственной реальности и внешней определенности по сравнению с живописью тотчас же оборачивается для поэзии неисчислимым избытком. Ибо поскольку поэтическое искусство перестает ограничиваться, подобно живописи, определенным местом и тем более определенным моментом ситуации или действия, то благодаря этому у него появляется возможность изобразить предмет во всей его внутренней глубине, равно как и в широте его развития во времени. Истинное всецело конкретно в том смысле, что оно включает в себе единство существенных определений. Однако, являясь, эти определения развиваются не только в

пространственном сосуществовании, но и во временной последовательности, как история, течение которой живопись может изобразить лишь неадекватным способом. В этом смысле у каждой былинки и каждого дерева есть своя история, есть изменение, последовательность и замкнутая целостность отличных друг от друга состояний. Тем более это так в области духа, который, будучи действительным являющимся духом, может быть исчерпывающе изображен только тогда, когда он проходит перед нашим представлением как подобный процесс.

β. Мы уже видели, что у поэзии есть внешний материал, общий с *музыкой*, — звучание. Совершенно внешняя, объективная в дурном смысле слова материя постепенно рассеивается в последовательности отдельных искусств, достигая наконец субъективной стихии звука, которая уходит из области зримого и делает внутреннее внятным лишь для внутреннего. В музыке существенной целью является форма этого звучания именно как *звучания*. Ибо хотя в живом движении мелодии и ее основных гармонических соотношений душа переживает внутреннюю сторону предметов или свой собственный внутренний мир, все же не внутреннее как таковое сообщает музыке ее настоящий характер, но душа, глубочайшим образом слитая со своим *звучанием*, то есть самый процесс формирования этого *музыкального* выражения. И это в столь значительной степени, что музыка тем более становится музыкой и самостоятельным искусством, чем более побеждает в ней именно вживание внутреннего в царство звуков, а не в область духовного как такового.

Поэтому музыка только в относительной степени может воспринять в себя многообразие духовных представлений и об-

345

разов, широту наполненного внутри себя сознания и в своем выражении останавливается на более абстрактной всеобщности того, что она избирает своим содержанием, на более неопределенной задушевности. Но по мере того как дух превращает эту более абстрактную всеобщность в конкретную целостность представлений, целей, действий, событий, пользуясь для формирования ее также и созерцанием отдельного, он не только оставляет позади простое чувство внутренней жизни и перерабатывает ее в мир объективной действительности, развитый теперь внутри самой фантазии, но именно из-за этой развернутой формы он вынужден оставить попытки выразить новообретенное богатство духа исключительно посредством звуковых, отношений. Как материал скульптуры слишком беден, чтобы изобразить те более полные явления, которые призвана вызвать к жизни живопись, так теперь и звуковые отношения и выразительность мелодии уже не в состоянии осуществить образы поэтической фантазии в их полноте. Ибо последние имеют отчасти более точную сознательную определенность представлений, отчасти же облик внешнего явления, запечатленный для внутреннего созерцания. Поэтому дух извлекает свое содержание из звука как такового и возвещает о себе с помощью слов, которые, правда, не покидают вполне стихию звучания, но низводят ее до чисто внешнего знака сообщения.

В результате такой наполненности духовными представлениями звук становится членораздельным словом, а слово в свою очередь из самоцели превращается в средство духовного выражения, средство, само по себе лишенное самостоятельности. Это ведет за собой, как мы установили выше, существенное различие между музыкой и поэзией. Содержание словесного искусства — весь мир представлений, развитых богатой фантазией, это духовное начало, сущее в своей собственной сфере. И оно остается в этой духовной стихии, а если выходит за ее пределы в сторону внешнего, то пользуется этим последним лишь в качестве знака, отличного от самого содержания. В музыке искусство отказывается от погружения духовного в налично присутствующий, чувственно зримый *образ*. В поэзии оно оставляет и противоположную стихию *звучания* и его восприятия, по крайней мере настолько, что звучание это уже не преобразуется в адекватную внешнюю стихию и в единственное выражение содержания. Поэтому, хотя внутреннее и выявляется, оно не стремится более найти свое реальное существование в чувственной стихии звука, несмотря на ее большую идеальность. Это реальное существование внутренняя жизнь ищет теперь исключи-

тельно в себе самой, чтобы высказать содержание духа, поскольку это содержание принадлежит внутреннему миру фантазии как таковой.

с) *В-третьих*, если при таком отличии поэзии от музыки и живописи, равно как и от прочих изобразительных искусств, мы обратимся наконец к своеобразному характеру поэзии, то увидим, попросту говоря, что он заключается в уже отмеченном понижении роли чувственного явления и воплощения всякого поэтического содержания. Поскольку звук уже не вбирает в себя и не представляет всего содержания, как в музыке (или как цвет в живописи), здесь необходимо отпадает его музыкальная обработка — словом, все то, что касается такта, гармонии и мелодии. В целом остаются лишь сочетания длительности слогов и слов, далее ритм, благозвучие и т. д., и притом не как подлинная стихия этого содержания, но как более случайная, внешняя сторона, допускаемая известной формой искусства лишь потому, что искусство не может позволить какой бы то ни было внешней стороне вести себя совершенно случайно по своему произволу.

α. Поскольку духовное содержание уходит, таким образом, из чувственного материала, немедленно возникает вопрос, что же теперь, собственно, будет играть в поэзии роль внешнего и объективного элемента, если звук уже не должен быть таковым. Мы можем ответить просто: само *внутреннее представление и созерцание*. *Духовные* формы — вот что занимает здесь место чувственного и образует подлежащий формированию материал, подобно тому как ранее это были мрамор, медь, цвет и музыкальные звуки. Правда, можно сказать, что представления и созерцания образуют *содержание* поэзии, но нас это не должно здесь вводить в заблуждение. Ибо хотя это и верно, как будет в дальнейшем показано с большей обстоятельностью, но столь же существенно значимо и другое утверждение: представление, созерцание, чувство и т. д. суть специфические формы, в которых поэзия схватывает и изображает всякое содержание, так что эти формы, поскольку в них чувственная сторона сообщения остается чем-то как бы привходящим, дают подлинный материал, который должен быть художественно обработан поэтом.

Правда, и в поэзии суть дела, содержание также должны обрести предметность для духа; однако объективность меняет свою прежнюю внешнюю реальность на внутреннюю и начинает существовать только лишь в самом сознании, как нечто представленное и созерцаемое в чисто духовном смысле. Итак, дух становится предметным на почве самого же духа, и стихия

языка для него только средство — отчасти высказывания, отчасти непосредственно внешнего проявления, которое, поскольку это всего лишь знак, дух уже с порога покинул, вернувшись в себя. Поэтому с чисто поэтической точки зрения безразлично, читаем мы литературное произведение или просто слушаем его. Точно так же без существенного падения ценности литературное произведение можно переводить на другие языки, а стихотворную речь можно перелагать в прозу и тем самым переносить в совершенно новые условия звучания.

β. Во-вторых, далее, возникает вопрос, материалом и формой *чего* должно служить внутреннее представление в поэзии? Самого по себе истинного содержания духовных интересов, но не только субстанциального аспекта этих интересов в их всеобщности, в форме символического намека или классического обособления, но равным образом и всего того частного и конкретного, что заключается в субстанциальном, а тем самым почти всего, что так или иначе интересуется и занимает дух. Поэтому у словесного искусства в отношении как его содержания, так и способа его изложения неизмеримо более широкое поле, чем у всех остальных искусств. Любое содержание усваивается и формируется поэзией, все предметы духа и природы, события, истории, деяния, поступки, внешние и внутренние состояния.

γ. Но этот разнообразнейший материал еще не становится поэтическим оттого, что он воспринимается представлением, ибо и обычное сознание может развить то же самое содержание в представлениях и перевести его в наглядные образы, но при этом не возникнет ничего поэтического. Вот почему мы и назвали выше представление только *материалом* и стихией, которые лишь тогда становятся формой, адекватной поэзии, когда обретают благодаря искусству

новый образ — ведь цвет и звук непосредственно как таковые еще не живописны и не музыкальны. Это различие в общем мы можем выразить так, что не само *представление* как таковое, но только художественная *фантазия* делает то или иное содержание поэтическим, постигая его таким способом, что оно не стоит перед нами как архитектурный, скульптурно-пластический или живописный образ и не слышится более в звучащих тонах музыки, а может быть передано только речью, словами, прекрасным с точки зрения языка сочетанием их.

Следующее требование, необходимо вытекающее отсюда, сводится, с одной стороны, к тому, что содержание не должно быть взято ни в отношениях рассудочного или спекулятивного мышления, ни в форме бессловесного чувства или чисто внешней

348

чувственной ясности и точности. С другой стороны, это требование означает, что содержание поэзии не должно входить в сферу представления с присущими *конечной* действительности случайностью, бессвязностью и относительностью. Во-первых, поэтическая фантазия должна в этом отношении придерживаться середины между абстрактной всеобщностью мышления и чувственно конкретной телесностью, известной нам в произведениях изобразительного искусства. Во-вторых, поэтическая фантазия должна вообще удовлетворять тем общим требованиям, которые уже были выдвинуты нами в первой части для всякого художественного создания, то есть в своем содержании она должна быть целью для самой себя, и все постигаемое ею она должна развивать с чисто теоретическим интересом как самостоятельный, замкнутый внутри себя мир. Ибо только в последнем случае, как этого требует искусство, содержание по способу его изображения является органическим целым, создавая во всех своих частях впечатление взаимной связи и тесного единства. В противовес миру относительных зависимостей оно существует свободно, для себя и только ради самого себя.

3. Последний рассматриваемый нами момент, касающийся отличия поэзии от остальных искусств, также затрагивает то изменившееся отношение к внешнему материалу изображения, которое характерно для образов поэтической фантазии.

Рассмотренные до сих пор искусства с полной серьезностью относились к тому чувственному материалу, в сфере которого они двигались, поскольку они придавали содержанию тот облик, который мог быть воспринят и запечатлен нагромождениями тяжелых масс, медью, мрамором, деревом, красками и звуками. В известном смысле, конечно, и поэзии приходится исполнять ту же обязанность. Ибо и в поэтическом творчестве нужно помнить, что создания поэзии могут быть высказаны духу лишь посредством языкового сообщения. Однако в целом все отношение здесь меняется.

а) При той важности, которой обладает чувственная сторона в изобразительных искусствах и музыке, специфической *определенности* этого материала, то есть особенному реальному бытию в камне, краске или звуке, вполне отвечает только *ограниченный* круг изображений. Тем самым ставятся известные границы содержанию и способу художественного постижения в искусствах, рассмотренных нами ранее. По этой причине мы каждое из этих искусств тесно связывали только с какой-нибудь одной из *особенных* художественных форм. К адекватному выражению ее казалось наиболее способным именно это, а не дру-

349

гое искусство. Архитектуру мы связывали с символической, скульптуру — с классической, живопись и музыку — с романтической формой. Правда, отдельные искусства выходили за пределы своего круга в область других художественных форм, почему мы и могли говорить о классическом и романтическом зодчестве, о символической и христианской скульптуре и упомянули также классическую живопись и музыку.

Однако подобные ответвления, не достигая подлинной вершины развития, были или подготовительными опытами, малозначительным началом, или же в них определенное искусство уже начинало преступать свои пределы, осваивая такое содержание и такой способ обработки материала, которые по своему типу могли быть развиты в полной мере лишь другим, следующим за ним искусством.

Наиболее бедна выражением своего содержания архитектура, скульптура уже богаче, тогда как область живописи и музыки наиболее широка. Ибо по мере того как возрастает идеальность и внешний материал получает более многосторонний частный характер, умножается многообразие как содержания, так и форм, принимаемых им. Поэзия же вообще отделяется от подобной значимости материала *таким* образом, что определенность ее способа чувственного выявления не дает более оснований для ограничения специфическим содержанием и узким кругом восприятия и изображения. Поэтому она уже и не связана исключительно с какой-либо определенной художественной формой, но становится *всеобщим* искусством, способным в любой форме разрабатывать и высказывать любое содержание, которое вообще может войти в фантазию, поскольку настоящим ее материалом остается сама фантазия, эта всеобщая основа всех особых форм искусства и всех отдельных искусств.

Подобное мы наблюдали уже в иной области, при рассмотрении завершения особенных художественных форм. Их конечную позицию мы усматривали в том обстоятельстве, что искусство освобождалось от специальных способов изображения в рамках *одной* из своих форм, поднимаясь над кругом этой целостности своих обособлений. Возможность такого всестороннего развития среди всех отдельных искусств по природе своей заложена только в сущности поэзии. Она проявляется поэтому в истории поэтического творчества отчасти в действительной разработке каждой особенной формы, отчасти в освобождении от связанности одним из замкнутых самих по себе типов — либо символического, либо классического, либо романтического способа восприятия и содержания.

350

б) Этим в то же время оправдывается место, которое мы отвели поэтическому искусству в научном изложении. Ибо поскольку поэзия больше имеет дело с всеобщей сущностью искусства, чем это возможно при любом ином способе создания художественных произведений, то могло показаться, что научное обсуждение должно начаться с поэзии, чтобы только потом перейти к обособлению остальных искусств, которое является необходимым следствием их специфического чувственного материала. Однако после того, что мы наблюдали в особенных формах искусства, путь философского раскрытия состоит, с одной стороны, в углублении духовного содержания, с другой же стороны, в установлении того, что искусство сначала только ищет соразмерного ему содержания, затем отыскивает его и, наконец, преступает его. Это понятие прекрасного и *искусства* должно заявить о себе также и в самих *искусствах*. Поэтому мы начали с архитектуры, которая только еще стремится к полному изображению духовного в чувственном элементе, так что искусство достигает подлинного слияния их только благодаря скульптуре, а в живописи и музыке вследствие внутренней субъективности их содержания снова начинает распадаться достигнутое единение как со стороны замысла, так и со стороны чувственного исполнения.

Поэзия наиболее резко выявляет характер этой последней ступени, поскольку ее, в ее художественном воплощении, следует понимать, по существу, как выход из реальной чувственности и ослабление последней, а не как творчество, не осмеливающееся еще войти в телесность и движение внешней сферы.

Чтобы научно объяснить это высвобождение, нужно сначала рассмотреть все то, от чего пытается отойти искусство. Подобным же образом обстоит дело и с тем обстоятельством, что поэзия способна вобрать в себя целостность содержания и форм искусства. На это мы также должны смотреть как на достижение целостности, что научно можно представить только как снятие ограниченности рамками особенного материала, а для этого в свою очередь нужно

предварительное рассмотрение тех односторонностей, исключительная значимость которых отрицается целостностью.

Только в результате такого хода рассуждений поэзия и оказывается тем особенным искусством, в котором одновременно начинает разлагаться само искусство и в котором оно обретает для философского познания точку перехода к религиозным представлениям как таковым, а также к прозе научного мышления. Как мы видели уже раньше, пограничными сферами

351

мира прекрасного являются, с одной стороны, проза конечного мира и обыденного сознания, из которой вырывается искусство, достигая истины, а с другой стороны, высшие сферы религии и науки, где поэзия переходит к более свободному от чувственности постижению абсолютного.

с) С какой бы полнотой и предельной духовностью ни воспроизводила поэзия заново всю целостность прекрасного, все же именно духовность и составляет одновременно недостаток этой последней сферы искусства. В этом отношении внутри системы искусств мы можем прямо противопоставить поэтическое искусство и архитектуру. Зодчество неспособно настолько подчинить объективный материал духовному содержанию, чтобы быть в состоянии формировать из него адекватный облик духа. Поэзия, наоборот, заходит настолько далеко в негативном обращении с ее чувственным элементом, что низводит звук — эту противоположность тяжелой пространственной материи — до уровня лишнего значения знака, вместо того чтобы сделать из него намекающий символ, как поступает со своим материалом зодчество. Но в результате этого она до такой степени разрушает слияние духовной внутренней жизни и внешнего бытия, что это уже перестает соответствовать первоначальному понятию искусства, и для поэзии возникает опасность совершенно потеряться в духовном, выйдя за пределы чувственной сферы.

Прекрасную середину между этими крайностями — зодчеством и поэзией — занимают скульптура, живопись и музыка, причем каждое из этих искусств, разрабатывая свое духовное содержание, еще целиком вводит его в какую-либо естественную стихию, делая его постижимым равным образом как для чувств, так и для духа. Ибо хотя живопись и музыка, будучи романтическими искусствами, обращаются уже к более идеально-духовному материалу, они, с другой стороны, возмещают непосредственность внешнего бытия, начинающего исчезать в этой повышенной идеальности, полнотой частного содержания и большим многообразием форм, поскольку цвет и звук оказываются гораздо более способными на это, чем материал скульптуры.

Правда, поэзия, со своей стороны, тоже ищет возмещения, коль скоро она являет нашему взору объективный мир в такой широте и многосторонности, какой не может достигнуть даже живопись, по крайней мере в одном и том же произведении. Однако это всегда остается только реальностью *внутреннего* сознания, а если поэзия, ощущая потребность в художественном, воплощении, и стремится к более сильному чувственному впе-

352

чатлению, то она способна добиться его отчасти лишь позаимствованными ею у музыки и живописи, но чуждыми ей самой средствами, отчасти же она вынуждена, чтобы сохранить себя в качестве подлинной поэзии, допускать эти родственные ей искусства только в подсобной роли, выдвигая всякий раз на первый план как, собственно, главный момент духовное представление, фантазию, обращающуюся к внутренней фантазии.

Этого, в общем, достаточно об отношении поэзии, согласно ее понятию, к остальным искусствам. Что же касается более конкретного рассмотрения самого поэтического искусства, то мы должны построить его в соответствии со следующими точками зрения.

Мы видели, что в поэзии само внутреннее представление составляет как содержание, так и материал. Но если представление уже за пределами искусства есть обычнейшая форма сознания,

то мы в первую очередь должны отделить *поэтическое* представление от *прозаического*. Однако на одном этом внутреннем поэтическом представлении поэзия не может остановиться, она должна доверить свои создания *языковому* выражению. А в соответствии с этим она должна взять на себя двойную обязанность. С одной стороны, уже свое внутреннее созидание поэзия должна осуществить так, чтобы оно полностью могло стать доступным языковому сообщению. С другой же стороны, она не может сам этот языковой элемент оставить в таком виде, в каком им пользуется обыденное сознание, а должна поэтически его обработать, чтобы как в выборе и расположении слов, так и в их звучании отличаться от прозаического способа выражения.

Но поскольку, невзирая на свое языковое выражение, поэзия обычно свободна от условий и ограничений, которые налагает на все прочие искусства своеобразие их материала, она сохраняет наиболее широкую возможность, какая только может быть у художественного произведения независимо от односторонности особенного искусства, — возможность развивать самые разные жанры во всей их полноте, являя поэтому наиболее расчлененную систему различных *родов* поэзии.

В соответствии с этим в дальнейшем изложении нам предстоит:

во-первых, говорить о *поэтическом* вообще и о поэтическом *произведении искусства*;

во-вторых, о поэтическом *выражении*;

в-третьих, о разделении поэтического искусства на поэзию *эпическую, лирическую и драматическую*.

А. ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В ОТЛИЧИЕ ОТ ПРОЗАИЧЕСКОГО

Дать определение поэтического как такового или же описать, что вообще поэтично, — от этого с ужасом отворачиваются все, кому когда-либо доводилось писать о поэзии. И на самом деле, если начать говорить о поэзии как искусстве, не обсудив заранее, что вообще составляют содержание и способ представления искусства, то весьма затруднительно будет установить, в чем же следует искать подлинное существо поэтического. Но неудобство такого задания еще более возрастает, если исходить из индивидуальных особенностей отдельных поэтических созданий, желая на основе такого знакомства с ними высказать нечто всеобщее, что сохраняло бы свою значимость для самых различных родов и видов поэзии.

Так, например, самые разнородные вещи считаются стихотворениями. Если исходить из этого и спросить затем, на каком основании подобные сочинения могут считаться стихотворениями, то тотчас же возникает указанная трудность. По счастью, здесь мы можем избежать ее. А именно, с одной стороны, мы вообще не шли от отдельных явлений к всеобщему понятию, а, наоборот, стремились из понятия вывести его реальность. Поэтому и нельзя требовать, например, в нашей теперешней сфере, чтобы все, что обычно называется стихотворением, подходило под это понятие, коль скоро решение, является ли нечто действительно поэтическим созданием или нет, может заимствоваться только из самого понятия. С другой стороны, нам не нужно больше удовлетворять и требованию привести понятие поэтического, поскольку, чтобы выполнить эту задачу, мы вынуждены были бы повторить все то, что мы излагали уже в первой части, говоря о прекрасном и об идеале вообще. Ибо природа поэтического в целом совпадает с понятием художественно-прекрасного и художественного произведения вообще, поскольку поэтическая фантазия в своем творчестве не сужается со всех сторон и не расплывается в односторонних направлениях характером материала, в котором она предполагает воплотить себя, — как в изобразительных искусствах и в музыке, — но вообще должна подчиниться лишь существенным требованиям идеального и художественного изображения. Поэтому из многочисленных аспектов, которые можно здесь привести, я выделю лишь самое важное:

во-первых, в плане различия поэтического и прозаического *отношения* к миру,

во-вторых, относительно поэтического и прозаического произведения искусства; к этому мы хотим добавить,
в-третьих, некоторые замечания о творческой субъективности, о поэте.

1. ПОЭТИЧЕСКОЕ И ПРОЗАИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЯ К МИРУ

а) Содержание этих отношений к миру

Прежде всего, что касается *содержания*, пригодного для поэтического замысла, то мы сразу же, по крайней мере условно, можем исключить все внешнее как таковое, вещи природы. Подлинный предмет поэзии составляют не солнце, не горы, не лес, не пейзаж и не внешний облик человека, кровь, нервы, мускулы, а духовные интересы. Ибо какой бы значительный элемент наглядного созерцания ни заключался в поэзии, она и в этом отношении остается духовной деятельностью и творит только для внутреннего созерцания, к которому все духовное стоит ближе и которому оно более отвечает, нежели внешние вещи в их конкретном чувственном явлении. Поэтому весь этот круг только в той мере входит в поэзию, в какой дух обнаруживает в них стимул или материал для своей деятельности: как окружение человека, его внешний мир, приобретающий существенную ценность только в соотношении с внутренним миром сознания, но не имеющий права претендовать на то, чтобы самому по себе стать исключительным предметом поэзии.

Объект, соответствующий поэзии, есть бесконечное царство духа. Ибо слово, этот наиболее податливый материал, непосредственно принадлежащий духу и наиболее способный выражать его интересы и побуждения в их внутренней жизненности, — слово должно применяться преимущественно для *такого* выражения, которому оно наиболее подходит, подобно тому как в других искусствах это происходит с камнем, краской, звуком. С этой стороны главная задача поэзии будет состоять в том, чтобы способствовать осознанию сил духовной жизни и вообще всего того, что бушует в человеческих страстях и чувствах или спокойно проходит перед созерцающим взором, — всеобъемлющего царства человеческих поступков, деяний, судеб, представлений, всей суеты этого мира я всего божественного миропорядка.

Поэзия была всеобщей и распространеннейшей наставницей человеческого рода, да и остается ею поныне. Ибо учение и обучение есть познание и постижение того, что *есть*.

Звездам, животным, растениям неведом закон их существования; человек же только тогда и существует согласно с законом своего существования, когда он знает, что такое он сам и что вокруг него: он должен знать силы, которые его направляют и руководят им. Подобное знание и дает поэзия в ее первой субстанциальной форме.

б) Различие этих отношений к миру

Но то же самое содержание воспринимает и *прозаическое* сознание, которое точно так же научает общим законам, как и поэзия умеет членить, упорядочивать и истолковывать пестрый мир отдельных явлений. При таком возможном тождестве содержания встает, как уже сказано, вопрос об общем отличии прозаического и поэтического способа представления.

а. *Поэзия* древнее, чем искусно разработанная прозаическая речь. Поэзия — это исконное представление истинного, знание, которое еще не отделяет всеобщего от его живого существования в отдельном, не противопоставляет еще закон и явление, цель и средства, с тем чтобы потом рассудочно сводить их воедино, но постигает одно в другом и через другое. Поэтому не следует думать, будто поэзия лишь образно выражает некое содержание, уже

познанное в его всеобщности. Напротив, согласно своему непосредственному понятию, она продолжает пребывать в субстанциальном единстве, которое не произвело еще такого разделения и последующего простого соединения разделенного.

αα. При таком способе созерцания все, что избирает поэзия, она представляет как замкнутую внутри себя и потому самостоятельную целостность, которая может быть богатой и чрезвычайно широкой по охвату условий, индивидов, действий, событий, чувств и способов представления, но должна являть весь этот широкий комплекс как замкнутый в себе самом, как порожденный и движимый чем-то одним, частным проявлением которого оказывается та или иная деталь. Так всеобщее, разумное выражается в поэзии не в своей абстрактной всеобщности и связях, установленных философией, и не в рассудочном соотношении своих сторон, но как нечто живое, являющееся, одушевленное, все собою определяющее, и притом таким образом, что всеохватывающее единство, подлинная душа этой жизни, действует и проявляется совершенно скрыто, изнутри.

ββ. Такое восприятие, формирование и высказывание остается в поэзии чисто *теоретическим*. Цель поэзии — не пред-

356

мет и его практическое существование, но создание образов и высказывание. Поэзия началась, когда человек стал выражать себя; сказанное для нее существует только затем, чтобы быть высказанным. Если человек, даже не отрываясь от практических дел своих и забот, перейдет вдруг к теоретической сосредоточенности и станет высказывать себя — тотчас же возникнет особое выражение, напоминающее о поэзии. Примером, чтобы упомянуть только один, послужит нам дистих, сохраненный Геродотом, где сообщается о смерти греков, павших у Фермопил. Содержание оставлено во всей своей простоте: скупое известие — с тремястами тысяч персов сражались четыре тысячи спартанцев. Но интерес тут в том, чтобы создать надпись, сказать об этом деянии современникам и потомкам, сказать только ради самого высказывания, — и вот так выражение становится поэтическим, то есть оно хочет проявить себя как *ποίησις*, оставляющее содержание в его простоте, но преднамеренно оставляющее само высказывание. Слово, содержащее эти представления, столь высокого достоинства, что оно стремится отличить себя от всякой прочей речи и превращается в дистих.

γγ. Благодаря этому и со стороны языка поэзия определяет себя как особую область, и, чтобы отделиться от повседневной речи, формирование выражения приобретает здесь большую ценность, нежели простое высказывание. Однако в этом отношении и принимая во внимание всеобщее воззрение на этот предмет, мы должны существенно различать между изначальной поэзией, которая *предшествует* образованию обычной и искусно разработанной прозы, и таким поэтическим восприятием и речью, которые развиваются в условиях уже вполне законченного прозаического жизненного состояния и прозаического выражения. В первом случае поэзия непреднамеренно поэтична в своих речах и представлениях; во втором — ей, напротив, введом та область, от которой она должна сначала отделиться, чтобы встать на свободную почву искусства, и поэтому она формирует себя в сознательном противостоянии всему прозаическому.

β. Во-вторых, *прозаическое* сознание, каковое должна отделить от себя поэзия, нуждается в совершенно ином способе представления и высказывания.

αα. С одной стороны, это прозаическое сознание рассматривает обширный материал действительности в плане *рассудочной* связи причины и следствия, цели и средства и прочих категорий ограниченного мышления, вообще в плане условий всего внешнего и конечного. Вследствие этого все особенное то

357

ложным образом выступает как нечто самостоятельное, то приводится в простую *связь* с другим и таким образом постигается только в своей относительности и зависимости. Вследствие этого совершенно не осуществляется то свободное единство, которое при всех своих разветвлениях и внутренних расхождениях все же остается тотальным и свободным целым, — поскольку все его особенные стороны являются лишь специфическим раскрытием и проявлением *одного и того же* содержания, составляющего средоточие и связующую душу целого и реально действующего в качестве этого всепроникающего одушевления. Такой вид рассудочного представления доходит поэтому только до особых законов явлений и останавливается на таком разделении и простом соотношении частного существования и всеобщего закона, тем более что самые законы распадаются для него на прочно установленные особенные моменты, отношение между которыми тоже представляется только в форме внешнего и конечного.

ββ. С другой стороны, *обыденное* сознание вообще не входит в рассмотрение внутренних связей, существенного в вещах, причин, оснований, целей, но довольствуется тем, что берет все существующее и совершающееся как нечто отдельное, в соответствии с его лишенной значения случайностью. В этом случае, правда, не рассудочные разграничения устраняют то живое единство, в котором поэтическое созерцание содержит внутренний разум вещи и его выявление и внешнее бытие, но здесь недостает именно усмотрения этой разумности и значения вещей, лишаящихся вследствие этого всякой существенности для сознания и не имеющих более права претендовать на интерес к ним разума. Тогда понимание рассудочно взаимосвязанного мира и его отношений подменяется взглядом на некую рядоположность и беспорядочное смешение безразличных явлений, что может отличаться широтой внешней жизненности, но оставляет совершенно неудовлетворенной более глубокую потребность. Ибо подлинное созерцание и зрелое умонастроение только там находят для себя удовлетворение, где видят и ощущают в явлениях адекватную реальность всего существенного и истинного. Внешне живое мертво для более глубокого смысла, если из него не светится ничего внутреннего и значительного в самом себе в качестве его подлинной души.

γγ. Эти недостатки рассудочного представления и обычного созерцания устраняет *спекулятивное* мышление, которое благодаря этому одной из своих сторон родственно поэтической фантазии. А именно — разумное познание не имеет дела со случай-

ными деталями и не упускает сущности в явлениях, оно не довольствуется также расчленениями и простым связыванием, характерным для рассудочного представления и рефлексии, но соединяет в свободную целостность то, что с ограниченно конечной точки зрения отчасти распадается на самостоятельные элементы, отчасти же предстает лишенным единства. Однако мышление имеет своим результатом только мысли, оно испаряет форму реальности, превращая ее в форму чистого понятия, и, даже схватывая и познавая действительные вещи в их существенной особенности и в их действительном внешнем бытии, оно это особенное возводит во всеобщую стихию идей, где мышление только и пребывает у себя самого. Так, в противоположность миру явлений, возникает новое царство, составляющее истину действительного, однако такую истину, которая не открывается в свою очередь в самом *действительном* как его формирующая сила и как его собственная душа. Мышление — это только примирение истинного с реальностью в *мышлении*; но поэтическое творчество и созидание есть примирение в форме самого *реального явления*, хотя и представляемой только духовно.

γ. Благодаря сказанному мы имеем теперь две различные сферы сознания — поэзию и прозу. В ранние эпохи, когда определенное мирозозерцание с его религиозной верой и всем остальным знанием не развилось еще до рассудочно организованного представления и познания, а действительное состояние человеческой жизни не было еще упорядочено в соответствии с таким знанием, — в такие эпохи поэзии существовать легче. Ей не противостоит тогда проза как самодовлеющая область внутреннего и внешнего бытия, которую ей еще нужно преодолеть, но

задача ее ограничивается лишь углублением значений и прояснением образов, уже существующих в сознании. Но когда проза уже вовлекла в свой способ постижения все содержание духа и на все наложила свою печать, тут поэзия уже вынуждена взять на себя дело полной перековки и перестройки и — при неподатливости сферы прозаического — со всех сторон сталкивается с многообразными трудностями. Ибо ей не только предстоит вырваться из сферы безразличного и случайного, за что упорно цепляется обычное созерцание, и не только предстоит возвысить до разумности рассмотрение рассудочной связи вещей или воплотить спекулятивное мышление в образы фантазии, как бы вновь придав ему плоть в сфере самого духа, — но она должна также в связи с этими многообразными задачами преобразовать привычные для прозаического сознания *формы*

359

выражения в поэтические и при всей преднамеренности, которая по необходимости вызывается таким противопоставлением, все же вполне сохранить видимость непреднамеренности и изначальной свободы, в которой нуждается искусство.

с) Конкретизация поэтического созерцания

Итак, теперь мы в общих чертах указали содержание поэтического и отличили поэтическую форму от прозаической. Наконец, *третий* момент, который нам следует еще упомянуть, касается конкретизации, в отношении которой поэзия идет дальше остальных искусств, отличающихся менее богатым развитием. Правда, мы видим, что архитектура тоже существует у самых различных народов и на протяжении всех столетий, но уже скульптура достигает своей вершины в древнем мире у греков и римлян, подобно тому как живопись и музыка в новейшее время у христианских народов. Поэзия же переживает блестящие эпохи расцвета у всех наций и во все времена, которые вообще были продуктивны в искусстве. Ибо она охватывает весь человеческий дух в его совокупности, а человечество обладает многообразием частных особенностей.

а. Поскольку поэзия имеет своим предметом не всеобщее в форме научной абстракции, а изображает разумное в его индивидуализированных формах, она непременно нуждается в определенности национального характера, из которого она проистекает и содержание и способ созерцания которого составляют также и ее содержание и способ изображения. Поэзия переходит поэтому ко всей полноте своеобразных особенностей. Восточная, итальянская, испанская, английская, римская, греческая, немецкая поэзия, — все они весьма различны по духу, чувству, миросозерцанию, выражению и т. п.

Но столь же многообразные различия сказываются и между эпохами, в какие создается поэзия. Тем, например, чем является немецкая поэзия теперь, она не могла быть ни в средние века, ни в эпоху Тридцатилетней войны. Определяющие моменты, вызывающие теперь у нас величайший интерес, принадлежат всей современной эпохе, и у каждого времени есть свой способ восприятия, более широкий или более узкий, более высокий и свободный или более унылый и подавленный, вообще есть свое особое миросозерцание, которое с наибольшей ясностью и полнотой получает адекватное художественное осознание именно в поэзии, поскольку слово способно выразить человеческий дух в целом.

360

б. Среди этих национальных характеров, умонастроений и миросозерцаний одни в свою очередь более поэтичны, нежели другие. Так, например, восточная форма сознания в целом поэтичнее, чем западная, за исключением Греции. Нераспавшееся, прочное, единое, субстанциальное всегда главенствует на Востоке, и такое созерцание по своей природе наиболее цельно, хотя оно и не достигает свободы идеала. Запад же, особенно в новое время, исходит из бесконечного разделения и дробления бесконечного, и при этой точности всех вещей конечное,

обретая самостоятельность для представления, вновь должно быть повернуто его относительной стороной. Для восточных же людей вообще нет, собственно говоря, ничего самостоятельного, но все выступает только как акцидентальное, обретающее свое постоянное средоточие и окончательное разрешение в едином и абсолютном, к которому оно и возводится.

γ. Но сквозь все это многообразие национальных различий и сквозь вековой путь развития проходит в качестве общего и потому понятного и доступного также и другим народам и временам, с одной стороны, нечто общечеловеческое, а с другой стороны — художественное. В этих обоих отношениях самые разные нации вновь и вновь восхищались греческой поэзией и подражали ей, так как именно здесь чисто человеческое раскрылось прекраснейшим образом как по своему содержанию, так и с точки зрения художественной формы. Но даже и поэзия индийцев, например, вопреки всей отдаленности их мирозерцания и способа изображения от нашего, не вполне чужда нам, и мы можем считать одним из главных достоинств нынешнего времени то, что теперь все более и более начало пробуждаться понимание всего богатства искусства и человеческого духа вообще.

Если при этом тяготении к индивидуализации, которому в указанных отношениях всецело следует поэзия, рассуждать о поэтическом искусстве *вообще*, то это общее, которое мы могли бы установить как таковое, останется весьма абстрактным и пустым. Поэтому, если мы хотим говорить о поэзии в собственном смысле слова, мы должны всегда постигать образы, создаваемые представляющим духом, в их национальном и временном своеобразии, не упуская из виду и субъективную творческую индивидуальность.

Таковы соображения о поэтическом восприятии действительности, которые я хотел предварительно изложить.

361

2. ПОЭТИЧЕСКОЕ И ПРОЗАИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Но поэзия не может остановиться на внутреннем представлении как таковом, а должна перейти к расчленению и завершенности в *поэтическом произведении искусства*.

Разнообразные размышления, которых требует этот новый предмет, мы можем свести воедино и упорядочить следующим образом.

Во-первых, мы выделим самое важное, касающееся *поэтического произведения искусства вообще*, затем,

во-вторых, отделим его от основных жанров *прозаического изложения*, коль скоро последнее еще может трактоваться художественно. Только после этого,

в-третьих, мы получим во всей его полноте понятие *свободного произведения искусства*.

а) Поэтическое произведение искусства вообще

Что касается *поэтического произведения искусства вообще*, то нам остается только повторить прежнее требование: как и всякое другое создание свободной фантазии, произведение искусства должно быть развито и завершено в качестве органической целостности. Это требование может быть удовлетворено только следующим образом.

а. *Во-первых*, то, что составляет основное, всеохватывающее содержание, будь то определенная цель действий и событий или определенное настроение и чувство, должно быть прежде всего единым в самом себе.

аа. Далее, с этим единством должно соотноситься все остальное, находясь с ним в конкретной свободной связи. Это возможно только благодаря тому, что избранное содержание постигается не как абстрактное *всеобщее*, а как человеческие действия и чувства, как цель и

страсть, принадлежащие определенным *индивидам*, их духу, воле, умонастроению, и возникающие на почве их индивидуальной природы.

ββ. Всеобщее, которое должно быть изображено, и индивиды, в характерах, судьбах и поступках которых оно достигает поэтического выявления, не должны отделяться друг от друга, и индивиды не должны быть в простом подчинении у абстрактных всеобщностей, но обе стороны должны быть жизненно сплетены друг с другом. Так, в «Илиаде» гнев Ахилла составляет тот центральный момент всего целого, с которым связаны борь-

362

ба греков и троянцев и победа эллинов. Впрочем, бывают и такие поэтические произведения, в которых основное содержание вообще отличается большей всеобщностью или же само по себе выполнено с гораздо более значительной всеобщностью, как, например, в большой эпической поэме Данте, которая проходит через весь божественный мир и изображает самых различных индивидов в их отношении к адским мукам, чистилищу и райскому блаженству. Но и здесь нет абстрактного распада обеих сторон и нет простой подчиненности отдельных субъектов всеобщему. Ибо в христианском мире субъекта следует понимать не как простую акциденцию божества, но как бесконечную цель в самом себе, так что здесь всеобщая цель, божественная справедливость в проклятии и спасении, может одновременно являться и как нечто имманентное, как вечный интерес и бытие отдельного индивида. В этом божественном мире индивид вообще стоит в центре: в государстве он еще может быть принесен в жертву ради спасения всеобщего, то есть государства; но по отношению к богу и в царстве божием индивид сам по себе есть самоцель.

γγ. В-третьих, и всеобщее, составляющее содержание человеческих чувств и поступков, должно предстать как нечто самостоятельное, совершенно законченное и как замкнутый мир сам по себе. Если, например, в наши дни говорят об офицере, генерале, чиновнике, профессоре и т. д. и мы попытаемся представить, чего же способны желать подобные фигуры и характеры в своих обстоятельствах и в своей среде и что они в состоянии совершить, то перед нами будет лишь содержание интересов и деятельности, в котором или нет ничего самого по себе замкнутого и самостоятельного, а только многообразные внешние взаимосвязи, отношения и зависимости, или же это содержание, взятое опять-таки как абстрактное целое, может принять форму всеобщего, совершенно оторванного от индивидуальности целостного характера, например форму долга.

И наоборот, существует такое вполне превосходное содержание, образующее замкнутое в себе целое, которое без какого-либо развития и движения совершенно закончено уже в *одном-единственном* предложении. Даже нельзя, собственно, сказать, принадлежит ли такое содержание поэзии или прозе. Великое слово Ветхого завета: «И сказал господь, да будет свет, и стал свет», — в своей чеканной ясности и выразительности в равной мере является и прозой и высочайшей поэзией. Также и заповеди: «Я господь бог твой, и да не будет для тебя никакого другого бога, кроме меня», или: «Чти отца твоего и мать твою».

363

Сюда относятся также «Золотые слова» Пифагора, притчи и мудрость Соломона и т. п. Это такие исполненные смысла суждения, которые как бы предшествуют еще различиям прозаического и поэтического. Но назвать их поэтическими произведениями искусства едва ли можно даже тогда, когда они предстают в более обширном составе, поскольку завершенность и замкнутость в поэзии мы должны понимать одновременно и как *развитие*, членение и, следовательно, как такое единство, которое, по существу, исходит из самого себя, чтобы прийти к действительному обособлению своих различных сторон и частей. Это требование, которое само собою разумеется в изобразительном искусстве, по крайней мере со стороны формы, чрезвычайно важно и для поэтического произведения.

β. Это подводит нас ко *второму* моменту, относящемуся к органическому членению художественного произведения внутри себя на отдельные части, которые, чтобы вступить в органическое единство, должны быть вполне развиты сами по себе.

αα. Ближайшее определение, которое раскрывается здесь перед нами, основывается на том, что искусство вообще любит останавливаться на особенном. Рассудок спешит вперед, он или тотчас же подводит теоретический итог всему многообразию, исходя из общих точек зрения и испаряя это многообразие в рефлексиях и категориях, или же подчиняет его практически определенным целям, так что особенное и отдельное не получают всего того, что принадлежит им по праву. Поэтому рассудку кажется излишним и скучным задерживаться на том, что в соответствии с этим положением может сохранять лишь относительную ценность. Но для поэтического восприятия и разработки любая часть, любой момент должны быть интересны и жизненны сами по себе, поэтому поэзия с радостью готова задержаться на отдельном, любовно разрисовывая его и обращаясь с ним как с целостностью самой по себе. Следовательно, как бы ни был велик тот интерес, то содержание, которые поэзия делает центральным моментом художественного произведения, она в равной степени организует и все малое, — подобно тому как и в человеческом организме всякий член, каждый палец образует изящнейшее целое и как вообще в действительности любое существо представляет замкнутый внутри себя мир. Поэтому поэзия продвигается вперед медленнее, чем суждения и выводы рассудка, которому во всех его теоретических рассуждениях и во всех практических целях и намерениях важен по преимуществу окончательный результат и гораздо менее важен тот путь, по которому он движется.

364

Что же касается той степени, в какой поэзия может отдаться своей склонности к неторопливой разрисовке деталей, то мы уже видели, что ее призвание не в том, чтобы пространно описывать внешнее как таковое в формах его чувственного явления. Если поэтому она делает своей главной целью подобные развернутые описания, в которых не отражаются духовные отношения и интересы, то она становится тяжеловесной и скучной. Что же касается точной детализации, то поэзия должна особенно остерегаться соперничать с полнотой частных особенностей реального внешнего бытия. Уже живописи приходится быть осторожной в этом отношении и ограничивать себя. А в поэзии нужно учитывать еще два обстоятельства: во-первых, она может воздействовать только на внутреннее созерцание и, во-вторых, она лишь в отдельных чертах и последовательно может передать представлению то, что в самой действительности схватывается одним взглядом. Поэтому поэзия в изображении отдельных деталей не должна заходить так далеко, чтобы при этом затемнялось, искажалось или утрачивалось целостное созерцание. Особые трудности приходится ей преодолевать преимущественно тогда, когда она должна наглядно представить многообразное действие или событие, происходящее в действительности в одно и то же время и по существу тесно связанное в этой одновременности, тогда как поэзия может показать его только как последовательный ряд событий.

Что касается этого момента, равно как и форм, в которых осуществляются остановка на каком-либо месте, движение вперед и т. д., то различные жанры поэзии отличаются весьма разнообразными требованиями. Так, эпическая поэзия, например, совершенно в иной степени задерживается на деталях и на внешнем, чем поэзия драматическая, которая гораздо более быстро движется вперед, или чем лирическая, которая занята только внутренним миром.

ββ. Благодаря такой разработке все отдельные части художественного произведения становятся *самостоятельными*. Правда, кажется, будто это в корне противоречит тому единству, которое мы выдвинули как первое требование, но на деле это противоречие — только ложная видимость. Ибо самостоятельность должна утверждаться не *таким* образом, чтобы каждая особенная часть абсолютно отпадала от других частей, а должна заявлять о себе лишь постольку, поскольку благодаря этому все различные стороны и части выявятся в изображении со

свойственной им жизненностью ради самих себя и в их свободной самостоятельности. Если же, напротив, у отдельных частей нет

365

индивидуальной жизненности, то художественное произведение, которое, как и все искусство вообще, может воплотить всеобщее только в форме действительно особенного, становится оголенным и мертвенным.

γγ. Но, несмотря на эту самостоятельность, отдельные части должны, однако, оставаться в связи друг с другом, поскольку *одно* основополагающее определение, которое раскрывается и изображается в них, должно возвестить о себе как о всеохватывающем единстве, связующем целостность всего особенного и вбирающем его в себя. Это требование легко может стать камнем преткновения для поэзии, особенно если она не стоит на высоте своих задач, и тогда произведение искусства переместится из стихии свободной фантазии в область прозаического. Ведь связь отдельных частей не должна быть простой *целесообразностью*. Ибо при телеологическом соотношении частей цель — это представляемая сама по себе и желаемая всеобщность, умеющая, правда, сделать соразмерной с собою те особенные стороны, благодаря которым и в которых она обретает существование, но пользующаяся ими только как средством и постольку отнимающая у них всякое свободное существование само по себе, а тем самым и какую бы то ни было жизненность. Тогда все части преднамеренно соотносятся лишь с *одной* целью, которая только и должна выступать в качестве единственно значимой, абстрактно подчиняя себе все остальное. Такому несвободному рассудочному соотношению противится свободная красота искусства.

γ. Поэтому единство, подлежащее восстановлению в отдельных частях произведения искусства, должно быть единством иного рода. Мы можем следующим образом подытожить то двоякое определение, которое в нем заключено.

αα. *Во-первых*, в каждой части должна сохраняться своеобразная жизненность, которой мы требовали выше. Но если обратиться к тому, на каких правах особенное вообще может быть введено в художественное произведение, то мы исходили из того, что произведение искусства вообще создается ради воплощения *одной* основной идеи. От нее поэтому и должно исходить, собственно, все определенное и отдельное. Дело в том, что содержание поэтического произведения в самом себе должно быть не абстрактной, а конкретной природы, а потому уже само должно вести к более богатому раскрытию различных сторон. Если же теперь эти различия, даже если они в своем осуществлении и станут по видимости распадаться на прямые противоположности, основаны на едином в самом себе содержании вещи, то это

366

может быть только в том одном случае, когда само содержание в соответствии со своим понятием и сущностью заключает в себе замкнутую и согласованную целостность всего особенного. Эти особенности принадлежат содержанию, и, развертывая их, оно только и раскрывает впервые свой подлинный смысл. Только *эти* особенные части, изначально принадлежащие содержанию, и могут поэтому получить существование в произведении искусства в форме действительных, значимых сами по себе и жизненных явлений. В этом отношении, как бы ни казались они противостоящими друг другу при реализации их *особенной* характерности, они с самого начала скрыто согласованы друг о другом, что находит основание в их собственной природе.

ββ. *Во-вторых*, поскольку произведение искусства представляет все в формах *реального* явления, то единство, чтобы не нарушать живой отблеск действительного, само должно быть только *внутренней* нитью, связывающей все части с видимой непреднамеренностью в органическую целостность. Только это наделенное душой единство органического и может произвести на свет поэтическое в собственном смысле — в противоположность прозаической целесообразности. Ведь там, где особенное выступает только как средство для определенной цели,

оно не имеет и не должно иметь никакой своеобразной значимости и жизни само по себе. Напротив, оно должно тогда показывать всем своим существованием, что находится здесь ради чего-то другого, то есть ради определенной цели. Целесообразность откровенно провозглашает свою власть над объективностью, в которой реализуется цель. Но произведение искусства, раскрывая избранное им основное содержание путем развертывания особенного, может и должно придать последнему видимость самостоятельности и свободы, поскольку это особенное представляет собой не что иное, как именно данное содержание в форме действительной реальности, соответствующей ему.

Это напоминает нам о задачах спекулятивного мышления, которое, с одной стороны, тоже должно развить особенное в его самостоятельности, исходя из первоначально неопределенной всеобщности, а с другой стороны, должно показать, как внутри этой целостности всего особенного, в которой раскрывается только то, что само по себе уже заключено во всеобщем, именно поэтому восстанавливается единство, только теперь становящееся действительно конкретным единством, подтвержденным собственными различиями и их опосредствованием. Благодаря такому способу рассмотрения спекулятивная философия тоже создает произведения, которые, будучи в этом сходны с поэтическими,

367

обладают — уже благодаря содержанию — замкнутой в себе тождественностью и расчлененным развитием.

Однако при сравнении той и другой деятельности мы помимо различия между движением чистой мысли и художественным изображением должны отметить еще одно существенное расхождение. А именно, хотя философская дедукция и показывает необходимость и реальность особенного, но, диалектически снимая его, она столь же явно доказывает на примере самого особенного, что оно обретает свою истину и свое бытие только в конкретном единстве. Поэзия же не доходит до такого преднамеренного обнаружения этого. Единство согласования должно, правда, присутствовать во всей его полноте в каждом поэтическом произведении, и, будучи душой целого, оно должно выявляться во всех отдельных частях. Однако присутствие этого единства не выдвигается явно искусством, а остается внутренним, существующим в себе, подобно тому как душа непосредственно жива во всех членах тела, не отнимая у них, однако, видимости самостоятельного существования. Происходит точно то же, что с тонами и красками. Желтое, голубое, зеленое, красное — различные цвета, которые доходят до полной противоположности друг другу и все же могут оставаться в гармонии, поскольку эти противоположности, образуя целостность, заключены в самом существе цвета; и это единство их не выявлено как таковое. Точно так же основной тон, терция и квинта остаются особенными тонами и дают, однако, гармонию трезвучия; и они образуют эту гармонию лишь тогда, когда каждому тону оставлено его свободное, присущее только ему звучание.

γγ. В отношении органического единства и расчлененности художественного произведения существенные различия вносят как *особенная форма искусства*, из которой происходит художественное произведение, так и определенный *род поэзии*, в соответствии с особым характером которого оно формирует себя. Например, поэзия символического искусства при большей абстрактности и неопределенности значений, составляющих основное содержание, не может достичь той степени чистоты подлинно органического строения, какая возможна в произведениях классической формы искусства. В символическом искусстве, как мы видели в первой части, существует весьма слабая связь между всеобщим значением и действительным явлением, в котором искусство воплощает свое содержание, так что здесь особенное то получает большую самостоятельность, то опять-таки лишь устраняется, как в случае возвышенного, — с тем чтобы в этом отрицании постигнуть одну-единственную силу и субстанцию, —

368

или же возникает загадочное соединение особых, в самих себе столь же разнородных, сколь и родственных черт и сторон природного и духовного бытия. Напротив, романтическая форма искусства, в которой внутреннее как ушедшее *внутрь себя* открывается только духу, предоставляет широкие возможности и для самостоятельного развертывания особенной внешней реальности. И хотя здесь тоже должны существовать связь и единство всех частей, но они не могут быть развиты до такой ясности и устойчивости, как в созданиях классической формы искусства.

Подобно этому и эпос позволяет как пространно описывать все внешнее, так и останавливаться на эпизодических событиях и деяниях, в результате чего единство целого при большей самостоятельности частей не кажется столь всеобъемлющим. Драма, напротив, требует более строгой стянутости, хотя романтическая поэзия и в области драматического допускает многообразие эпизодов и подробную детализацию в характеристике как всего внутреннего, так и внешнего. Лирика в соответствии с возможностями ее различных видов также обращается к наиболее разностороннему способу изображения: она то повествует, то выражает чувства и размышления, то при более спокойном развитии соблюдает более строгое единство, то без всякой видимости какого-либо единства отдается с безудержной страстью течению представлений и чувств.

Этого достаточно о поэтическом произведении искусства вообще.

b) Отличия от историографии и ораторского искусства

Чтобы теперь с большей определенностью выделить отличия организованного таким образом поэтического произведения от *прозаического* изложения, мы обратимся к тем видам прозы, которые, не выходя за ее пределы, более всего способны приобщиться к искусству. Это в первую очередь искусство исторического описания и красноречие.

а. Что касается *исторического описания*, то оно оставляет достаточный простор для *одной* стороны художественной деятельности.

аа. Развитие человеческого существования в религии и государстве, свершения и судьбы наиболее выдающихся индивидов и народов, действовавших в этих областях, претворявших в дело великие цели или же наблюдавших падение своих начинаний, — этот предмет историографии может сам по себе быть важным, превосходным и интересным, и, как бы ни старался

историк передать действительно происходившее, он вынужден включать это пестрое содержание событий и характеров в свои представления, духовно воссоздавать его и изображать для представления. При таком воспроизведении он не может довольствоваться простой правильностью отдельных деталей, но должен одновременно упорядочивать и формировать все воспринятое, объединяя и группируя отдельные черты, поступки, происшествия таким образом, чтобы, с одной стороны, перед нами с характерной жизненностью возникал ясный образ нации, времени, внешних условий и внутреннего величия или слабости действующих индивидов и чтобы, с другой стороны, из всех отдельных частей явствовала их взаимосвязь с внутренним историческим значением народа, какого-либо события и т. д. В этом смысле мы и теперь еще говорим об искусстве Геродота, Фукидида, Ксенофонта, Тацита и немногих других и всегда будем восхищаться их рассказами как классическими произведениями словесного искусства.

ββ. Однако и эти прекраснейшие плоды исторического описания не принадлежат свободному искусству, и даже если присоединить сюда внешне поэтическое обращение со слогом, стихотворным размером и т. п., то и тогда здесь не возникнет поэзии. Потому что не тот способ, каким *пишется* история, но природа *содержания* составляет прозаичность историографии. Рассмотрим это более подробно.

Собственно историческое по своему предмету и по сути дела начинается только тогда, когда приходит к завершению героическая эпоха, которую следует изначально оставить за поэзией и искусством: то есть тогда, когда определенность и проза жизни присутствуют как в действительном состоянии, так и в его восприятии и передаче. Геродот, например, описывает не поход греков на Трою, а персидские войны и часто с большими усилиями и трезвой наблюдательностью стремится к точному знанию того, что намеревается рассказать. Напротив, индийцам, да и всем восточным народам, за исключением разве лишь китайцев, недостает прозаического подхода, позволившего бы создать реальное историческое описание, и они постоянно уклоняются в сторону чисто религиозных или фантастических толкований и разработки имеющегося у них материала.

Прозаический характер исторической эпохи народов заключается, коротко говоря, в следующем.

История, *во-первых*, немыслима без общежития, будь то в религиозном или в государственном мирском смысле, — без общежития с его законами, учреждениями и т. п., которые сами

370

по себе твердо установлены и считаются всеобщими законами или же должны быть утверждены в качестве таковых.

Из наличия такого общежития вытекают, *во-вторых*, определенные действия, направленные на его сохранение и изменение, действия, которые могут быть всеобщими по природе и составляют главное, о чем здесь идет речь; для принятия решения и исполнения таких действий необходимо требуются соответствующие индивиды. Последние бывают великими и значительными, когда они с их индивидуальностью отвечают той общей цели, которая заключена во внутреннем понятии наличных состояний; они мелки, если не доросли до исполнения этих дел; они дурны, если, вместо того чтобы защищать дело своей эпохи, в отрешенности от него дают простор лишь своей случайной индивидуальности.

Какой бы из этих или прочих случаев ни имел место, все равно никогда не будет того, чего мы уже в первой части потребовали от подлинно поэтического содержания и состояния мира. Ведь и у выдающихся индивидов та субстанциальная цель, которой они себя посвящают, более или менее задана, предписана, вынуждена. Тем самым не складывается то индивидуальное единство, в котором всеобщее и целостная индивидуальность должны быть просто тождественными, самоцелью для себя, замкнутым целым. И если даже индивиды сами поставили перед собой ту или иную цель, то все же не сама свобода или несвобода их духа и умонастроения, не сама эта индивидуально сложившаяся живая форма составляет предмет истории, а осуществленная цель, ее воздействие на предназначенную, не зависящую от индивида действительность.

С другой стороны, в исторических обстоятельствах выявляется игра случайностей, разрыв между тем, что субстанциально в себе самом, и относительностью отдельных событий и происшествий, а также особенной субъективностью характеров с присущими им страстями, намерениями, судьбами, которые в этой прозе заключают в себе гораздо больше странного и необычного, чем чудеса поэзии, которые всегда должны придерживаться общезначимого.

Что касается, наконец, *в-третьих*, исполнения исторических действий, то здесь опять-таки в отличие от собственно поэтического, с одной стороны, прозаически вторгается раскол между субъективным своеобразием и необходимым для общего дела сознанием законов, принципов, максим и т. д., с другой же стороны, реализация установленных целей сама требует многих усилий и приготовлений. Их внешние средства весьма раз-

371

нообразны, находятся в многосторонних связях и зависимостях и, что касается намеченного к исполнению предприятия, должны целесообразно подготавливаться и применяться с умом, осмотрительностью и прозаическим расчетом. Не сразу приступают к делу, но большей частью после основательной подготовки, так что все отдельные действия, совершаемые для достижения *одной* цели, или остаются нередко совершенно случайными и лишенными внутреннего единства по своему содержанию, или же предписываются в формах практической полезности рассудком, все соразмеряющим с целью, а не следуют из самостоятельной и непосредственно свободной жизненности.

γγ. Но историк не имеет права устранять эти *прозаические* характерные черты своего содержания или же превращать их в другие — *поэтические*; он обязан рассказывать то, *что* есть, и именно так, *как* есть, ничего не переосмысливая и ничего не развивая поэтически. Как бы поэтому он ни утруждал себя тем, чтобы сделать внутренним средоточием и центром всех подробностей повествования тот внутренний смысл и дух эпохи, дух народа, определенного события, которое он описывает, у него нет все же возможности подчинить себе ради этого все наличные обстоятельства, характеры и происшествия, даже если он и отодвинет в сторону что-либо вполне случайное и незначительное, и он вынужден допустить все таким, как оно существует в своей внешней случайности, зависимости и неисправимой произвольности.

Правда, кажется, что в биографии осуществимы индивидуальная жизненность и самостоятельное единство, поскольку здесь индивид, равно как и то, что исходит от него и оказывает на него свое действие, остается в центре изложения, однако исторический характер образует всегда только одну из двух крайностей. Ибо если даже он и составляет субъективное единство, то, с другой стороны, обнаруживаются разнообразные происшествия, события и т. д., которые, во-первых, сами по себе не имеют внутренней связи, а во-вторых, затрагивают индивида без его свободного участия, втягивая его в эти внешние обстоятельства. Так, Александр — это, несомненно, индивид, находящийся на вершине своей эпохи; он решается на поход против персидской монархии, исходя из своей индивидуальности, гармонирующей с внешними отношениями. Однако Азия, которую он покоряет, представляет собой лишь случайное целое в многообразии произвольных устремлений ее отдельных народностей, и все происходящее совершается в формах, характерных для непосредственного внешнего явления.

372

Если же, наконец, историк по своему субъективному познанию и углубляется в абсолютные основания всего происходящего и в божественную сущность, перед которой исчезают случайности и раскрывается высшая необходимость, то все же в том, что касается реального облика событий, он не вправе воспользоваться преимуществом поэтического искусства, для которого субстанциальное должно быть главным, поскольку одной лишь поэзии дано свободно и беспрепятственно обращаться с наличным материалом, с тем чтобы и с внешней стороны он был адекватен внутренней истине.

β. *Во-вторых, красноречие* кажется более близким к свободному искусству.

αα. Ибо хотя оратор в равной мере черпает повод и содержание своего произведения из наличной действительности, из определенных реальных обстоятельств и намерений, но, *во-первых*, то, что он высказывает, остается все же его свободным суждением, его собственным умонастроением, его субъективной имманентной целью, в которой он может принимать участие во всей своей самобытности. *Во-вторых*, ему полностью предоставлено развитие этого содержания и способ его обработки вообще, так что создается впечатление, будто в речи мы имеем перед собой совершенно самостоятельное создание духа. *В-третьих*, наконец, ему не только не нужно обращаться к нашему научному или иному рассудочному мышлению, но он должен убедить нас в чем-то, и, чтобы достичь этой цели, он может воздействовать на человека в его целостности — на его чувства, созерцание и т. д. Ведь его содержание — это не только абстрактная сторона простого понятия вещи, которой он хочет заинтересовать нас, или цели, к исполнению которой он хочет нас призвать, но в значительной степени также определенная

реальность и действительность, так что изложение оратора должно, конечно, заключать в себе субстанциальное, но в равной степени оно должно схватывать это всеобщее в форме явления и доводить его до нашего конкретного сознания. Поэтому ему нужно не только удовлетворить рассудок строгостью своих умозаключений и выводов, но он может обратиться и к нашей душе, пробудить чувства, увлечь нас, занять наше созерцание и таким образом потрясти и убедить слушателя всеми формами духа.

ββ. Но если видеть ораторское искусство в истинном свете, то как раз здесь кажущаяся свобода более всего подчинена закону практической *целесообразности*.

Во-первых, то, что придает речи ее подлинно впечатляющую силу, заключено не в той особой цели, ради которой произносит-

373

ся эта речь, а во всеобщем, в законах, правилах, принципах, к которым может быть сведен отдельный случай и которые сами по себе уже существуют в этой форме всеобщности отчасти как действительные законы государства, отчасти как моральные, правовые, религиозные максимы, чувства, догмы и т. д. Определенные обстоятельство и цель, которые служат здесь исходным моментом, и это всеобщее разъединены с самого начала, и это разделение сохраняется и в дальнейшем.

У оратора есть, правда, намерение соединить обе эти стороны; но то, что уже изначально осуществлено в пределах поэтического, насколько оно вообще поэтично, существует в ораторском искусстве только как субъективная цель оратора, достижение которой лежит за пределами речи. Следовательно, здесь не остается ничего иного, кроме как *подводить под общее*, так что определенное реальное явление, в данном случае конкретное обстоятельство или цель, развивается не свободно из него самого, в непосредственном единстве со всеобщим, а делается значимым, лишь будучи подведено под принципы через соотнесение с законами, нравами, обычаями и т. д., которые, со своей стороны, также существуют сами по себе. Не свободная жизнь явления в его конкретности, а прозаическое разделение понятия и реальности, простое соотнесение их друг с другом и требование их единства — вот что составляет здесь основной тип.

Так, например, часто вынужден поступать духовный проповедник, ибо самые различные случаи он должен возводить ко всеобщим религиозным учениям и вытекающим из них моральным, политическим и прочим принципам и правилам поведения, так как эти учения в религиозном сознании должны быть познаны, пережиты и стать предметом веры, в сущности, сами по себе, как субстанция всего отдельного. Проповедник может при этом взывать к нашему сердцу, может выводить божественные законы из источника души и подводить их к этому источнику также и в душе слушателя. Однако они не должны быть представлены и выявлены только в своем индивидуальном облике, но именно их всепроникающая всеобщность должна быть осознана как заповедь, предписание, правило веры и т. д.

В еще большей степени это свойственно судебному красноречию. Здесь появляются еще два обстоятельства: во-первых, все, как правило, сводится к определенному казусу, а с другой стороны, к подведению этого казуса под всеобщие принципы и законы. Что касается *первого*, то здесь прозаическое уже заключено в необходимости устанавливать, что же произошло в действительности, в собирании и искусном комбинировании всех

374

отдельных обстоятельств и случайностей, так что, в противоположность поэзии как свободному творчеству, здесь сейчас же выступают на первый план зависимость от знания действительных обстоятельств и трудности, связанные с его получением и сообщением. Далее конкретный факт должен анализироваться, и не только расчленяться на свои отдельные стороны, но каждая из этих сторон, как и ситуация в целом, должна быть возведена к заранее установленным законам.

Но и здесь остается еще достаточно места, чтобы трогать сердца и возбуждать чувства. Ибо всю правду или неправду разбираемого случая надо представить так, чтобы она не оставалась лишь простым усмотрением и всеобщим убеждением, но целое благодаря способу его изображения должно стать столь близким и субъективным для каждого слушателя, чтобы ни один уже не мог удержаться, но все видели бы в нем свой личный интерес, свое собственное дело.

Во-вторых, в ораторском искусстве вообще не художественное изложение и совершенство составляют конечную и высшую цель оратора. Помимо искусства он имеет и совершенно иную цель, заключающуюся в том, чтобы вся форма и построение речи служили действеннейшим средством для осуществления интересов, лежащих за пределами искусства. И с этой стороны слушатели не просто должны быть затронуты сами по себе, но их участие и убежденность тоже используются только как средство для достижения намерения, осуществление которого поставил себе целью оратор, так что и для слушателя изложение не является самоцелью, а оказывается только средством убедить его в том или ином и побудить его к определенным решениям, поступкам и т. д.

Тем самым ораторское искусство и с этой стороны утрачивает свободный облик и становится преднамеренностью, долженствованием, не исчерпывающимся, *в-третьих*, успехом самой речи и ее художественной формы. Поэтическое произведение искусства не преследует никакой иной цели, кроме порождения прекрасного и наслаждения им. Цель и ее осуществление непосредственно заключены здесь в произведении, которое благодаря этому приобретает самостоятельность и завершенность, и художественная деятельность — это не средство для достижения результата вне ее самой, а цель, которая по мере достижения непосредственно замыкается в самой себе. В красноречии же искусство получает лишь место вспомогательного украшения; его подлинная цель не имеет ни малейшего отношения к искусству как таковому; — это цель практического свойства, поучение,

375

наставление, решение правовых вопросов, государственных дел и т. д. Таким образом она есть намерение совершить то, что только еще произойдет, решить то, что только еще должно быть достигнуто в будущем, и она не является чем-то законченным и завершенным благодаря эффекту ораторского искусства, а должна быть предоставлена другим видам деятельности. Ведь речь часто может кончаться таким диссонансом, который только слушатель должен разрешить в качестве судьи и действовать затем в соответствии с этим решением, подобно тому как духовное красноречие подчас начинает с неумиротворенной души, делая в конце концов самого слушателя судьей над самим собой и своим внутренним миром.

Здесь религиозное совершенствование — цель оратора; но будет ли при всей уместности и назидательности его красноречивых увещаний достигнута эта цель и произойдет ли изменение к лучшему, — эта сторона уже не зависит от самой речи и должна быть предоставлена иным обстоятельствам.

γγ. Итак, во всех этих отношениях красноречие находит свое понятие не в свободной поэтической организации художественного произведения, а, скорее, в чистой целесообразности. А именно — оратор должен главным образом следить за тем, чтобы подчинить субъективному намерению, из которого вытекает его произведение, как все целое, так и отдельные части, в результате чего упраздняется самостоятельная свобода изложения и ее место заступает служение определенной, уже отнюдь не художественной цели. Поскольку оратор стремится к живому практическому воздействию речи, он прежде всего должен учитывать место, где он произносит речь, степень образованности, уровень понимания, характер слушателей, дабы не лишиться желаемого практического результата, ошибившись в выборе тона, подходящего именно для этой минуты, людей и места.

При такой связанности внешними отношениями и условиями ни целое, ни отдельные части уже не могут исходить из художественно свободного умонастроения, но во всем будет

обнаруживаться чисто целесообразная взаимосвязь, находящаяся под властью причины и следствия, действия и результата и других рассудочных категорий.

с) Свободное поэтическое произведение искусства

Исходя из этого отличия собственно поэтического от созданий историографии и ораторского искусства, мы можем, *в-третьих*, установить еще следующие аспекты поэтического произведения искусства как такового.

376

α. Прозаическое в историографии заключалось по преимуществу в том, что, хотя ее содержание и могло быть внутренне субстанциальным и отличаться положительной действительностью, действительный ее облик по необходимости являлся в сопровождении относительных обстоятельств, громоздящихся случайностей и затмевающих его произвольных моментов, — но при этом историк не имел права изменить эту форму реальности, до конца принадлежащую непосредственной действительности.

αα. Дело такого преобразования и является главным призванием поэтического искусства, когда оно по своему материалу вступает на почву исторического описания. В этом случае оно должно отыскать внутреннюю сердцевину и смысл события, действия, национального характера, выдающейся исторической индивидуальности, удалив при этом хаотическую игру случайностей и побочные моменты происходящего, относительные обстоятельства и черты характера, и поставив на их место такие, через которые ясно будет просвечивать внутренняя субстанция явления, так что только в таком преобразенном внешнем облике она может обрести соразмерное себе существование, и только теперь может быть развито и выявлено разумное в себе и для себя начало в соответствующей ему в себе и для себя действительности. Только благодаря этому поэзия может ограничить внутри себя свое содержание, сделав его устойчивым средоточием определенного произведения, и только тогда это содержание сможет развернуться в замкнутую целостность, поскольку оно, с одной стороны, более тесно связывает отдельные части, а с другой стороны, не ущемляя единства целого, предоставляет каждой единичной детали право самостоятельно запечатлеть свой облик.

ββ. Поэтическое искусство может идти еще дальше в этом отношении, если сделает своим основным содержанием не материал и значение действительно происходивших исторических событий, а какую-нибудь близко или отдаленно родственную им мысль, человеческую коллизию вообще, используя историческую обстановку, факты и характеры, скорее, лишь как индивидуализированное обрамление. Здесь возникнет, однако, двойная трудность, поскольку или факты, известные из истории и заимствуемые для изложения, не вполне будут соотносываться с этой основной мыслью, или же, наоборот, если поэт отчасти сохранит эти известные сведения, а отчасти изменит их в важных моментах для своих целей, возникнет противоречие между тем, что твердо устоялось в наших представлениях, и тем, что вновь создано поэзией. Трудно, но все же необходимо преодолеть этот

377

разрыв и это противоречие и создать настоящую и ненарушаемую гармонию между ними, ибо ведь и действительность в ее существенных явлениях имеет свои неоспоримые права.

γγ. Подобное требование необходимо выдвинуть и для более широкого круга явлений поэзии. Внешняя обстановка, характеры, страсти, ситуации, конфликты, события, поступки, судьбы, все то, что изображает поэзия, встречается и в самой действительной жизни, и гораздо чаще, чем обычно думают. Таким образом, и здесь поэзия как бы вступает на историческую почву, и в этой области все ее отклонения и изменения тоже должны вытекать из логики самого дела и из потребности найти для этого внутреннего содержания наиболее адекватное жизненное явление, а

не из недостатка основательных знаний и малого опыта действительной жизни, и не из капризов и произвола или нелепых чудачеств сумасбродного оригинала.

β. *Во-вторых*, ораторское искусство относится к прозе вследствие своей практической конечной цели, каковая отвечает его намерениям и ради практического проведения которой оно обязано во всем следовать целесообразности.

αα. В этом отношении поэзия, чтобы равным образом не впасть в область прозаического, должна воздерживаться от всякой цели, лежащей за пределами искусства и чистого художественного наслаждения. Если для нее оказываются важными подобные намерения, которые в таком случае видны во всем замысле и способе изображения, то поэтическое произведение уже низведено со своих свободных высот, где оно является как существующее только ради самого себя, в область относительного, и тогда либо возникает разрыв между тем, чего требует искусство, и тем, чего требуют посторонние устремления, либо же искусство, вопреки своему понятию, будет использовано как средство и тем самым низведено до служебной роли. Такова, например, назидательность многих церковных песен, где определенные представления находят место только из-за их религиозного воздействия и присущая им наглядность противостоит поэтической красоте. Вообще поэзия в качестве поэзии отнюдь не должна наставлять нас в религиозном, и только *религиозном*, духе и не должна стремиться к тому, чтобы перевести нас в область родственную, правда, поэзии и искусству, но все же и отличную от них.

То же касается и поучений, моральных назиданий, возбуждения политических настроений или же просто поверхностного времяпрепровождения и развлечения. Ибо хотя в достижении этих целей поэзия среди всех искусств может оказать наиболь-

378

шую помощь, однако она не должна этого делать, если желает свободно двигаться в своей собственной сфере, поскольку в поэтическом творчестве в качестве всеопределяющей цели господствует только поэтическое, а не то, что лежит за пределами поэзии, и все посторонние цели с гораздо большим успехом могут быть осуществлены иными средствами.

ββ. Однако и обратно, поэтическое искусство не должно стремиться к тому, чтобы занять абсолютно изолированное положение в конкретной действительности, но, будучи само жизненным, оно должно вступить в гущу жизни. Уже в первой части мы видели, сколь многообразны связи искусства с остальным внешним бытием, материал и способ проявления которого искусство также превращает в свое содержание и свою форму. В поэзии живое отношение к имеющемуся внешнему бытию и отдельным его событиям, частным и публичным обстоятельствам наиболее полно проявляется в так называемых стихотворениях на случай. В более широком смысле большинство поэтических произведений можно было бы назвать этим словом, но в более узком, собственном смысле значение его следует ограничить только такими созданиями, которые обязаны своим происхождением какому-нибудь современному им событию и посвящаются его прославлению, украшению, памятной дате и т. п. Но, переплетаясь таким образом с жизнью, поэзия, кажется, вновь попадает в зависимость, так что всей этой области поэтического часто приписывали только подчиненное значение, хотя к ней частично принадлежат знаменитейшие произведения, особенно лирические.

γγ. Поэтому встает вопрос, как же и в таком конфликте поэзия сумеет сохранить свою самостоятельность. Да попросту так, что она не будет рассматривать этот внешний, заранее данный повод и случай как существенную цель, *себя же* только как средство, а, напротив, поглотит этот действительный материал и разработает его в соответствии с правом и свободой фантазии. Тогда уже не поэзия будет случайным и привходящим моментом, а самый материал будет внешним поводом и толчком для того, чтобы поэт глубже проникал в суть вещей и с большей чистотой воплощал ее, впервые создавая таким образом из *себя* самого то, что без него в данном непосредственно реальном случае не было бы осознано в такой свободной форме.

γ. Итак, каждое подлинно поэтическое произведение есть бесконечный внутри себя организм, полный смысла и развертывающий это содержание в соответственном явлении; полный единства, достигающегося не тем, что форма и целесообразность

379

абстрактно подчиняют себе все особенное, но тем, что все отдельное сохраняет такую же живую самостоятельность, как и целое, которое с кажущейся непреднамеренностью смыкается в нечто завершение закругленное; наполненный материалом действительности, но не зависящий ни от ее содержания и его внешнего бытия, ни от какой-либо жизненной области, а свободно творящий из себя самого, чтобы, формируя и воплощая понятие вещей в его подлинном явлении, гармонически примирять внешне существующее с его глубочайшей сущностью.

3. ПОЭТИЧЕСКАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ

Уже в первой части я довольно подробно говорил о художественном таланте и гении, о вдохновении и оригинальности. Поэтому здесь я хочу только указать на некоторые моменты, важные для поэзии по сравнению с субъективной деятельностью в сфере изобразительных искусств и музыки.

а) Архитектору, скульптору, художнику, музыканту дан совершенно конкретный чувственный материал, в котором он должен полностью воплотить свое содержание. Ограниченность материала обуславливает определенную форму всего замысла и художественной трактовки его. Поэтому чем специфичнее определенность, на которой должен концентрироваться художник, тем специальное и талант, который требуется именно для данного и ни для какого иного способа представления содержания, тем специальное и параллельные этому навыки технического исполнения. Поэтический талант, поскольку поэзия отходит от полного воплощения своих созданий в особом материале, менее подчинен таким определенным условиям и потому оказывается более всеобщим и менее зависимым. Здесь требуется только дар развития образов в фантазии и поэтический талант ограничен лишь тем, что, поскольку поэзия выражается в словах, она, с одной стороны, не может стремиться к достижению чувственной полноты, в которой изобразительное искусство должно представить свое содержание в качестве внешнего облика, а с другой стороны, не может остановиться и на бессловесной проникновенности, на звуках души, составляющих область музыки.

С этой точки зрения задача поэта по сравнению с другими художниками может рассматриваться и как нечто *более простое* и как нечто *более трудное*. Нечто более простое, потому что, хотя поэтическое обращение с языком и требует развитого умения, поэт все же избавлен от необходимости преодолевать относительно многообразные технические трудности; нечто более

380

трудное, поскольку поэзии, чем менее она способна к внешнему воплощению, тем более приходится искать замены этой недостаточной для нее чувственной стороны в собственно внутреннем средоточии искусства, в глубине фантазии и подлинно художественном постижении как таковом.

б) Благодаря этому, *во-вторых*, поэт получает возможность проникнуть во все глубины духовного содержания и вывести на свет сознания то, что сокрыто в них. Ведь если и в других искусствах внутреннее должно светиться и действительно светится из своей телесной формы, то все же слово есть наиболее понятное и соразмерное духу средство сообщения, которое может постигнуть все, и возвестить обо всем, что только движется и внутренне присутствует на высотах и в глубинах сознания. Но именно это запутывает поэта и ставит его перед такими трудностями и задачами, преодолевать и удовлетворять которые не приходится в той же степени остальным

искусствам. Поскольку поэзия пребывает исключительно в области внутреннего представления и не может думать о том, чтобы придать своим созданиям внешнее существование, независимое от этой внутренней сферы, то тем самым она не покидает стихии, в которой деятельны также религиозное, научное и прочее прозаическое сознание, а потому должна остерегаться как-либо смешиваться с ними или задевать их область и свойственные им способы восприятия.

Подобное совместное бытие относится, правда, к любому искусству, поскольку художественное творчество проистекает из одного *единого* духа, заключающего в себе все сферы самосознательной жизни. Однако в других искусствах весь характер замысла с самого начала отличается как от форм религиозного представления, так и от форм научного мышления и прозаического рассудка, поскольку замысел уже в своем внутреннем формировании всегда связан в отношении осуществления своих созданий определенным чувственным материалом. Поэзия же даже в том, что касается внешнего выражения, пользуется тем же средством, что и эти остальные области, а именно языком, благодаря которому она находится на иной почве представления и выражения по сравнению с изобразительными искусствами и музыкой.

с) Наконец, *в-третьих*, от поэта следует потребовать наиболее глубокого и содержательного внутреннего переживания изображаемого им материала, поскольку поэзия может с исчерпывающей глубиной представить всю полноту духовного содержания. В изобразительных искусствах художник по преимуществу

381

должен обращаться к внутреннему переживанию духовного выражения во *внешнем образе* архитектурных, пластических и живописных форм, музыкант — к *внутреннему* миру сосредоточенных переживаний и чувств и их излиянию в мелодиях, при этом и тот и другой в равной мере должны быть исполнены глубочайшего смысла и субстанции своего содержания. Но круг, который надлежит пройти поэту, несравненно шире, поскольку ему предстоит не только развернуть внутренний мир души и самосознательного представления, но и найти для этого внутреннего мира соответствующее внешнее явление, сквозь которое будет проглядывать идеально-духовная целостность, притом с более исчерпывающей полнотой, нежели в остальных формах искусства. Поэту необходимо знать человеческое существование как с его внешней, так и с его внутренней стороны, он должен вобрать в свой внутренний мир всю широту мира и его явлений, прочувствовать их, проникнуться ими, углубить и преобразить их.

Но чтобы создать из своей субъективности, даже будучи ограниченным совершенно узким кругом особенного, свободную целостность, выступающую не детерминированной извне, поэт должен вырваться из *практической* и любой другой плененности своим материалом, должен подняться над ним, чтобы свободным взором созерцать все внутреннее и внешнее бытие. Со стороны *естественной* предрасположенности к этому мы можем особенно похвалить восточных, магометанских поэтов. Они с самого начала выступают в такой свободе, которая даже в страсти остается независимой от нее и при всем многообразии интересов упорно держится только за *единую* субстанцию как за подлинный центр, по сравнению с которым все остальное кажется малым и преходящим, и страсть и желание не являются чем-то последним.

Это — теоретическое мировоззрение, такое отношение духа к вещам мира сего, которое ближе старости, нежели юности. Ибо жизненные интересы хотя и существуют в преклонном возрасте, но им чужд уже страстный напор юного чувства, и они предстают больше в форме тени, так что легче сообразуются в своем развитии с теоретическими отношениями, требуемыми искусством. Вопреки обычному мнению, будто пылкая юность есть прекраснейшая пора для поэтического творчества, можно поэтому утверждать как раз противоположное, представляя наиболее зрелым периодом старческий возраст, если, конечно, он еще сохраняет энергию созерцания и чувства. Ведь только слепому *старцу* Гомеру приписывают удивительные поэмы, дошедшие до

382

нас под его именем, да и о Гёте можно сказать, что лишь преклонном возрасте он создал величайшие свои творения, сумев освободиться от ограничивающих его особенностей.

V. ПОЭТИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ

Первый круг, при бесконечном объеме которого нам пришлось довольствоваться немногими общими определениями, касался поэтического вообще, как содержания, так и восприятия и организации его в виде поэтического произведения искусства. Теперь *вторую* сторону составляет поэтическое *выражение* — представление в самой внутренней объективности слова как знака представления и музыка слова.

Какое отношение существует между поэтическим *выражением* вообще и способом изображения в других искусствах, это мы можем вывести уже из всего того, что было сказано выше о поэтическом. Слово и звучание слова — это не символ духовных представлений, не внешняя пространственность, адекватная внутреннему началу, как в телесных формах скульптуры и живописи, не музыкальное звучание всей души, а просто *знак*. Однако и эта сторона, будучи высказыванием *поэтического* представления, должна, в отличие от прозаического способа выражения, теоретически стать целью и выявиться в ее оформленности.

В этом плане можно с большей определенностью разграничить три основных момента.

Во-первых, кажется, что поэтическое выражение заключено только в словах и потому соотносится лишь с чисто языковым элементом. Однако поскольку сами слова представляют собой только знаки *представлений*, то подлинные, истоки поэтического языка заключаются не в выборе отдельных слов, способе их связывания в предложения и развитые периоды, не в благозвучии, ритме, рифме и т. п., но в способе *представления*. Исходный момент для развитого выражения нам следует искать поэтому в развитом *представлении*, и первый наш вопрос будет относиться к той форме, которую должно принять представление, чтобы достигнуть поэтического выражения.

Во-вторых, представление, поэтическое в самом себе, становится объективным только в *слове*. Поэтому нам предстоит рассмотреть языковое выражение также и с его чисто языковой стороны, с точки зрения отличия поэтических слов от прозаических, поэтических оборотов речи от словосочетаний повседневной жизни и прозаического мышления, если для начала мы и будем абстрагироваться от слышания тех и других.

383

Наконец, *в-третьих*, поэзия есть действительная речь, звучащее слово, которое должно быть оформлено как со стороны своей временной длительности, так и со стороны своего реального звучания, нуждаясь в метре, ритме, благозвучии, рифме и пр.

1. ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

То, чем в изобразительных искусствах оказывается чувственно зримый *образ*, выраженный камнем и краской, чем в музыке оказывается осуществленная гармония и мелодия, а именно внешним способом, каким *является* содержание в соответствии с требованиями искусства, — это в области поэтического выражения — и мы снова и снова будем возвращаться к этому — может быть только представлением. Поэтому сила поэтического созидания состоит в том, что поэзия внутренне формирует свое содержание, не обращаясь за помощью к реальным внешним образам и мелодическим движениям и превращая тем самым внешнюю объективность других искусств в объективность внутреннюю, которую выражает для самого представления дух — такую, как она должна пребывать и пребывает в духе.

Если уже выше, касаясь поэтического, мы должны были установить различие между изначально поэтическим и позднейшей реконструкцией поэзии на основе прозаического, то и здесь мы встречаем такое же различие.

а) *Изначально поэтическое представление*

Изначальная поэзия представления еще не распадается на крайности обычного сознания, которое, с одной стороны, доставляет себе все в форме непосредственных и потому случайных деталей, не постигая в них внутренне существенного и его проявления, а с другой стороны, отчасти разлагает конкретное внешнее бытие на его различия, возводя его в форму абстрактной всеобщности, а отчасти переходит к рассудочному связыванию и синтезу этих абстракций. Однако поэтическим это представление становится только потому, что оно удерживает эти крайности в неразделенном опосредствовании и тем самым может находиться в устойчивой середине между обычным созерцанием и мышлением.

В целом мы можем обозначить поэтическое представление как представление *образное*, поскольку оно являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность,

384

не случайное существование, а такое явление, в котором непосредственно через само внешнее и его индивидуальность мы в нераздельном единстве с ним познаем субстанциальное, а тем самым перед нами оказывается во внутреннем мире представления в качестве одной и той же целостности как понятие предмета, так и его внешнее бытие. В этом отношении существует большое различие между тем, что дает нам образное представление и что становится нам ясным благодаря иным способам выражения. Здесь то же положение вещей, что и при чтении. Когда мы смотрим на буквы, обозначающие звуки речи, то, наблюдая их, сразу же понимаем прочитанное, не нуждаясь при этом в слышании звуков; и только человек, не привыкший к чтению, сначала должен выговорить друг за другом все звуки, чтобы понять слова. Однако что является здесь недостатком упражнения, то в поэзии становится прекрасным и превосходным, поскольку поэзия не довольствуется абстрактным пониманием и вызывает в нас предметы не так, как они вообще содержатся в нашей памяти в форме мышления и необразной всеобщности, но позволяет понятию выступать перед нами в его внешнем бытии, роду — в определенной индивидуальности.

В соответствии с обычным рассудочным сознанием я, когда слышу и читаю, непосредственно вместе со словом понимаю и значение, отнюдь не имея его образа в своем представлении. Мы говорим «солнце» и «утром», и нам ясно, что этим разумеется, но ни солнце, ни раннее утро при этом не представляется нам наглядно. Когда же у поэта написано: «Встала из мрака младая, с перстами пурпурными Эос», то, по сути дела, сказано то же самое, но поэтическое выражение дает нам нечто большее, поскольку к пониманию оно добавляет еще созерцание понятого объекта или же, скорее, удаляет простое абстрактное понимание и на его место ставит реальную определенность. Точно так же, когда говорится: «Александр покорил Персидское царство», то по своему содержанию это конкретное представление, но многообразная определенность его, выраженная словом «покорение», сужается до простой абстракции, лишенной образа и ничего не оставляющей для нашего созерцания от явления и реальности великих свершений Александра. И так обстоит дело со всем, что выражено подобным образом: мы понимаем это, но все остается блеклым, серым, а со стороны индивидуального существования неопределенным и абстрактным. Поэтому поэтическое представление включает в себя полноту реального явления и может непосредственно объединить его в изначальное целое с внутренним и существенным содержанием предмета.

385

Ближайшее, что вытекает отсюда, это интерес поэтического представления к внешней стороне предмета, поскольку она выражает его в его реальности. Придавая большое значение внешнему, поэтическое представление считает его само по себе достойным внимания. Поэтому вообще поэзия в своем выражении *описательна*. Однако описание — неподходящее слово, ибо

перед лицом абстрактных определений, в которых рассудок наш привык воспринимать то или иное содержание, мы склонны многое считать описанием, что сам поэт разумел иначе, так что с точки зрения прозаического подхода поэтическое представление может рассматриваться как кружной путь и как бесполезное излишество. А поэту важно как раз задержать свое представление на реальном явлении, развернутому описанию которого он охотно предается. В этом смысле Гомер отводит, например, каждому из своих героев особый эпитет и говорит так: «быстроногий Ахилл», «пышнопоножные ахейцы», «шлемоблещущий Гектор», «Агамемнон, пастырь народов» и т. д. Имя характеризует, конечно, индивида, но, будучи простым именем, не несет с собой никакого дальнейшего содержания для представления и нуждается в дальнейших указаниях, чтобы оно могло получить определенную наглядность. И для других предметов, которые сами по себе уже относятся к области созерцания, как, например, море, корабли, меч и т. д., подобный эпитет, схватывающий и передающий какое-либо существенное качество того или иного объекта, дает более определенный образ и тем самым понуждает нас представлять предмет в его конкретном явлении.

От такого образного претворения в *собственном смысле* отличается образное претворение в *несобственном смысле*, ведущее к дальнейшей дифференциации. Образ в собственном смысле представляет ведь суть дела в присущей ей реальности, а несобственное выражение, напротив, задерживается не непосредственно на самом предмете, но переходит к описанию другого предмета, через который для нас должно стать ясным и наглядным значение первого. К такому способу поэтического представления относятся метафоры, фигуры, сравнения и т. д. Здесь к содержанию, о котором идет речь, добавляется отличная от него оболочка, служащая отчасти только украшением, да и не могущая во всей своей полноте быть использована для более конкретного объяснения, поскольку только одной определенной своей стороной она относится к содержанию первого предмета: так, Гомер, например, сравнивает Аякса, не желающего спастись бегством, с упрямым ослом.

Особенно восточная поэзия заключает в себе такое велико-

386

лепие и полноту образов и сравнений, поскольку ее символическая точка зрения, с одной стороны, заставляет беспрестанно отыскивать все родственное и, при всеобщности значений, предлагает массу конкретных сходных явлений, с другой же стороны, возвышенность созерцания ведет к тому, что все пестрое разнообразие самого блистательного и великолепного идет на украшение одного единого, того, что для сознания есть единственный предмет прославления. И эти образы представления одновременно не считаются чем-то таким, о чем мы знаем, что это только субъективное действие и сравнение, а не что-то реальное и существующее само по себе. Напротив, преобразование всякого внешнего бытия во внешнее бытие идеи, постигнутой и разработанной фантазией, рассматривается так, как если бы помимо этого ничего не существовало само по себе и не имело бы права на самостоятельную реальность. Вера в мир, как *мы* наблюдаем его глазами нашего прозаического рассудка, становится верой в фантазию, для которой существует только *тот* мир, какой создан для себя поэтическим сознанием.

С противоположной стороны, именно романтическая фантазия охотно пользуется метафорическими выражениями, поскольку в ней все внешнее считается с точки зрения ушедшей внутрь себя субъективности только чем-то сопутствующим, а не самой адекватной действительностью. И влечение романтической поэзии, вдохновляющее и побуждающее ее на все новые находки, заключается в том, чтобы развивать это внешнее, ставшее как бы внешним в несобственном смысле слова, с глубоким чувством, полнотой созерцания частных особенностей и юмором комбинации. Для романтической поэзии речь идет не только о том, чтобы определенно и наглядно представить суть дела, напротив, — метафорическое использование явлений, далеко отстоящих друг от друга, становится самоцелью; чувство становится средоточием всего, бросает свет на свое богатое окружение, притягивает его к себе, остроумно и изобретательно пользуется

им для собственного украшения, вдыхает в него жизнь, и в этих беспрестанных своих переходах она наслаждается собою, беспрепятственно отдаваясь своему изображению.

б) Прозаическое представление

Поэтическому способу представления противостоит, во-вторых, *прозаический*. В этом случае образность вообще не важна, а важно значение как таковое, избираемое в качестве содержания, и в результате представление становится простым средст-

387

вом довести содержание до сознания. Поэтому прозаический способ представления не чувствует потребности ни в том, чтобы представить нашему взору более конкретную реальность своих объектов, ни в том, чтобы вызвать в нас другое представление, которое выходило бы за пределы того, что требуется выразить, — как это имеет место в случае несобственного выражения. Правда, случается, что и в прозе необходимо ясно и четко определить внешнюю сторону предметов, но тогда это происходит не ради образности, а ради какой-либо особой практической цели. В целом же, в качестве закона прозаического представления, мы можем выдвинуть, с одной стороны, *правильность*, а с другой стороны, четкую *определенность* и ясную *понятность*, тогда как все метафорическое и образное вообще всегда остается относительно неясным и неверным.

Ибо в случае собственного выражения, каким пользуется поэзия с ее образностью, простая вещь переводится из своей непосредственной понятности в реальное явление, в котором она и должна быть познана. В случае же несобственного выражения в целях наглядности прибегают к помощи явления, удаленного от данного значения, только родственного ему, так что прозаические комментаторы поэта должны много потрудиться, прежде чем им удастся путем рассудочного анализа разделить образ и значение, извлечь из живого образа его абстрактное содержание и тем самым открыть для прозаического сознания путь к пониманию поэтических способов представления. В поэзии же существенным законом является не только правильность и непосредственно совпадающая с простым содержанием *сообразность*. Напротив, если проза со всеми своими представлениями всегда должна оставаться в одной и той же области своего содержания и придерживаться абстрактной правильности, то поэзия должна вводить в иную стихию, в *явление* самого содержания или же в другие родственные явления. Ибо именно эта реальность и должна выступать сама по себе и, с одной стороны, изображать содержание, а с другой, — освобождать от голого содержания, обращая внимание как раз на являющееся внешнее бытие и делая живой образ существенной целью теоретического интереса.

с) Поэтическое представление, восстанавливающееся из прозы

Если такие поэтические требования заявляют о себе в эпоху, когда простая правильность прозаического представления уже стала привычной нормой, то поэзия и в отношении ее об-

388

разности оказывается в более затруднительном положении. В такие времена всеохватывающей формой сознания вообще является отделение чувства и созерцания от рассудочного мышления, которое превращает внутренний и внешний материал чувства и созерцания либо в простой стимул для знания и воли, либо в подсобный материал наблюдений и действий. Здесь поэзия нуждается в более целеустремленной энергии, чтобы покинуть привычную абстрактность представления и войти в конкретную жизненность. Но если поэзия достигает этой цели, то она не только избавляется от упомянутого разрыва между мышлением, направленным на всеобщее, и созерцанием и чувством, постигающими отдельное, но одновременно освобождает от чисто служебной роли и эти последние формы, равно как материал их и содержание, и победно ведет их

к примирению со всеобщим внутри себя. Однако так как поэтический и прозаический способы представления и поэтическое и прозаическое мирозерцание связаны в одном и том же сознании, то вполне возможно, что то и другое будет мешать и препятствовать друг другу и что между ними разгорится борьба, которую сможет разрешить — как это доказывает, между прочим, наша нынешняя поэзия — только величайшая гениальность.

Кроме того, возникают и другие трудности, из них я более определенно выделю только некоторые, касающиеся образности. А именно, когда место изначально поэтического представления заступил уже прозаический рассудок, всякое новое пробуждение поэтического легко приобретает черты чего-то нарочитого, что касается как собственного, так и метафорического выражения, и такая нарочитость, даже если она и не выступает как действительно преднамеренная, едва ли бывает когда-либо в состоянии перенестись в область прежней непосредственно обретаемой истины. Ибо многое из того, что в более ранние эпохи было еще свежо, постепенно стало обыденным и перешло в прозу благодаря частому употреблению и сложившейся оттого привычке. Если же поэзия хочет выступить с новыми находками, то она со всеми своими живописующими эпитетами, описательными оборотами и т. п. нередко против воли оказывается если не раздутой и перегруженной, то надуманной, изысканно-пикантной и жеманной, что вытекает не из простого здорового созерцания и чувства, а из того, что она видит предметы в искусственном и рассчитанном на эффект освещении, лишая их тем самым естественного цвета и света. Значительно чаще это случается в *том* отношении, что метафорический способ представления смешивается с буквальным, так что метафоричность вынуждена

389

превзойти прозу и ради необычности торопится прибегнуть к утонченности и эффектам, еще не утратившим своего воздействия.

2. СЛОВЕСНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ

Если фантазия отличается в поэзии от способа творчества любого другого художника тем, что свои образы она должна облекать в слова и высказывать посредством *языка*, то долг поэзии с самого начала заключается в том, чтобы так организовать все свои представления, чтобы они в полноте своей могли быть выражены средствами, находящимися в распоряжении языка. Вообще поэтическое становится поэтическим в узком значении слова только тогда, когда оно действительно воплощается в слове, обретая в нем законченность.

Эта языковая сторона поэтического искусства могла бы дать нам материал для бесконечно многоплановых и запутанных рассуждений, которые я вынужден, однако, опустить, чтобы найти место для более важных предметов, ожидающих нашего рассмотрения. Поэтому я кратко намереваюсь коснуться лишь самых существенных моментов.

а) Поэтический язык вообще

Искусство во всех отношениях должно переносить нас на иную почву по сравнению с той, на какой мы стоим в нашей обычной жизни, равно как и в наших религиозных представлениях, в действиях и в умозрительных построениях науки. Что касается словесного выражения, то поэзия способна на это только тогда, когда она говорит на ином языке, нежели тот, который привычен для нас в перечисленных областях. Поэтому, с одной стороны, она не только вынуждена избегать в своем способе выражения всего того, что низвело бы нас в прозаическую сферу обыденного и тривиального, но, с другой стороны, она не должна впадать и в тон и в речевую манеру религиозной назидательности или научного рассуждения. Прежде всего ей следует держаться вдалеке от строгих разделений и связей рассудка, категорий мышления, уже лишившихся всякой наглядности, от философских форм суждения и умозаключения и т. д., поскольку эти формы сразу же переносят нас из области фантазии в совершенно иную сферу. Однако во всех этих отношениях

крайне трудно провести границу, где кончается поэзия и начинается проза, да и вообще ее нельзя указать с полной точностью.

390

b) Средства поэтического языка

Переходя поэтому сразу же к особым *средствам*, которыми может воспользоваться поэтический язык для выполнения своих задач, мы выделим следующие из них.

а. Во-первых, существуют отдельные *слова* и обозначения, преимущественно свойственные поэзии как со стороны высокого стиля, так и со стороны комического снижения и преувеличения. Это проявляется в различных словосочетаниях, определенных формах окончаний и т. п. Здесь поэзия отчасти может придерживаться древних форм, уже поэтому менее употребительных в обычной жизни, но преимущественно может проявить себя как сила, формирующая и развивающая язык, и в этом отношении, отличаться в своих изобретениях значительной смелостью, если только она не будет идти против духа самого языка.

β. Второй момент касается *порядка слов*. Сюда относятся так называемые фигуры речи, поскольку они соотносятся именно со словесным облачением как таковым. Применение их легко приводит к риторике и декламации в дурном смысле слова и разрушает индивидуальную жизненность, если эти формы на место своеобразного излияния чувства и страсти ставят всеобщий, выполненный по правилам способ выражения, образуя тем самым прямую противоположность проникновенному, немногословному, фрагментарному высказыванию, душевная глубина которого обходится без длинных речей и потому производит большое впечатление, особенно в романтической поэзии при описании внутренне стесненных душевных состояний. В общем же порядок слов остается одним из наиболее богатых внешних средств поэзии.

γ. В-третьих, наконец, следует упомянуть *строение периодов*. Период вбирает в себя все остальные стороны и может во многом способствовать выражению конкретной ситуации, характера восприятия и страсти посредством простого или более сложного своего протекания, своей беспокойной прерывности и дробности или же путем неторопливого движения, широты и устремленности вперед. Ибо во всех этих отношениях внутреннее должно просвечивать через внешнее словесное изложение, определяя его характер.

с) Различия в применении средств

Что касается *применения* только что названных средств, то здесь можно различать те же стадии, которые мы уже отмечали выше, говоря о поэтическом представлении.

391

а. Поэтический слог может проявить свою жизненность у такого народа и в такую эпоху, когда язык еще не сформировался и только благодаря поэзии получает свое подлинное развитие. Тогда речь поэта, будучи высказыванием внутреннего вообще, уже есть нечто новое, что само по себе вызывает удивление, поскольку в языке становится явным нечто до тех пор не раскрытое. Это новое созидание является как чудесный дар и способность, к которым еще не привыкли, но которые, на удивление всем, впервые дают свободно развернуться перед людьми тому, что было глубоко скрыто в душе.

В этом случае главное — это сила выражения, созидание самого языка, а не его многостороннее развитие и разработка, и слог остается поэтому совсем простым. Ибо в столь ранние времена не могло быть ни беглости и гибкости представлений, ни многообразных переходов в выражении, но изображаемое высказывало себя безыскусно непосредственными

обозначениями, которым далеко еще до всех оттенков, переходов, опосредствований и прочих преимуществ позднейшей художественной техники, ибо поэт здесь действительно первый человек, как бы раскрывающий уста своей нации и способствующий тому, чтобы представление обрело язык и чтобы через язык можно было достичь представлений. Речь не была еще тогда, так сказать, обыденной жизнью, и поэзии было позволено еще пользоваться для достижения свежего впечатления всем тем, что позднее начало все более выпадать из искусства, становясь языком повседневной жизни. В этом отношении способ выражения у Гомера может показаться нам вполне обычным для нашего времени: каждое представление называется здесь своим настоящим именем, несобственных выражений очень мало, и, сколь бы подробно ни было изложение, сам язык всюду остается чрезвычайно простым. Подобно этому и Данте сумел создать для своего народа живой язык поэзии, также и в этом направлении проявив дерзновенную энергию своего изобретательного гения.

β. Если же, *во-вторых*, круг представлений расширяется вместе с развитием рефлексии, если способы сочетания их умножаются, растет умение двигаться в цепи этих представлений и словесное выражение тоже становится совершенно гибким и беглым, то поэзия и со стороны ее слога получает совсем иное место. Теперь у народа есть уже сложившийся прозаический язык повседневной жизни, и поэтическое выражение, чтобы возбудить интерес, должно отклоняться от обыденного языка и вновь стать возвышенным и глубокомысленным. В повседневном существовании причина высказывания — случайный момент; ес-

392

ли же должно возникнуть произведение искусства, то место преходящего чувства займет размышление, и даже энтузиазм вдохновения уже не посмеет давать себе воли, но создание духа должно проистекать из художественного покоя и разрабатываться в настроении ясно созерцающего сосредоточенного осмысления. В самые ранние поэтические эпохи само творчество и сама речь уже возвещают о такой сосредоточенности и покое, в позднейшие же времена образному созиданию предстоит выявить то, что отличает поэтическое выражение от прозаического. В этом отношении поэтические создания эпох, уже сложившихся прозаически, существенно отличаются от изначально поэтических времен и народов.

Здесь поэтическое творчество может идти так далеко, что это созидание выражения делается для него основным моментом и оно станет направлять свое внимание не столько на внутреннюю истину, сколько на слаженность, гладкость, изысканность и эффектность словесной стороны. Именно здесь и развиваются риторика и декламация, о чем я упомянул уже выше, разрушая внутреннюю жизненность поэзии, поскольку теперь осмысленное формирование возвещает о себе как о *преднамеренности*, и самосознательно упорядочиваемое искусство ослабляет подлинное воздействие, которое должно быть и казаться непреднамеренным и невинным. Целые нации не сумели произвести на свет почти ничего, кроме таких риторических поэтических произведений. Так, даже у Цицерона латинский язык звучит еще достаточно наивно и безыскусно, но у римских поэтов, например у Вергилия, Горация, искусство сразу же ощущает себя как нечто лишь сделанное, преднамеренно созданное. Мы распознаем у них прозаическое содержание, только облеченное внешними украшениями, и узнаем поэта, который при недостатке изначально гения пытается найти замену подлинной силе и творческой изобретательности в искусности словесной обработки и риторических эффектах.

Подобную же поэзию имеют и французы в так называемую классическую эпоху их литературы, причем наиболее подходящими ей жанрами оказываются дидактическая поэма и сатира. Здесь многие риторические фигуры находят наиболее подходящее место, однако тон в целом, вопреки всем ухищрениям, остается все же прозаическим, а язык в лучшем случае отличается богатством образов и украшениями, как слог Гердера или Шиллера. Последние применяли такой способ выражения главным образом для прозаического изображения, и слог их становился оправданным и приемлемым благодаря весомости мыслей и удач-

ному выбору выражений. Испанцы тоже не свободны от стремления блистать преднамеренным искусством слога. Вообще южным нациям, например испанцам и итальянцам, а до них уже арабам-мусульманам и персам, свойственны многословность и широкое распространение образов и сравнений. У древних, особенно у Гомера, выражение всегда ровно и спокойно, а у этих народов это, напротив, какое-то бурлящее созерцание, которое при наполненности своей, если душа в остальном спокойна, стремится разлиться вширь и в такой теоретической работе подчиняется строго разделяющему рассудку, то находчиво классифицирующему, то остроумно и изобретательно соединяющему явления.

γ. Подлинно поэтическое выражение воздерживается как от чисто декламационной риторики, так и от подобной пышности и игры в стиле и слоге, как бы прекрасно ни сказывалась в этом вольная тяга к созиданию, и воздерживается в той мере, в какой подвергается опасности внутренняя истина природы и забываются права содержания в формировании речи и языкового выражения. Ибо слог сам по себе не должен становиться чем-то самостоятельным, *такой* стороной поэзии, к которой, собственно говоря, и сводилось бы все. Вообще то, что было продумано в своем создании, и с точки зрения языка никогда не должно терять видимости безыскусной простоты, а всегда должно производить впечатление чего-то выросшего как бы само собою из внутреннего зерна самой сути дела.

3. СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Наконец, *третья* сторона поэтического способа выражения необходима потому, что поэтическое представление не только облекает в слова, но и становится реальной *речью*, переходя в чувственную стихию звучания — звуков речи и слов. Это приводит нас к области стихосложения. Правда, проза, изложенная стихами, — это еще не поэзия, а только стихи, подобно тому как одно лишь поэтическое выражение при сохраняющейся в остальном прозаической трактовке дает только поэтическую прозу. Однако метр или ритм все же безусловно необходимы для поэзии как первое и единственное дыхание чувственного в ней, они даже более необходимы, чем богатый образами, так называемый изящный слог.

Искусное развитие этого чувственного элемента и. возвещает нам сразу же, как этого требует поэзия, другую сферу, почву, на которую мы можем ступить, только оставив практическую

и теоретическую прозу обыденной жизни и обыденного сознания; оно принуждает поэта находиться за пределами обычной речи и создавать свои произведения, сообразуясь только с законами и требованиями искусства. Лишь совершенно поверхностная теория хотела изгнать стихосложение на том основании, что оно противоречит естественности. Правда, Лессинг, находившийся в оппозиции к ложному пафосу французского александрийского стиха, пытался, главным образом в трагедии, ввести прозаическую речь как более для нее подходящую, и ему в этом следовали Шиллер и Гёте в своих первых неистовых произведениях, созданных в естественном порыве поэзии, еще слишком близкой к жизненному материалу. Однако сам Лессинг в своем «Натане» в конце концов все же вновь обратился к ямбу, Шиллер уже в «Дон Карлосе» оставил путь, на который он вступил ранее, а Гёте столь мало был удовлетворен прежней прозаической обработкой своей «Ифигении» и «Тассо», что, будучи в стране искусства^а,

^а То есть в период своего итальянского путешествия (1786 — 1788). (Прим. перев.)

переработал их как с точки зрения выражения, так и с точки зрения просодии в ту чистейшую форму, в которой эти произведения вновь и вновь вызывают восхищение.

Впрочем, искусственность стихотворных размеров или сочетаний рифм представляется тяжкими узами, связывающими внутренние представления с чувственной стихией, узами более тяжкими, чем краски в живописи. Ибо вещи внешнего мира и человеческий облик все же обладают цветом по своей природе, а все бесцветное есть вымученная абстракция. Представления же имеют лишь весьма отдаленную связь или вообще не имеют внутренней связи со звуками речи, применяющимися в качестве чисто произвольных знаков сообщения, — так что упорные требования законов просодии легко могут показаться путями, сдерживающими фантазию, из-за чего поэт не может сообщить свои представления в том самом виде, в каком они внутренне являются ему. Если от ритмического течения и мелодического звучания рифмы и исходят, несомненно, чары, то было бы все же чрезмерным требовать, чтобы таким чувственным красотам приносились в жертву лучшие поэтические чувства и представления.

Однако и это возражение не выдерживает критики. С одной стороны, оно оказывается неистинным уже в том плане, что стихосложение является будто бы только препятствием для свободного излияния чувств. Подлинный художественный талант вообще движется в своем чувственном материале как в своей

395

самой родной стихии, которая не только не давит на него и не мешает ему, а, напротив, возвышает и поддерживает его. И на самом деле, все великие поэты, как мы видим, движутся свободно и уверенно в созданных ими размерах, рифмах и ритме, и только при переводе следование тем же самым метрам, ассонансам и т. д. часто становится принуждением и искусственным мучением. Кроме того, в свободной поэзии принуждение, заставляющее то так, то этак строить выражение представлений, делать его сжатым или более развернутым, дарит поэту и *новые* мысли, идеи и находки, которых никогда не возникло бы у него, не будь такого толчка. Но и отвлекаясь от такого относительного преимущества, чувственное бытие — в поэзии звучание слов — с самого начала неотделимо от искусства и потому не может оставаться бесформенным и неопределенным, как оно существует в непосредственной случайности речи. Оно должно явиться в живых формах, и потому, даже будучи просто сопутствующим внешним средством в поэзии, должно рассматриваться как особая цель, превращаясь тем самым в гармонически замкнутый внутри себя облик.

Это внимание, уделяемое чувственной стороне, прибавляет, как и вообще в искусстве, к серьезности содержания еще иную сторону, благодаря которой эта серьезность одновременно устраняется, а поэт и слушатель, освобождаясь от нее, переносятся тем самым в высшую сферу, исполненную просветляющей грации. В живописи и скульптуре художнику для рисования и окрашивания членов тела, скал, деревьев, облаков, цветов и т. д. дана форма как чувственное и пространственное ограничение. В архитектуре потребности и цели, ради которых строится здание с его стенами, сводами, крышами и т. п., тоже предписывают свою более или менее определенную норму. В музыке подобные столь же твердые установления заключаются в основных законах гармонии, необходимых в себе и для себя. Но в поэзии чувственное звучание слов в их случайных сочетаниях сначала никак не определено, и перед поэтом встает задача упорядочить эту бессистемность, создать чувственное ограничение и тем самым обрисовать нечто вроде четкого контура и звучащего обрамления для своего замысла, его структуры и чувственной красоты.

И подобно тому как в музыкальной декламации ритм и мелодия должны вбирать в себя характер содержания и соответствовать ему, так и стихосложение есть особая музыка, где, хотя и не столь прямо, начинает уже звучать та темная, но притом и определенная направленность развития и характера представления. С этой стороны размер должен задавать общий тон и ду-

ховный порыв всего стихотворения, и не безразлично, будет ли в качестве внешней формы избран ямб, хорей, стансы, алкеева или какая-либо другая строфа.

Что касается дальнейшего деления, то нам главным образом предстоит осветить различия между двумя системами.

Первая система — это *ритмическое* стихосложение, основанное на определенной долготе и краткости слогов, а также на их многообразно варьируемых сочетаниях и временных движениях.

Вторую же сторону составляет выделение *звучания* как такового в отношении как отдельных звуков, гласных или согласных, так и целых слогов и слов, сочетание которых упорядочивается отчасти в соответствии с законом равномерного повторения одинакового или сходного звучания, отчасти в соответствии с правилом симметрического чередования. Сюда относятся аллитерация, ассонанс и рифма.

Обе системы тесно связаны с просодией языка в зависимости от того, основывается ли она по самой природе своей больше на естественной долготе и краткости слогов или же на логическом ударе, выявляющем значимость слогов.

Наконец, *в-третьих*, ритмическое движение и само по себе разработанное звучание могут *соединиться* друг с другом. Но поскольку при этом концентрированное звучащее эхо рифмы сильнее западает в слух и потому получает преобладание над чисто временным моментом длительности и движения, то при таком сочетании ритмическая сторона вынуждена отойти на второй план и не обращать на себя большого внимания.

а) Ритмическое стихосложение

В отношении *ритмической* системы, обходящейся без рифмы, важнейшими оказываются следующие моменты:

во-первых, строгий метр в следовании слогов с простым различием слогов *долгих* и *кратких*, равно как многообразное их соединение в определенные соотношения и размеры;

во-вторых, оживление *ритма* посредством удара, цезуры и столкновения удара слова и удара стиха;

в-третьих, *благозвучие* как такая сторона стиха, которая может выявляться в этом движении благодаря звучанию слов, не будучи при этом скованной рифмами.

а. Что касается ритмической стороны, делающей своим главным моментом не изолированно взятое звучание как таковое, но *временную* длительность и движение, то

аа. Для нее исходной точкой является *естественная* долго-

та и краткость слогов, элементами для простейшего различения которых служат сами звуки речи, то есть подлежащие выговариванию буквы — гласные и согласные.

По своей природе *долгими* являются прежде всего дифтонги ai, oi, ae и др., поскольку они в самих себе, что бы ни говорили новейшие учебники, представляют собой конкретное удвоенное звучание, собирающееся в единое целое, подобно зеленому цвету среди красок. Равным образом долгими являются длительно звучащие гласные. Сюда присоединяется еще третий принцип — принцип положения, характерный уже для санскрита, равно как для греческого и латинского языков. А именно — если между двумя гласными стоят два или несколько согласных, то они явно образуют для речи более затруднительный период: для произнесения их органу речи требуется больше времени, и это вызывает задержку, что делает слог, вопреки краткости гласной, ритмически долгим, хотя и не протяжным. Например, если я скажу: mentem nec secus, то переход от одной гласной к другой в словах mentem и nec не так прост и легок, как в слове secus. Новейшие языки не придерживаются этого различия, а выставляют другие критерии, даже если они и придерживаются долготы и краткости слогов. Однако благодаря этому слоги, принимаемые

независимо от их положения за краткие, довольно часто ощущаются жесткими, поскольку они препятствуют требуемому более быстрому движению вперед.

В отличие от слогов, долгих благодаря дифтонгам, долгим гласным или положению, *краткими* по природе оказываются слоги, образуемые краткими гласными, если между первой и следующей за ней нет двух или более согласных.

ββ. Поскольку слова, будучи, с одной стороны, многосложными, уже сами по себе представляют многообразие долгих и кратких слогов, а с другой стороны, будучи односложными, могут соединяться с другими словами, то в результате этого возникает чередование разнообразнейших слогов и слов, не определенное вначале никакой твердой мерой и потому случайное. Упорядочить эту случайность составляет такой же долг поэзии, как задачей музыки было точно определить через единство временной меры беспорядочную длительность отдельных звуков. Поэтому поэзия выставляет отдельные сочетания долгих и кратких слогов в качестве закона, с которым должна считаться последовательность слогов и в отношении временной длительности. В результате мы прежде всего получаем различные *временные отношения*. Простейшим из них является отношение равных величин, — например, дактиль или анапест, в которых затем крат-

398

кие слоги по особым законам вновь могут стягиваться в долгие (спондей). Во-вторых, долгий слог может находиться рядом с кратким, так что возникает уже более глубокое различие длительности, хотя и в простейшем виде, — например, ямб и хорей. Более сложным оказывается такое сочетание, когда между двумя долгими слогами вставляется краткий или же когда краткий предшествует, двум долгим, как в кретики и бакхии.

γγ. Если бы подобные временные отношения, взятые *по отдельности*, могли произвольно следовать друг за другом во всей своей пестроте, то они опять-таки открыли бы двери беспорядочной случайности. Ибо, с одной стороны, это действительно разрушило бы всю цель, стоящую перед закономерностью таких отношений, а именно — упорядоченность чередования долгих и кратких слогов, а с другой стороны, здесь не было бы никакой определенности для начала, середины и конца, так что произвол, вновь здесь обнаруживающийся, всецело противодействовал бы тому, что мы уже установили выше при рассмотрении метра и такта в музыке, об отношении воспринимающего «я» к временной длительности звуков.

«Я» нуждается в том, чтобы собраться в себе самом, возвратиться из беспрестанного течения во времени, которое оно воспринимает только как определенные временные единства, через отмеченное их начало, закономерную последовательность и завершение. По этой причине и поэзия соединяет отдельные временные соотношения в *стихи*, которые получают определенное правило с точки зрения типа и числа стоп, а также их начала, продолжения и завершения. Так, ямбический триметр состоит из шести ямбических стоп, которые попарно образуют ямбическую диподию; гекзаметр — из шести дактилей, которые в определенных местах в свою очередь могут стягиваться в спондей, и т. д. Поскольку таким стихам предоставлена возможность вновь и вновь повторяться тем же или сходным образом, то в этой их последовательности вновь выявляется или неопределенность — в отношении твердого окончательного завершения, или же монотонность и вследствие этого ощутимый недостаток внутренне разнообразной структуры. Чтобы помочь этой беде, поэзия перешла, наконец, к созданию строф с их различной организацией, особенно для целей лирического выражения. Сюда относится, например, элегический дистих у греков, далее алкеева и сапфическая строфа, а также все те искусные формы, которые разработали Пиндар и знаменитые драматические поэты в лирических излияниях и иных медитациях трагических хоров.

399

Но хотя музыка и поэзия и удовлетворяют одним и тем же потребностям в отношении метра, все же нельзя не упомянуть о различии, существующем между ними. Самое важное расхождение порождает здесь *такт*. Долго спорили о том, следует ли равномерное, похожее на такты повторение одинаковых отрезков времени принимать за метры древних или же не следует. В общем, можно утверждать, что поэзия, делающая слово простым средством сообщения, не может в отношении времени этого сообщения столь абстрактно подчиниться абсолютно твердой мере в своем движении, как это происходит с музыкальным тактом. В музыке звук есть нечто замирающее, лишенное опоры, и потому он неизбежно нуждается в твердости, вносимой тактом. Речь же обходится без такой прочной основы, поскольку, с одной стороны, она имеет опору в самом представлении как таковом, а с другой, вообще не исчерпывается внешней стороной звучания, а как раз сохраняет внутреннее представление в качестве своего существенного художественного элемента. Поэтому в представлениях и чувствах, ясно выражаемых словами, поэзия непосредственно находит субстанциальное определение меры своего задержания, поспешного движения, пребывания, промедления и т. п., подобно тому как сама музыка в речитативе уже начинает освобождаться от неподвижного однообразия такта. Если бы поэтому метр мог целиком склониться перед законом такта, то различие между музыкой и поэзией, по крайней мере в этой области, было бы полностью устранено и временной элемент стал бы брать верх в такой степени, какую не может допустить поэзия в соответствии с ее природой.

Сказанное можно представить как основу для требования, что хотя в поэзии и должна господствовать временная мера, *метр*, и отнюдь не *такт*, однако смыслу и значению слов должна быть предоставлена сравнительно более всеобъемлющая власть над другой стороной. Если в этом плане более внимательно рассмотреть отдельные метры древних, то может, правда, показаться, что гекзаметр более всего подчиняется движению со строгим соблюдением такта, как на том особенно настаивал старик Фосс, однако именно гекзаметр и не допускает такого предположения ввиду каталексы последней стопы. Но если Фосс хочет, чтобы даже алкееву и сапфическую строфы читали с таким же абстрактным соблюдением равномерных временных отрезков, то это всего-навсего каприз и насилование стиха.

Вообще говоря, требование это можно объяснить привычкой к немецкому ямбу, всегда применяемому с совершенно одинаковым чередованием ударных и безударных слогов и одинаковым

400

метром. Но ведь уже древний ямбический триметр столь красив главным образом потому, что он состоит не из шести ямбических стоп, совершенно одинаковых по времени, а допускает как раз на первой стопе диподии спондей, а в конце дактиль и анапест, так что таким путем снимается однообразие построения одного и того же метра и всякое подобие такту. Но и без того еще более разнообразны лирические строфы, так что здесь а priori следовало бы показать, что такт сам по себе необходим, ибо а posteriori этого нельзя усмотреть.

β. Однако настоящее *оживление* в ритмический метр вносят только *ударение* и *цезура*, составляющие параллель к тому, что в музыке известно нам как тактовый ритм.

αα. Ибо и в поэзии у всякого временного отношения есть прежде всего свое особое ударение, то есть закономерно выделяются определенные места, притягивающие к себе другие и так впервые замыкающиеся в некое целое. Тем самым открывается широкий простор для *многообразной* значимости слогов. Ибо, с одной стороны, длинные слоги уже вообще кажутся выделенными по сравнению с краткими, так что, когда на них падает ударение, они оказываются вдвойне весомыми по сравнению с краткими и выделяются даже по сравнению с безударными долгими слогами. С другой стороны, может случиться и так, что более краткие слоги получают ударение, так что сходное отношение проявится обратным образом.

Но прежде всего, как я упомянул уже выше, начало и конец отдельных стоп не должны абстрактно совпадать с началом и концом отдельных слов. Ибо, *во-первых*, переход замкнутого в

себе слова за пределы стопы обеспечивает связь ритмов, которые иначе распались бы. *Во-вторых*, если стиховое ударение приходится на конец такого слова, то в результате возникает заметная цезура, ибо конец слова уже вынуждает к некоторой задержке, и именно эта задержка благодаря связанному с ней ударению преднамеренно делается ощутимой в качестве цезуры, членящей непрерывно текущее время. Без таких цезур не обходится ни один стих. Ибо хотя определенное ударение и сообщает отдельным стопам более конкретное различие внутри себя и тем самым известное многообразие, но такое оживление ритма, особенно в стихах, однообразно повторяющих одну и ту же стопу, как, например, в нашем ямбе, все же оставалось бы вполне абстрактным и монотонным, а отдельные стопы опять распались бы без всякой связи между собой. Такой голой монотонности и препятствует цезура, внося в протекание стиха, вялое в силу своей недифференцированной правильности, взаимо-

401

связь и высшую жизнь, которая, ввиду того что цезура может появиться в разных местах, становится многогранной и благодаря установленной определенности цезуры не может впасть в беспорядочный произвол.

К стиховому ударению и цезуре присоединяется, *в-третьих*, еще и то ударение, каким обладают слова сами по себе помимо метрического пользования ими. Благодаря этому вновь расширяется многообразие акцентов и степени ударности отдельных слогов. Ибо это языковое ударение может, с одной стороны, выступать в связи со стиховым ударением и с цезурой, усиливая их путем такого сочетания. С другой же стороны, оно независимо от них может приходиться на слоги, не выделенные каким-либо образом, и, поскольку последние в силу своей значимости в качестве слогов все же нуждаются в акцентировке, они как бы сталкиваются с ритмом стиха, что придает всему целому новую своеобразную жизненность.

Нашему теперешнему слуху необычайно трудно расслышать красоту ритма во всех указанных здесь отношениях, потому что в наших языках все элементы, которые должны соединиться для создания такого метрического достоинства, отчасти уже не существуют с той резкой выраженностью и той устойчивостью, какими они обладали у древних, а место их занято другими средствами, удовлетворяющими иным художественным потребностям.

ββ. Но, *во-вторых*, помимо этого над всей значимостью слогов и слов в рамках метрического их положения возвышается ценность их со стороны *поэтического представления*. Благодаря этому имманентному им смыслу они также оказываются либо выделенными, либо в качестве менее значительных отесненными на задний план, что только и придает стиху окончательную высоту духовной жизненности. Однако в этом отношении поэзия не может идти так далеко, чтобы прямо противопоставить себя ритмическим законам метра.

γγ. Характеру размера в целом соответствует теперь, особенно со стороны ритмического движения, и *определенный тип содержания*, прежде всего особый вид движения наших чувств. Так, гекзаметр со своим спокойно колышущимся потоком подобает более равномерному течению эпического повествования, тогда как в сочетании с пентаметром и его симметрическими и твердо установленными цезурами он приближается к строфе, а в простоте своей правильности соответствует элегии. Ямб в свою очередь торопливо шагает вперед и особенно подходит для драматического диалога, анапест характеризует ритмически му-

402

жественную и ликующую поспешность, и подобные черты легко найти и для других стихотворных размеров.

γ. Но, *в-третьих*, и эта первая область ритмического стихосложения не останавливается на простом варьировании и оживлении временной длительности, а вновь переходит к действительному *звучанию* слогов и слов. В отношении такого звучания древние языки, где ритм утверждается как

основная сторона, в соответствии со сказанным выше, существенно отличаются от остальных, новых языков, использующих по преимуществу рифму.

αα. В греческом и латинском языках, например, корневой слог благодаря формам окончаний при склонении и спряжении преобразуется во множество слогов разного звучания, имеющих свое особое значение, хотя и лишь в качестве модификации корневого слога. Таким образом последний выступает как основное субстанциональное значение всех этих многообразно развившихся звуков, но по отношению к их звучанию не претендует на исключительное или преимущественное господство. Если мы слышим слово *amaverunt*, то здесь три слога присоединяются к основе, и ввиду числа и длительности этих слогов, если бы среди них даже и не было слогов долгих по природе, ударение сразу же материально отделяется от корневого слога, вследствие чего основное значение и ударение расходятся. В таком случае ухо, поскольку ударение падает не на главный слог, а на какой-то другой, выражающий только второстепенное уточнение, уже по этой причине может прислушиваться к звучанию разных слогов и следить за их движением, ибо за ним сохраняется полная свобода внимать естественной просодии и от него требуется ритмически упорядочивать эти слоги, долгие или краткие по своей природе.

ββ. Совершенно иначе обстоит дело с современным немецким языком. То, что в греческом и латинском выражалось префиксами, суффиксами и прочими видоизменениями слов, как это мы только что отметили, то в более новых языках отрывается от корневого слога, особенно в глаголах, так что окончания, прежде развертывавшиеся в пределах одного и того же слова с его многообразными оттенками значений, теперь обособляются, становясь отдельными словами. Сюда относится, например, постоянное применение множества вспомогательных глаголов, самостоятельное выражение желательного наклонения особыми глаголами, отделение местоимений и т. д. В результате слово остается теперь, с одной стороны, сосредоточенным внутри себя в качестве простого целого, тогда как прежде, в

403

указанном выше случае, оно расширялось до разнообразного звучания множества своих слогов, когда уничтожалось ударение корневого слога, основного его смысла.

Слово не является теперь как последовательность звучаний, которые, будучи как бы простыми модификациями, сами по себе уже не настолько занимают своим смыслом, чтобы ухо не могло вслушиваться в их свободное звучание и движение этого звучания во времени. Но, с другой стороны, ввиду своей концентрированности основное значение приобретает такой вес, что всю тяжесть ударения оно притягивает исключительно к себе одному, а поскольку ударение связано теперь с основным смыслом, то совпадение их не дает уже обнаружиться естественной долготе и краткости других слогов, но заглушает их. Корни большинства слов в общем и целом несомненно кратки, сжаты, состоят из одного или двух слогов. Но если, как это, например, в полной мере происходит в нашем современном родном языке, корень исключительно притягивает на ударение, то тут уже решительно перевешивает смысловое ударение, а не такое положение вещей, когда материал, звучание было бы свободным, создавая для себя независимое от содержания словесных представлений соотношение долгих и кратких слогов и их ударений. Тут уже не может быть ритмического, не связанного с корневым слогом и его значением варьирования временного движения и ударения, и, в отличие от упомянутого вслушивания в многообразие звучания и протяженность кратких и долгих слогов в их разнообразных сочетаниях, остается только одно — слушание вообще, до конца плененное наиболее значительным с точки зрения смысла основным слогом.

Ибо помимо этого видоизменяемые разветвления корня выделяются, как мы видели, в самостоятельные слова, которые благодаря этому становятся важными сами по себе и, получая свое особое значение, обнаруживают то же самое совпадение смысла и ударения, какое мы только что наблюдали на примере основного слога, вокруг которого все они вырастают. Это как бы приковывает нас к смыслу каждого слова и заставляет прислушиваться только к ударению,

производимому основным значением, вместо того чтобы заниматься естественной долготой и краткостью слогов, их движением во времени и чувственной акцентировкой.

γγ. В таких языках остается уже мало простора для ритмической стороны или душе уже недостает свободы, чтобы разойтись на этих просторах, так как время и равномерно изливающаяся с движением времени звучание слогов обгоняются более

404

идеально-духовным отношением — смыслом и значением слов, что подавляет способность к ритмически более самостоятельному развитию.

В этом отношении принцип ритмического стихосложения мы можем сравнить *со скульптурой*. Ибо духовное значение здесь еще не выделяется само по себе и не определяет долготы и ударения, но смысл слов полностью сливается с чувственным элементом естественной длительности во времени и со звучанием, признавая в радостной ясности все права за этой внешней стороной и заботясь только об ее идеальном облике и движении.

Но когда совершается отказ от этого принципа, а чувственной стороне все же отводится, как это необходимо для искусства, роль противовеса чистой одухотворенности, то поскольку разрушен первичный пластический момент естественной долготы и краткости, а также звучания, неотделимого от ритмической стороны и не выделяемого самого по себе, — в этом случае принудить слух ко внимательности может только один материал — звуки речи как таковые, отчетливо фиксированные и варьируемые в их отдельности.

Это подводит нас ко второму из основных видов стихосложения, к *рифме*.

b) Рифма

Потребность в новом обращении с языком с его чувственной стороны можно попытаться объяснить внешне той порчей, которой подверглись древние языки у чужих народов, — однако процесс этот заключен в природе самих вещей. Ближайшее, что соразмеряет внешнюю сторону поэзии с внутренней, это долгота и краткость слогов, не зависящая от их значений. Для сочетаний таких слогов, цезур и т. п. искусство вырабатывает свои законы, которые хотя и должны гармонировать, в общем, с подлежащим изображению характером содержания, но в отдельном и особенном не должны допускать, чтобы долгота и краткость или ударение определялись исключительно духовным смыслом и вся эта сторона абстрактно подчинялась ему. Однако чем более внутренним и духовным является представление, тем больше выходит оно за пределы этой природной стороны, которую не может уже пластически идеализировать, и настолько концентрируется в самом себе, что или вообще устраняет всю как бы телесную сторону языка, или выделяет в оставшемся только то, во что входит ради своего сообщения духовный смысл, а все прочее оставляет как нечто незначительное и побочное.

405

Подобно тому как романтическое искусство в отношении всего способа своего восприятия и изображения осуществляет подобный же переход к сосредоточенной внутри себя собранности духовного и для выражения субъективного обращается к наиболее подходящему материалу, к звучанию, так и *романтическая поэзия*, в которой вообще сильнее раздается душевный тон чувства, погружается в игру с обособившимися звучаниями слогов и слов и переходит к самонаслаждению в переливах этих звучаний, учась разделять их, сочетать друг с другом и сливать воедино отчасти с проникновенной углубленностью, отчасти с архитектурно-рассудочной пронизательностью, свойственной музыке. С этой стороны рифма не случайно развилась только в романтической поэзии, будучи необходимой для нее. Потребность души в том, чтобы внимать самой себе, выявляется с большей полнотой, находя удовлетворение в одинаковом звучании рифмы, которая делает безразличной твердо установленную меру времени и стремится лишь вернуть нас к самим себе через повторение сходных звучаний. Стихосложение сближается

поэтому с музыкальным началом как таковым, то есть со звучанием внутреннего мира, освобождаясь от всего как бы вещественного в языке, а именно от естественной меры долготы и краткости.

Что касается более определенных моментов, важных для этой сферы, то я хочу добавить лишь краткие общие замечания о следующем:

во-первых, о происхождении рифмы;

во-вторых, о более конкретных отличиях этой области от ритмического стихосложения;

в-третьих, о разновидностях в этой области.

а. Мы уже видели, что рифма принадлежит романтической форме поэзии, нуждающейся в большей отчетливости звучания, разработанного само по себе, поскольку здесь внутренняя субъективность хочет внимать самой себе в материальной стихии звука. Там, где обнаруживается эта ее потребность, она с самого начала находит для себя такой язык, который я обрисовал выше в связи с необходимостью рифмы, или же она пользуется, однако в соответствии с новым принципом, прежним имеющимся языком, например латинским, который устроен совершенно иначе и требует ритмического стихосложения, или же она преобразует этот прежний язык в новый настолько, чтобы ритмический элемент был утрачен им и рифма могла составлять теперь самую суть дела, как это имеет место, например, во французском и итальянском языках.

406

αα. И в этом отношении мы находим, что христианство с ранних пор насильственно вносило рифму в латинское стихосложение, хотя последнее и основывалось на других принципах. Правда, сами эти принципы были, скорее, привиты ему греческим стихосложением и, не будучи изначально порождены латинским языком, в самих претерпеваемых ими видоизменениях обнаруживают тенденцию, сближающуюся по своему характеру с романтическим. А именно, с одной стороны, римское стихосложение в самую раннюю свою пору находило свое основание не в естественной долготе и краткости слогов, а измеряло количество слога в зависимости от ударения, так что только в результате ближайшего знакомства с греческой поэзией и подражания ей был воспринят и усвоен просодический принцип последней. С другой стороны, римляне сделали более жесткой подвижную и радостную чувственность греческих метров, придали им более резко выявленную структуру и строгую правильность, и прежде всего благодаря тому, что они более твердо установили место цезуры как в гекзаметре, так и в алкеевой и сапфической строфе и т. д. Кроме того, даже в пору расцвета римской литературы у самых образованных поэтов довольно часто встречаются рифмы. Так, у Горация в его «Ars poetica» (стихи 99 и 100) говорится:

Non satis est, pulchra esse poemata: dulcia sunt,

Et quocunque volent, animum auditoris agunto^b.

Если это и получилось со стороны поэта совершенно непреднамеренно, то все же можно считать странным совпадением, что именно на том самом месте, где Гораций требует *dulcia poemata*^c, оказалась рифма. А Овидий еще менее избегает подобных рифм. Если, как сказано, все это и случайно, то все равно образованному римскому слуху, как видно, не были неприятны такие рифмы, так что они могли уже прокрадываться в стихи, пусть изредка и в виде исключения. Однако этой игре звучаний недостает еще более глубокой значительности романтической рифмы, которая подчеркивает не звучание как таковое, а внутренний момент, значение в нем. Именно это и составляет характерное отличие весьма древней индийской рифмы от рифмы современной.

После нашествия варварских племен вместе с порчей системы ударений в древних языках и с нарастающим благодаря

^b Недостаточно, чтобы стихотворения были красивыми, пусть будут сладостными, и пусть увлекут за собой душу слушателя (*латин.*).

^c Сладостные стихотворения (*латин.*).

христианству субъективным моментом чувства прежняя ритмическая система стихосложения перешла в систему рифмы. Так, в гимне св. Амвросия просодия уже полностью направляется речевым ударением, прокладывая путь рифме. Первое сочинение святого Августина, написанное против последователей Доната, точно так же является рифмованной поэмой, и от упомянутых выше случайных рифм следует очень четко отличать так называемые леониновы стихи, представляющие собой сознательно зарифмованные гексаметры и пентаметры. Эти и подобные им явления свидетельствуют о рождении рифмы внутри самой ритмической системы.

ββ. Правда, с другой стороны, исток нового принципа стихосложения искали у *арабов*. Однако великие арабские поэты относятся к более позднему времени, чем появление рифмы на христианском Западе, тогда как сфера предмагометанского искусства, соприкасаясь с Западом, не оказывает на него влияния. Кроме того, в арабской поэзии с самого начала слышна близость романтическому принципу, и рыцари эпохи крестовых походов довольно скоро распознали в ней то же настроение, так что можно легко представить, что при внешней независимости родства той духовной почвы, на которой произрастает поэзия на магометанском Востоке и на христианском Западе, столь же независимо появляется и новый вид стихосложения.

γγ. *Третьим* элементом, в котором тоже можно проследить возникновение рифмы и явлений, сопутствующих ей, и на этот раз без влияния древних языков или языка арабского, являются *германские* языки, какими мы встречаем их на самой ранней ступени их развития у скандинавов. Примером служат здесь песни Старшей Эдды, которые выдают свое раннее происхождение, хотя собраны и составлены гораздо позже. Здесь нет, правда, как мы еще увидим, звучания рифмы в собственном смысле слова, звучания, развившегося в полную меру, однако есть все же существенное выделение отдельных звуков и правильная закономерность в определенном их повторении.

β. *Во-вторых*, характерное отличие новой системы от прежней важнее ее происхождения. Основным момент, который является здесь решающим, я уже затронул выше, остается только более подробно изложить его.

Ритмическое стихосложение достигло ступени наиболее прекрасного и разнообразного своего развития в греческой поэзии, из которой мы можем поэтому вывести определяющие признаки всей этой области. Вкратце эти моменты сводятся к следующему.

Во-первых, греческая поэзия делает своим материалом не звучание как таковое — слогов или слов, а звучание слога в его *временной длительности*, так что внимание не должно направляться ни исключительно на отдельные слоги или буквы, ни исключительно на простое качественное сходство или одинаковость звучания. Напротив, звучание остается еще в нераздельном единстве с твердой временной мерой его определенной длительности, так что по мере движения того и другого слух одинаково должен идти вслед как за количеством каждого отдельного слога, так и за закономерностью их ритмической поступи. *Во-вторых*, мера долготы и краткости, а также ритмического повышения и понижения и многообразного оживления более четкими цезурами и задержками основывается на *естественном* элементе языка, а не руководствуется таким ударением, посредством которого только *духовный* смысл слова придает вес тому или иному слогу и слову. Стихосложение с присущим ему составом стоп, стиховым ударением, цезурами и пр. оказывается в этом отношении столь же независимым, как и сам язык, который уже за пределами поэзии черпает свою акцентуацию не из значительности корневого слога, а из естественной долготы и краткости слогов и их последовательности. Благодаря этому, *в-третьих*, для того чтобы внести в стих живость, выделяя определенные слоги, существует, с одной стороны, ритм и ударение стиха, а с другой стороны, вся остальная акцентуация, которые, не мешая друг другу и не подавляя друг друга, переплетаются между собой, создавая двойное

многообразии целого. Равным образом они позволяют и поэтическому представлению устанавливать особый порядок и движение слов, чтобы слова, более важные по своему духовному смыслу, получили подобающий им акцент.

αα. Самое первое, что изменяет рифмованное стихосложение в этой системе, это неоспоримая значимость слогов в соответствии с их *количеством по природе*. Если поэту должен оставаться еще хотя бы один метр, он должен искать основание для количественного замедления или ускорения в какой-либо другой области, поскольку это основание не обнаруживается уже в естественной долготе или краткости. Но такой областью, как мы видели, может быть только духовный элемент, смысл слогов и слов. *Значимость* определяет теперь, будучи последней инстанцией, количество слога, если вообще эта мера еще рассматривается как существенная, и тем самым она переводит критерий из внешнего бытия и его естественной устроенности во внутренний мир.

409

ββ. Но с этим связано и другое следствие, которое выявляется теперь как еще более важное. Ибо, как я уже указал выше, это сосредоточение акцента на значимом корневом слоге подтачивает независимое развитие многообразных форм окончаний, в оттеснении которых на задний план по сравнению с корнем не нуждается, однако, ритмическая система, поскольку она не заимствует у духовного смысла ни меры долготы и краткости, ни акцентирующего ударения. Но если отпадает такое развертывание и естественно присущее ему расположение стоп стиха в соответствии с твердо данным количеством слога, то вместе с этим по необходимости рушится и вся система, основанная на метре и его правилах. Таковы, например, французские и итальянские стихи, где полностью отсутствуют метр и ритм, как понимали их древние, важно лишь определенное число слогов.

γγ. Единственно, что может возместить такую утрату, это *рифма*. Если, с одной стороны, уже не временная длительность призвана формировать целое и если звучание слогов с их равномерной и естественной значимостью уже не изливается через нее, а с другой стороны, духовный смысл овладевает корневыми слогами и объединяется с ними в тесное единство, без дальнейшего органического разрастания, — то в качестве последнего чувственного материала, который может еще хранить независимость от метра и от ударения корневых слогов, остается только звучание слогов.

Но такое звучание, чтобы обратить на себя внимание, должно, *во-первых*, быть более сильным, чем то — чередование различных звуков, какое мы находим в старых размерах, и должно гораздо более преобладать над всем остальным по сравнению со звучанием слогов в обычной речи. Ведь теперь это звучание должно не только заменить метр в его временной расчлененности, но и решить иную задачу — выделить чувственный элемент в отличие от того господства акцентирующего смысла, преобладающего надо всем. Ибо если представление достигло проникновенной углубленности духа внутри себя, для которой чувственная сторона речи становится безразличной, то звучание должно исторгаться из этой проникновенности с большей материальностью и более грубо, чтобы вообще только быть замеченным. По сравнению с нежным веянием ритмического благозвучия рифма — просто глухой звон, не нуждающийся в столь утонченно развитом слухе, которого требует греческое стихосложение.

Во-вторых, рифма, правда, не отделяется здесь от духовного смысла корневых слогов как таковых и представлений в це-

410

лом, но одновременно она способствует относительно самостоятельной значимости чувственного звучания. Этой цели можно достигнуть только тогда, когда манера, в которой звучат одни слова, отличается от того, как слышатся другие, и в такой *изоляции* звучание обретает независимое внешнее бытие, восстанавливая права чувственной стихии этими мощными усилиями материала.

Поэтому в сравнении с всеохватывающим ритмическим благозвучием рифма представляет собой обособленное, отдельно вычлененное звучание.

В-третьих, мы видели, что именно субъективная внутренняя жизнь должна в своем идеально-духовном сосредоточении предаваться таким звучаниям, находя в них удовлетворение. Но если рассмотренные ранее средства стихосложения с их обширным многообразием отпадают, то с *чувственной* стороны для такого вслушивания в самое себя остается только одно — более формальный принцип повторения совершенно одинаковых или сходных звучаний, которые затем со стороны духа могут вновь связываться с родственными значениями, выделенными и сопряженными друг с другом в звучании обозначающих их зарифмованных слов. Метр в ритмическом стихосложении выявил себя как многократно расчлененное отношение различных долгот и краткостей слогов, рифма же, с одной стороны, более материальна, а с другой стороны, более абстрактна в самой этой материальности: она есть простое напоминание духу и слуху о возвращении одинаковых или сходных звуков и значений, о возвращении, в котором субъект осознает сам себя, постигая себя как деятельность полагания и вслушивания и удовлетворяясь этим.

γ. Что же касается, наконец, особых *видов*, на которые распадается эта новая система поэзии, поэзии преимущественно романтической, то я вкратце остановлюсь на самом главном в отношении аллитерации, ассонанса и рифмы в собственном смысле слова.

αα. Во-первых, *аллитерацию* в наиболее развитом виде мы находим в древней скандинавской поэзии, где она составляет основу, тогда как ассонанс и конечная рифма, которые тоже играют не последнюю роль, встречаются только в известных разновидностях стиха. Принцип рунической буквенной рифмы есть потому наиболее неполный способ рифмования, поскольку он не требует повторения целых слогов, а настаивает только на повторении одной и той же буквы, а именно первой буквы слова. Поскольку созвучие здесь выявлено слабо, то, с одной стороны, необходимо, чтобы для этой цели использовались только такие

411

слова, которые сами по себе уже несут на своем начальном слоге значительное ударение. С другой стороны, такие слова не должны далеко отстоять друг от друга, чтобы одинаковость их начала была, по существу, заметна для слуха. В остальном же аллитерируемая буква может быть и двойной и простой согласной и даже гласной, хотя главную роль играют согласные, в соответствии с природой языка, в котором преобладает аллитерация.

В связи с такими условиями в исландской поэзии утвердилось правило (см. «Исландское стихосложение» Раска в переводе Монике, Берлин, 1830, стр. 14 — 17), что все рифмуемые руны требуют *ударных* слогов, первые буквы которых не могут встречаться в других существительных, имеющих ударение на первом слоге, в тех же самых стихах, но из трех слов, первая буква которых составляет рифму, два должны находиться в первом, а третье, содержащее главную букву, вносящую правило, — в начале второго стиха. Помимо этого при абстрактности одинакового звучания простых начальных букв употребляются для буквенных рифм преимущественно слова, более или менее важные по своему значению, так что и здесь дело не обходится без соединения звучания и смысла слов. Дальнейшие подробности я вынужден, однако, опустить.

ββ. Во-вторых, *ассонанс* относится уже не к начальной букве, а приближается к рифме, будучи одинаковым по своему звучанию повторением той же буквы в середине и на конце разных слов. Ассонирующие слова не обязаны, правда, составлять конец стиха, но, как правило, именно заключительные слоги стихов сопрягаются ассонансом между собою благодаря равенству отдельных букв, — в отличие от аллитерации, которая основную букву помещает в начало стиха. Если брать ассонанс в наиболее развитом его виде, то нужно обратиться к романским народам, особенно к испанцам, — полновзвучный язык их особенно хорошо приспособлен для повторения одной и той же гласной. В целом ассонанс ограничен гласными, однако могут повторяться как одинаковые гласные, так и одинаковые согласные, а также сочетания согласных с гласной.

γγ. То, что таким образом лишь не полностью дано выявить аллитерации и ассонансу, *рифма* доводит наконец до наиболее зрелого явления. Ибо в рифме происходит, как известно, полное совпадение звучания целых основ, за исключением только начальных букв, и основы эти ввиду такой одинаковости отчетливо сопрягаются в своем звучании. И дело здесь не в числе слогов, поскольку могут и должны рифмоваться как односложные,

412

так и двусложные и многосложные слова, в результате чего возникает или мужская рифма, завершающаяся ударным слогом, или женская, переходящая к двум слогам, или же, в-третьих, дактилическая рифма, распространяющаяся на три и большее число слогов. К первой особенно склонны северные языки, ко второй — южные, например итальянский и испанский; немецкий и французский находятся, так сказать, посередине между ними; рифмы, захватывающие больше, чем три слога, более или менее часто встречаются лишь в немногих языках.

Место рифмы — в конце строк, где рифмующееся слово, хотя ему не обязательно каждый раз сосредоточивать в себе духовную весомость смысла, привлекает к себе внимание своим звучанием и где отдельные стихи или следуют друг за другом согласно закону абстрактно одинакового повторения одной и той же рифмы, или же соединяются, разделяются и сопрягаются в многообразные, более далекие или близкие отношения посредством более изощренной формы правильного чередования и многообразных симметричных переплетений. Находясь в таких отношениях между собой, отдельные рифмы как бы непосредственно находят друг друга или убегают и при этом все же ищут друг друга, так что они или сразу удовлетворяют ухо, прислушивающееся к ним в ожидании, или же своим более длительным отсутствием щекочут, обманывают, томят слух, но в конце концов всегда оставляют его примиренным — своим правильным порядком и повторением.

Среди особых *видов* поэтического искусства более всего прибегает к помощи рифмы *лирическая* поэзия ввиду своей внутренней проникновенности и субъективной выразительности. Благодаря этому лирика уже саму речь превращает в музыку чувства и мелодическую симметрию, — не метра и ритмического движения, но звучания, в котором внятно для самого себя звучит внутренний мир души. Поэтому и при таком способе пользования рифмой создаются более простые или многообразно расчлененные *строфы*, каждая из которых сама по себе замыкается в завершенное целое; такой игрой с тонами и звуками, то чувствительной, то остроумной, являются, например, сонеты и канцоны, мадригал и триолет. *Эпическая* же поэзия, если только она меньше соединяется с лирическими элементами, придерживается при всех своих переплетениях, скорее, равномерного движения, не замыкаясь в строфы; примером этого могут служить терцины в «Божественной комедии» Данте в отличие от его лирических канцон и сонетов. Однако я не хочу входить здесь в детали.

413

с) Соединение ритмического стихосложения и рифмы

Если мы указанным образом отделили ритмическое стихосложение от рифмы и *противопоставили* их друг другу, то, в-третьих, встает все же вопрос, мыслимо ли *объединение* того и другого и не имело ли оно места в действительности. В этой связи важны в первую очередь некоторые из новых языков. Дело в том, что в них нельзя отрицать известного возобновления ритмической системы, а в определенном отношении и соединения ее с рифмой. Если мы останемся в пределах нашего родного языка, то здесь в первом плане достаточно напомнить о Клопштоке, который не хотел знать рифмы и в своей эпической, как и в лирической поэзии чрезвычайно серьезно, неутомимо и усердно подражал древним. За ним последовали Фосс и другие, искавшие для ритмической разработки нашего языка более твердых законов. Напротив, Гёте было не по себе, когда он обращался к античным метрам, и он не без основания спрашивал:

Нам к лицу ль торжественный порядок

Сих, приличных древним, длинных складок?^d

α. В этой связи я хочу просто продолжить то, что сказал выше, о различии древних и новых языков. Ритмическое стихосложение основано на долготе и краткости слогов по природе, у него с самого начала есть твердая мера, которую не может ни определить, ни изменить, ни поколебать никакой смысловой акцент. Но новые языки обходятся как раз без такой естественной меры, поскольку в них только *словесное ударение*, связанное со значением, может удлинить один слог по сравнению с другими. Такой принцип акцентуации не представляет собой надлежащей замены естественной долготы и краткости, поскольку он приводит к неустойчивости долготы и краткости самих по себе. Ибо если особенно подчеркнуть значительность одного слова, то значение другого, у которого как такового тоже есть свое ударение, будет снижено, так что указанная мера становится вообще относительной. «Du liebst»^e в зависимости от акцента, который в соответствии со смыслом падает на оба слова или только на одно из них, может быть спондеем, ямбом и хореем.

Правда, и в нашем языке пытались вернуться к количеству слога *по природе*, устанавливая для него правила, но подобные определения нельзя провести при том перевесе, который обрели уже для себя духовный смысл и связанный с ним акцент. И дей-

414

ствительно, это заложено в самой природе вещей. Ибо, чтобы естественная мера осталась основой, язык не должен еще одухотвориться до такой степени, как это с необходимостью имеет место в наши дни. Но если в своем развитии он дошел уже до такого господства духовного смысла над всяким чувственным материалом, то и определяющее основание для значимости слогов следует брать не в самом чувственном количестве, а в том, чему слова служат средством обозначения. Чувству свободы духа претит, чтобы временной момент языка самостоятельно утверждался и формировался сам по себе в своей объективной реальности.

β. Но это не значит, что мы изгоняем из нашего языка ритмическое пользование метрами, обходящееся без помощи рифмы; важно, однако, указать на то, что нынешнему развитию языка по его природе невозможно достигнуть пластичности метра в той законченной форме, как она была присуща древним. Поэтому в качестве замены должен появиться и развиваться другой элемент, сам по себе уже более духовный, чем устойчивое естественное количество слога. Такой элемент — это стиховое ударение и цезура, которые развиваются теперь уже независимо от словесного ударения, а совпадают с последним и в результате. обретают более значительную, хотя и более абстрактную акцентированность, поскольку благодаря такому согласованию с необходимостью исчезает многообразие тройной системы ударений, какую мы находили в древней ритмике. По той же самой причине могут удачно воспроизводиться только те ритмы древних, которые скорее западают в слух, ибо для более тонких различий и многообразных сочетаний отсутствует прочная количественная основа, а в рамках как бы более топорной системы ударений, которая становится теперь определяющим моментом, нет никаких возмещающих ее средств.

γ. Что касается, наконец, действительного соединения ритмической стороны и рифмы, то и это следует допустить хотя и в еще более ограниченных пределах, чем включение древних стихотворных размеров в новое стихосложение.

αα. Ибо преобладающее различие долгих и кратких слогов с помощью словесного ударения далеко не всегда оказывается достаточным *материальным* принципом и с чувственной стороны не всегда занимает наш слух в той мере, чтобы не приходилось — учитывая перевес духовной стороны поэзии — прибегать в качестве дополнения к повторяющемуся звучанию слов и слогов.

ββ. Вместе с тем с метрической точки зрения звучанию рифмы и силе ее звучания следует противопоставить равный по

^d Перевод А. Голембы

^e Ты любишь (нем.).

силе *противовес*. Но поскольку здесь должно развертываться и преобладать уже *не* количественное различие слогов по природе и *не их многообразие*, то в плане этого временного отношения дело может доходить только до простого повторения *той же* временной меры, метра, так что *такт* начинает заявлять здесь о себе в гораздо большей степени, чем это допустимо для ритмической системы. Таковы, например, наши немецкие рифмованные ямбы и хорей, которые мы привыкли, декламируя, скандировать с большим соблюдением такта, чем ямбы древних, обходившихся без рифм, тогда как выдерживание цезур, выделение отдельных слов, подчеркиваемых главным образом из-за их значения, и остановка на них вновь противодействуют абстрактной одинаковости и потому могут создавать живое многообразие. И вообще в поэзии практически никогда нельзя столь же строго придерживаться такта, как это в большинстве случаев неизбежно для музыки.

γγ. Если же рифма вообще должна соединяться только с такими размерами, которые, будучи взяты сами по себе, из-за простого чередования в них долгих и кратких слогов и беспрестанного повторения однородных стоп недостаточно формируют чувственный элемент в новейших языках, когда те получают ритмическую обработку, то применение рифмы в более многообразных метрах, образованных в подражание древним, как, например, — чтобы упомянуть лишь некоторые, — в алкеевой и сапфической строфе, было бы не только излишеством, но и неразрешенным противоречием. Ибо та и другая системы основаны на противоположных принципах, и попытка объединить их указанным способом привела бы только к сочетанию их в самой этой *противоположности*, что породило бы неснятое, а потому неуместное противоречие. В этом отношении применение рифмы следует допустить только там, где принцип древнего стихосложения проявляется в более отдаленных отголосках и с существенными видоизменениями, притекающими из системы рифмы.

Таковы те существенные моменты, которые можно в целом установить относительно отличия поэтического выражения от прозы.

С. РАЗЛИЧИЯ РОДОВ ПОЭЗИИ

1. Двумя основными моментами, согласно с которыми мы рассматривали до сих пор поэтическое искусство, были: с одной стороны, *поэтическое вообще* в отношении способа созерцания,

организации поэтического произведения искусства и творческой субъективной деятельности; с другой стороны — поэтическое *выражение* как в плане представлений, которые должны быть постигнуты в *словах*, так и в плане самого *языкового* выражения и *стихосложения*.

В этом отношении нам прежде всего надлежало выявить то, что поэзия должна избирать в качестве своего содержания духовное, но в художественной разработке его она не может ни останавливаться на формируемости содержания для чувственного созерцания, как другие изобразительные искусства, ни делать своей формой простую внутреннюю жизнь, звучащую для одной лишь души, или отношения рефлексивного мышления, а должна держаться посередине между крайностями непосредственно чувственной наглядности и субъективностью чувствования или мышления. Этот срединный элемент представления принадлежит поэтому как той, так и другой почве. От мышления оно имеет сторону духовной *всеобщности*, которая непосредственно чувственную единичность сводит к более простой определенности; от изобразительного искусства представление сохраняет пространственную безразличную рядоположность. Ибо представление со своей стороны существенно отличается от мышления тем, что по способу чувственного созерцания, в котором оно берет свое начало, оно допускает безотносительное друг к другу существование всех особенных представлений, тогда как мышление, напротив, требует и

вносит зависимость определений друг от друга, взаимные отношения, последовательность суждений, умозаключений и т. д.

Если поэтому *поэтическое* представление в своих художественных созданиях делает необходимым внутреннее единство всего особенного, то такое единение должно все же оставаться скрытым из-за той несвязности, от которой вообще неспособна избавиться стихия представления, но именно это и позволяет поэзии представить свое содержание в органически жизненном сплетении его отдельных частей и сторон наряду с кажущейся самостоятельностью последних. При этом поэзия может сдвинуть избранное ею содержание или в сторону мысли, или в сторону внешнего явления и потому может не исключать из себя ни возвышеннейших спекулятивных идей философии, ни внешнего существования природы, — если только первое не излагается способом рассуждения или научной дедукции, а второе не представляется нам в своем лишенном значения внешнем бытии. Ведь и поэзия должна давать нам всю полноту мира, субстанциальная сущность которого наиболее богато разворачивается адекватным искусству

417

способом как раз во внешней действительности человеческих поступков, событий и излиятий чувств.

2. Но такое раскрытие, как мы видели, обретает свое чувственное существование не в дереве, камне или краске, а исключительно в языке. Его стихосложение, ударение и т. п. становятся как бы жестами речи, в которых духовное содержание получает свое внешнее бытие. Если мы спросим теперь, в чем же надлежит искать нам, так сказать, *материальное существование* этого способа высказывания, то речь не выступает здесь, подобно произведению изобразительного искусства, сама по себе, независимо от художественного субъекта, но только сам *живой человек*, говорящий индивид, является носителем чувственного присутствия и наличной реальности поэтического создания. Поэтические произведения должны читаться вслух, петься, декламироваться, их должны представлять сами живые субъекты, подобно произведениям музыки.

Мы, правда, привыкли читать эпические поэмы и лирические стихотворения про себя и только драматические слушать и смотреть в сопровождении жестов. Но поэзия согласно своему понятию, по существу, представляет собой *звучащее* искусство, и, если она должна выявиться в своей *полноте* как искусство, она тем более не может обойтись без этого звучания, что это ее единственная сторона, реально связывающая ее с внешним существованием. Ибо напечатанные или написанные буквы, конечно, тоже существуют внешне, но они суть только безразличные знаки для звуков и слов. Если мы уже раньше видели в словах лишь простые средства для обозначения представлений, то поэзия формирует по крайней мере временной элемент и звучание этих знаков, возвышая их тем самым до уровня материала, проникнутого духовной жизненностью того, что они обозначают. При печатании же эта одушевленность переводится в некую безразличную саму по себе зримость для глаза, не связанную уже больше с духовным содержанием. Не давая нам действительно звучащего слова и его временного внешнего бытия, печатный текст предоставляет нашей привычке переводить увиденное нами в элемент временной длительности и звучания.

Поэтому если мы довольствуемся простым чтением, то это происходит отчасти из-за привычной быстроты, с которой мы представляем себе все прочитанное как произнесенное, отчасти же по той причине, что только поэзия из всех искусств завершена в наиболее существенных своих сторонах уже в стихии духа и не доводит до сознания свое основное содержание ни путем чувственного созерцания, ни путем слушания. Однако именно

418

вследствие этой духовности она, будучи искусством, не может полностью устранить эту сторону своего действительного внешнего выявления, чтобы не прийти к такой же неполноте, с какой простой рисунок, например, должен заменять полотно великого мастера колорита.

3. Будучи целостностью искусства, не ограниченного уже более односторонностью своего материала и вследствие этого исключительно одним особым видом внешнего исполнения, поэтическое искусство превращает различные способы художественного творчества вообще в свою особенную форму, и потому *основание* для разделения *поэтических видов* она черпает только из *общего* понятия художественного изображения.

А. В этом отношении, *во-первых*, поэзия доводит до внутреннего представления развернутую целостность духовного мира в форме внешней реальности, тем самым повторяя внутри себя принцип изобразительного искусства, делающего наглядной саму предметную сторону. С другой стороны, эти пластические образы представления раскрываются поэзией как определенные действиями людей и богов, так что все совершающееся или исходит от нравственно самостоятельных божественных или человеческих сил, или же испытывает сопротивление со стороны внешних препятствий и в своем внешнем способе явления становится *событием*, в котором суть дела свободно раскрывается сама по себе, а поэт отступает на второй план. Придавать завершение таким событиям есть задача *эпической* поэзии, поскольку она поэтически повествует о каком-либо целостном в себе действии, а также о характерах, которыми порождается это действие в своем субстанциальном достоинстве или же в фантастическом сплетении с внешними случайностями. Придавая этому действию форму развернутого события, происходящего само по себе, поэзия выявляет тем самым само *объективное* в его объективности.

Этот мир, опредмеченный для духовного созерцания и чувства, исполняет теперь не *певец*, так чтобы мир этот мог возвещать о себе как о его собственном представлении и живой страсти, а *рапсод*, *сказитель*, и исполняет механически, наизусть и притом таким метром, который, скорее, тоже приближается к механическому, столь же однообразно и спокойно течет и катится вперед. Ибо то, о чем повествует сказитель, должно явиться как действительность, замкнутая сама по себе и удаленная от него как субъекта — как по своему содержанию, так и по изображению. И с этой действительностью он не смеет вступить в полное субъективное единение ни в отношении самой сути дела, ни с точки зрения исполнения.

419

В. *Во-вторых*, другую, обратную эпической поэзии, сторону образует *лирика*. Содержание ее — все субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни и потому в качестве единственной формы и окончательной цели может брать для себя словесное *самовыражение* субъекта. Здесь нет, следовательно, никакой субстанциальной целостности, которая развивалась бы как внешний ход происходящих событий. Обособленное созерцание, чувство и размышление ушедшей внутрь себя субъективности высказывает здесь все, даже самое субстанциальное и объективное, как нечто свое — как *свою* страсть, *свое* настроение или рефлексию и как присутствующее в данный момент их порождение.

Но это субъективное наполнение и внутреннее движение уже во *внешнем* своем произнесении не должно быть таким механическим говорением, какое достаточно и необходимо для эпического декламирования. Напротив: певец должен выразить все представления и размышления лирического произведения как субъективное наполнение самого себя, как нечто им самим прочувствованное. И поскольку одушевить его исполнение должна *внутренняя жизнь*, выражение ее обращается преимущественно к музыкальной стороне, отчасти допуская, а отчасти и требуя многосторонних оттенков голоса, пения, сопровождения музыкальных инструментов и тому подобного.

С. *Третий* способ изобретения соединяет, наконец, оба первых в новую целостность, где нам предстают как объективное развертывание, так и его истоки в глубинах души индивида, так что теперь все *объективное* представляется принадлежащим *субъекту* и, наоборот, все субъективное созерцается, с одной стороны, в своем переходе к реальному выявлению, а с другой стороны, в той участи, к которой как к необходимому результату своих деяний приводит страсть. Здесь, как и в *эпосе*, перед нами широко развернуто действие с его борьбой и исходом, духовные силы

выражают себя и оспаривают друг друга, входит запутывающий дело случай, и человеческая активность соотносится с воздействием все определяющего рока или с воздействием провидения, направляющего и царящего в мире.

Однако действие это проходит перед нашим внутренним взором не только в своей внешней форме как нечто реально происходившее в прошлом и оживающее только в рассказе, но мы воочию видим перед собою, как оно свершается особой волей, проистекая из нравственности или безнравственности индивидуальных характеров, которые благодаря этому становятся средоточи-

420

ем всего в *лирическом* смысле. Одновременно индивиды являют себя не только со своей *внутренней* стороны как таковой, но выступают в осуществлении своей страсти и ее целей, и тем самым по образцу эпической поэзии, выделяющей все субстанциальное в его устойчивости, они измеряют ценность этих страстей и целей объективными обстоятельствами и разумными законами конкретной действительности, чтобы принять свою судьбу по мере этой ценности и по мере тех обстоятельств, в условиях которых индивид, остается непоколебленным в своей решимости пролагать себе путь. Эта объективность, идущая от субъекта, и это субъективное, которое изображается в своей реализации и объективной значимости, есть дух в его целостности; будучи *действием*, он определяет форму и содержание *драматической* поэзии.

Поскольку эта конкретная целостность внутри самой себя субъективна и равным образом выявляется в своей внешней реальности, то здесь, что касается действительного изображения (помимо живописного показа места действия и т. п.), для поэтического в собственном смысле требуется *вся* личность исполнителя, так что сам *живой* человек является материалом внешнего выявления. Ибо, с одной стороны, в драме, как и в лирике, характер должен высказывать все, что заключено в его душе, как свое личное. С другой же стороны, он действительно возвещает о себе как целостный субъект в своем реальном внешнем бытии перед лицом других, и благодаря его деятельности вовне сюда непосредственно присоединяется еще и жест, который не менее речи является языком души и требует художественного с собою обращения.

Уже лирическая поэзия склонялась к тому, чтобы распределять разные чувства между разными певцами и разворачиваться в целые сцены. В драме же субъективное чувство переходит одновременно во внешнее выражение действия, делая поэтому необходимой чувственную наглядность игры жестов, которая благодаря всеобщности слова более конкретно связывается с личностью, носителем выражения, и более определенно индивидуализирует его и дополняет посредством позы, мимики, жестикуляции и т. д. Но если жест художественно доводится до такой степени выразительности, что может обходиться без помощи речи, то возникает пантомима, которая превращает ритмическое движение *поэзии* в ритмические и живописные движения *членов тела*. В этой пластической музыке положений и движений тела пантомима оживляет неподвижное, холодное скульптурное изваяние в одушевленности танца, соединяя таким образом внутри себя музыку и пластику.

421

I. ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Эпос, то есть слово, сказание, рассказывает вообще, в чем суть дела, преображенная в слово, и требует самостоятельного в себе самом, содержания, чтобы высказать, *что* это содержание представляет собой и *каково* оно. Предмет должен прийти к своему осознанию как предмет в своих отношениях и происходящих с ним событиях, в широте связанных с ним обстоятельств и их развитии, — предмет во всем своем внешнем бытии.

В этом отношении мы, *во-первых*, обрисует *общий* характер эпического;

во-вторых, укажем *особенные* моменты, наиболее важные для эпоса в собственном смысле слова;

и, *в-третьих*, назовем некоторые особые способы трактовки, осуществленные в *отдельных* эпических произведениях в рамках исторического развития этого рода поэзии.

1. ОБЩИЙ ХАРАКТЕР ЭПИЧЕСКОГО

а) Эпиграммы, гномы и дидактические стихотворения

Простейший, но еще односторонний и неполный в своем абстрактном сосредоточении вид эпического изложения состоит в том, чтобы выделить из конкретного мира и всего богатства изменчивых явлений все то, что необходимо и обосновано внутри себя, с целью высказать это само по себе, сжатым эпическим словом.

α. Первое, с чего мы можем начать рассмотрение этого вида, есть *эпиграмма*, пока она еще действительно остается *эпиграммой*, *надписью* на колонне, утвари, памятниках, дароприношениях и т. д., и пока она, словно некая духовная длань, указывает на что-то, объясняя словом, написанным на предмете, нечто само по себе пластическое, пространственное, присутствующее помимо речи. Здесь эпиграмма просто говорит, что такое есть *эта* вещь. Человек еще не высказывает свое самобытие, он глядит вокруг и присоединяет к предмету, месту, которое чувственно находится перед ним и занимает его интерес, сжатое скупое объяснение, касающееся самой сути дела.

β. Следующий шаг может быть найден в том, что прежняя удвоенность объекта в его внешней реальности и в надписи устраняется, поскольку поэзия высказывает свое представление о сути помимо чувственного присутствия предмета. Сюда относятся, например, *гномы*, древних: нравственные изречения, которые в

422

сжатой форме выражают то, что сильнее чувственных вещей, более прочно и имеет более всеобщий характер, чем памятник в честь того или иного деяния, что долговечнее жертвенных приношений, колонн и храмов. Это обязанности человека в его внешнем бытии, мудрость жизни, созерцание всего, что в духовном мире образует твердые основания и связующие узы для действия и познания человека. Эпический характер такого способа восприятия заключается в том, что подобные сентенции выступают не как субъективное чувство и чисто индивидуальная рефлексия, и в отношении производимого ими воздействия они также не обращаются к чувству с целью затронуть душу или интересы сердца, но пробуждают в сознании человека то, что исполнено содержания, в качестве чего-то должного, почетного и пристойного.

Такой эпический тон имеет отчасти древнегреческая элегия; например, от Солона сохранилось кое-что в этом роде, что по своему тону и стилю легко переходит в паренезу: увещевания, предостережения, касающиеся совместной жизни в государстве, законов, нравственности и т. п. Сюда можно причислить и «Золотые слова», приписываемые Пифагору. Но все это промежуточные виды, возникающие оттого, что в целом, правда, выдерживается тон определенного поэтического рода, однако при неполноте предмета он не может развиваться в полную меру, а постоянно рискует тем, что примет отчасти также тон какого-либо другого рода, в данном случае, например, лирического.

γ. Такие изречения, какие я только что назвал, могут, *в-третьих*, выходя из своей фрагментарной обособленности и самостоятельности, соединяться в более обширное целое и завершаться в целостность чисто *эпического* характера, поскольку здесь связующим единством и подлинным средоточием выступает не просто лирическое настроение или драматическое действие, но некоторый действительный жизненный круг, существенная природа которого как в общем и целом, так и в отношении особых своих сторон, направлений, событий, обязанностей и т. д. должна быть представлена сознанию. В соответствии с характером всей этой эпической ступени, где все пребывающее и всеобщее как таковое выдвигается по большей части с этической целью предостережения, назидания и побуждения к нравственно цельной жизни, подобные произведения приобретают *дидактический* тон. Однако благодаря новизне мудрых изречений, свежести жизненного созерцания и наивности наблюдений они далеки еще от трезвой

прозаичности позднейших дидактических поэм и, уделяя необходимое место описательному элементу, дают неоспоримое доказательство того, что как назидательность их, так и образность в це-

423

лом непосредственно почерпнуты из самой действительности, пережитой и постигнутой в ее субстанции. В качестве конкретного примера приведу только «Труды и дни» Гесиода, где первозданный характер поучения и описания совершенно иначе радует душу с поэтической стороны, чем более холодная элегантность, ученость и систематическая последовательность Вергилиевых поэм о земледелии.

б) философские дидактические поэмы, космогонии и теогонии

Описанные выше поэтические виды брали в качестве своего материала в эпитаграммах, гномах и дидактических поэмах *особенные* области природы или внешнего бытия человека, чтобы в сжатых словах, в более частной или более общей форме изложить представлению то, что составляет вневременное содержание и подлинно сущее в том или ином объекте, состоянии или же области, и чтобы при еще более тесном переплетении поэзии и действительности практически действовать посредством поэтического искусства. *Второй* круг отчасти идет вглубь, а отчасти уже менее следует целям поучения и исправления нравов. Это место мы можем отнести космогониям и теогониям, а также древнейшим философским произведениям, которые не были еще в состоянии полностью освободиться от поэтической формы.

α. Так, поэтическим остается, например, стиль изложения элеатской философии в поэмах Ксенофана и Парменида, особенно же во вступлении к философскому сочинению Парменида. Содержанием здесь является Единое, которое, в противоположность всему становящемуся и ставшему, особенным и отдельным явлениям, есть нечто непреходящее и вечное. Ничто особенное уже не удовлетворяет дух, стремящийся к истине и представляющий ее мыслящему сознанию вначале в ее абстрактнейшем единстве и первородности. Но, исполнившись величия этого предмета и борясь с его могуществом, душа в своем порыве склоняется одновременно и к лирическому, хотя все раскрытие истины, познаваемой мышлением, само по себе отличается чисто предметным и потому эпическим характером.

β. *Во-вторых*, содержание космогонических поэм составляет *становление* вещей, прежде всего природы, натиск и борьба парящих в ней сил, а это ведет к тому, что поэтическая фантазия уже конкретнее и богаче начинает представлять себе свершение в форме деяний и событий. И воображение уже с большей или меньшей определенностью и устойчивостью персонифицирует си-

424

лы природы, постепенно выделяющиеся в различные сферы и фигуры, и символически облакает их в формы человеческих поступков и событий. Такого рода эпическое содержание и изображение по преимуществу относится к восточным естественным религиям, и прежде всего индийская поэзия наиболее изобретательна в создании и разработке таких нередко варварских и разнузданных представлений о возникновении мира и о силах, действующих в нем.

γ. *В-третьих*, подобное же происходит и в теогониях, которые именно тогда получают свое надлежащее место, когда, с одной стороны, многочисленные отдельные боги не должны иметь конкретным содержанием своей власти и порождений исключительно жизнь природы, а с другой стороны, нет и *единого* бога, созидающего мир своей мыслью и духом и в ревностном монотеизме не терпящего рядом с собой других богов. Лишь греческое религиозное созерцание удерживает эту прекрасную середину и находит непреходящий материал теогонии в том, как Зевсов род богов постепенно вырывается из сферы неукротимых первобытных сил природы, а также в борьбе с

этими природными прародителями: эти борьба и становление и представляют собой в действительности настоящую историю происхождения самих вечных богов поэзии.

Известный пример такого эпического способа представления мы имеем в «Теогонии», дошедшей до нас под именем Гесиода. Здесь все происходящее уже всецело приобретает форму человеческих событий, и оно тем менее остается только символическим, чем более боги, призванные к духовному господству, освобождаются, чтобы предстать в соответствующем их сущности облике духовной индивидуальности, так что теперь они вправе поступать и быть изображенными как люди.

Но такого рода эпической поэзии недостает, с одной стороны, подлинно поэтического *завершения*. Ибо деяния и происшествия, которые могут быть описаны в такой поэме, сами по себе являются, конечно, необходимой последовательностью событий и случаев, но не индивидуальным действием, проистекающим из *одного* центра и в нем обретающим свое единство и завершение. С другой стороны, и содержание по своей природе не предлагает еще здесь созерцанию *целостности*, полной внутри себя, поскольку оно, по существу, лишено собственно человеческой действительности, которая только и может дать подлинно конкретный материал для господства божественных сил. Поэтому эпическая поэзия должна избавиться еще и от этих недостатков, прежде чем она сможет достичь законченной формы.

425

с) *Эпопея в собственном смысле слова*

Это совершается в той области, которую мы можем обозначить *эпопеей* в собственном смысле слова. Что касается предыдущих видов, которые обычно принято оставлять в стороне, то в них безусловно присутствует эпический тон, но содержание еще не является конкретно поэтическим. Ибо все особенные нравственные изречения и философемы останавливаются в отношении определенности своего материала на всеобщем. Подлинно поэтическое же есть нечто конкретно духовное в индивидуальном облике; и эпос, имеющий своим предметом то, что есть, получает в качестве своего объекта совершение действия, которое должно предстать созерцанию как многообразное событие во всей широте своих обстоятельств и отношений и во взаимосвязи с полостным внутри себя миром нации и эпохи. Поэтому содержание и форму эпического в собственном смысле слова составляют мирозерцание и объективность духа народа во всей их полноте, представленные в их объективируемом облике как реальное событие.

К этой целостности относится, с одной стороны, религиозное сознание всех глубин человеческого духа, а с другой стороны, конкретное внешнее бытие, гражданская и частная жизнь вплоть до форм внешнего существования с его потребностями и способами их удовлетворения. Во все это вдыхает жизнь эпос, тесно сплетая это с индивидами, поскольку всеобщее и субстанциальное налично для поэзии только в живом присутствии духа. Такой целостный и вместе с тем всецело индивидуально постигнутый мир должен затем спокойно продвигаться в своей реализации, не торопясь, практически и драматически, к своим целям и их результатам, так что мы можем задержаться на том, что происходит, углубиться в отдельные картины развития и наслаждаться их развернутым изображением. Ввиду этого весь ход изображения в его реальной объективности получает форму внешнего нанизывания, основа и предел которого должны, однако, заключаться во внутренней и существенной стороне определенного эпического материала и не должны быть явно выделены. Если поэтому эпическая поэма и становится более пространной и более свободной во взаимосвязи целого вследствие относительно большей самостоятельности частей, то все же не следует думать, будто ее можно слагать и слагать без конца, но, как и всякое художественное произведение, она должна поэтически завершиться в органическое внутри себя целое, которое движется, однако, в объективном покое, чтобы отдельные детали и образы живой действительности могли заинтересовать нас.

426

а. Будучи такой изначальной целостностью, эпическое творение есть сказание, то есть Книга, или Библия, народа, и у каждой великой и значительной нации есть такие абсолютно первые Книги, где высказано то, что составляет изначальный дух народа. В таком смысле эти памятники представляют собой не что иное, как подлинные основы сознания народа; и было бы интересно издать собрание таких эпических Библий. Ибо ряд эпоей, если только они не произведения позднейшего искусства, представил бы нам как в галерее дух разных народов. Однако не все Библии имеют поэтическую форму эпоей, и не у всех народов, облекших свое самое священное достояние (в отношении религии и мирской жизни) в форму обширных эпических творений, есть основополагающие религиозные Книги.

Так, например, Ветхий завет содержит много сказаний и действительной истории, а между ними вкрапленные поэтические куски, но в целом это отнюдь не художественное творение. Точно так же наш Новый завет, как и Коран, ограничивается главным образом религиозной стороной, обусловившей затем все другие стороны мирозерцания соответствующих народов. Наоборот, грекам, поэтической Библией которых являются поэмы Гомера, недостает изначальных религиозных Книг, какие мы находим у индийцев и парсов. Но там, где мы встречаемся с изначальными эпоеями, там следует проводить существенное различие между изначальными поэтическими Книгами и позднейшими классическими художественными произведениями нации, которые не дают уже целостного созерцания всего духа народа, а отражают его более абстрактно, только в определенных направлениях. Так, драматическая поэзия индийцев или трагедии Софокла уже не дают нам того целостного образа, как «Рамаяна» и «Махабхарата» или же «Илиада» и «Одиссея».

β. Если в настоящем эпосе впервые поэтически выражается наивное сознание нации, то подлинная эпическая поэма относится по существу своему к среднему времени, когда народ проснулся уже от тяжелого сна, а дух окреп уже в себе самом настолько, чтобы производить свой особый мир и чувствовать себя в нем как под родным кровом. И, наоборот, все, что впоследствии становится твердой религиозной догмой или гражданским и моральным законом, остается еще совершенно живым умонастроением, не отделенным от индивида как такового, а воля и чувство также еще не расстались друг с другом.

αα. Ибо когда индивидуальная самость освобождается от субстанциальной целостности нации, ее состояний, образа мыслей и чувств, ее деяний и судеб, когда человек разделяется на чувство

и волю, то вместо эпической поэзии наиболее зрелого развития достигает лирическая поэзия, с одной стороны, и драматическая — с другой. Это вполне совершается в позднейшей жизни народа, когда всеобщие определения, которые должны руководить человеком в отношении его поступков, уже не принадлежат целостной внутри себя душе и умонастроению, а являются самостоятельно как упрочившееся само по себе состояние права и законности, как прозаический порядок вещей, как политическое устройство, моральные и прочие предписания. Теперь субстанциальные обязанности противостоят человеку как некая внешняя, не имманентная ему самому необходимость, принуждающая его к признанию своей значимости. Перед лицом такой действительности, уже сложившейся сама по себе, душа человека отчасти становится таким же для себя сущим миром субъективного созерцания, рефлексии и чувства, миром, который не доходит до действия и *лирически* высказывает свое пребывание внутри себя, свою занятость индивидуальным внутренним миром. Отчасти же главным становится практическая страсть, которая стремится обрести свою самостоятельность в действии, отнимая право на эпическую самостоятельность у внешних обстоятельств, свершений и событий. Такая крепнущая внутри себя индивидуальная твердость характеров и целей в отношении действия приводит, наоборот, к *драматической* поэзии. Для эпоса же требуется еще непосредственное единство чувства и действия, единство внутренних последовательно воплощаемых целей и внешних случайностей и

событий. Это единство в своей нераздельной изначальности существует только в первые периоды национальной жизни и поэзии.

ββ. При этом нам не следует представлять дело таким образом, будто народ уже в героическую эпоху как таковую, являющуюся родиной его эпоса, обладает искусством изображать самого себя поэтически. Ибо одно дело — национальность, поэтическая в себе, в своем действительном внешнем бытии, и совсем другое — поэзия как осознание поэтического материала в форме представлений и как художественное изображение такого мира. Потребность выразить этот мир в формах *представления*, образование искусства с необходимостью возникают позднее, чем сама жизнь и сам дух, который непринужденно ощущает себя в своем непосредственно поэтическом внешнем бытии. Гомер и поэмы, известные под его именем, веками отделены от Троянской войны, которая считается действительным фактом, как и Гомер для меня — историческая личность. Подобно этому Оссиан, если только приписываемые ему стихи действительно им созданы, воспевают

428

героическое прошлое, потускневший блеск которого вызывает потребность в поэтическом воспоминании и воссоздании.

γγ. Несмотря на такое разделение, между поэтом и его материалом все же должна оставаться тесная связь. Поэт должен еще целиком находиться внутри этих условий, этих форм созерцания, этой вены, и ему нужно только присоединить поэтическое сознание, искусство изображения к предмету, продолжающему еще составлять для него субстанциальную действительность. Если же нет родственности между действительной верой, жизнью, привычными представлениями, которые навязывает поэту современная ему эпоха, и событиями, которые он описывает в этической форме, то поэма его по необходимости будет внутренне расколота и разнородна. Ибо обе стороны — содержание, эпический мир, подлежащий изображению, и остальной, независимый от него мир поэтического сознания и представления — внутренне духовны и имеют в себе один определенный принцип, придающий им особые характерные черты. Если же художественный дух по существу отличается от того духа, благодаря которому действительность и деяния нации получают свое внешнее бытие, то в результате происходит разделение, выступающее перед нами как нечто несообразное и мешающее. Ибо, с одной стороны, перед нами сцены прошлого состояния мира, а с другой, — формы, умонастроения, способы наблюдения, присущие современности, отличной от мира прошлого, так что создания былой веры в условиях такой развитой рефлексии становятся холодным суеверием и пустым украшением, созданным чисто поэтической машинерией, у которой ничего не осталось от ее изначальной живой души.

β. Все это подводит нас к тому, какое место вообще должен занимать творящий субъект в собственно эпической поэзии.

αα. Каким бы предметным ни был эпос, будучи объективным изображением мира, основанного в себе самом и реализованного в силу своей необходимости, мира, которому близок еще по способу своего представления поэт и идентичным с которым он себя сознает, — все равно художественное произведение, изображающее такой мир, были и остается *свободным созданием* индивида. Здесь уместно еще раз вспомнить великое изречение Геродота: Гомер и Гесиод создали для греков их богов. Уже эта свободная смелость созидания, какую Геродот связывает с именами названных эпических поэтов, дает нам пример того, что эпопеи, несомненно, должны быть древним достоянием народа, но они описывают все же не древнейшее его состояние. Ведь почти каждый народ в большей или меньшей степени имел перед собой у самых ранних своих истоков какую-нибудь чужую культуру, иноземный культ

429

богов и был привлечен ими. Ибо именно в этом и состоит плененность духа, его суеверие и варварство: все величайшее узнается как чужое, вместо того чтобы быть чем-то родным и почитаться как вышедшее из собственного национального и индивидуального сознания.

Так, например, индийцам до их великих эпопей, несомненно, пришлось пережить не один великий переворот в своих религиозных представлениях и прочих состояниях, а грекам, как мы уже видели, пришлось претворять египетские, фригийские, малоазиатские элементы; римляне имели перед собой греческие элементы. варвары в эпоху переселения народов — римские и христианские.

Только когда свободный дух поэта сбрасывает с себя это ярмо, когда поэт обращается к тому, что может он сам, и по достоинству ценит свой дух — и когда тем самым уже ушла в прошлое непроясненность сознания, — только тогда настает пора эпоса в собственном смысле слова. Ибо, с другой стороны, эпохи абстрактного культа, разработанных догм, упрочившихся политических и моральных принципов уже опять выходят за пределы конкретно своего и родного. Подлинно же эпический поэт, несмотря на самостоятельность своего творчества, чувствует себя в своем мире совершенно как дома в отношении как всеобщих сил, целей и страстей, действительно проявляющихся во внутреннем мире индивидов, так и всех внешних сторон. Так, Гомер говорил о своем мире как о чем-то родном, а там, где другие чувствуют себя как в родной стихии, там и мы ощущаем себя так же, ибо здесь мы созерцаем истину, дух, живущий в своем мире и обретающий в нем *себя*, и нам становится радостно на душе, потому что сам поэт всеми своими чувствами и всем духом пребывает здесь. Такой мир может находиться на низкой ступени *развития* и формирования, но он остается еще на ступени поэзии и непосредственной красоты, так что мы признаем и понимаем с точки зрения содержания все то, что может удовлетворить более высокую потребность и собственно человеческое — честь, нравственность, чувство, ум, поступки любого героя, и мы можем наслаждаться этими образами в их развернутом изображении — как полными жизни и величия.

ββ. Но ради объективности целого поэт как *субъект* должен отступать на задний план перед своим *предметом* и растворяться в нем. Является только создание, а не творец, и, однако, все выражающееся в поэме принадлежит поэту: он разработал это в своем созерцании, вложив в него свою душу и всю полноту своего духа. То, что это сделано им, не выступает, однако, в явной форме. Так, мы видим, например, что в «Илиаде» то Калхант ис-

430

толковывает события, то Нестор, но все это объяснения, которые дает поэт. И даже все, что происходит в душе героев, он объясняет объективно — как вмешательство богов: так, Ахиллу в его гневе является Афина, увещая его образумиться. Все это сделал поэт, но поскольку эпос представляет не внутренний мир творящего субъекта, а саму суть дела, то субъективный момент созидания должен точно так же оказаться на заднем плане, как и сам поэт полностью погружается в тот мир, который он развертывает перед нашими глазами.

С этой стороны великий эпический стиль заключается в том, что кажется, будто творение продолжает слагаться само по себе и выступает самостоятельно, как бы не имея за собой автора.

γγ. Однако эпическая поэма, будучи действительным произведением искусства, может происходить только от *одного* индивида. Как бы ни выражал эпос дело всего народа, творит его все же не народ в своей совокупности, а отдельный человек. Дух эпохи, дух нации — это, правда, субстанциальное и действенное начало, но само оно только тогда выявляется как что-то действительное в качестве произведения искусства, когда постигается индивидуальным гением *одного* поэта, который доводит до сознания и раскрывает этот всеобщий дух и его содержание как свое собственное созерцание и создание. Ибо поэтическое творчество есть духовное порождение, и дух существует только как единичное действительное сознание и самосознание. Если уже существует одно произведение определенного тона, то оно становится чем-то данным, так что и другие произведения могут продолжать в том же или сходном тоне, подобно тому как мы слышим, что сотни и сотни стихотворений сочиняются на манер Гёте. Однако множество

сочинений в одном тоне еще не дает целостного произведения, которое может произойти только из *одного* духа.

Этот момент особенно важен в отношении гомеровских поэм, а также «Песни о Нибелунгах», поскольку для последней не может быть установлен определенный автор с исторической достоверностью, а что касается «Илиады» и «Одиссеи», то здесь, как известно, получило распространение такое мнение, будто Гомер как именно этот *один* творец целого никогда не существовал, а отдельные поэты будто бы создали отдельные части, которые затем были сложены в обширные два произведения. Относительно этого утверждения прежде всего возникает вопрос, составляют ли эти поэмы, каждая сама по себе, некое органическое эпическое целое или же, согласно распространенному теперь мнению, они лишены необходимого начала и конца и потому могли бы быть продолжены до бесконечности. Конечно, гомеровские поэмы по

431

природе своей отличаются не сжатой взаимосвязью драматических произведений, а более свободным единством, так что они были открыты для некоторых вставок и прочих изменений, поскольку каждая часть тут может быть самостоятельной и казаться таковой. Однако все же они образуют в высшей степени подлинную, внутренне органическую эпическую целостность, и такое целое может создать только *один* человек. Представление, будто такого единства нет, а есть простое соединение разных рапсодий, сочиненных в сходном тоне,— варварское представление, противное искусству. Но если этот взгляд должен означать лишь то, что поэт как субъект исчезает перед своим творением, то это величайшая похвала. Тогда это значит только, что здесь нельзя обнаружить какой-либо субъективной манеры представления и чувства. Но так и обстоит дело в гомеровских поэмах. Здесь предстает только сама суть дела, объективная форма созерцания, присущая народу. Однако даже народное пение нуждается в устах, которые изливали бы в этом пении внутренний мир души, исполненной национального чувства, и еще более необходим для *единого* в себе произведения искусства единый в себе дух *одного* индивида.

2. ОСОБЫЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЭПОСА В СОБСТВЕННОМ СМЫСЛЕ СЛОВА

До сих пор с точки зрения *общего* характера эпической поэзии мы сначала кратко рассмотрели ее неполные виды, не являющиеся, однако, несмотря на свой эпический тон, целостными эпопеями, поскольку они не изображают ни состояния нации, ни какого-либо конкретного события в пределах всего этого мира. Но только последнее составляет адекватное содержание совершенного эпоса, основные черты и условия существования которого я только что охарактеризовал.

После этих предварительных соображений мы должны теперь отыскать *особые* требования, выводимые из самой природы эпического произведения. Но здесь перед нами встает та трудность, что в целом об этих специальных моментах можно сказать лишь немного, так что нам пришлось бы сразу же входить в историю и рассматривать отдельные эпические творения разных народов. При огромном различии между народами и эпохами это давало бы мало надежды на какие-то согласованные результаты. Однако эта трудность устраняется тем, что из многих эпических Библий можно выделить *одну*, которая подтвердит все то, что можно установить относительно истинного основного характера эпоса в собственном смысле слова. Таковы *гомеровские* поэмы. На их

432

примере я прежде всего и хочу показать те черты, которые, как мне кажется, составляют основные определения эпоса по самой природе вещей. Последние мы можем свести к следующим моментам.

Во-первых, встает вопрос, каким должно быть *всеобщее* состояние мира, на почве которого может быть адекватно изображено эпическое событие.

Во-вторых, каков характер самого этого индивидуального события, качественную сторону которого мы должны исследовать.

В-третьих, наконец, мы должны бросить взгляд на форму, в которой переплетаются и эпически завершаются обе эти стороны, образуя единство художественного произведения.

а) Всеобщее эпическое состояние мира

Мы видели с самого начала, что в подлинном эпическом событии не бывает ни одного произвольного поступка и таким образом никогда не повествуется о каком-либо чисто случайном происшествии, но всегда о действии, вплетенном в целостность своего времени и состояния нации. Поэтому это действие может достигнуть созерцания только в пределах широко развернутого мира и требует изображения всей этой совокупной действительности.

Что касается подлинно поэтического облика этой всеобщей почвы, то я могу быть кратким, поскольку я уже касался основных моментов в первой части, говоря о всеобщем состоянии мира, необходимом для идеального действия (см. т. I, стр. 188—204). Здесь я хочу привести только то, что важно для эпоса.

а. Самое подходящее для всего жизненного состояния, которое эпос превращает в свой фон, заключается в том, что это состояние уже обладает для индивидов формой наличной действительности, но остается еще тесно связанным с ними в его изначальной жизненности. Но если герои, стоящие во главе, только еще должны создать основы такого общего состояния, то определенность всего того, что есть или что должно обрести свое существование, в большей степени, чем это подобает эпосу, начнет относиться к субъективному характеру и не сможет явиться как объективная реальность.

аа. Отношения нравственной жизни, устои семьи, а также народа как целой нации в период войны и мира должны быть уже созданы и развиты, не обретая, однако, при этом формы всеобщих установлений, обязанностей и законов, значимых сами по себе, помимо живого субъективного своеобразия индивидов, и об-

433

ладающих силой противостоять индивидуальной воле. *Смысл* права и справедливости, нравственность, душа, характер должны являться, напротив, как их единственный источник и опора, так чтобы никакой рассудок не смог утвердить их в форме прозаической действительности и противопоставить сердцу, индивидуальному умонастроению и страсти. Что касается государственного состояния, уже развившегося до организованного устройства с разработанными законами, всеобъемлющим судопроизводством, упорядоченной администрацией, министерствами, государственными канцеляриями, полицией и т. п., то мы должны сказать, что все это не годится в качестве почвы подлинно эпического действия. Конечно, отношения объективной нравственности должны уже осуществляться волей, но только самими действующими индивидами и их характерами, а не получать свое внешнее бытие в общезначимых формах, которые имели бы право на существование уже сами по себе. Так, в эпосе мы обнаруживаем не только субстанциальную общность объективной жизни и действия, но также и свободу в этом действии и жизни, которые кажутся целиком исходящими из субъективной воли индивидов.

ββ. То же касается и отношения человека к окружающей его *природе*, из которой он черпает средства для удовлетворения своих *потребностей*, а также для определенного способа их *удовлетворения*. И здесь мне приходится сослаться на то, что я более подробно излагал выше, говоря о внешней определенности идеала (т. I, стр. 210—213). Все, чем пользуется человек в своей внешней жизни,— дом и двор, шатер, кресло, кровать, меч и копье, корабль, на котором он бороздит море, колесница, на которой он выезжает на битву, все вареное и жареное, забиваемое, съедаемое и выпиваемое,— ничего из этих вещей еще не должно стать для него безжизненным средством, во всем своим чувством и существом он должен ощущать в этом свою жизнь и накладывать на эту внешнюю сферу, поскольку она связана с человеческим индивидом, человечески одушевленный индивидуальный отпечаток. С этой стороны наше современное машинное и фабричное производство вместе со всем, что выходит из него, как и вообще способ,

каким мы удовлетворяем наши внешние жизненные потребности, так же совершенно не соответствует жизненному фону, требуемому для первоначального эпоса, как и вся современная организация государства. Подобно тому как в условиях собственно эпического мирозерцания рассудок с его всеобщими понятиями еще не должен становиться чем-то господствующим независимо от индивидуального умонастроения, точно так же и человек еще не должен являться здесь в своей оторванности от жи-

434

вой взаимосвязи с природой и общности с нею — могучей и непосредственной, то дружественной, а то враждующей.

γγ. Таково то состояние мира, которое я уже назвал ранее, в отличие от идиллического, *героическим*. У Гомера мы видим его изображенным с поэтической красотой и богатством подлинно человеческих черт характера. Здесь перед нами, в домашней и общественной жизни, не варварская действительность, и не одна лишь рассудочная проза упорядоченной семейной и государственной жизни, а та изначально поэтическая середина, как я охарактеризовал ее выше. Но главное в этом отношении касается свободной индивидуальности всех персонажей. Конечно, Агамемнон в «Илиаде» — это царь царей, и все другие вожди подчиняются ему, однако верховная власть его не превращается в сухую связь приказа и послушания, господина и его слуг. Напротив, Агамемнону приходится многое принимать во внимание и с умом уступать, ибо отдельные вожди — это не призванные наместники и генералы, они столь же самостоятельны, как и он сам. Они по собственной воле собрались вокруг него, или же всевозможными способами их уговорили пойти в поход, так что ему приходится советоваться с ними, а если они не хотят, то и не принимают участия в битве, как Ахилл. Это свободное участие, как и своевольный отказ, когда полностью сохраняется независимость индивидуальности, придает всем отношениям их поэтический облик.

Подобное мы находим и в поэмах Оссиана, а также в отношениях Сида к князьям, которым служит этот поэтический герой национально-романтического рыцарства. У Ариосто, как и у Тассо, еще не нарушается это вольное отношение, особенно у Ариосто отдельные герои самостоятельно, почти без какой-либо связи между собою разъезжаются в поисках приключений. Как князья к Агамемнону, так и народ относится к своим вождям. Народ добровольно последовал за ними; ведь не существует еще принудительного закона, которому народ подчинялся бы. Основу послушания составляют честь, почитание, чувство стыда перед более могущественным, которому пришлось бы постоянно прибегать к силе, впечатление, производимое героическим характером, и т. д. Порядок, парящий внутри дома, также представляет собой не твердый устав челяди, а умонастроение и нравы. Все кажется таким, как будто оно только что непосредственно стало. Например, Гомер, рассказывая о битве греков с троянцами, говорит, что и они потеряли много храбрых бойцов, но все же меньше, чем троянцы, поскольку всегда думали (так говорит Гомер) о том, чтобы отвести беду друг от друга. Они, стало быть, помогали друг другу. Если бы мы захотели сегодня провести различие между

435

хорошо обученной и нестройной армиями, то нам, наверно, пришлось бы искать существо обученной армии именно в этой сплоченности и в сознании, что один значит что-то только в единстве с другими. Варвары же — только толпа, где никто не может положиться на другого. Однако то, что у нас предстает результатом строгой и тягостной военной дисциплины, упражнений, приказов и твердого порядка, у Гомера это является еще обычаем, устанавливающимся сам собою и живущим в индивидах как таковых.

Та же причина и многообразных описаний внешних вещей и состояний у Гомера. Он, правда, не задерживается долго на изображениях природы столь излюбленных в наших романах; однако он чрезвычайно обстоятельно описывает посох, скипетр, постель, доспехи, одеяния, дверные притолоки, не забывая упомянуть даже о петлях, на которых держится дверь. Все это показалось бы у нас крайне поверхностным и неинтересным, и мы в соответствии с нашим образованием проявляем крайнюю сдержанность и избирательность в отношении множества предметов, вещей и выражений и установили сложный распорядок, где разные предметы туалета, вещи обихода и т. п. находятся на самых различных этажах. Кроме того, в настоящее время всякое производство и приготовление любого средства, служащего для удовлетворения наших потребностей, распадается на столь многообразные виды фабричной и ремесленной деятельности, что все отдельные стороны такого обширного разветвления принимаются до уровня чего-то неполноценного, не заслуживающего нашего внимания и перечисления.

Однако существование героев отличается несравненно более изначальной простотой предметов и приспособлений, так что можно задерживаться на его описании, поскольку все эти вещи сохраняют равное достоинство и считаются чем-то таким, что прославляет мастерство человека, его богатство и положительные интересы, если только вся жизнь не отвлекает его от этого и не уводит в чисто интеллектуальную сферу. Забивать и разделывать быка, разливать вино и т. д. — все это занятие самих героев, делающих его само по себе целью и наслаждающихся им, тогда как у нас обед, чтобы не быть обиденным, не только должен содержать редкие деликатесы, но помимо этого нуждается и в занимательной беседе. Поэтому пространные описания у Гомера, относящиеся к такому кругу предметов, не должны казаться нам поэтическим добавлением к более скудным вещам, но в этом обстоятельном внимании к ним и заключается дух самих изображенных людей и состояний. Так и у нас, например, крестьяне гово-

436

рят о внешних вещах с необычайной обстоятельностью, а наши кавалеры точно так же умеют распространяться о своих конюшнях, лошадях, сапогах, шпорах, штанах и т. д., что, правда, кажется плоским по контрасту с более достойной интеллектуальной — жизнью.

Этот мир должен заключать внутри себя не только *ограниченную* всеобщность *особенного* события, происходящего на такой предварительно данной почве, но он должен расшириться и стать целостностью национального мирозерцания. Прекраснейший пример этого мы находим в «Одиссее», которая не только вводит нас в круг домашней жизни греческих вождей, их слуг и подданных, но и разворачивает перед нами многообразные представления о чужих народах, опасностях морской пучины, о жилищах усопших и т. д. Но и в «Илиаде», где в соответствии с природой предмета арена деятельности должна быть несколько более ограниченной и в условиях воинственных сражений оставляет мало места для сцен мира, Гомер все же искусно разместил, например, весь круг человеческой жизни, свадебные обряды, судебные разбирательства, земледелие, стада и т. д., отдельные войны между городами, с удивительной наглядностью изобразив все это на щите Ахилла, описание которого нельзя поэтому рассматривать как какой-то внешний придаток. В поэмах же, известных под именем Оссиана, мир в целом, напротив, слишком ограничен и неопределен, так что уже по этой причине ему присущ лирический характер, тогда как ангелы и дьяволы Данте не образуют мира самого по себе, который более конкретно затрагивал бы нас, а служат только для того, чтобы награждать и наказывать людей.

Но прежде всего «Песне о Нибелунгах» недостает определенной действительности с ее наглядной почвой и основой, так что повествование с этой точки зрения уже приближается здесь, скорее, к тону бродячего певца. Ибо хотя оно довольно пространно, но в таком роде, как если бы какой-нибудь подмастерье прослышал про все это и теперь захотел об этом рассказать. Мы не видим самой сути дела, а замечаем только неспособность поэта и его мучительные старания. Эти скучные подробности, свидетельствующие о слабости, становятся еще невыносимее в Книге

героев, пока не были наконец превзойдены настоящими подмастерьями, а именно мейстерзингерами.

β. Поскольку, однако, эпос как искусство должен формировать мир, специфически определенный во всех сторонах обособления, и потому сам по себе должен быть индивидуальным, то и отражается в нем мир *определенного* народа.

437

αα. В этом отношении все подлинно изначальные эпопеи дают созерцание национального духа в нравственной семейной жизни, общественных состояниях войны и мира, в его потребностях, искусствах, интересах, обычаях, вообще дают образ целой ступени и особой формы сознания. Поэтому по достоинству оценить эпические поэмы, ближайшим образом рассмотреть их, истолковать — значит, как мы уже видели, представить нашему духовному взору индивидуальный дух разных наций. Взятые вместе, они представляют всемирную историю в ее прекраснейшей, свободной, определенной жизненности, порождении и деяниях. Например, ни из какого другого источника, кроме Гомера, нельзя с той же жизненностью и простотой узнать греческий дух, греческую историю или по крайней мере принцип того, чем был народ в своей исходной точке, что принес он с собой, чтобы выстоять в борьбе своей истории в собственном смысле.

ββ. Однако есть *два* вида национальной действительности: во-первых, вполне *позитивный* мир наиболее своеобразных обычаев именно данного отдельного народа, в данную определенную эпоху, при данном географическом положении и климате, с данными реками, горами, лесами и вообще природным окружением; во-вторых, национальная *субстанция* духовного сознания в религии, семье, общечитии и т. д. И если изначальный эпос, как мы того требовали, должен быть и оставаться Библией, народной Книгой, долгое время сохраняющей свою значимость, то позитивный момент прошлой действительности может притязать на постоянный живой интерес к себе только в той мере, в какой позитивные черты характера внутренне связаны с подлинно субстанциальными сторонами и тенденциями национального бытия. Ибо в противном случае все позитивное станет совершенно случайным и безразличным.

Так, например, география отечества относится к характеру нации, но если она не придает народу его специфического характера, то и совершенно иное, чужое природное окружение, если только оно не противоречит национальной самобытности, тоже или не будет помехой, или будет даже чем-то притягательным для воображения. Правда, с непосредственным видом родных гор и рек связываются воспоминания юности, но если здесь не будет более глубоких опор во всем способе созерцания и мышления, то связь эта все равно вырождается во что-то более или менее внешнее. Кроме того, когда рассказывается о военных походах, как, например, в «Илиаде», то здесь нельзя сохранить отечественного окружения, а в чужой природе есть даже что-то привлекательное и заманчивое.

438

Хуже, однако, обстоит дело с долговечностью эпоса, если с течением столетий духовное сознание и жизнь преобразовались настолько, что совершенно разорвана связь между позднейшей эпохой и изначальной точкой развития. Такова была судьба Клопштока и в другой сфере поэзии, когда он создавал национальную мифологию, за которой последовали Герман и Туснельда. То же самое можно сказать и о «Песне о Нибелунгах». Бургунды, месть Кримхильды, подвиги Зигфрида, все жизненное состояние, судьба целого гибнущего рода, северный быт, король Этцель и пр. — все это не стоит ни в какой живой связи с нашей частной, гражданской, правовой жизнью, с нашими учреждениями и устройством всего быта. Житие Христа, Иерусалим, Вифлеем, римское право, даже Троянская война для нас гораздо более близкие события, чем судьбы Нибелунгов, которые для национального сознания представляют собой просто прошедшую историю, как бы

начисто выметенную метлою. В желании сделать подобный материал чем-то национальным, даже народной Книгой, заключался самый тривиальный и плоский замысел. В дни, когда, казалось, вновь разгорелось юношеское воодушевление, это был признак дряхлости эпохи, впавшей в детство перед лицом близящейся смерти, — поэтому-то и освежила она себя чем-то уже отмершим и, ощущая в этом свое настоящее, могла ожидать этого чувства и от других.

γγ. Но если национальному эпосу по праву суждено приобрести непреходящий интерес и для *других* времен и народов, то для этого описываемый им мир должен быть не только миром *особой* нации, но в этом особом народе с его героизмом и подвигами одновременно должна отчетливо запечатлеваться и *общечеловеческая* сторона. Так, например, непосредственно божественный и нравственный мир, величие характеров и всего внешнего бытия, наглядная действительность, в которой поэт умеет показать нам все самое великое и малое, бессмертно и вечно присутствует в поэмах Гомера. В этом отношении существуют значительные различия между разными нациями. Нельзя, например, отказать «Рамаяне» в том, что в ней самым живым образом представлен дух индийского народа, особенно с религиозной стороны. Однако сам характер индийской жизни в целом столь специфичен, что все человеческое в подлинном и настоящем смысле неспособно преодолеть границы этого своеобразия.

Напротив, совершенно иным образом весь христианский мир издавна обрел себя в эпических повествованиях, — таких, какие содержатся в Ветхом завете, особенно в его картинах патриархальной жизни, — и вновь и вновь наслаждался этими событиями,

439

изображенными с такой энергичной наглядностью. Так, Гёте уже в детстве «при всей своей рассеянной жизни и отрывочном учении все же сосредоточивал свой дух и свои чувства на *одном* этом моменте, находя в этом успокоение», и даже в старости он говорит, что «во всех наших странствиях по Востоку мы всегда возвращались к этим писаниям как к живительнейшим источникам, пусть иногда замутненным и часто исчезающим под землей, но затем вновь изливающимися в своей чистоте и свежести».

γ. *В-третьих*, всеобщее состояние особого народа должно составлять подлинный предмет эпоса не в такой спокойной всеобщности своей индивидуальности и описываться не само по себе, а может являться только *основой*, на почве которой совершается происходящее событие, затрагивающее все стороны действительности народа и включающее их *в* себя. Такое событие должно быть не чисто внешним случайным происшествием, а субстанциальной, духовной целью, осуществляемой через посредство воли. Но чтобы обе стороны — общее состояние народа и индивидуальное деяние — не распались, всякое определенное событие должно находить свой повод в той самой почве, на которой оно движется. А это значит, что представленный нам эпический мир должен быть взят в конкретной, отдельной ситуации, так, чтобы из нее необходимо вытекали те определенные цели, повествовать об осуществлении которых и призван эпос.

Однако уже в первой части, когда речь шла об идеальном действии, мы видели (см. т. I, стр. 212—225), что оно предполагает такие ситуации и обстоятельства, которые ведут к конфликтам, к нарушающим гармонию действиям и необходимо вызванным ими противодействиям. Определенная ситуация, в которой раскрывается перед нами эпическое мировое состояние данного народа, должно поэтому в самой себе заключать какую-то *коллизю*. В результате эпическая поэзия вступает в ту же самую область, что и драматическая, и поэтому мы должны здесь с самого начала установить различие между эпическими и драматическими коллизиями.

αα. В самом общем плане можно указать на конфликт, вызванный *состоянием войны*, как на ситуацию, наиболее соответствующую эпосу. Ибо во время войны как раз вся нация приходит в движение и переживает в своем общем состоянии новый подъем и деятельность, поскольку целостность как таковая имеет здесь повод для того, чтобы постоять за самое себя. Правда, кажется, будто этому принципу, как бы ни подтверждался он большинством великих эпоей, противоречит как «Одиссея» Гомера, так и сюжеты многих религиозных эпических поэм. Но коллизия, о со-

бытиях которой повествует «Одиссея», также находит свою основу в троянском доходе и является — как со стороны домашних дед на Итаке, так и со стороны стремящегося на родину Одиссея — непосредственным следствием войны, хотя здесь и нет никакого действительного изображения сражений между греками и троянцами. Более того, она сама представляет собой род войны, поскольку многим из героев приходится как бы заново завоевывать свою родину, где они встречаются с условиями, изменившимися за время их десятилетнего отсутствия.

Что касается религиозного эпоса, то здесь мы имеем перед собой прежде всего «Божественную комедию» Данте. Однако и здесь основная коллизия ведется от коренного отпадения дьявольского начала от бога, и отпадение это приводит в человеческой действительности к беспрестанной внешней и внутренней борьбе между поступками, угодными богу и направленными против него, и увековечивается как проклятие, очищение и блаженство в аду, чистилище и рае. И в «Мессиаде» это в первую очередь война против сына божия, который только и может составлять средоточие целого. Но наиболее жизненным и соразмерным всегда будет изображение самой реальной войны, что мы находим уже в «Рамаяне», наиболее полно в «Илиаде», а затем у Оссиана, у Тассо и Ариосто и в знаменитой поэме Камознса. Ведь в войне главный интерес составляет *доблесть*, а доблесть это такое душевное состояние и такая деятельность, которая не подходит ни для лирического выражения, ни для драматического действия, а преимущественно соответствует эпическому изображению. Ибо главное в драматическом — это внутренняя *духовная* сила или слабость, нравственно оправданный или предосудительный пафос, в эпическом же — *природная сторона* характера. Поэтому доблесть находит свое настоящее место в военных походах народа, поскольку она представляет собой не такую нравственность, к которой воля определяет себя сама, будучи духовным сознанием и волей, но доблесть основана на природной стороне, сливающейся в непосредственное равновесие с духовной, чтобы осуществлять практические цели, которые больше подходят для описания, чем для выражения в лирических настроениях и рефлексиях.

Как с доблестью, так обстоит на войне дело и с самими деяниями и их результатами. Тут плоды воли и случайность внешних событий уравнивают друг друга. Из драмы же, напротив, исключено всякое простое течение события с его чисто внешними препятствиями, поскольку внешнее не может иметь здесь никаких самостоятельных прав, а должно проистекать из самой

цели и внутренних намерений индивидов, так чтобы случайности, если они и имеют место и, как кажется, определяют конечный результат, все же подлинное свое основание и оправдание находили во внутренней природе характеров и целей, а также коллизий и их необходимого разрешения.

ββ. Такие состояния войны, служа основанием эпического действия, открывают для эпоса необычайно многообразный материал. Ибо можно представить себе множество интересных деяний и события, где доблесть играет главную роль и при этом никак не ущемляются права внешних обстоятельств и непредвиденных происшествий. Тем не менее и здесь нельзя упустить одного существенного ограничения для эпоса. А именно — подлинно эпический характер имеют только войны между нациями, *чуждыми* друг другу, тогда как войны за престолонаследие, гражданские войны и волнения больше подходят для драматического изображения. Так, уже Аристотель (Поэтика, гл. 14) советует трагикам выбирать такие сюжеты, содержанием которых является борьба брата с братом. Такова война семерых против Фив. Кровный сын Фив осаждает город, а защищает город его враг и его же родной брат. Здесь враждебность не есть что-то такое, что существует само по себе, а основывается как раз на особенной индивидуальности братьев, идущих войной друг на друга. Мир и согласие уже составили бы субстанциальное отношение, и только индивидуальность душ, находящая для себя оправдание, кладет конец необходимому

единству. Большое число подобных примеров можно привести в первую очередь из исторических трагедий Шекспира, где каждый раз было бы оправдано именно согласие между индивидами, и только внутренние мотивы, диктуемые страстью и характерами, которые хотят и имеют в виду только *себя*, ведут к коллизиям и войнам.

Что касается подобного же и потому неполноценного эпического действия, то я напомним лишь о «Фарсалии» Лукана. Какими бы значительными ни казались в этой поэме враждующие между собой интересы, все же силы, противостоящие здесь друг другу, слишком близки, слишком связаны общей почвой своего отечества, чтобы борьба между ними не превращалась в простое столкновение партий, вместо того чтобы быть войной между национальными целостностями. Этот спор партий, раскалывая субстанциальное единство народа, всякий раз субъективно ведет к трагической вине и к гибели и к тому же не оставляет объективные события в их ясной простоте, но смешивает их в хаотическом переплетении. Так же обстоит дело и с «Генриадой» Вольтера.

442

Напротив, вражда между нациями, *чуждыми* друг другу, есть нечто субстанциальное. Каждый народ образует сам по себе некую целостность, отличную от другого и противостоящую ему. Если такие целостности и сталкиваются во взаимной вражде, то тут не разрываются никакие нравственные связи, не нарушается ничто значимое в себе и для себя, никакое необходимое целое не дробится на части; напротив, это борьба за сохранение нерушимости такой целостности и ее права на существование. Поэтому такая вражда всецело соответствует субстанциальному характеру эпической поэзии.

γγ. В то же время не всякую обычную войну между нациями, враждебно настроенными друг к другу, уже можно считать поэтою эпической по преимуществу. Должна еще присоединиться *третья* сторона: *всемирно-историческое* оправдание, побуждающее один народ выступить против другого. Только тогда перед нами развертывается картина нового, высшего ратного предприятия, которое не может являться чем-то субъективным, произволом поработничества, но абсолютно в себе самом и основано на высшей необходимости, хотя ближайший внешний повод и может принимать при этом вид отдельного нарушения или же мести. Соответствие подобному отношению мы находим уже в «Рамаяне»; главным же образом оно обнаруживается в «Илиаде», где греки идут походом против азиатов и тем самым разыгрываются первые легендарные битвы небывалого противоречия, — войны, составляющие всемирно-исторический поворотный момент в греческой истории. Подобным же образом сражается Сид с маврами, у Тассо и Ариосто христиане воюют с сарацинами, у Камюэнса португальцы с индийцами. И так почти во всех великих эпопеях народы, различные по своим нравам, религии, языку, вообще во всем внутреннем и внешнем, выступают, как мы видим, друг против друга, совершенно примиряя нас с этим оправданной в масштабах всемирной истории победой высшего начала над низшим, победой, завоеванной доблестью, которая ничего не спускает побежденным.

Если в этом смысле, в противоположность эпопеям прошлого, описывающим триумф Запада над Востоком, торжество европейской меры, индивидуальной красоты самоограничивающего разума над азиатским блеском, над, роскошью патриархального единства, не достигающего совершенной расчлененности, или же над распадающейся абстрактной связью, — если, в противоположность таким эпопеям, подумать об эпопеях, которые, возможно, явятся в будущем, то пусть изобразят они победу грядущей американской живой разумности над поработченностью, бесконечно идущим из-

443

мерением всего и обособлением. Ибо в Европе каждому народу положены теперь пределы его соседями, сам по себе он не может начать войну ни с какой другой европейской нацией, а если переступить границы Европы, то направиться можно только в Америку.

б) *Индивидуальное этическое действие*

На такой почве, в самой себе раскрытой, для конфликтов между целыми нациями, и происходит, *во-вторых*, этическое событие, для которого нам предстоит отыскать теперь всеобщие определения. Мы разделим наше рассуждение в соответствии со следующими точками зрения.

Первое, к чему мы придем, состоит в том, что цель этического действия, на каком бы всеобщем основании оно ни покоилось, должна быть *индивидуально* жизненной и определенной.

Но поскольку, *во-вторых*, действия могут исходить только от индивидов, возникает вопрос об общей природе *этических характеров*.

В-третьих, в этическом событии объективность вступает в изображение не просто в смысле внешнего явления, но также и в значении внутренней необходимости и субстанциальности, так что нам следует установить форму, в которой оказывается действительной эта субстанциальность всего происходящего — отчасти как скрытая внутренняя необходимость, отчасти как явное руководство вечных сил и провидения.

а. Выше мы потребовали в качестве основы этического мира национального предприятия, где могла бы сказаться целостность народного духа во всей первоначальной свежести своего героического состояния. От этого основания как такового должна отличаться, далее, *особенная* цель, при реализации которой, поскольку она теснейшим образом связана с действительностью в целом, выявятся все стороны национального характера, верований и действия.

аа. Цель, ставшая живой индивидуальностью, в особенном характере которой движется целое, должна, как мы уже знаем, принять в эпосе образ происходящего события, — поэтому здесь мы должны прежде всего вспомнить о той первоначальной форме, благодаря которой воление и действие вообще становятся *событием*. Действие и событие одинаково исходят из внутренней сущности духа, содержание которого они не только передают в теоретическом высказывании чувств, рефлексий, мыслей и т. п., но разворачиваются и практически. В такой реализации имеются две стороны. *Во-первых*, внутренняя сторона поставленной и предна-

444

меренной дели, общую природу и последствия которой индивид должен знать, хотеть, брать на себя и принимать как должное. *Во-вторых*, внешняя реальность окружающего духовного и природного мира, в рамках которого только человек способен действовать и случайности которого то тормозят, то способствуют его действию, так что он или благополучно приводится к цели, или же, если не желает просто покориться этим обстоятельствам, вынужден побеждать их всей энергией своей индивидуальности. Если мир воли постигнут в нераздельном единении этих двух сторон, так что за обеими признаются равные права, то все глубочайше внутреннее тотчас же приобретает форму чего-то совершающегося, которая всякому действию придает образ *происходящего события*, если только внутреннее желание с его намерениями, субъективными мотивами страстей, принципами и целями не является уже главным.

Что касается *действия*, то все возводится здесь к внутреннему характеру, долгу, умонастроению, замыслу и т. д., но если взять *происходящее событие*, то и внешняя сторона получает свои полные права, поскольку объективная реальность составляет здесь форму целого — с одной стороны, основное содержание — с другой. В этом смысле я и сказал прежде, что задача эпической поэзии — изобразить некоторое действие в том, как оно *происходит*, и потому она должна не только придерживаться внешней стороны реализации целей, но предоставить те же права внешним обстоятельствам, явлениям природы и прочим случайностям, на которые в действии как таковом исключительно притязает внутренняя сторона.

ββ. Что касается теперь более конкретно природы *особенной* цели, об осуществлении которой повествует эпос в форме происходящего события, то эта цель после всего, что мы уже изложили ранее, не может быть какой-либо *абстракцией*, а, напротив, должна отличаться вполне *конкретной* определенностью, не относясь в то же время к сфере простого произвола, поскольку

она осуществляется в рамках субстанциального национального целостного бытия. Например, государство как таковое, отечество или история государства и страны суть как таковые нечто всеобщее, которое в своей всеобщности не является как субъективно-индивидуальное существование, то есть в нераздельной слитности с определенным живым индивидом. Так, в форме событий можно рассказать историю страны, развитие политической жизни в ней, ее устройство и судьбы. Но если все совершающееся не пройдет перед нами как конкретное действие, как внутренняя цель, страсть, страдание и самоосуществление определенных героев,

445

индивидуальность которых дает форму и содержание для всей этой действительности, то тогда происходящее событие предстанет лишь в его застывшем содержании, движущемся само по себе — как история народа, империи и т. д.

В этом отношении величайшим действием духа была бы всемирная история, и это универсальное деяние на поле битвы всеобщего духа можно было бы попытаться переработать в абсолютный эпос, где героем был бы человеческий дух, *humanus*, восходящий в процессе своего воспитания от тупой придавленности сознания к ступени всемирной истории. Но как раз вследствие своей универсальности такой сюжет был бы слишком неподатлив для художественной индивидуализации. Ибо, с одной стороны, подобному эпосу с самого начала недоставало бы вполне определенного фона, состояния мира, как в плане внешнего места действия, так и в отношении нравов, обычаев и т. д. Ведь единственным основанием, которое можно было бы заранее предположить, был бы лишь всеобщий мировой дух, который не может прийти к созерцанию как особенное состояние и место пребывания которого — вся земля. Равным образом цель, достигнутая в этом эпосе, была бы целью мирового духа, который можно постигнуть и определенно раскрыть в его подлинном значении только в мышлении, а если бы он должен был выступить в поэтическом облике, то его — чтобы придать целому должный смысл и связь — пришлось бы выделять как самостоятельно действующее начало, исходящее из себя самого.

Для поэзии это было бы возможно только двояким образом, а именно внутренний творец истории, вечная абсолютная идея, реализующаяся в человечестве, выступила бы либо как направляющий, деятельный, исполняющий индивид, либо как скрыто действующая необходимость. В первом случае бесконечность такого содержания разрушила бы всегда ограниченный художественный сосуд определенной индивидуальности или же, чтобы устранить этот недостаток, опустилась бы до голой аллегории всеобщих размышлений о назначении рода человеческого и его воспитании, о цели человечества — моральном совершенстве или о чем-то еще, что было бы установлено как цель всемирной истории. Во втором случае пришлось бы представить дух разных народов в качестве особых героев — в их исполненной борьбе бытия развертывалась бы история, непрестанно идущая вперед. Но если дух наций в его действительности должен был бы явиться в поэтических формах, то это могло бы произойти только благодаря тому, что действительные фигуры всемирной истории прошли бы перед нами в своих деяниях. Однако тогда у нас был бы только

446

ряд особенных фигур, которые в чисто внешней последовательности всплывали бы на поверхность и погружались бы вновь, так, что им недоставало бы индивидуального единства и взаимосвязи, поскольку тогда правящий мировой дух в качестве судьбы и внутреннего в-себя-бытия не мог встать бы во главе их как действующий индивид. А если захотели бы постигнуть дух разных народов в его всеобщности и вывести на сцену в такой субстанциальности, то и это дало бы лишь подобный ряд, где индивиды, подобно воплощенным душам у индийцев, обладали бы только тенью реального бытия, — его вымысел померк бы перед истиной мирового духа, реализовавшегося в действительной истории.

γγ. Отсюда можно вывести всеобщее правило о том, что особое эпическое событие только тогда может достигнуть поэтической жизненности, когда оно способно теснейшим образом слиться с *одним* индивидом. Подобно тому как *один* поэт задумывает и исполняет целое, так *один* индивид должен стоять и во главе всего, — с ним связывается событие и, примыкая к этой *одной* фигуре, развивается и завершается. Однако и к этому присоединяются существенно более конкретные требования. Ибо подобно тому как прежде всемирно-исторический подход, так теперь и биографически-поэтический подход к определенной жизненной истории может показаться самым полным и подлинно эпическим сюжетом. Но это не так. Дело в том, что в биографии индивид, конечно, остается тем же самым, но события, с которыми он связан, могут попросту не зависеть друг от друга и распадаться, имея субъект лишь внешней и случайной точкой своего сцепления. Но если эпос должен быть единым в себе, то и событие, в форме которого он представляет свое содержание, должно внутри себя обладать единством. Обе стороны, единство субъекта и объективного хода событий, должны совпадать и связываться друг с другом.

В жизни и деяниях Сиды интерес составляет, на отечественной почве, только *один* великий индивид, всегда верный себе, — в своем развитии, героических подвигах и конце жизни его деяния проходят перед ним, как перед неким пластическим образом бога, и вот он сам уже прошел мимо нас, да и мимо себя. Однако поэмы о Сиде, будучи рифмованной хроникой, и не являются настоящим эпосом, а позднейшие романсы, как того требует жанр, только дробят на отдельные ситуации это национальное героическое существование и не нуждаются в том, чтобы замыкаться в единство *одного* особенного события. Только что выставленное требование прекраснейшим образом удовлетворяется в «Илиада» и «Одиссее», где Ахилл и Одиссей, будучи

447

главными героями, намного превосходят всех остальных. Подобное происходит и в «Рамаяне». Но особенно замечательное место в этом отношении занимает «Божественная комедия» Данте. А именно — здесь сам эпический поэт выступает как тот один индивид, странствие которого через ад, чистилище и рай объединяет все и вся, так что о созданиях своей фантазии он может повествовать как о собственных переживаниях, а потому получает право включать в объективное произведение и свои собственные чувства и размышления в большей степени, чем то допустимо для других эпических поэтов.

β. Как бы поэтому ни сообщала эпическая поэзия вообще обо всем том, что есть и происходит, имея тем самым своим содержанием и формой объективное, на другой стороне именно *индивиды*, их деяния и их страдания выступают в собственном смысле слова на первый план, поскольку здесь ведь совершается перед нами *действие*. Ибо действовать могут только индивиды, будь то люди или боги, и чем жизненнее сплетаются они со всем происходящим, тем с большим основанием они притягивают к себе основной интерес. С этой стороны эпическая поэзия стоит на той же почве, что и лирика и драматическая поэзия, и поэтому для нас будет важным выделить с большей определенностью, в чем же состоит специфически *эпическое* начало в изображении индивидов.

αα. Объективности эпического характера, особенно главных героев, в первую очередь присуще то, что они в самих себе должны быть *целостностью* черт характера, целыми людьми, и потому на их примере могут являться в своем развитии все стороны души вообще и, говоря конкретнее, все стороны национального унастроения и действия. В этой связи я уже в первой части (см. т. I, стр. 245) обратил внимание на фигуры героев у Гомера, особенно же на многообразии чисто человеческих и национальных качеств, которые жизненно соединяет в себе Ахилл, — наиболее полным подобием его является герой «Одиссеи». С такой многосторонностью черт характера и ситуаций предстает и Сид — как сын, как герой, как возлюбленный, супруг, глава дома, отец, в своих отношениях с королем, друзьями, врагами. Другие средневековые эпопеи остаются, напротив, гораздо более абстрактными в подобных характеристиках, особенно когда

герои их только защищают интересы рыцарства как такового и отходят от круга народного содержания, субстанциального в собственном смысле слова.

Главная сторона в изображении эпического характера и состоит как раз в том, чтобы эта целостность развертывалась в

448

самых разнообразных положениях и ситуациях. Правда, трагические и комические фигуры драматической поэзии могут обладать такой же внутренней наполненностью. Но поскольку главное у них заключено в резком конфликте между всегда односторонним пафосом и противоположной страстью в пределах совершенно определенных областей и целей, то такая многосторонность их является или богатством — если и не лишним, то все же, скорее, побочным, или же перевес вообще остается здесь за *одной* страстью и ее причинами, этическими принципами и т. д., и все многообразие оттесняется в изображении на задний план. Но в целостности эпического все стороны призваны к тому, чтобы развиваться с более самостоятельной полнотой. Ибо, с одной стороны, это заключено в самом принципе эпической формы вообще, с другой же стороны, эпический индивид уже в соответствии со всем состоянием мира имеет право быть и проявляться таким, каков он есть и что он собою представляет, поскольку он живет во времена именно такого *бытия*, времена непосредственной индивидуальности.

Относительно гнева Ахилла можно, конечно, очень морально и мудро рассуждать, какие беды принес этот гнев и какой вред учинил, и отсюда выводить цепь умозаключений против величия Ахилла и его превосходных качеств, поскольку он-де не был совершенным героем и человеком, раз у него не хватило сил и самообладания, чтобы умерить хотя бы свой гнев. Но нам не в чем упрекнуть Ахилла и не приходится прощать ему гнев ради других его великих качеств, ибо Ахилл — такой, каков он *есть*, и на этом деле конец — с эпической точки зрения. Точно так же обстоит дело и с его честолюбием и жаждой славы. Ведь основная правда таких великих характеров состоит в том, что у них есть энергия, чтобы пробить *себе* путь, поскольку в их особенном заключено и всеобщее. Наоборот, обычная мораль состоит в невнимании к собственной личности и в том, что вся энергия вкладывается именно в это невнимание. Какое небывалое чувство собственного достоинства возносило Александра над его друзьями и над жизнью стольких тысяч!

Мстительность и даже какая-то жестокость — вот что такое эта энергия в героические времена, и в этом отношении Ахилла как характер эпический не подвергнуть педантической школьной муштре.

ββ. И эти герои именно потому, что они являются целостными индивидами, которые блестяще сосредоточивают в себе все то, что разбросано в национальном характере, и остаются великими, свободными и человечески прекрасными характерами, —

449

именно потому эти герои получают право встать во главе происходящего и видеть, что все основные события связываются с их индивидуальностью. Нация концентрируется в них, становясь отдельным живым субъектом, и так, сражаясь, они доводят свое основное начинание до конца и терпят судьбу, заключенную в событиях. В этом отношении, например, Готфрид Бульонский в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо, хотя его и избирают предводителем всего войска как наиболее рассудительного, смелого и справедливого из всех крестоносцев, все же не является столь же выделяющейся из всех фигурой, как Ахилл, этот юношеский цвет всего греческого духа, или как Одиссей. Ахейцы не могут победить, пока Ахилл держится в стороне от боя; и, побеждая Гектора, он один побеждает и Троя; а в одиноком возвращении Одиссея на родину отражается и возвращение *всех* греков из Трои, — с той только разницей, что именно в том, что предстоит ему претерпеть, исчерпывающе изображается целостность страданий, жизненных воззрений и состояний, заключенных в самом сюжете. Драматические же характеры не выступают в качестве

такой целостной внутри себя вершины целого, обретающего в них свою объективность, но, скорее, выступают сами по себе, погруженные в свои цели, которые они черпают в своем характере или заимствуют из определенных принципов, сросшихся с их более одинокой индивидуальностью, и т. д.

γγ. Третью сторону, касающуюся эпических индивидов, можно выводить из того, что эпос призван описывать не действие как таковое, а событие. В области драматического важно, чтобы индивид проявлял активность в достижении своей цели и был представлен именно в такой деятельности и ее последствиях. Такая постоянная забота о реализации данной цели отпадает в эпическом. Здесь у героев тоже могут быть, конечно, желания и цели, но главное — это не деятельность в их достижении, а все то, что при этом встретится героям на пути. Обстоятельства здесь столь же деятельны, как и они, а часто даже более деятельны.

Так, например, вернуться на Итаку — вот действительный замысел Одиссея. Но «Одиссея» показывает нам его характер не только в деятельном осуществлении определенной цели, но и крайне подробно рассказывает обо всем, что встретилось ему во время скитаний, что он претерпел, какие препятствия вставали на его пути, какие опасности пришлось ему испытать и на какие поступки был он подвигнут. Все эти переживания не проистекали из его действий, что было бы необходимо для драмы, а произошли во время странствий, причем герою обычно

450

вообще не приходилось делать что-либо со своей стороны. Например, после приключений с лотофагами, Полифемом, лестригонами божественная Кирка на целый год оставляет его у себя; затем, побывав в царстве мертвых и потерпев кораблекрушение, он живет у Калипсо, пока ему в тоске по родине не перестает наконец нравиться и сама нимфа и он не начинает со слезами на глазах всматриваться в даль пустынного моря. Тогда и сама Калипсо дает ему все необходимое для постройки плота, снабжает его пищей, вином, одеждой и участливо и дружески прощается с ним; в конце концов он, пробив некоторое время у феаков, сам того не зная, спящим доставляется к берегам своего родного острова. Такой способ достижения цели отнюдь не подходил бы для драмы.

И в «Илиаде» гнев Ахилла тоже по существу своему даже не цель, а просто состояние, хотя этот гнев вместе со всем, к чему он приводит, составляет здесь особый предмет повествования. Ахилл, оскорбленный, вскипает, но после этого он не вмешивается драматически в действие, а, напротив, бездеятельно отходит в сторону и остается с Патроклом у кораблей на берегу моря в гневе, что презрел его Агамемнон, пастырь народов; затем появляются следствия этого удаления его от дел, и, только когда друг его убит Гектором, Ахилл вновь деятельно вмешивается в события. Иным образом предписана и Энею цель, которой он должен достигнуть, и Вергилий обстоятельно повествует обо всех событиях, многообразно задерживающих ее реализацию.

γ. Что касается формы событий в эпосе, то нам остается упомянуть еще о *третьей* важной стороне. Я уже говорил ранее, что внутренняя воля — то, чего она требует и что от нее требуется, — является определяющим фактором в драме, составляя постоянное основание для всего происходящего. Совершаемые поступки являются как всецело обусловленные характером и его целями, и потому основной интерес вращается по преимуществу вокруг правомерности или неоправданности действий в рамках предпосланных ситуаций и сложившихся конфликтов. Если же и в драме внешние обстоятельства бывают действительными, то они обретают значимость только благодаря тому, что сумеют сделать из них душа и воля, и они получают вид и форму в зависимости от того, как определенный характер реагирует на них.

Но в эпосе за обстоятельствами и внешними случайными происшествиями сохраняется та же значимость, что и за субъективной волей, и все, что совершает человек, так же проходит

451

перед нами, как и то, что совершается извне, так что человеческий поступок поневоле оказывается обусловлен и подготовлен в равной степени и стечением обстоятельств. Ибо в эпосе отдельный человек не только действует свободно, исходя из себя и для себя самого, но он находится посредине некоей целостности, цель и внешнее бытие которой в широкой взаимосвязи тотального внутри себя внутреннего и внешнего мира составляет нерушимое действительное основание для всякого особенного индивида. Такой характер должен быть присущ в эпосе всем страстям, решениям и их выполнению. Однако при равноценности всего внешнего с его независимыми друг от друга случайными происшествиями игре случая несомненно предоставляется известный простор, тогда как эпос, наоборот, должен изображать подлинно объективное внешнее бытие, субстанциальное в себе самом. Но такое противоречие можно устранить уже тем, что все события и вообще все происходящее пронизывается необходимостью.

αα. В этом смысле и можно утверждать, что в эпосе, а не в драме, как обычно считают, царит *судьба*. Драматический характер *сам* определяет свою судьбу — уже по типу своей цели, которую он хочет осуществить в данных и известных ему обстоятельствах, вступая в разнообразные коллизии. Для эпического же характера, напротив, судьба *бывает* уготована, и это могущество обстоятельств, навязывающих действию его индивидуальный образ, обуславливающее участь человека и определяющее исход его поступков, и представляет собой подлинное господство судьбы. Всему совершающемуся подобает быть, оно таково, а не иное и совершается с необходимостью. В лирике можно почувствовать настроение, рефлексию, собственный интерес, томление и тоску; в драме внутренняя правомерность действия поворачивается своей объективной стороной. Эпическая же поэзия все изображает в стихии целостного внешнего бытия, необходимого внутри себя, и для индивида не остается ничего иного, как следовать за этим субстанциальным состоянием, этим сущим, сообразовываться с ним или же нет и в таком случае страдать возможным и должным образом.

Судьба определяет, чему происходить и что происходит, и, насколько пластичны сами индивиды, таковы же их успехи и неудачи, их жизнь и смерть. Ибо то, что, собственно говоря, раскрывается перед нами, — это великое всеобщее состояние, в котором все действия и судьбы людей являются как нечто отдельное и преходящее. Рок есть великая справедливость, он становится трагическим не в драматическом смысле слова, когда

452

индивид осуждается как *личность*, но в эпическом смысле, когда индивид осуждается в его *делах*, и трагическая Немезида заключена в том, что дело в своем величии слишком велико для индивидов. И так настроение печали разлито надо всем, мы видим раннюю гибель самого величественного, еще при жизни скорбит Ахилл о своей смерти, и в конце «Одиссеи» мы встречаем его и Агамемнона как людей былого времени, они — тени с сознанием того, что они — тени. И падает Троя, у домашнего алтаря находит смерть старый Приам, жены и девы становятся рабынями, а Эней по приказу богов отправляется в странствие, чтобы в Лациуме положить начало новому царству, и, лишь испытав великие муки, герои-победители возвращаются на родину, чтобы обрести здесь свой счастливый или горестный конец.

ββ. Однако способы, которыми изображается такая необходимость совершающегося, могут быть весьма различны.

Самый первоначальный и наиболее неразвитый способ — это простое изложение событий, причем поэт, не вводя еще направляющего мира богов, не объясняет конкретно необходимость отдельных происшествий и всеобщего результата замыслом, вмешательством и содействием вечных сил. Однако в таком случае весь тон повествования должен настойчиво вызывать в нас чувство, что, слушая рассказ о происшествиях и величественных жизненных судьбах отдельных индивидов и целых родов, мы имеем дело не с изменчивым и случайным в человеческом существовании, а с такими судьбами, которые основаны в них самих, необходимость же их остается, однако, только темным воздействием некоей силы, которая сама по себе не получает

более определенной индивидуализации как божественно властвующая сила и не выводится поэтически в своей деятельности. Таков тон, например, всей «Песни о Нибелунгах», где кровавый исход всех деяний не приписывается ни христианскому провидению, ни миру языческих богов. Ибо в отношении христианства тут речь идет, пожалуй, только о хождении в церковь и о богослужении, да епископ Шпейерский говорит прекрасной Уте, когда герои собираются отправиться в страну короля Этцеля: «Господь да хранит их». Кроме того, здесь есть еще вещи сны, предсказание дунайских русалок Гагену и тому подобные вещи, но нет, собственно, направляющего вмешательства ботов. Это придает всему изложению некую неподвижность, нераскрытость, какую-то как бы объективную и потому в высшей степени эпическую печаль в полную противоположность поэмам Оссиана, где, с одной стороны, тоже нет никаких богов, а с другой — плач о гибели и закате всего рода героев заявляет

453

о себе как субъективная боль седовласого певца и как сладкая горечь воспоминания о былом.

Существенно отличается от этого способа восприятия мира тот, который мы находим в великих индийских эпосах, далее, у Гомера, Вергилия и т. д. Здесь все человеческие судьбы и явления природы полностью переплетаются с промыслом, волей и действием многоликого мира богов. Я уже прежде обращал внимание и пытался наглядно показать на примерах из «Илиады» и «Одиссеи» (см. т. II, стр. 190), как сам поэт многообразно поэтически истолковывает, казалось бы, даже случайные происшествия содействием и появлением богов. Здесь особенную значимость приобретает требование, чтобы в действиях богов и людей было сохранено поэтическое отношение взаимной самостоятельности, так, чтобы боги не стали безжизненными абстракциями, а люди — просто послушными исполнителями приказов. Как избежать этой опасности, я тоже более подробно уже указал выше (см. т. I, стр. 233—244). Индийский эпос не мог пробиться в этом отношении к собственно идеальному отношению между богами и людьми, поскольку на этой ступени символической фантазии человеческая сторона в ее свободной прекрасной действительности остается еще отгесненной на второй план и индивидуальная деятельность людей или выступает как воплощение богов, или вообще исчезает как нечто малозначительное, или же описывается как возвышение в аскезе до состояния и могущества богов.

Напротив, в христианстве особенные персонифицируемые силы, страсти, гении людей, ангелы и т. д. по большей части отличаются недостаточно индивидуальной самостоятельностью и потому легко обращаются во что-то холодное и абстрактное. Подобное происходит и в магометанстве. Когда же из природы и мира людей исчезает божественное стачало, когда осознается прозаический порядок вещей, то в рамках такого мирозерцания, особенно если оно переходит к сказочному элементу, труднее избежать опасности, заключающейся в том, что вещам самим по себе случайным и безразличным, во внешних обстоятельствах, служащих только поводом для человеческих действий, для проявления и развития индивидуального характера, будет даваться чудесное истолкование без всякой внутренней опоры и основы. Правда, тем самым прерывается уходящая в бесконечность связь причин и следствий и многие звенья этой прозаической цепи обстоятельств, из которых не все могут быть представлены ясно, сразу же схватываются в целом, но если это произойдет без необходимости и внутренней разумности, то такой способ объяс-

454

нения на деле окажется, как это часто бывает в рассказах из «Тысячи и одной ночи», простой игрой фантазии, мотивирующей своими вымыслами все невысказанное как возможное и действительно происшедшее.

И в этом отношении греческая поэзия способна занять прекраснейшую середину, поскольку и богам своим, и героям, и людям в согласии со всем своим мирозерцанием она может придать силу и независимость самостоятельных индивидуальностей, которые при этом не мешают друг другу.

γγ. Но что касается мира богов в целом, то особенно в эпосе обнаруживается та сторона, на которую я указал уже в иной связи, — а именно противоположность *изначальных* эпопей и *искусственно созданных* эпопей позднейшего времени. Ярче всего сказывается это различие у Гомера и Вергилия. Степень образованности, на которой выросли поэмы Гомера, находится еще в совершенной гармонии со своим материалом; у Вергилия же, напротив, каждый стих гекзаметра напоминает нам о том, что способ созерцания, присущий поэту, предельно отличается от того мира, который он собирает нам представить, и боги в особенности лишены первоизданной жизненности. Вместо того чтобы жить самим и порождать веру в свое существование, они оказываются просто вымыслом и внешним средством, к которому не могут серьезно отнестись ни поэт, ни его слушатель, хотя здесь и создается видимость, будто дело поистине серьезно. Во всем Вергилиевом эпосе вообще царит атмосфера обычного дня, и древнее предание, сказания, чудесное обаяние поэзии с прозаической ясностью входят в рамки определенного рассудка. В «Энеиде» все происходит так, как в римской истории Ливия, где древние цари и консулы произносят речи, подобно ораторам на римском форуме или в риторской школе во времена самого Ливия; тогда как то, что действительно сохранено преданием, как, например, басня Менения Агриппы о желудке (Ливии, II, гл. 32), резко выделяется на этом фоне в качестве ораторского искусства древности.

У Гомера же боги парят в магическом свете — между поэзией и действительностью; они не допускаются слишком близко к представлению, так, чтобы являться нам в полноте повседневного, но не оставлены и в неопределенности, так, чтобы для нашего созерцания не было в них никакой живой реальности. Все, что они делают, можно было бы с тем же правом объяснить и внутренним миром деятельных людей, но они заставляют нас поверить в себя, поскольку в основании их есть содержание, нечто субстанциальное. С этой стороны и для поэта они всецело

455

серьезны, тогда как с обликом их и внешней действительностью он обходится иронически. Кажется, что и сами древние верили в эту внешнюю форму явления как в произведения искусства, обретающие свое оправдание и смысл благодаря поэту. И главное достоинство гомеровских поэм заключено в этой ясной свежести и человечности их наглядного облика, благодаря чему сами боги в своем явлении человечны и естественны, тогда как божества у Вергилия, будучи холодным изобретением ума, в качестве искусных механизмов только поднимаются и опускаются в пределах реального хода событий.

Вергилий, несмотря на всю свою серьезность, и как раз из-за этой самой серьезной мины, не избежал трагедии, и Меркурий Блюмауэра в виде курьера в сапогах со шпорами и с кнутом в руках имеет полное право на существование. А гомеровских богов не приходится высмеивать никому другому: они достаточно смешны в изображении самого Гомера. Ведь боги смеются у него над хромым Гефестом и над искусно сплетенной сетью, в которой очутились Марс с Венерой; кроме того, Венера получает пощечины, а Марс вскрикивает и падает навзничь. Благодаря такой светлой и естественной радости поэт освобождает нас от этого внешнего облика, который он сам изображает, но устраняет он опять-таки только сторону человеческого внешнего бытия, поступаясь ею и, напротив, сохраняя внутренне необходимое субстанциальное могущество и веру в него.

Чтобы привести несколько более конкретных примеров: трагический эпизод с Дидоной окрашен в столь современные тона, что он мог воспламенить Тассо на поэтическое его воспроизведение, отчасти даже на буквальный перевод и теперь еще прямо-таки очаровывает французов. Но насколько все иначе, человечески наивно, непридуманно и подлинно в рассказе о Кирке и Калипсо. Таков же и рассказ Гомера о нисхождении Одиссея в Аид. Это сумеречное

место пребывания теней является взору, окутанное серым туманом, здесь смешиваются фантазия и действительность, что захватывает нас своим чудесным волшебством. У Гомера герой его не спускается в какой-то готовый подземный мир, но сам Одиссей выкапывает яму и льет туда кровь заколотого им барана, а потом он вызывает тени, которым приходится подняться к нему, и одним велит пить кровь, вселяющую в них жизнь, чтобы они могли говорить и дать ему отчет, других же, в жажде своей покушающихся на его жизнь, отгоняет мечом. Все здесь живо и все делается самим героем, который не ведет себя с той смиренностью, что Эней и Данте. У Вергилия же Эней самым настоящим образом спускается

456

вниз, и здесь лестница, Цербер, Тантал и все остальное приобретают облик определенного устроенного хозяйства, как в каком-нибудь сухом пособии по мифологии.

Но все эти создания поэта еще более выглядят не почерпнутыми из самой сути дела, а сооружением, искусно возведенным перед нашим взором, когда история, о которой он рассказывает, уже известна и привычна нам в своей первоначально свежей форме или в исторической действительности. В таком роде «Потерянный рай» Мильтона, «Ноахида» Бодмера, «Мессиада» Клопштока, «Генриада» Вольтера и многое другое. Во всех этих поэмах нельзя не заметить раскола между содержанием и рефлексией поэта, на основе которой он описывает события, людей и условия. Так, у Мильтона мы находим чувства и рассуждения, продиктованные современной фантазией и моральными представлениями его времени. Точно так же и у Клопштока: с одной стороны, бог-отец, жизнь Христа, патриархи, ангелы и т. д., а с другой стороны, немецкая образованность XVIII столетия и понятия метафизики Вольфа. И такое раздвоение чувствуется в каждой строке.

Впрочем, здесь само содержание ставит на пути поэта немало трудностей. Ведь бог-отец, небо, небесные воинства не так удобны для индивидуализации с помощью свободной фантазии, как боги Гомера, которые в своем внешнем явлении (подобно фантастическим выдумкам Ариосто), выступая друг против друга не как моменты человеческих поступков, а как индивиды, в одно и то же время содержат в себе некую насмешку над своим внешним явлением. Клопшток же со своим религиозным созерцанием попадает в беспочвенный мир, который затем разукрашивает блеском своей словоохотливой фантазии и при этом требует, чтобы мы со всей серьезностью воспринимали то, в чем сам он видит серьезность. Особенно тяжело это, когда дело доходит до ангелов и чертей. В таких фикциях только тогда есть что-то содержательное и индивидуально-родственное, когда, как у гомеровских богов, материал их действий основан на человеческой душе или на какой-либо иной реальности, когда они приобретают, например, значимость неких гениев и ангелов-хранителей отдельных людей, покровителей города и т. д.; помимо же такого конкретного значения они тем более выдают в себе простую пустоту воображения, чем более приписывается им серьезность существования.

Например, в Аббадоне, этом кающемся дьяволе («Мессиада», песнь II, ст. 627—850), нет какого-либо разумного аллегорического смысла — ибо у такой неподвижной абстракции, как

457

дьявол, нет как раз той непоследовательности в пороке, чтобы мог быть поворот к добродетели, — да и в подобном образе нет ничего действительно конкретного. Будь Аббадона человеком, в его обращении к богу было бы свое оправдание, но если брать злое начало так таковое, а не какое-то отдельное человеческое зло, то оно оказывается только чувствительной моральной тривиальностью. Придумыванию таких нереальных личностей, состояний и событий, взятых отнюдь не из существующего мира и его поэтического содержания, и предается прежде всего Клопшток. И с его моральным осуждением от липа вечности — придворной роскоши, например, и

т. п. — дело тоже обстоит не лучшим образом, особенно по сравнению с Данте, отправляющим в ад известных индивидов своего времени, которое, однако, был» совершенно иным по характеру своей действительности.

Тем же отсутствием поэтической реальности отличается у Клопштока и радость душ Адама, Ноя, Сима и Яфета, уже собравшихся вокруг бога, о грядущем воскресении, — в одиннадцатой песне «Мессиады» они по повелению Гавриила нисходят в свои могилы. Тут нет ничего разумного, что выдерживало бы критику. Души эти жили, лицезрея бога, теперь они видят землю, но с ними не случается ничего нового; лучше было бы, если бы они попросту явились людям, но даже и этого не происходит. Здесь нет недостатка в прекрасных чувствах, привлекательных ситуациях, и особенно притягательно описание момента, когда душа вновь воплощается в тело, но *содержание* остается для нас вымыслом, в который мы не можем поверить. По сравнению с такими абстрактными представлениями в гомеровских схемах — тенях, пьющих кровь и оживающих для того, чтобы вспоминать и говорить, — бесконечно больше внутренней поэтической правды и реальности.

Со стороны фантазии эти картины у Клопштока богато украшены, но самым существенным остается все же лирическая риторика ангелов, являющихся только как простые посредники и служители, и затем риторика праотцев и прочих библейских фигур, речи которых и сердечные излияния дурно согласуются с историческим обликом, в котором они уже известны нам. Марс, Аполлон, Война, Знание и т. д. — эти силы по смыслу своему не являются чистым вымыслом, как ангелы, не являются они и просто историческими личностями со своим историческим фоном, как праотцы, но они представляют собой вечные силы, *форма* и явление которых созданы только *поэзией*. Но в «Мессиаде», как бы много замечательного она ни содержала — чистую душу и блестящую способность фантазии, — как раз благодаря такому

458

характеру воображения появляется бесконечно много пустопорожнего, абстрактно рассудочного и всего связанного с преднамеренным употреблением, что при разорванности содержания и способа его представления очень скоро сделало всю поэму достоянием минувшего. Ибо живет и сохраняется только то, что внутри себя, без всякой разорванности, представляет изначальную жизнь во всей ее изначальности.

Поэтому если изучать и наслаждаться изначальным мирозерцанием народов, этой великой естественной историей духа, то нужно держаться изначальных эпоей и отрешиться мак от противоборствующих точек зрения современной нам действительности, так и прежде всего от ложных эстетических теорий и притязаний. Мы можем считать счастьем для нашей новейшей эпохи и нашей немецкой нации, что для достижения этой цели они разорвали прежнюю узость рассудка и, освободив дух от ограниченности взглядов, подготовили его к восприятию таких воззрений, которые следует принимать как индивидов, призванных быть тем, чем они были, как правый дух народов, смысл и деяния которого раскрыты перед нами в эпоеях.

с) Эпос как единая целостность

До сих пор, рассуждая об особых требованиях, предъявляемых к эпосу в собственном смысле слова, мы, с одной стороны, говорили о *всеобщем* мировом фоне, а с другой стороны, об *индивидуальном* событии, происходящем на этой почве, равно как об индивидах, действующих под водительством богов и судьбы. Оба этих основных момента должны теперь, *в-третьих*, сомкнуться в одно и то же эпическое целое, говоря о котором я затрону ближайшим образом только следующие обстоятельства, а именно:

во-первых, целостность *объектов*, которые могут быть изображены, имея в виду взаимосвязь особенного действия с его субстанциальной почвой;

во-вторых, отличный от лирики и драматической поэзии способ *эпического развития*;

в-третьих, конкретное *единство*, в которое должно завершиться эпическое творение, несмотря на пространность своего изложения.

а. Как мы видели, содержанием эпоса является целостность мира, в котором совершается индивидуальное действие. Сюда поэтому относятся многообразнейшие предметы, связанные с воззрениями, деяниями и состояниями этого мира.

459

аа. Хотя лирическая поэзия и переходит к определенным ситуациям, в пределах которых лирическому субъекту позволено вобрать в свои чувства и размышления огромное многообразие содержания, все же форма внутреннего мира всегда составляет основной тип этого рода поэзии, и уже потому она исключает широкую наглядную картину внешней реальности. Напротив, драматическое произведение искусства выводит характеры и само совершающееся действие в их действительной жизненности, так что здесь с самого начала отпадает описание места действия, внешнего облика действующих лиц и всего совершающегося как такового, и вообще речь идет больше о внутренних мотивах и целях, чем о мире во всей широте его связей и о реальном состоянии индивидов. В эпосе же есть место — помимо обширной национальной действительности, на которой основывается действие, — и для внешнего и для внутреннего, так что здесь разворачивается вся целостность того, что только можно причислить к поэзии человеческого существования. Сюда мы можем отнести, с одной стороны, природное окружение, и не только как данную определенную местность, где совершается действие, но как созерцание природы в ее целом.

Так, я приводил уже в пример, что из «Одиссеи» мы узнаем, как представляли себе греки в эпоху Гомера форму земли, океана, окружающего ее со всех сторон, и т. д. Но эти моменты, связанные с природой, не главный предмет, а только основа, ибо с другой стороны разворачивается нечто более существенное — представление о совокупном мире богов в их существовании, деятельности, воздействии, а в-третьих, между природой и богами выступает и все человеческое как таковое в целостности частных и общественных, мирных и военных ситуаций, нравов, обычаев, характеров и событий, и притом всегда в двух направлениях — индивидуального события, равно как и всеобщего состояния, царящего в национальной и всей остальной действительности. Что же касается, наконец, этого духовного содержания, то излагаются не только внешние события, но нами должны быть осознаны также и внутренние переживания, цели и намерения, изображение как правомерного, так и неоправданного индивидуального действия. Следовательно, здесь имеется и собственно лирический и драматический материал, хотя в эпосе эти стороны не составляют основной формы всего изображения, проявляются только как моменты и не должны лишать эпоса его своеобразного характера.

Поэтому нельзя считать повествование подлинно эпическим, если лирические места определяют тон и настроение, как это

460

происходит, например, у Оссиана, или если они, как отчасти уже у Тассо и затем главным образом у Мильтона и Клопштока, выделяются как лучшее из того, что могло удасться поэту. Наоборот, о чувствах и о размышлениях, так же как и обо всем внешнем, следует повествовать как о чем-то свершившемся, сказанном, продуманном, не прерывая спокойного эпического тона и движения. Поэтому в эпосе нет места для отрывочного выкрика страсти, вообще для изливания внутренней души, которая раскрывалась бы для того только, чтобы выявить *себя*. Точно так же отвергает эпическая поэзия и живой драматический диалог, в котором присутствующие индивиды непосредственно ведут между собою разговор и где главным остается характерная речь персонажей, обращающихся друг к другу в своем стремлении убедить, приказать, понравиться собеседнику или же как бы переломить его страстностью своих доводов.

ββ. *Во-вторых*, эпос должен представить перед нашим взором все названное богатство содержания не в такой его объективности, в какой оно существует только для себя самого; формой, благодаря которой эпос становится эпосом в собственном смысле слова, является, как я уже не раз говорил, *индивидуальное* событие. Если такое ограниченное внутри себя действие должно сохранять связь со всем материалом, который еще войдет в эпос, то нужно, чтобы этот более широкий круг был постоянно сопряжен с совершающимся индивидуальным событием, не выпадая из него и не делаясь таким образом самостоятельным. Прекраснейший образец для такого внутреннего переплетения одного с другим дает «Одиссея». Мирные условия домашней жизни греков и представления о чужих варварских народах и землях, о царстве теней и т. д. столь тесно переплетены с индивидуальным странствованием Одиссея, возвращающегося на родину, и Телемаха, отправившегося на поиски отца, что никакая из этих сторон не может здесь абстрактно отпасть от подлинно совершающегося события и сделаться самостоятельной сама по себе. Не может и лениво уйти от себя, подобно хору в трагедии, который не действует и имеет перед собой только всеобщее, но каждая из этих сторон воздействует на события, продвигая их вперед. Подобным же образом природа и мир богов получают индивидуальное и живое изображение не ради них самих, а в связи с особенным действием и только благодаря ему, направлять которое — дело и задача богов. Уже в этом случае повествование никогда не может предстать простым описанием независимых друг от друга предметов, поскольку повсюду рассказ идет о протекающем свершении события, избранного поэ-

461

том в качестве материала, объединяющего все целое. И, наоборот, особенное событие со своей стороны не может настолько включить в себя субстанциальную национальную основу и целостность — почву, на которой оно движется, — не может настолько поглотить их, чтобы они отделились от всякого самостоятельного существования и только служили бы этому событию.

В этом отношении поход Александра на Восток, например, далеко не очень хороший сюжет для подлинной эпопеи. Ибо эти героические подвиги, как они были задуманы и исполнены, в такой значительной мере покоятся на самом Александре, этом *одном* индивиде, его индивидуальный дух и характер в такой значительной мере является их единственным носителем, что национальная основа — войско — и его предводители совершенно лишены независимого существования и положения, всего того, что мы обрисовали выше как необходимое. Войско Александра — это его войско, полностью связанное с ним и с его приказами, *лишь* покорное ему, но не последовавшее за ним добровольно. Собственно же эпическая жизненность заключается как раз в том, что обе основные стороны, особенное действие с его индивидами и всеобщее состояние мира, оставаясь в беспрестанном опосредствовании, все же сохраняют в этом взаимоотношении необходимую самостоятельность, чтобы проявлять себя как такое существование, которое и само по себе обретает и имеет внешнее бытие.

γγ. Поскольку мы уже установили в отношении эпической субстанциальной почвы, что, для того чтобы из нее могло произойти индивидуальное действие, она должна заключать в себе коллизии, и поскольку, во-вторых, мы видели, что это всеобщее основание может обнаружиться не как таковое, но только в форме определенного события и в связи с ним, то именно в этом индивидуальном событии и следует искать *исходную точку* для целой эпической поэмы. Особенно важно это для ситуаций, складывающихся вначале. И здесь мы можем охарактеризовать «Илиаду» и «Одиссею» как образцовые произведения. В первой поэме Троянская война образует всеобщий, живо выступающий фон, который, однако, предстает перед нами только внутри определенного события, связанного с гневом Ахилла, и поэтому поэма начинается замечательно ясно, с таких ситуаций, которые возбуждают страсти главного героя против Агамемнона. В «Одиссее» два различных состояния могут послужить материалом для начала — блуждания Одиссея и домашние события на Итаке. Гомер сближает их тем, что сначала он только кратко говорит

о возвращающемся на родину герое, о том, что его задержала Калипсо, и тут же переходит к страданиям Пенелопы и к путешествию Телемаха. Итак, мы одним взглядом охватываем и то, почему возвращение, несмотря на препятствия, все же возможно и почему оно, принимая во внимание оставшихся дома, необходимо.

β. *Во-вторых*, после такого начала эпическое творение должно развиваться совершенно иным образом, чем лирическое и драматическое произведения.

αα. Первое, что надо принять во внимание в этой связи, — это *широта* развития эпоса. Она находит свое основание как в содержании, так и в форме эпоса. Мы только что наблюдали многообразие предметов, которые относятся к эпическому миру, полностью развитому как со стороны внешней ситуации и окружения, так и в его внутренних силах, влечениях и желаниях духа. Но если все эти стороны принимают форму объективности и реального явления, то каждая из них развивается в самостоятельный внутри себя внешний и внутренний образ, на котором может остановиться в своем описании и изображении эпический поэт, позволяя ему раскрыться во всех его внешних особенностях. Лирика же все постигаемое ею сосредоточивает в проникновенной углубленности чувства или сводит к всеохватывающей всеобщности рефлексии. Вместе с объективностью непосредственно даны и внеположность вещей друг другу и пестрая полнота их многообразных черт. Уже в этом отношении ни в одном другом роде поэзии, кроме эпоса, все эпизодическое не имеет права эмансипироваться до такой степени, чтобы обретать видимость ничем не стесненной самостоятельности.

Однако наслаждение тем, что есть, и формой действительной реальности не может, как я уже говорил, заходить так далеко, чтобы включать в поэму такие состояния и явления, которые никак не связаны с особенным действием или с его основой. Даже эпизоды должны влиять на развитие события, хотя бы в виде препятствия или задерживающего побочного происшествя. Несмотря на это, ввиду формы объективности отдельные части в эпосе сравнительно свободно соединяются между собой. Ибо в объективном опосредствовании остается внутренним в-себе-бытием; то же, что обнаруживается вовне, представляет собой независимое существование особенных сторон. Этот недостаток строгого соединения и отчетливой связи отдельных частей эпической поэмы, которая к тому же в своем изначальном виде возникла в более раннюю эпоху, становится причиной того, почему эпическое творение, с одной стороны, с большей легкостью допускает позднейшие добавления и сокращения, чем лириче-

ские и драматические произведения, а с другой стороны, само включает отдельные сказания, уже разработанные до известной степени художественного совершенства, в новое, всеохватывающее целое в качестве его особенных сторон.

ββ. Если, *во-вторых*, обратиться теперь к тому способу, каким эпической поэзии подобает *мотивировать* ход и течение событий, то она не должна заимствовать причину происходящего ни из субъективного настроения, ни из простой индивидуальности характера, вступая тем самым в область собственно лирического и драматического, но обязана и в этом отношении придерживаться формы объективности, составляющей основной эпический тип. А именно, с одной стороны, мы уже не раз наблюдали, что внешние обстоятельства оказывались не менее важными для повествования, чем определения, исходящие из внутреннего существа характера. Ибо в эпосе характер и необходимость внешнего имеют одинаковую силу. Поэтому может казаться, будто эпический индивид уступает давлению внешних обстоятельств, и притом без ущерба для своей поэтической индивидуальности, и в своих действиях он может быть результатом сложившихся условий, так что последние в качестве чего-то могущественного занимают место, которое в драме принадлежит исключительно характеру.

Особенно в «Одиссее» развитие событий почти везде мотивируется таким образом. То же в приключениях у Ариосто и в других эпопеях, воспевающих средневековые сюжеты. И решение богов, предопределяющее, что Эней станет основателем Рима, как и разнообразные происшествия, надолго задерживающие исполнение этого решения, представляют собой способ мотивировки, совершенно чуждый драме. Подобное происходит и в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо, где, помимо мужественного сопротивления сарацин, целям христианского войска противостоят и многообразные явления природы. Можно привести множество подобных примеров почти из всех знаменитых эпопей. Ибо эпический поэт как раз и должен выбирать такие сюжеты, где подобный способ изображения возможен и необходим.

То же самое имеет место и там, где результат должен вытекать из действительной решимости индивидов. И здесь не следует выделять и высказывать все то, что характер в драматическом смысле этого слова делает из обстоятельств и складывающихся отношений в соответствии со своей целью и односторонне наполняющей его индивидуальной страстью, для того чтобы утвердить свой характер как перед лицом всего внешнего, так и перед лицом других индивидов. Но эпический индивид исклю-

464

чает такое чистое действие согласно его субъективному характеру, равно как и изливание чисто субъективных настроений и случайных эмоций и, напротив, придерживается, с одной стороны, обстоятельств и их реальности, а с другой стороны, все, что движет его, должно быть чем-то в себе и для себя значимым, всеобщим, нравственным и т. д.

Особенно Гомер дает здесь повод для неисчерпаемых наблюдений. Так, плач Гекубы над трупом Гектора, плач Ахилла о Патрокле могли бы со стороны своего содержания получить лирическую обработку, но они не выпадают из эпического тона, и точно так же в ситуациях, которые пригодны для драматического изложения, таких, как ссора Агамемнона с Ахиллом на совете царей или прощание Гектора и Андромахи, Гомер никогда не впадает в драматический стиль. Если взять, например, последнюю сцену, то она относится к самому прекрасному, что способна дать эпическая поэзия. Даже в строфах, которые попеременно ноют Амалия и Карл в «Разбойниках» Шиллера, где предмет, казалось бы, должен был разрабатываться исключительно лирически, слышится еще этот эпический тон «Илиады». Но какого эпического воздействия достигает Гомер в шестой книге «Илиады», описывая, как Гектор напрасно ищет Андромаху дома и находит ее только на пути к Скейским воротам, как спешит она навстречу ему и, пока он с тихой улыбкой смотрит на своего ребенка, сидящего на руках у няньки, говорит ему так:

Муж удивительный, губит тебя твоя храбрость! ни сына
Ты не жалеешь, младенца, ни бедной матери; скоро
Буду вдовой я, несчастная! скоро тебя аргивяне,
Вместе напавши, убьют! а тобою покинутой, Гектор,
Лучше мне в землю сойти: никакой мне не будет отрады;
Если, постигнутый роком, меня ты оставишь — удел мой
Горести! Нет у меня ни отца, ни матери нежной!^f

И тогда она начинает длинно рассказывать, как погибли ее отец и семь братьев, убитые Ахиллом, и о пленении, выкупе и смерти матери. Только теперь обращается она со своей настоятельной просьбой к Гектору, — он теперь для нее отец и мать, брат и супруг, — умоляя его остаться на башне и не делать мальчика сиротой, а ее, супругу, вдовою. Совершенно в том же тоне отвечает ей Гектор:

Все и меня то, супруга, не меньше тревожит; но страшный

^f Перевод Н. И. Гнедича.

Стыд мне пред каждым троянцем и длинноодежной троянкой,

465

Если, как робкий, останусь я здесь, удаляясь от боя.
 Сердце мне то запретит; научился быть я бесстрашным,
 Храбро всегда меж троянами первыми биться на битвах
 Славы доброй отцу и себе самому добывая!
 Твердо я ведаю сам, убеждаясь и мыслью и сердцем,
 Будет некогда день, и погибнет священная Троя,
 С нею погибнет Приам и народ копьеносца Приама.
 Но не столько меня сокрушает грядущее горе
 Трои, Приама родителя, матери дряхлой, Гекубы,
 Горе тех братьев возлюбленных, юношей многих и храбрых,
 Кои полягут во прах под руками врагов разъяренных,
 Сколько твое, о супруга! тебя меднолатный ахеец,
 Слезы лиющую, в плен повлечет и похитит свободу!
 И, невольница, в Аргосе будешь ты ткать чужеземке,
 Воду носить от ключей Мессеуса или Гиперея,
 С ропотом горьким в душе; но заставит жестокая нужда!
 Льющую слезы тебя кто-нибудь там увидит и скажет:
 Гектора это жена, превышавшего храбростью в битвах
 Всех конеборцев троян, как сражались вокруг Илиона!
 Скажет — и в сердце твоём возбудит он новую горечь:
 Вспомнишь ты мужа, который тебя защитил бы от рабства!
 Но да погибну и буду засыпан я перстью земною
 Прежде, чем плен твой увижу и жалобный вопль твой услышу!

Все то, что говорит здесь Гектор, полно чувства и трогательно, но не в лирическом и не в драматическом плане, а в эпическом, поскольку картина страданий, которую он рисует и которая ему же причиняет боль, с одной стороны, представляет обстоятельства, то есть чистую объективность, а с другой стороны, все, что движет им и трогает его, является здесь не как личная воля, субъективная решимость, но как необходимость, которая как бы не есть его собственная цель и желание.

Подобной же *эпической* трогательностью отличаются и просьбы, с которыми побежденные обращаются к своим победителям, умоляя сохранить им жизнь и обстоятельно излагая свои доводы. Ибо движение души, которое вытекает только из обстоятельств и пытается тронуть других только мотивами объективных условий и ситуаций, лишено драматичности, хотя новейшие трагические поэты и пытались воспользоваться таким способом воздействия. Так, сцена на поле битвы из «Орлеанской девы» Шиллера — между английским рыцарем Монтгомери и Иоанной (акт II, кар. 6) скорее эпична, чем драматична, что уже отмечалось другими. В минуту опасности рыцаря покидает все его мужество, и, однако, он не в силах бежать с поля битвы, находясь между разъяренным Тальботом, наказывающим трусость смертью, и девой, побеждающей самых мужественных рыцарей. И он восклицает:

467

Зачем переплывал я море?.. Бедный! Бедный!
 Обманутый любимую мечтой, я здесь
 Искал в бою прекрасной славы... что ж нашел?
 Моей судьбы неодолимая рука
 Меня в сей бой на гибель привела... Почто
 Не на берегу моей Саверны я теперь,
 В дому родительском, где мать я покинул
 В печали, где моя цветущая невеста?![§]

Эти слова настолько не подобают мужчине, что вся фигура рыцаря из-за них не годится уже ни для настоящего эпоса, ни для трагедии; она, скорее, отходит уже к области комедии. Когда же Иоанна, восклицая:

Стой! Ты погиб! Британка жизнь тебе дала, —

грозно шествует ему навстречу, он отбрасывает меч и щит и у ног ее молит о пощаде. Причины же, о которых он распространяется, чтобы тронуть ее, — его безоружность, богатство отца, который выкупит его, кротость пола, к которому принадлежит Иоанна как дева, любовь сладчайшей невесты, проливающей слезы в ожидании возлюбленного, скорбь родителей, оставленных им на родине, тяжкая судьба умереть неоплаканным на чужбине, — все эти мотивы, с одной стороны, касаются уже объективных отношений самих по себе, с их особым значением и весом, а с другой стороны, неторопливое изложение их отличается эпическим характером.

Подобным образом поэт мотивирует и то обстоятельство, что Иоанна вынуждена выслушивать его: с внешней стороны это объясняется безоружностью просящего, тогда как, если смотреть с драматической точки зрения, Иоанна должна была бы незамедлительно убить его при первом на него взгляде, поскольку она выступает как неумолимый враг всех англичан и выражает эту ненависть, несущую гибель, с величайшим риторическим пафосом, оправдывая ее тем, что она связана с царством духов ужасным договором

Вес умерщвлять мечом, что мне сражений бог

Живущее пошлет на встречу роковую.

Если бы, следовательно, все дело было только в том, чтобы Монтгомери не погиб безоружным, раз уж она так долго слушала его, то лучший способ спастись был у него в руках: ему не надо было только трогать своего оружия. Но в ответ на ее требование сразиться с ней, со смертной, за свою жизнь он вновь

467

берется за меч и падает, сраженный ее рукой. Такое *движение* в этой сцене, без долгих эпических объяснений, уж скорее, подходило бы для драмы.

γγ. *В-третьих*, способ поэтического протекания эпических событий — как в отношении внешней широты, которая вызывается необходимостью более конкретной наглядности, так и в плане движения к конечному результату действия, присущего прежде всего драме, — мы можем охарактеризовать, в общем, таким образом, что эпическое изображение не только вообще останавливается на описании объективной реальности и внутренних состояний, но, кроме того, ставит *препятствия* перед конечным разрешением. По преимуществу именно благодаря этому оно уводит в сторону от осуществления главной цели, которую с ее последовательно развивающейся борьбой никогда не должен терять из виду драматический поэт, и притом уводит сразу во многих направлениях, вследствие чего эпическая поэзия получает повод представлять

[§] Перевод В. А. Жуковского.

нашему взору всю целостность мира и его состояний, которая иначе никогда не могла бы быть высказана.

С такого препятствия начинается уже, например, «Илиада», поскольку Гомер сразу же рассказывает о смертельной болезни, разразившейся в лагере греков по вине Аполлона, и присоединяет сюда ссору Ахилла с Агамемноном. Этот гнев есть второе препятствие. В «Одиссее» же в еще большей степени всякое приключение, которое вынужден испытать Улисс, задерживает его возвращение на родину. Но главным образом *эпизоды* служат для остановки непосредственного развития событий и по большей части выступают как препятствия. Таковы, например, кораблекрушение Энея, любовь его к Дидоне, появление Армиды — у Вергилия и Тассо, а также множество самостоятельных любовных приключений отдельных героев в романтическом эпосе, приключений, которые у Ариосто нагромождаются в таком пестром многообразии и переплетении друг с другом, что за ними совершенно исчезает борьба между христианами и сарацинами. В «Божественной комедии» Данте нет, правда, никаких явных препятствий, которые мешали бы развитию действия, но здесь медлительность эпического продвижения вперед отчасти уже заключена в описаниях, которые задерживаются на всем, а отчасти в обилии эпизодических историй и разговоров с отдельными грешниками и т. д., о чем Данте всегда дает подробнейший отчет.

В этом отношении прежде всего необходимо, чтобы подобные препятствия, которые тормозят развитие, устремляющееся

468

к своей цели, распознавались бы не просто как средства, примененные ради достижения внешних целей. Ибо подобно тому как всеобщее состояние, на почве которого стоит и движется эпический мир, только тогда оказывается подлинно поэтическим, когда оно кажется как бы созданным самим собой, точно так же и весь ход развития должен проистекать как бы сам собою из обстоятельств и изначальной судьбы, так, чтобы при этом де обнаруживались субъективные намерения поэта, и это тем в большей степени, чем более сама форма объективности как со стороны реального явления, так и со стороны субстанциальности содержания сообщает всему целому и отдельным частям видимость существования для самих себя и благодаря самим себе. Но если во главе всего стоит направляющий мир богов, движущий ходом событий, то в таком случае для самого поэта особенно необходима первоначальная живая вера в богов, поскольку большей частью именно боги и вызывают подобные препятствия и замедления, так что когда поэт обращается с этими силами как с безжизненными машинами, то все исходящее от них также опускается до уровня простой преднамеренной конструкции поэта.

γ. После того как мы кратко коснулись полноты предметов, которую может развертывать эпос, сплетая особенное событие со всеобщим национальным состоянием мира, и затем перешли к способу развития происходящих событий, то теперь, *в-третьих*, осталось спросить только о *единстве* и *законченности* эпического произведения.

αα. Этот момент, на что я обратил внимание уже выше, становится теперь тем более важным, что в недавнее время пытались представить дело таким образом, будто эпос можно как угодно кончать или продолжать дальше. Хотя это мнение и защищали такие глубокомысленные и ученые мужи, как Ф. А. Вольф, оно тем не менее не перестает быть грубым и варварским, поскольку в действительности отрицает за прекраснейшими эпическими поэмами специфический характер произведений искусства в собственном смысле. Ибо только потому, что эпос описывает целостный, заверченный внутри себя и тем самым самостоятельный мир, он вообще является произведением свободного искусства, в отличие от распыленной действительности, движущейся в бесконечном процессе взаимозависимостей, причин, действий и следствий. Конечно, можно признать, что для подлинного, изначального эпоса чисто эстетическая сторона пиана и организации частей, места и полноты эпизодов, характера сравнений и т. д. не является главной, поскольку здесь в

большей степени, чем в позднейшей лирике и художественно разработанной драме, преобладает мирозерцание, вера в богов, вообще содержательная сторона таких народных Библий. Тем не менее такие основополагающие Книги нации, как «Рамаяна», «Илиада» и «Одиссея» и даже «Песнь о Нибелунгах», не должны утрачивать из-за этого то единственное, что с точки зрения красоты и искусства только и может дать им достоинство и свободу художественного произведения, а именно то, что они доставляют нашему созерцанию завершенную целостность действия. Поэтому, в сущности, важно только найти понятийный характер такой завершенности.

ββ. «Единство», взятое в его совершенно общем виде, даже применительно к трагедии стало тривиальным словом, ведущим ко многим злоупотреблениям. Ибо любое событие со своими побуждениями и следствиями продолжается до бесконечности и как со стороны прошлого, так и со стороны будущего направляется цепью особенных обстоятельств и действий, совершенно так же не поддаваясь никакому расчету, как невозможно установить, какие состояния и прочие отдельные моменты должны относиться сюда и считаться связанными с этим событием. Если учитывать только этот *ряд событий*, то тогда, конечно, можно без конца продолжать эпос назад и вперед и помимо этого всегда представится удобный случай для всевозможных вставок. Но такой ряд событий как раз и составляет нечто прозаическое. Например, киклические поэты у греков воспели все относящееся к Троянской войне, снова начиная с яйца Леды и продолжая и там, где остановился Гомер, но именно поэтому они и были более прозаичными по сравнению с гомеровскими поэмами. Точно так же и индивид как таковой, о чем я говорил уже выше, не может составлять единственного средоточия всего, поскольку от него могут исходить и с ним случаться многообразнейшие происшествия, не связанные, однако, никак друг с другом и не образующие события. Так что мы должны искать единства иного рода.

В этом отношении нам нужно сначала установить различие между тем, что просто *происходит*, и определенным действием, которое в эпическом повествовании принимает форму *события*. Просто *происходящим* можно назвать уже внешнюю сторону и реальность всякого человеческого действия, что не требует еще осуществления особенной цели, и вообще любое внешнее изменение в облике и явлении того, что существует. Если молния убивает человека, то это всего лишь внешнее происшествие, тогда как в завоевании вражеского города заключено нечто боль-

шее, а именно исполнение намеченной цели. Такая цель, определенная внутри самой себя, как, например, избавление святой земли от ига сарацин и язычников, или, еще лучше, удовлетворение особенного влечения, например гнев Ахилла, и должна составлять связующее единство эпопеи в форме эпического события, поскольку поэт повествует только о том, что является собственным воздействием этой сознательной цели или определенного влечения и поэтому завершается вместе с ними в замкнутое внутри себя единство. Но действовать, пробивать себе путь может только человек, так что с этой стороны *индивид*, сросшийся со своей целью и с влечением, стоит во главе всего. Если же, далее, действие и удовлетворение стремлений всего героического характера, от которого исходят цель и влечения, обнаруживаются только в совершенно определенных ситуациях и при определенных побуждениях, которые в широкой связи целого восходят к далекому прошлому, и если исполнение цепи имеет немалые последствия и для будущего, то из этого проистекают для определенного действия, с одной стороны, многообразные предпосылки, а с другой стороны, разносторонние последствия, которые не находятся, однако, в какой-либо более конкретной поэтической связи с определенностью именно данной изображенной цели.

В этом смысле, например, гнев Ахилла столь же мало связан с похищением Елены или судом Париса, как и с действительным завоеванием Трои, хотя одно было предпосылкой для другого. Если поэтому утверждают, что у «Илиады» нет необходимой закономерности в начале и нет должного конца, то такому суждению недостает только определенного понимания того обстоятельства, что в «Илиаде» воспевается именно гнев Ахилла, который и должен служить

объединяющим моментом. Если же, напротив, постоянно иметь в виду образ Ахилла и представлять его — в гневе его, вызванном Агамемноном, — опорой всего целого, то нельзя будет придумать лучшего начала и конца. Ибо непосредственный повод ко гневу составляет, как я уже сказал, начало, тогда как последствия гнева содержатся в дальнейшем развитии событий. Правда, вопреки этому, пыталось утвердиться мнение, будто последние песни в таком случае ни для чего не нужны и с тем же успехом могли бы и отсутствовать. Но такой взгляд не выдерживает критики перед лицом самой поэмы, ибо если пребывание у судов и воздержание от битвы объясняется у Ахилла только последствиями его произвольного гнева, и бездеятельность его вскоре влечет за собой превосходство троянцев над войском дреков, а также поединок и смерть Патрокла,

471

то с гибелью этого мужественного друга точно так же тесно связаны плач и месть благородного Ахилла и его победа над Гектором. Но если считать, что на смерти Ахилла все кончается и теперь можно расходиться, то это доказывает только грубость представлений. Со смертью завершается только *природа*, а не человек, не *нравы* и не *нравственность*, требующие, чтобы павшему герою была оказана честь погребения. И чтобы заключение было удовлетворительным и прекрасным, ко всему предшествовавшему присоединяются игры над могилой Патрокла, разрывающие сердце мольбы Приама, примирение Ахилла, возвращающего отцу тело сына, чтобы и ему была оказана честь, подобающая мертвым.

γγ. Но если мы определенное индивидуальное действие, проистекающее из сознательной цели или влечений героя, делаем изложенным выше образом точкой опоры для эпического целого, его связи и завершения, то может показаться, что мы тем самым излишне сближаем *эпическое* и *драматическое* единство. Ибо и в *драме* центральный момент составляет *одно* особенное действие, проистекающее из сознательной цели и характера, и конфликт этого действия. Поэтому, чтобы не смешивать, хотя бы только по видимости, оба рода поэзии — эпос и драму, я еще раз настоятельно укажу на то, что говорил раньше по поводу различий между действием и событием. Кроме того, интерес эпического поэта не ограничивается теми характерами, целями и ситуациями, которые основываются на особенном действии как таковом, изображаемом в эпосе. Но это действие находит дальнейший повод для своих коллизий и их разрешения, как и все свое протекание, только в пределах национальной общности и ее субстанциального единства, которые тоже имеют полное право ввести в повествование все многообразие характеров, состояний и происшествий. В этом плане законченность и разработанность эпоса заключены не только в особенном содержании *определенного* действия, но также и в *целостности мирозерцания*, объективную действительность которой изображает эпос. И эпическое единство действительно завершается только тогда, когда, с одной стороны, особенное действие закончено само по себе и, с другой стороны, в процессе его протекания достиг созерцания во всей его полноте цельный внутри себя мир, в совокупном круге которого движется действие, причем обе основные сферы остаются тем не менее в живом опосредствовании и нерушимом единстве.

Таковы те наиболее существенные определения, которые можно кратко выдвинуть в отношении эпоса в собственном

472

смысле слова. Эта же форма объективности была применена, однако, и к другим предметам, содержание которых не включает в себе истинного значения подлинной объективности. Такие побочные виды могут привести в замешательство теоретика, если потребовать от него, чтобы все поэмы — а поэмой будет считаться все то, что можно причислить к этим промежуточным видам, — нашли свое место в его классификации. Но при истинном делении место для себя может получить только то, что соответствует определению понятия. Напротив, то, что несовершенно по

содержанию или по форме или же сразу в том и другом, именно потому, что оно не является тем, чем должно быть, с трудом подходит под понятие, то есть под определение, чем должна быть вещь и чем является она в действительности. В заключение я в виде приложения добавлю еще несколько замечаний о таких второстепенных побочных ответвлениях собственно эпического.

Сюда относится прежде всего *идиллия* в современном смысле этого слова, когда она отвлекается от всех более глубоких и всеобщих интересов духовной и нравственной жизни и изображает человека в его невинности. Но невинность значит здесь только одно: ничего ни о чем не знать, кроме еды и питья, и притом кушаний и напитков самого простого свойства, например козьего или овечьего молока, в крайнем случае коровьего, трав, корней, желудей, плодов, молочного сыра — хлеб, насколько я могу судить, уже не считается достаточно идиллическим, скорее, должно быть, позволено есть мясо, потому что идиллические пастухи и пастушки не захотят ведь целиком жертвовать богам свой скот. Занятия же их состоят в том, чтобы целый божий день сторожить этот любезный им скот вместе с верным псом, заботиться об еде и питье и между прочим с предельно возможной сентиментальностью лелеять и растить такие чувства, какие не нарушат это состояние мира и удовлетворенности, то есть по-своему быть кроткими и благочестивыми, играть на волынке, на флейте или что-нибудь петь и прежде всего с величайшей нежностью и невинностью любить друг друга.

У греков в их пластических изображениях был представлен более веселый мир: свита Вакха, сатиры, фавны, которые, мирно занятые одним своим богом, возвышали свою животную природу до человеческой светлой радости с совершенно иной жизненностью и правдивостью, чем эта напыщенная невинность, благочестие и пустота. Это же зерно живого созерцания, при свежих образцах национальных условий, можно распознать еще и у греческих буколик, например у Феокрита, который останав-

473

ливается на действительных ситуациях из жизни рыбаков и пастухов или же переносит способ выражения этих и подобных кругов также и на другие предметы, описывая такие картины из жизни эпически либо разрабатывая их в лирической или внешне драматической форме. Более беден уже Вергилий в своих эклогах, а скучнее всех Гесснер, так что теперь его, наверно, никто более не читает и приходится только удивляться, что французы когда-то могли настолько пристраститься к нему, чтобы считать его величайшим немецким поэтом. Но в таком предпочтении свою роль, по-видимому, сыграли, с одной стороны, их чувствительность, избегавшая хаоса и житейских переплетений и все же нуждавшаяся в каком-то движении, а с другой стороны, полная пустота и исчезновение всех истинных интересов, так что остальные препятствовавшие этому условия нашей образованности не находили здесь отражения.

С другой стороны, к таким двойственным видам можно причислить стихотворения наполовину описательные, наполовину лирические, излюбленные в прошлом англичанами и в качестве своих предметов избиравшие по преимуществу природу, времена года и т. д. К этой же области относятся и многообразные *дидактические поэмы*, компендиумы по физике, астрономии, медицине, шахматной игре, охоте, рыболовству, искусству любви, весьма искусно разрабатывавшиеся—с их прозаическим содержанием, но в поэтическом обрамлении—уже позднейшей греческой поэзией, затем римлянами и в последнее время главным образом французами. Несмотря на свой эпический отвлеченный тон, они тоже могут быть легко переведены в лирический план изложения.

Поэтичнее, конечно, *романсы* и *баллады*, эти создания средних веков и нового времени, но здесь нет твердого различия родов поэзии, по содержанию они бывают эпическими, а по манере изложения, как правило, лирическими, так что их можно причислить то к одному, то к другому роду.

Совершенно иначе обстоит дело с *романом*, этой современной буржуазной эпопеей. Здесь, с одной стороны, вновь выступает во всей полноте богатство и многосторонность интересов,

состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостного мира, а также эпическое изображение событий. Но здесь отсутствует *изначально* поэтическое состояние мира, из которого вырастает настоящий эпос. Роман в современном смысле предполагает уже *прозаически* упорядоченную действительность, на почве которой он, в своем кругу вновь завоевывает для поэзии, насколько это возможно при такой предпосылке, утраченные

474

ею права — как с точки зрения жизненности событий, так и с точки зрения индивидов и их судьбы. Поэтому одна из наиболее обычных и подходящих для романа коллизий — это конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений, а также случайностью внешних обстоятельств. Конфликт этот разрешается трагически или комически или же исчерпывается тем, что, с одной стороны, характеры, сначала противившиеся обычному порядку мира, учатся признавать в нем подлинное и субстанциальное начало, примиряются с его отношениями и начинают действовать в них, и, с другой стороны, они удаляют прозаический облик со всего осуществляемого и свершаемого ими, ставя тем самым на место преднайденной ими прозы действительность, родственную и дружественную красоте и искусству.

Что же касается изложения, то настоящий роман, как и эпос, требует целостности мирозерцания и взгляда на жизнь, многосторонний материал и содержание которых обнаруживаются в рамках индивидуальной ситуации, составляющей средоточие всего целого. Но в отношении конкретных моментов подхода и исполнения поэту должен быть предоставлен здесь тем более широкий простор, чем менее может он избежать включения в свое изображение прозы действительной жизни, хотя бы сам он и не останавливался на прозаическом и обыденном.

3. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЭПИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Если бросить взгляд на то, как мы рассматривали другие искусства, то разные ступени духа *зодчества* мы с самого начала постигали в историческом развитии символической, классической и романтической архитектуры. Что же касается *скульптуры*, то мы сделали подлинным средоточием ее греческую скульптуру, всецело совпадающую с понятием этого *классического* искусства, и выводили из нее все особенные определения, так что при более специальном историческом рассмотрении мы не нуждались уже в пространном изложении. Подобный же случай имел место и с *живописью* ввиду ее *романтического* художественного характера, но здесь нельзя было обойтись без многообразных исторических замечаний, поскольку живопись в соответствии с понятием своего содержания и способами его представления раскрывается в своем развитии у разных народов и в различных школах, которые по своему значению равны. Такое же требование следовало бы выдвинуть и в отношении *музыки*, но поскольку для изложения истории этого искусства мне не доставало чужих ис-

475

следований, которые можно было бы использовать, а также более близкого знакомства с ним, то не оставалось ничего иного, как время от времени делать отдельные исторические замечания.

Что же касается нашего теперешнего предмета, *эпической* поэзии, то здесь дело обстоит примерно так же, как со скульптурой. Правда, по способу изложения это искусство разветвляется на самые различные виды и разновидности и относится ко многим временам и народам. Но его совершенную форму в качестве эпоса в собственном смысле слова и наиболее адекватную этому роду поэзии действительность мы нашли в Греции. Ибо у эпоса вообще есть глубочайшее внутреннее родство с пластичностью скульптуры и с ее объективностью как в смысле субстанциального содержания, так и в смысле изображения в форме реального явления, так что

мы не можем считать случайностью то обстоятельство, что эпическая поэзия, как и скульптура, выступила у греков в изначальном и непревзойденном совершенстве.

Однако по обе стороны этого кульминационного момента тоже есть свои ступени развития, которые не являются чем-то малозначительным и второстепенным для эпоса, но необходимы для него, поскольку круг поэзии включает в себе все нации и эпос доводит до созерцания именно субстанциальное ядро народного духа, так что всемирно-историческое развитие приобретает здесь большее значение, чем в скульптуре.

Поэтому в отношении эпического искусства в целом и, конкретнее, эпопеи мы можем выделить те три основные ступени, которые составляют историю развития искусства вообще:

во-первых, восточный эпос, средоточие которого образует символический тип;

во-вторых, классический эпос греков и подражание ему у римлян;

в-третьих, богатое и многостороннее раскрытие эпически-романтической поэзии в кругу христианских народов, которые сначала выступают, однако, в своем германском язычестве; в то же время, с другой стороны, в иной сфере, за пределами собственно средневековых рыцарских поэм, вновь используется античность, отчасти как общее достояние образованности, очищающее вкус и манеру изображения, отчасти же прямо как образец, пока, наконец, роман не заступает место эпоса в собственном смысле.

Переходя теперь к упоминанию отдельных эпических произведений, я смогу остановиться здесь только на самом важном и вообще могу придать всему этому разделу лишь характер беглого обзора и наброска.

476

а) Восточный эпос

Мы уже видели, что у восточных народов поэтическое искусство, с одной стороны, вообще более первозданно, поскольку оно ближе к субстанциальной форме мирозерцания и к растворению отдельного сознания в *едином* целом, а с другой стороны, с точки зрения особенных родов поэзии субъект не может еще пробиться к той самостоятельности индивидуальных характеров, целей и коллизий, без которых не обходится подлинное становление драматической поэзии. Поэтому самое существенное, что мы встречаем здесь, если не считать лирики — нежной, изящной и благоухающей или же возносящейся к *единому* неисповедимому богу, — ограничивается поэмами, которые следует отнести к *эпическому* роду. Несмотря на это, с настоящими эпопеями мы встречаемся только у индийцев и персов, у которых они отличаются колоссальными масштабами.

а. У китайцев же совсем нет национального эпоса. Ибо непреодолимым препятствием на пути этого высшего эпического рода с самого начала становятся основной прозаический характер их мирозерцания, которое даже самым ранним истокам истории придает трезвую форму прозаически упорядоченной исторической действительности, и религиозные представления, недоступные для художественного воплощения в собственном смысле слова. В виде замены эпоса мы в изобилии находим маленькие рассказы, относящиеся к позднему времени, и огромные хитроумно задуманные романы, которые не могут не приводить в изумление ясной наглядностью всех ситуаций и точным изложением частных и общественных условий, многообразием, тонкостью и часто даже привлекательной нежностью характеров, особенно женских, равно как всем искусством этих внутренне законченных произведений.

б. Совершенно противоположный мир открывается перед нами в *индийских* эпопеях. Уже самые ранние религиозные воззрения, если судить по тому немногому, что мы знаем теперь из «Вед», содержат плодотворный зародыш мифологии, которая может быть изложена эпически. И действительно, эта мифология, сплетаясь с героическими деяниями людей, уже за много веков до рождения Христа (хронологические данные здесь все еще очень колеблются) сложилась в виде настоящих эпопей, которые, однако, наполовину стоят еще на чисто религиозной почве и только наполовину на позиции свободной поэзии и свободного искусства.

Особенно в двух наиболее знаменитых поэмах, в «Рамаяне» и «Махабхарате» мирозерцание индийцев представлено во всем

477

его великолепии и роскоши, со всей запутанностью, фантастическим вымыслом и размытостью очертаний и, наоборот, со всей блаженной негой и тонкими индивидуальными чертами чувств и души, присущими этим растительным натурам в царстве духа. Сказочные подвиги людей преображаются в деяния воплотившихся в людей богов, вся деятельность которых протекает отныне в неопределенности между человеческой и божественной природой, а индивидуальная ограниченность образов и действий расплывается, утрачивая всякую меру. Субстанциальные основы целого таковы, что западное мирозерцание не может ни разобраться в них, ни симпатизировать им, если только не решится отказаться от более высоких требований свободы и нравственности. Единство особенных частей столь ослаблено, а наслаивающиеся друг на друга эпизоды вместе с рассказами о богах, об аскетических упражнениях и способностях, даруемых ими, с широко развернутыми разъяснениями философских учений и систем и всем остальным многообразным содержанием настолько выпадают из рамок целого, что то и дело приходится принимать их за позднейшую вставку.

Однако дух, породивший эти величественные поэмы, всегда свидетельствует о фантазии, которая не просто предшествовала бы прозаической разработке, но вообще не способна на прозаическую рассудительность, а потому и оказалась в состоянии слить воедино основные направления индийского сознания в рамках изначальной поэзии в качестве целостного в себе миропонимания. Напротив, более поздние эпопеи, называемые в узком смысле слова *пуранами*, то есть поэмами древних времен, с большей прозаичностью и сухостью, подобно тому как мы обнаруживаем это и у киклических поэтов после Гомера, ставят в один ряд все, что относится к кругу мифов об определенном боге, начиная с сотворения мира и возникновения богов и доходя до генеалогического древа героев и царей. В конце концов эпическое зерно древних мифов, с одной стороны, совершенно испаряется, становясь бесплотным ароматом и искусным изяществом внешней поэтической формы и слога, а с другой стороны, мечтательная фантазия, от чуда переходящая к чуду, делается назидательной мудростью басни и в качестве преимущественной своей задачи учит морали и житейской мудрости.

γ. В *третьем* кругу эпической поэзии Востока мы можем поставить рядом *евреев, арабов и персов*.

αα. В возвышенной фантазии иудеев, если брать их представления о сотворении мира, жизнеописания праотцев, странствия по пустыне, завоевание Ханаана и дальнейшее протекание на-

478

циональных событий, при сочности описаний и естественности миропонимания заключено много элементов первоначальной эпической поэзии, но здесь настолько преобладает *религиозный* интерес, что вместо подлинных эпопей получают или религиозно-поэтические сказания и исторические повествования, или же дидактически-религиозные рассказы.

ββ. По существу своему поэтической натурой отличаются и *арабы*, издавна являющиеся подлинными поэтами. Уже лирические рассказы героических песен, «Моаллакат», в известной части относящиеся к последнему веку перед пророком, описывают то с порывистой смелостью и хвастливым пылом, то со спокойной рассудительностью и мягкой кротостью изначальное состояние арабов, еще язычников, — честь рода, пламя мести, гостеприимство, любовь страсть к приключениям, благодетельность, печаль, томление — с неслабеющей силой и такими чертами, какие могут напомнить о романтическом характере испанской рыцарственности. Такова

первоначально подлинная поэзия Востока, без разгула фантазии и без прозаичности, без мифологии, без богов, демонов, гениев и фей и остальных восточных особенностей, но с устойчивыми, самостоятельными фигурами и — при всей странности и удивительности в игре образов и сравнений — исполненная человеческой реальности и прочно замкнутая внутри себя. Образ подобного же героического мира дают нам и собранные позднее стихотворения Гамаза, а также не изданного до сих пор дивана худсеилитов. Однако этот изначальный героический характер постепенно все более стирается после широких и успешных завоевательных войн арабов-мусульман, так что в области эпической поэзии он на протяжении столетий уступает место поучительным басням и жизнелюбивым мудрым изречениям, а кроме того, сказкам, какие мы находим в «Тысяче и одной ночи», и, наконец, тем приключенческим повестям, представлением о которых мы весьма обязаны рюккертским переводам макамов Харири, одинаково остроумно и искусно играющих ассонансами и рифмами, смыслом и значением слов.

γγ. Расцвет *персидской* поэзии, наоборот, относится ко времени, когда язык их и национальный дух были преобразены магометанством. Но и тут, в самом начале этой прекраснейшей поры расцвета, мы встречаемся с эпической поэмой, которая, по крайней мере по своему сюжету, обращается к отдаленнейшему прошлому древнеперсидских сказаний и мифов и ведет свой рассказ через весь героический век, доходя до последних дней Сасанидов. Это обширное творение — «Шах-наме» Фирдоуси, сына садовника из Туса, оно вышло из «Баста-наме». Однако и его

479

нельзя назвать эпопеей в собственном смысле слова, поскольку в центре его нет индивидуального замкнутого действия. При смене веков нет твердого внешнего обрамления с точки зрения времени и места, и прежде всего древнейшие мифические образы и туманные запутанные предания пребывают в некоем фантастическом мире, где при неопределенности изображения мы часто не знаем, имеем ли мы дело с личностями или с целыми племенами, тогда как с другой стороны выступают действительно исторические фигуры. У поэта, мусульманина, была свобода в обращении со своим сюжетом, но как раз при этой свободе ему недостает твердости индивидуальных построений, которыми отмечены первоначальные героические песни арабов, а при удаленности его от давно минувшего мира сказаний он утрачивает и то свежее дыхание непосредственной жизненности, какое безусловно необходимо для национального эпоса.

В дальнейшем своем развитии эпическое искусство персов отчасти переходит к *любовным эпопеям*, отличающимся большой нежностью и необычайной сладостью, — ими особенно прославился Низами, — или же в своем богатом жизненном опыте обращается к *дидактическому*, в чем мастером был Саади, много путешествовавший на своем веку, и, наконец, углубляется в пантеистическую мистику, в которой наставляет и проповедует Джалаледдин Руми своими повестями и рассказами в духе легенд.

Этими краткими указаниями я вынужден здесь ограничиться.

b) *Классический эпос греков и римлян*

Во-вторых, только поэзия *греков* и *римлян* впервые вводит нас в подлинно эпический художественный мир.

а. К этим эпопеям в первую очередь относятся те, которые я уже поставил выше всех других, а именно *гомеровские* эпопеи.

αα. Что бы ни говорили, каждая из этих поэм внутренне столь совершенна и является столь определенным и столь тонко задуманным целым, что, по моему мнению, подлинную хвалу как раз и воздает им тот взгляд, согласно которому обе они пелись и продолжались будто бы отдельными рапсодами. Ибо весь топ их изложения подлинно национален и предметен, и даже в отдельных своих частях они настолько завершены, что каждая сама по себе могла бы сойти за целое.

Если на Востоке субстанциальное и всеобщее содержание мирозерцания своей символикой и дидактизмом поглощает еще индивидуальность характеров, их целей и событий, а потому членение и единство целого делается менее определенным и более слабым, то в мире гомеровских поэм мы впервые находим прекрасное равновесие между всеобщими жизненными основаниями нравственности в семье, государстве и религиозной вере и индивидуальной обособленностью характера, между духом и природой, между целенаправленным действием и внешним событием, между национальной основой ратных предприятий и отдельных намерений и поступков. И даже если кажется, будто преобладающее значение получают индивидуальные герои с их свободным жизненным движением, то это движение в свою очередь настолько умеряется определенностью целей и серьезностью судьбы, что и для нас все это изображение должно предстать как самое великое, чем можем мы наслаждаться и что можем мы любить в эпическом кругу поэзии. Ибо даже богов, которые противодействуют или помогают этим героям, изначально человеческим, доблестным, справедливым и благородным, мы должны признать в их значении, удовлетворяясь в отношении облика, в каком они предстают перед нами, тем вполне наивным искусством, которое способно радостно посмеяться над своими человеческими образами богов.

ββ. Следующие за тем *киклические* поэты все больше выступают, однако, за рамки такого подлинно эпического изображения. С одной стороны, они разлагают целостность национального мирозерцания на отдельные сферы и направления, а с другой стороны, вместо поэтического единства и замкнутости индивидуального действия придерживаются либо полноты всего, что происходит от начала до конца события, либо же единства личности. Тем самым эпическую поэзию с ее и без того исторической тенденцией они приближают к трудам логографов по истории.

γγ. Наконец, позднейшая эпическая поэзия после Александра отчасти обращается к более тесному буколическому кругу, а отчасти создает лишь скорее ученые и искусные, чем собственно поэтические эпопеи, а также дидактические стихотворения, которые, как и вся эта сфера, все более и более лишаются изначальной наивной свежести и одухотворенности эпоса.

β. *Во-вторых*, эти характерные особенности, которыми заканчивается греческий эпос, с самого начала преобладают у *римлян*. Поэтому напрасно стали бы мы искать здесь эпическую Библию в духе гомеровских поэм, как бы ни пытались в новейшее время превратить всю древнейшую римскую историю в национальные эпопеи. Напротив, уже очень рано наряду с подлинным художественным эпосом, прекраснейшим созданием которого остается «Энеида», получают развитие исторический эпос и дидактическая поэма, доказывая тем самым, что римлянам в первую оче-

редь пристало разрабатывать наполовину уже прозаические области поэзии, причем особого совершенства достигла у них сатира как самобытный их жанр.

с) Романтический эпос

Новую жизнь и дух могли вдохнуть в эпическую поэзию только мирозерцание и религиозная вера, деяния и судьбы *новых* народностей. Это имело место у *германцев* как в их языческой первозданности, так и после преобразования их христианством, и у *романских* наций, и с тем большим богатством форм, чем шире разветвляются эти национальные группы и чем многообразнее развертывает свои различные ступени принцип христианского мирозерцания и действительности. Но как раз это многообразное развитие и переплетение значительно затрудняет краткий обзор. Поэтому я упомяну только о главных направлениях, опираясь на следующие основные моменты.

α. К *первой* группе можно отнести все поэтические остатки, которые дошли до нас от дохристианских времен этих новых народностей большей частью благодаря устной традиции, вследствие чего они и не сохранились невредимыми.

Сюда следует в первую очередь отнести поэмы, которые принято приписывать *Оссиану*. Хотя знаменитые английские критики, например Джонсон и Шоу, были достаточно слепы, чтобы выдавать их за собственное сочинительство Макферсона, все же совершенно немыслимо, чтобы какой-нибудь поэт наших дней мог почерпнуть в себе самом это древнее состояние парода и эти события, так что в основе их непременно лежат изначальные поэтические создания, несмотря на то, что многое в самом их тоне и в представлениях и чувствах, как они выражаются здесь, было переделано на современный лад на протяжении столь многих столетий. Ибо древность их, правда, не установлена точно, но они, вероятно, тысячу или полторы тысячи лет жили в устах народа. В целом они представляются лирическими: Оссиан, старый ослепший певец и герой, воскрешает перед собой дни величия, с тоской вспоминая о них. Но хотя его песнопения и идут от печали и плача, по своему содержанию они все же не перестают быть эпическими, ведь сами эти жалобы относятся к прошлому и описывают этот недавно ушедший мир, его героев, любовные приключения, подвиги, походы в чужие земли, любовь, ратное счастье, судьбы и гибель этого мира, изображая все это в таком эпически-предметном тоне, только прерываемом лирикой, как если бы у Гомера его герои, Ахилл, Одиссей или Диомед,

482

заговорили о своих подвигах, приключениях и судьбах. Однако, хотя сердце и душа и играют здесь более углубленную роль, духовное развитие чувства и всей национальной действительности не зашло еще так далеко, как у Гомера; особенно чувствуется недостаток устойчивой пластичности фигур и четкой ясности наглядных картин. Ибо с точки зрения места мы перенесены уже в ненастную северную страну туманов, где небо серо и низки тучи, на которых восседают духи или же, облакаясь в одеяния облаков, являются героям в безлюдной пустоши.

Кроме того, лишь недавно были найдены и другие древнегэльские песнопения Сардов, которые ведут нас уже не в Шотландию и Ирландию, а в Уэльс в Англии, где пение бардов развивалось непрерывно и уже издавна многое было записано. В этих поэмах между прочим говорится о путешествиях в Америку; упоминается и Цезарь, но только в основу его похода кладется здесь любовь его к дочери короля, которая вернулась в Англию с тех пор, как он увидел ее в Галлии. Упомяну одну замечательную форму, триаду, такую особую конструкцию, которая в трех своих членах ставит рядом три сходных события, хотя бы и относящихся к разным временам.

Более известны, наконец, чем эти поэмы, с одной стороны, героические песни *Старшей Эдды*, а с другой — мифы, в которых впервые в этом кругу мы встречаемся наряду с рассказом о судьбах людей также и с разнообразными историями о возникновении, деяниях и гибели богов. Но только я не мог найти ничего приятного в этих раздутых пустотах, в этой природной символической, изображаемой, однако, в конкретно человеческой форме и облике, в Торе с его молотом, в волке Фенрисе, в чудовищном спаивании себя медом, вообще в дикости и непроглядной запутанности всей этой мифологии. Правда, весь этот северный национальный дух нам все же ближе, чем, например, поэзия персов и магометанская поэзия вообще, но пытаться навязать его нашей нынешней образованности в качестве чего-то такого, что и теперь еще может до глубины захватить наше родственное национальное чувство, делать такие частые попытки значит не только преувеличивать значение этих отчасти совершенно безобразных и варварских представлений, но и совершенно не понимать смысла и духа нашей современности.

β. *Во-вторых*, если мы бросим теперь взгляд на эпическую поэзию *христианского* средневековья, то нам надлежит в первую очередь обратить внимание на те произведения, которые были порождены свежим духом средних веков и упрочившегося католицизма, без более прямого и всепроникающего влияния древней

483

литературы и образованности. Здесь мы находим самые разнообразные элементы, которые составляли содержание эпических поэм и были поводом к их созданию.

aa. *Первое*, чего я кратко коснусь, это сюжеты подлинно эпические по своему содержанию и заключающие в себе исключительно *национальные* интересы, деяния и характеры средних веков. Здесь прежде всего следует назвать *Сиду*. Чем был этот цвет средневекового национального героизма для испанцев, это они показали эпически в поэме «Сид» и позднее, с более изящным совершенством, в ряде повествовательных романсов, известных в Германии благодаря Гердеру. Это целая нитка жемчуга, каждая отдельная картина здесь внутренне завершена, и, однако, все они так подходят друг к другу, что слагаются в единое целое — вполне в духе рыцарства, но при этом и в испанском национальном стиле. Богатое содержание исполнено здесь разносторонних интересов, касающихся любви, брака, семейной гордости, чести и власти королей в борьбе христиан против мавров. Все это настолько эпично и пластично, что только сама суть дела предстает перед нами в ее чистом и возвышенном содержании и, однако, с таким богатством благороднейших человеческих сцен в развертывании величайших деяний, составляя при этом столь изумительно прекрасный венок, что мы в наше время можем поставить его рядом с самым прекрасным, что было создано античностью.

Рядом с этим эпическим по своему исходному типу, хотя распавшимся на части миром романов мы никак не можем поставить «Песнь о Нибелунгах», — так же как не можем поставить ее рядом с «Илиадой» и «Одиссеей». Правда, в этом значительном, подлинно германском, немецком творении нет недостатка в национальном субстанциальном содержании — в том, что касается семьи, супружеской любви, вассальных отношений, верности слуг, героизма и внутренней твердости. Однако вся коллизия в целом, вопреки эпической широте, отличается скорее драматически-трагическим, нежели вполне эпическим характером, и изображение, несмотря на свою обстоятельность, с одной стороны, не достигает индивидуального богатства или подлинно жизненной наглядности, а с другой стороны, слишком часто теряется во всем резком, диком и жестоком, тогда как в характерах при всей их резкости и настойчивости их поведения скорее — в силу их абстрактной прямолинейности — можно найти подобие с грубыми деревянными идолами, чем сравнить их с человечески вылепленными, духовными индивидуальностями гомеровских героев и жен.

ββ. Второй основной элемент составляют средневековые *рели-*

гиозные поэмы, берущие в качестве своего содержания житие Христа, Марии, апостолов, святых и мучеников, Страшный суд и т. д. Произведение наиболее зрелое и содержательное внутри себя, подлинный художественный эпос христианского католического средневековья, величайший сюжет и величайшая поэма — это «Божественная комедия» Данте. Правда, эту строго и даже систематически организованную поэму мы не можем назвать эпопеей в обычном смысле слова, ибо для этого здесь недостает индивидуально завершеного действия, развивающегося на широкой основе целого. Однако именно этому эпосу более всего присущи четкое членение и законченность. Вместо особенного события предметом является здесь вечное деяние, абсолютная конечная цель, божественная любовь в ее непреходящем свершении и ее неизменных кругах, местом действия являются ад, чистилище и небо. Живой мир человеческих действий и страданий, конкретнее — индивидуальных деяний и судеб, погружается в это не ведающее перемен бытие. Здесь перед абсолютным величием конечной цели, цели всех вещей исчезает все отдельное и особенное, что присуще человеческим интересам и целям. Но в эпической полноте предстает здесь и все самое преходящее и мимолетное в живом мире, имеющее свое объективное основание в своих сокровенных глубинах, судимое в своей ценности величайшим понятием, богом. Ибо какими были индивиды в своих делах и страданиях, намерениях и свершениях, такими остаются они здесь навеки, застывшими, подобно бронзовым изваяниям.

Так поэма эта *объемлет* целостность предельно объективной жизни: вечные состояния ада, очищения, рая; и на этих нерушимых основах движутся фигуры действительного мира в соответствии с особенным своим характером, или, лучше сказать, они *двигались*, а теперь, со всем своим действием и бытием, застыли в вечной справедливости, сами стали вечностью. Как гомеровские герои благодаря Музе навсегда сохраняются для *наших* воспоминаний, так у этих характеров есть свое особое состояние, произведенное ими для себя, для своей индивидуальности, они не в нашем представлении, а *сами по себе* вечны. И это увековечение их Мнемосиной поэта объективно значимо здесь как суд божий, во имя которого самый смелый дух своего времени осуждает на вечные муки или спасает все настоящее и прошедшее.

За таким характером предмета, уже готового самого по себе, должно последовать и изложение. Изложение может быть здесь только странствием через сферы, установленные раз и навсегда. Они хотя и придуманы, заполнены и населены с той же свободой фантазии, с какой Гесиод и Гомер создавали своих богов, но

485

все же должны дать нам картину уже увиденного и рассказ об этом: картина эта в аду очень динамична и пластична в изображении мучений, в неподвижном, страшном освещении, скорбно умеряемом состраданием самого Данте; в чистилище мягче, по все еще в полноте и округлости очертаний; наконец, в раю светозарная ясность, бесплотность, вечность идей. Античность, правда, заглядывает в этот мир католического поэта, но только как путеводная звезда и спутник человеческой мудрости и образованности, ибо там, где речь заходит об учении, догме, слово остается за христианской теологической схоластикой и за любовью.

γγ. В качестве *третьей* основной области, в которой движется эпическая поэзия средних веков, мы можем назвать *рыцарство*: как в мирском романтическом содержании любовных приключений и рыцарских турниров, так и в переплетении их с религиозными целями в качестве мистики христианской рыцарственности. Происходящие здесь действия и события не затрагивают национальных интересов, это деяния индивида, содержанием которых оказывается только субъект как таковой, как я уже изложил это выше, говоря о романтическом рыцарстве. Благодаря этому индивиды получают полную самостоятельность, свободно стоят на собственных ногах и в рамках своего окружения, еще не приобретшего устойчивой формы прозаического порядка, образуют новую героическую общность, которая, однако, при своих отчасти религиозно-фантастических, отчасти же — с ее мирской стороны—чисто субъективных и воображаемых интересах лишена той субстанциальной реальности, на почве которой гибнут или побеждают греческие герои, сражаясь вместе или в одиночку.

К каким бы многообразно эпическим формам ни давало повода такое содержание, приключенческая сторона ситуаций, конфликтов и осложнений, какие могут проистекать из такого сюжета, ведет все же, с одной стороны, к обработке в духе романсов, так что множество отдельных «авантюр» не сплетается в более строгое единство; а с другой стороны, приводит к романическому характеру, который и здесь еще движется не на основе твердо установленного гражданского порядка и прозаического хода событий. Однако фантазия не довольствуется тем, что сочиняет героические рыцарские образы и приключения — вне всей остальной действительности, но она старается связать эти подвиги с великими центральными моментами легенд, выдающимися историческими лицами, важнейшими сражениями своего времени, обретая тем самым в наиболее общей форме фундамент, неизбежный для эпоса. Но в свою очередь и эти основания большей частью переводятся в область фантастического и потому не полу-

486

чают той ясно развернутой объективной наглядности, какой отмечены гомеровские поэмы в отличие от всех других. Кроме того, если учесть то сходство, с каким разрабатывают одни и те же сюжеты французы, англичане, немцы и частично даже испанцы, оказывается, что здесь в известных пределах отпадает тот собственно национальный элемент, который у индийцев, персов, греков, кельтов и других народов составлял устойчивое ядро эпического содержания и изображения.

Что касается более конкретных деталей, то я не могу заниматься здесь характеристикой и оценкой отдельных произведений и потому укажу только те обширные сферы, из которых черпается материал важнейших из этих рыцарских эпоей.

Первой из главных фигур служит Карл Великий со своими пэрами в борьбе против сарацин и язычников. Феодальное рыцарство составляет основу этого франкского круга сказаний, многообразно разветвляющегося на поэмы, преимущественным содержанием которых оказываются подвиги кого-нибудь из двенадцати героев, например Роланда, Долина Майнцского и других. Большинство этих эпоей было сочинено во Франции в эпоху правления Филиппа-Августа.

Второй круг сказаний берет свое начало в Англии, его предмет составляют деяния короля Артура и рыцарей Круглого стола. Сюжеты легенд — англо-норманская рыцарственность, служение даме, преданность вассалов — смешиваются здесь, смутно и фантастично, с аллегорической мистикой христианства, поскольку главная цель всех рыцарских подвигов состоит в паломничестве к святому Граалю, сосуду, содержащему священную кровь Христа, — вокруг этого плетется пестрая ткань приключений, пока все братство не спасается бегством в Абиссинию, к священнику Иоанну. Оба сюжета получили наиболее богатую разработку в Северной Франции, Англии и Германии.

Наконец, большей произвольностью и меньшей содержательностью отличается *третий* круг рыцарских поэм, культивирующий вымыслы о рыцарском героизме, чудесах фей и сказочные представления о Востоке. Эти поэмы первоначально возникли в Португалии и Испании, главные их герои — разросшееся семейство Амадисов.

Во-вторых, более прозаичны и абстрактны большие аллегорические поэмы, особенно излюбленные в Северной Франции в XIII столетии; в качестве примера я приведу только известный «Roman de la Rose»^h. Рядом с ними мы можем поставить по кон-

трасту разнообразные анекдоты и более пространные рассказы, так называемые *fabliaux* и *contes*. Заимствуя свое содержание, как правило, из повседневной действительности, они то в комическом, то в трагическом тоне, то в прозе, то в стихах рассказывали о рыцарях, о горожанах, а прежде всего пересказывали истории любви и брачных измен — жанр, который, наполнив его более изысканным духом, в самом чистом виде довел до совершенства Боккаччо.

Последний круг обращается, наконец, к древности, с приблизительным знанием гомеровского и Вергилиева эпоса, античных сказаний и истории, воспевая в неизменной манере рыцарской эпопеи и деяния троянских героев, и основание Рима Энеем, и приключения Александра и тому подобные вещи.

Этого достаточно в отношении эпической поэзии средних веков.

γ. В *третьей* из основных групп, о которой я хочу еще сказать, многообразное и постоянное воздействие изучения *античной* литературы послужило исходным моментом для складывания более чистого художественного вкуса, присущего новой образованности. Но в усвоении древней литературы и ее слиянии с новой мы часто не находим того изначального творчества, которому мы не могли не поражаться у индийцев, у арабов, равно как у Гомера и в средние века. При том многостороннем развитии, которое начиная с этой эпохи нового оживления наук и их влияния на

^h «Роман о розе» (франц.).

национальные литературы действительность получает в религии, состоянии государств, нравах, социальных отношениях и т. д., эпическая поэзия также обращается к самому разнородному содержанию, как и к самым многообразным формам, историю которых я могу только кратко свести к наиболее существенным и характерным чертам. В этом плане можно выделить следующие основные различия.

аа. *Во-первых, средневековье*, как и прежде, продолжает давать сюжеты для эпоса, хотя они постигаются и изображаются теперь уже в соответствии с новым духом, проникнутым древними образцами. Существуют главным образом два направления, в которых проявляет свою активность эпическая поэзия.

А именно, с одной стороны, прогрессирующее сознание эпохи необходимо приводит к тому, чтобы предать осмеянию произвольные вымыслы о средневековой «авантюристике», фантастические преувеличения относительно рыцарства, формальный характер самостоятельности и субъективной обособленности героев в рамках действительности, уже принявшей в себя большее богатство национальных состояний и интересов. Тем самым весь этот мир,

488

с какой серьезностью и любовью ни выделялись бы в нем отголоски прежнего, был представлен созерцанию с *комической* точки зрения.

В качестве кульминационных моментов этого остроумного восприятия всего рыцарства я уже назвал выше (см. т. II, стр. 302) *Ариосто* и *Сервантеса*. Поэтому сейчас я хочу только обратить внимание на блестящую гибкость и умение, занимательность и остроумие, привлекательность и здоровую наивность, с которой Ариосто с помощью глуповатых неправдоподобностей, скрыто и незаметно, поскольку поэма его движется еще в рамках поэтических целей средневековья, заставляет все фантастическое весело разлагаться внутри самого себя. Для более глубокого романа Сервантеса рыцарство представляет собою уже нечто прошедшее, то, что может войти в реальную прозу современной жизни только как изолированная причуда воображения и фантастическое помешательство, но что с точки зрения значительных и благородных своих сторон возносится как над нелепостью и абсурдом, так и над бездушием и неполноценностью этой прозаической действительности, живо представляя нашему взору все ее изъяны.

В качестве столь же знаменитого представителя второго направления я упомяну только *Тассо*. В его «Освобожденном Иерусалиме», в отличие от Ариосто, средоточием целого избрана великая общая цель христианского рыцарства, освобождение гроба господня, это завоевательное паломничество крестовых походов без какой бы то ни было приправы комического настроения. С воодушевлением и старательным изучением, по образцу Гомера и Вергилия, осуществлен здесь некий художественный эпос, который и по замыслу должен был встать рядом с этими образцами. Во всяком случае, помимо действительного, отчасти национального, священного интереса мы находим здесь некое единство, развитие и завершение целого, как мы требовали этого выше; такое же ласкающее слух благозвучие стансов, мелодические слова которых до сих пор живы в устах народа.

Однако именно этой поэме больше, чем другим, недостает первозданности, которая превратила бы ее в основную Книгу целой нации. Вместо того чтобы, как это происходит у Гомера, такое произведение в качестве *эпоса* в собственном смысле отыскивало бы *слово* для всего того, чем является нация в своих деяниях, и раз навсегда высказывало бы это слово в непосредственной его простоте, этот эпос выступает как поэма, то есть как *поэтически созданное* событие, довольствуясь по преимуществу художественной красотой языка и формы вообще, отчасти лирических, а отчасти эпически-описательных. Как бы поэтому ни

брал Тассо Гомера в качестве образца для построения эпического материала, все же во всем духе замысла и изображения мы узнаем главным образом воздействие Вергилия, что не идет на пользу поэме.

В-третьих, к названным великим эпопеям, имевшим своей предпосылкой классическую образованность, присоединяется теперь «Лусиада» *Камоэнса*. С этим произведением, по сюжету вполне национальным, воспевающим морские подвиги португальцев, мы удаляемся уже от настоящего средневековья и переходим к интересам, возвещающим о наступлении новой эры. Но и здесь, несмотря на пламенный патриотизм и жизненность описаний, почерпнутую в основном из собственных наблюдений и жизненного опыта, несмотря на эпически законченное единство, чувствуется разлад между национальным предметом и художественной образованностью, заимствованной отчасти у древних, а отчасти у итальянцев, так что с разладом этим исчезает впечатление эпической изначальности.

ββ. Существенно новые явления в религиозной вере и в действительности современной жизни имеют своим истоком принцип *Реформации*, хотя все это направление, происходя из преображенного мирозерцания, более благоприятно для лирики и драматической поэзии, чем для настоящего эпоса. Однако и в этом кругу религиозная эпопея переживает еще период позднего расцвета, главным образом в «Потерянном рае» Мильтона и в «Мессиаде» Клопштока. Что касается Мильтона, то по своему образованию, достигнутому благодаря упорному изучению древних, и по правильной изысканности своего слога он является вполне достойным образцом для своего века, но по глубине содержания, по энергии стиля, оригинальности воображения и исполнения и особенно по эпической объективности его безусловно следует поставить ниже Данте. Ибо, с одной стороны, конфликт и катастрофа в «Потерянном рае» имеют более драматический характер, а с другой стороны, как я уже однажды заметил, лирический подъем и морально-дидактическая тенденция составляют своеобразную основную черту, которая довольно далека от предмета в его изначальном облике.

О подобном разрыве между содержанием и образованностью эпохи, эпически отображающей это содержание, я уже говорил в отношении Клопштока, у которого помимо этого постоянно заметно стремление дать читателю — с помощью напыщенного риторического пафоса — то же самое осознание вдохновляющего достоинства и святости, до которых вознесся сам поэт.

В «Генриаде» Вольтера, хотя и с другой стороны, дело обсто-

ит в известном отношении, по существу, не иначе. По крайней мере поэзия и здесь остается чем-то сделанным, тем более что материал, как я говорил уже, непригоден для эпоса в его изначальности.

γγ. Если искать подлинно эпических изображений в новейшее время, то нам следует обратиться к совершенно иному кругу, а не к эпопее в собственном смысле слова. Ибо все нынешнее состояние мира приняло такой облик, что прозаический порядок его просто противопоставляется тем требованиям, которые мы сочли неотъемлемыми для истинного эпоса, тогда как перевороты в действительных условиях государств и народов слишком хорошо удерживаются в памяти в качестве действительных переживаний, чтобы их можно было изобразить в художественной форме эпоса. Поэтому от великих событий в жизни народов поэзия бежала в ограниченный мир частной домашней жизни в деревне и небольшом городе, чтобы здесь отыскать сюжеты, пригодные для эпического изображения. Благодаря этому эпос стал *идиллическим*, особенно у нас, немцев, после того как настоящая идиллия погубила себя сладостной сентиментальностью и водянистостью.

В качестве очевидного примера идиллического эпоса напомним только о «Луизе» *Фосса* и, главное, о шедевре Гёте — «Германе и Доротее». Здесь, правда, открывается на заднем плане взгляд на величайшее всемирное событие нашего времени, с которым непосредственно связываются судьбы трактирщика и его семьи, пастора и аптекаря. Поскольку этот городок, расположенный в сельской местности, не показан в его политических отношениях, мы можем обнаружить здесь неоправданный прыжок при отсутствии посредствующей связи между событиями; но именно потому, что этот средний член опущен, целое и сохраняет все свое своеобразие. Ибо с огромным мастерством Гёте оставил революцию на самом дальнем плане поэмы, хотя и сумел удачным образом использовать ее для создания широкого фона, включив в действие только такие события, которые в своей простой человечности непринужденно примыкают к упомянутым выше домашним городским отношениям и ситуациям. И самое главное, Гёте для этого произведения сумел отыскать в современной действительности и изобразить такие черты, описания, ситуации и судьбы, которые в своей области вновь воскрешают все то, что составляет непреходящую прелесть изначально человеческих отношений в «Одиссее» и в патриархальной картине Ветхого завета.

Наконец, что касается всех остальных кругов современной национальной и социальной жизни, то в области эпической поэзии

491

открылся неограниченный простор для *романа, рассказа и новеллы*. Однако даже и в самых общих очертаниях я не в состоянии проследить здесь всю многообразную историю их развития — от возникновения до наших дней.

II. ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Поэтическая фантазия, будучи творческой деятельностью поэта, не представляет нам, подобно пластике, *вещь* в ее внешней реальности, хотя бы и произведенной искусством, но дает нам только *внутреннее* созерцание и чувство последней. Уже со стороны этого всеобщего способа созидания в качестве элемента, резко выделяющегося по сравнению с изобразительными искусствами даже в самом наглядном изображении, выступает *субъективность* духовного творчества и созидания. Если теперь эпическая поэзия доставляет свой предмет нашему созерцающему представлению как живое явление либо в его субстанциальной всеобщности, либо в скульптурном и живописном виде, то, по крайней мере на высотах этого искусства, представляющий и чувствующий субъект исчезает в своей поэтической деятельности перед лицом объективности всего того, что он извлек из себя. От такого своего отчуждения вонне любой элемент субъективности может полностью отрешиться только таким образом, что, с одной стороны, он воспринимает в себя весь мир предметов и отношений, проникаясь внутренним миром всякого отдельного сознания, с другой стороны, разомкнет душу, сосредоточенную в себе самой, раскроет глаза и уши, возвысит простое темное ощущение до созерцания и представления и дарует этому наполненному внутреннему миру слово и язык, чтобы выразить себя в качестве этой внутренней жизни.

Чем более предметность эпического искусства исключает всякий подобный способ высказывания, тем более, и именно вследствие этого исключения, субъективная форма поэзии вынуждена развиваться независимо от эпоса, в своем собственном кругу. От объективности предмета дух нисходит внутрь самого себя, созерцает собственное сознание и удовлетворяет потребность в том, чтобы вместо внешней реальности вещи представить ее присутствие и действительность в *субъективной* душе, в опыте сердца и в рефлексии представления, а тем самым представить содержание и деятельность самой внутренней жизни. Но коль скоро такое высказывание души, чтобы не оставаться случайным выражением субъекта как такового в его непосредственном чувствовании и представлении, становится языком *поэтического* внут-

ренного мира, то все созерцания и чувства, как бы ни были они своеобразным достоянием поэта как отдельного индивида и как бы ни описывались в качестве таковых, должны обладать всеобщей значимостью, то есть должны быть внутри самих себя истинными чувствами и рассуждениями, для которых живая поэзия находит соответствующее выражение.

Если поэтому радость и горе, выраженные в словах, описанные и высказанные, уже могут облегчить сердце, то поэтическое изливание души может оказать ту же услугу, но оно не ограничивается применением такого домашнего средства; напротив, у него более высокое призвание — освободить дух не *от* чувства а *внутри* самого чувства. Слепое владычество страсти заключено в бессознательном темном единстве ее с целой душой, которая сама по себе не может выявиться в представлении и высказать себя. Поэзия же не только освобождает сердце от такого пленения, делая его предметом для него самого, но она не ограничивается простым извлечением содержания из его непосредственного единения с субъектом, а превращает его в объект, очищенный от всякой случайности настроения, объект, в котором освобожденный внутренний мир свободно, в удовлетворенном самосознании, возвращается к себе и пребывает у себя самого. Наоборот, эта первичная объективация не может, однако, заходить так далеко, чтобы представлять субъективность души и страсти в практической деятельности, в *действии*, то есть в возвращении субъекта к самому себе в его действительном деянии. Ибо ближайшая реальность для внутреннего мира — это сама внутренняя жизнь, так что всякий выход из себя вовне имеет только смысл избавления от непосредственной сосредоточенности сердца, столь же немой, сколь и чуждой представления. При этом сердце раскрывается для высказывания самого себя и потому схватывает и выражает вовне в форме самосознательных созерцаний и представлений то, что до сих пор только чувствовалось им.

Этим мы, по существу, установили сферу и задачи лирической поэзии в отличие ее от поэзии эпической и драматической.

Что касается теперь — чтобы перейти к более конкретному рассмотрению — *деления* этой новой области, то здесь мы можем следовать тому же порядку, который я установил для эпической поэзии.

Во-первых, следовательно, встает вопрос об общем характере лирики;

во-вторых, мы должны найти *особенные* определения, которые следует принять во внимание в отношении лирического поэта, лирического произведения искусства и его видов, и,

в-третьих, закончить некоторыми замечаниями об *историческом* развитии этого поэтического рода.

В целом же я буду придерживаться краткого изложения по двум причинам. С одной стороны, потому, что нам нужно оставить необходимое место для обсуждения драматической области, а с другой стороны, потому, что я должен ограничиться самыми общими точками зрения, поскольку детали здесь гораздо больше, чем в случае эпоса, заходят в частные моменты с их неисчислимым многообразием и — при их большей широте и полноте — они могут быть разобраны только при историческом изложении, что уже не является нашим делом.

1. ОБЩИЙ ХАРАКТЕР ЛИРИКИ

К эпической поэзии приводит потребность в слышании тех вещей, которые сами по себе разворачиваются перед субъектом как объективно замкнутая внутри себя целостность. В лирике же удовлетворяется противоположная потребность — высказать *себя* и воспринять душу в этом ее самовыражении. Что касается изливания души, то важнейшие моменты составляют здесь,

во-первых, содержание, в котором ощущает и представляет *себя* внутренний мир;

во-вторых, форма, благодаря которой выражение этого содержания становится лирической поэзией;

в-третьих, ступень сознания и развития, на которой лирический субъект возвещает о своих чувствах и представлениях.

а) Содержание лирического произведения искусства

Содержанием лирического произведения не может быть развитие объективного действия в его взаимосвязях, расширяющихся до полноты мира. Содержанием является здесь отдельный субъект и тем самым обособленность ситуации и предметов, а также способа, каким вообще при таком содержании доводит себя до сознания душа с ее субъективным суждением, ее радостями, изумлением, болью и чувством. Благодаря такому началу обособления, частного своеобразия и единичности, заключенному в лирическом, содержание может быть крайне многообразным и может затрагивать все направления национальной жизни, но только, с тем существенным отличием, что, если эпос развертывает в одном и том же произведении целостность народного духа в его действительном деянии и состоянии, то более определенное содержание лирического стихотворения ограничивается

494

какой-либо особенной стороной и по крайней мере не может доходить до раскрытой полноты и развернутости, в которых нуждается эпос для выполнения своей задачи. Лирика какого-либо народа в целом, а не отдельное лирическое стихотворение может поэтому затронуть всю совокупность национальных интересов, представлений и целей. Лирика не даст нам поэтических Библий, которые мы находили в эпической поэзии. Напротив, она пользуется тем преимуществом, что возникает почти во все эпохи национального развития, тогда как эпос в собственном смысле слова связан с определенными изначальными эпохами, а в позднейшие времена прозаического развития удаётся с трудом.

а. В пределах такой обособленности оказывается, с одной стороны, *всеобщее* как таковое, высоты и глубины человеческих верований, представлений и познаний: существенное содержание религии, искусства и даже научной мысли, коль скоро последняя приспособляется еще к форме представления и входит в чувство. Поэтому из лирики не исключены всеобщие воззрения, субстанциальность мирозерцания, более глубокое постижение всеобъемлющих жизненных отношений. Тем самым достоянием этого нового рода поэзии в равной мере становится и значительная часть того содержания, которое я затронул выше, говоря о несовершенных разновидностях эпоса (см. т. III, стр. 422—425).

б. *Во-вторых*, к сфере всеобщего внутри себя присоединяется затем сторона *обособления*, которая в одном случае так может переплетаться и сливаться с субстанциальностью, что какая-нибудь отдельная ситуация, чувство, представление и т. д. будут постигаться в глубочайшем своем существе и тем самым высказываться субстанциальным способом. Так, например, почти всюду происходит у Шиллера как в собственно лирических стихотворениях, так и в балладах, относительно которых я хочу напомнить только о грандиозном описании хора Эвменид в «Ивиковых журавлях»,— описание это не драматическое и не эпическое, а как раз лирическое. В другом же случае связь может достигаться таким образом, что некое множество особенных черт, состояний, настроений, происшествий и пр. ставится в ряд как действительное подтверждение широты взглядов и высказываний, словно живая нить пронизывая собою всеобщее. Такой способ соединения часто используется в элегии и послании и вообще при рефлексивном созерцании мира.

γ. Наконец, если в лирическом выражает себя именно *субъект*, то для него вначале достаточно будет и самого незначительного содержания. Ибо подлинным содержанием становится здесь

сама душа, субъективность как таковая, так что все дело в чувствующей душе, а не в том, о каком именно предмете идет речь. Мимолетнейшее настроение момента, восторженное ликование сердца, мелькающие блески беззаботной веселости и шуток, тоска и меланхолия, жалоба, короче говоря, вся гамма чувств удерживается здесь в своих мгновенных движениях или в отдельных мыслях о самых различных предметах, увековечиваясь благодаря своему высказыванию. Здесь в области поэзии происходит нечто подобное тому, что я уже затронул выше, говоря о жанровой живописи (см. т. II, стр. 308—312). Содержание, предметы здесь совершенно случайны, речь идет только о субъективном восприятии и изображении, привлекательность которых в лирической поэзии состоит или в нежном дуновении души, или же в поразительной новизне форм созерцания и в остроумии неожиданных поворотов.

b) Форма лирического произведения искусства

Во-вторых, что касается в общих чертах *формы*, благодаря которой такое содержание становится лирическим произведением, то здесь индивид со своим внутренним представлением и чувствованием составляет средоточие целого. Поэтому целое берет свое начало в сердце и душе, точнее, в особенном настроении и ситуации поэта, так что содержание и связь особенных сторон, в которых оно разворачивается, опирается не объективно на самого себя как на субстанциальное содержание или на свое внешнее явление как замкнутое внутри себя индивидуальное событие, но опирается на субъект. Однако поэтому сам индивид должен явиться поэтичным в самом себе, с богатой фантазией и полнотой чувств или же величественным и глубоким в своих восприятиях и мыслях, должен предстать как сам по себе заверченный внутренний мир, из которого удалены зависимость и произвол прозаических обстоятельств.

Благодаря этому лирическое стихотворение обретает единство, совершенно отличное от эпоса, — внутреннюю жизнь настроения или рефлексии, предающуюся самой себе, отражающуюся во внешнем мире, описывающую, изображающую себя или же занятую каким-либо другим предметом и в этом субъективном интересе обретающую право начинать и обрывать почти везде, где угодно. Так, например, Гораций часто кончает уже там, где, согласно обычному представлению и манере высказывания, можно было бы полагать, что только теперь начнется самая суть дела, то есть он описывает, например, только свои

чувства, приказания и приготовления к торжеству, но мы ничего не узнаем о дальнейшем, о том, удалось празднество или нет и т. д. Точно так же настроение, индивидуальное состояние души, степень страстности, горячность, кипение, неугомонное перескакивание от темы к теме или же спокойствие души и мирный ход неторопливого раздумья, — все это определяет самые разные, ни в чем не сходные друг с другом нормы внутреннего развития и взаимосвязи. Поэтому в общем плане можно высказать весьма мало определенных и всеохватывающих вещей, касающихся этих моментов, — именно в силу многообразной изменчивости и гибкости внутреннего мира. В качестве более конкретных отличий я выделю только следующие стороны.

а. Подобно тому как в эпосе мы обнаружили не один вид, склоняющийся к лирическому тону выражения, так и лирика по своему содержанию и внешнему явлению может избирать своим предметом и своей формой эпическое *событие*, затрагивая таким образом область эпического. Сюда относятся, например, героические песни, романсы, баллады. Форма, определяющая целое, здесь, с одной стороны, *повествовательна*, поскольку сообщается о ходе и течении одной ситуации, одного события, одного поворотного момента в судьбе нации и т. д. Но, с другой стороны, основной тон остается вполне лирическим; ибо главное здесь — не описание и изображение реального события, лишенные какой-либо субъективности, а, наоборот, способ

восприятия и чувство субъекта, настроение — радостное или печальное, бодрое или вялое, — проходящее сквозь все целое.

Точно так же и впечатление, ради которого сочиняется такое произведение, целиком принадлежит лирической сфере. Поэт намеревается вызвать у слушателя именно то душевное настроение, в которое его самого погрузило рассказываемое им событие и которое он поэтому полностью вкладывает в свое изображение. Поэт свое уныние, свою печаль, радость, пламенный патриотизм и т. п. выражает в соответствующем событии *таким*, именно образом, что не само происшествие составляет средоточие, но душевное состояние, в нем отражающееся, — поэтому он и выделяет и со всею полнотою чувства описывает по преимуществу только те черты, которые созвучны его внутреннему движению и, наиболее живо выражая это движение, скорее других способны пробудить то же чувство и в слушателе. Таким образом, хотя содержание здесь эпическое, но разработка его — лирическая.

Более конкретно сюда относятся:

αα. Во-первых, *эпиграмма*, коль скоро она не является про-

497

сто надписью, кратко и объективно высказывающей, в чем состоит дело, но к этому изречению присоединяется какое-либо чувство, благодаря чему содержание из своей предметной реальности переносится во внутренний мир. Тут субъект уже не отрешается от себя перед лицом предмета, а, наоборот, проявляет в этом предмете *себя*, свои связанные с ним желания, свои субъективные шутки, остроумные ассоциации и неожиданные мысли. Уже в греческой антологии много таких остроумных эпиграмм, не придерживающихся больше эпического тона; и в более новое время мы находим нечто подобное в пикантных куплетах, которые часто встречаются во французских водевилях, в наших немецких эпиграммах (*Sinngedichte*), ксениях и т. п. Даже эпитафии могут приобретать такой лирический характер, если преобладает определенное чувство.

ββ. Во-вторых, лирика точно таким же образом расширяется в описательное повествование. Как наиболее очевидную и простую форму я назову в этом кругу только *романс*, поскольку он представляет различные цепы одного и того же события в их отдельности и каждую из них последовательно передает в немногих сжатых чертах с полным сопереживанием описания. Такое устойчивое и определенное постижение характерных черт ситуации и резкое выделение их при полном субъективном участии выступает в благородном виде особенно у испанцев, что обуславливает значительное воздействие их повествовательных романсов на слушателей. Над этими лирическими картинками разлита ясность, которая скорее объясняется точностью расчленяющего созерцания, чем проникновенной глубиной души.

γγ. Напротив, *баллады*, хотя и в меньших масштабах, чем собственно эпическая поэзия, охватывают, как правило, целостность замкнутого в себе события, однако набрасывают его картину лишь в наиболее выдающихся моментах. Вместе с тем они с большей полнотой и притом с большей сосредоточенностью и проникновенностью дают выявиться глубинам сердца, которое без остатка связывает себя со всем происходящим, и душевному тону жалобы, уныния, печали, радости и т. д. Много таких стихотворений есть у англичан, они относятся по преимуществу к ранней, первоначальной эпохе их поэзии. Народная поэзия вообще любит рассказывать такие истории и коллизии, обычно с печальным концом, в тоне жуткого, щемящего душу, перехватывающего голос настроения. Но и в новейшее время *Бюргер*, а затем особенно *Гёте* и *Шиллер* добились у нас мастерства в этой области: Бюргер своим задушевым наивным тоном, Гёте — при всей наглядной ясности картин — более про-

498

никновенной задушевностью, которая лирически окрашивает все целое, а Шиллер — величественным подъемом чувства и переживанием основной идеи, которую он повсюду стремится высказать лирически, хотя и в форме события, чтобы вызвать у слушателя столь же лирическое движение души и рассуждения.

β. Во-вторых, в более явной, раскрытой форме субъективный элемент лирической поэзии выступает тогда, когда какое-либо происшествие, ситуация действительности просто становятся поводом для поэта выразить в них *себя* или высказаться о них. Это происходит в так называемых *стихотворениях на случай*. Так, уже Каллин и Тиртей пели свои ратные элегии в реальных обстоятельствах, которые были для них исходным моментом; они стремились воодушевить воинов, по их субъективная индивидуальность, их сердце и душа еще мало выявляются здесь. И хвалебные песнопения Пиндара имели своим ближайшим поводом участников состязаний и победителей, а также особенные обстоятельства их жизни. Во многих одах Горация, скорее, можно усмотреть особый повод к их созданию, даже намерение и такую мысль: я, как человек образованный и знаменитый, тоже напишу стихотворение на этот случай. В новейшее время наибольшую предрасположенность к этому жанру чувствовал Гёте, поскольку у него и в самом деле всякий жизненный случай тотчас же превращался в стихотворение.

αα. Но чтобы лирическое произведение не попало в *зависимость* от внешнего повода и от заключенных в нем целей, а оставалось само по себе самостоятельным целым, существенно необходимо, чтобы поэт пользовался этим поводом только как удобным случаем для выражения самого себя, своего настроения, радостного или горестного, своего образа мыслей и взгляда на жизнь вообще. Поэтому главное условие лирической субъективности состоит в том, что поэт целиком вбирает в себя реальное содержание и превращает его в свое содержание. Ибо настоящий лирический поэт живет внутри себя, воспринимает все обстоятельства в соответствии со своей поэтической индивидуальностью, и, как бы многообразно ни сливал он свой внутренний мир с наличным миром, его условиями, судьбами и конфликтами, в изображении этого материала он всегда выражает только самостоятельную жизненность своих чувств и рассуждений. Когда Пиндара приглашали, например, воспеть победителя соревнований или же он воспевал его по собственному побуждению, он всегда настолько овладевал своим предметом, что произведение его становилось отнюдь не одой *в честь* победителя, а поэтическим излиянием из глубин его собственной души.

499

ββ. Что касается конкретного способа изложения в таком стихотворении на случай, то последнее, с одной стороны, безусловно может заимствовать свой более определенный материал и характер, как и внутреннюю организацию, из реальной действительности происшествия или субъекта, избранных в качестве содержания. Ибо как раз этим содержанием должна быть затронута в стихотворении душа поэта. В качестве предельно ясного, хотя и крайнего примера достаточно напомнить только о Шиллеровой «Песне о колоколе», которая внешние этапы отливки колокола представляет в качестве опорных точек для развития всего стихотворения, — только с этими моментами связываются соответствующие излияния чувств, разнообразные жизненные наблюдения и прочие описания человеческих состояний.

Иначе поступает Пиндар, который в местности, где родился герой, в деяниях племени, к которому он принадлежит, или в других жизненных обстоятельствах находит конкретный повод для того, чтобы славить именно этих, а не иных богов, чтобы упомянуть только об этих подвигах и судьбах, привести только эти определенные рассуждения, включить эти мудрые изречения и т. д. С другой стороны, и здесь лирический поэт остается совершенно свободным, поскольку не внешний повод как таковой, но он *сам* со своим внутренним миром становится своим предметом и потому только от его особенного субъективного взгляда и поэтического настроения души зависит, какие стороны предмета будут изображены, в какой последовательности и в какой связи друг с другом. Но нельзя а priori указать согласно какой-либо твердой мере, в какой степени может

перевешивать объективный повод со своим реальным содержанием и в какой — собственная субъективность поэта и как будут взаимно проникать друг друга эти стороны.

γγ. Однако не внешний повод и не его реальность создает собственно лирическое *единство*, а субъективное внутреннее движение души и способ восприятия предмета. Ибо отдельное настроение или общее рассуждение, на которое поэтически побуждает внешний случай, составляют средоточие всего, определяющее не только окрашенность целого, но и круг особых сторон, которые могут быть здесь развиты, способ разработки и соединения частей, равно как центр тяжести и взаимосвязь стихотворения как художественного произведения. Так, например, Пиндар в объективных жизненных обстоятельствах воспеваемых им победителей находит реальную основу для членения и развития целого. Но в отдельных стихотворениях поэт каждый раз

500

предоставляет господствовать иной точке зрения, новому настроению — назидания, утешения, восхищения и т. д., и именно они, хотя они и являются исключительным достоянием художника как субъекта поэзии, определяют объем того, чего он должен коснуться из этих обстоятельств, что должен развить, а мимо чего пройти, равно как внушают способ их освещения и соединения, необходимый для того лирического воздействия, к которому стремится поэт.

γδ. В-третьих, однако, подлинно лирический поэт не обязательно должен исходить из внешних событий, о которых он повествует с чувством, или из других реальных обстоятельств и поводов, которые служат толчком для лирического излияния. Поэт сам по себе образует субъективно завершённый мир, так что он может внутри *себя самого* искать побуждения к творчеству и содержания, останавливаясь на внутренних ситуациях, состояниях, переживаниях и страстях своего сердца и духа. Здесь сам человек в его субъективной внутренней жизни становится художественным произведением, тогда как эпическому поэту служат содержанием отличный от него самого герой, его подвиги и случающиеся с ним происшествия.

αα. Но и в этой области может появляться повествовательный элемент, — например, во многих из так называемых анакреонтических стихотворений, которые с изящной закругленностью рисуют забавные картинки с изображением приключений Эроса и т. д. Но в таком случае эти внешние происшествия должны быть как бы объяснением внутренней ситуации души. Так и Гораций использует в «Integer vitae» свою встречу с волком совершенно иначе — не так, чтобы целое можно было назвать стихотворением на случай, но в качестве подтверждения того общего положения, с которого он начал, и той невозмутимости чувства любви, на чем он кончает.

ββ. Вообще говоря, ситуация, в которой изображает себя поэт, не обязательно должна ограничиваться только *внутренним миром* как таковым — она может явиться и как конкретная, а тем самым и внешняя целостность, когда поэт показывает себя как в субъективном, так и в реальном своем бытии. В только что упомянутых анакреонтических песнях поэт описывает себя, например, среди роз, прекрасных девушек и юношей, за вином и танцами, предающимся веселым удовольствиям, без всяких желаний и стремлений, без всяких обязанностей и высших целей, которых здесь попросту нет и которыми поэтому никто не пренебрегает, — рисует себя как некоего героя, который непринужденно и свободно, без какой-либо ограниченности и пороков,

501

предстает только тем, что он есть: человек в своем роде как субъективное произведение искусства.

И в любовных песнях Гафиза видна вся живая индивидуальность поэта, причем содержание, точка зрения, выражение беспрестанно меняются, почти приближаясь к юмору. И, однако, в его стихотворениях нет ни какой-либо особенной темы, ни объективной картины, ни бога, ни мифологии, — да я когда читаешь такие излияния, то чувствуешь, что у восточных людей вообще

не могло быть ни живописи, ни изобразительного искусства. От одного предмета он переходит к другому, идет куда захочет, но это целая сцена, на которой он представил себя нам — лицом к лицу, с глазу на глаз, с прекрасной откровенностью, весь человек со всем своим: вином, пирушками, девушками, двором и т. д., без всяких желаний и себялюбия, в чистом наслаждении и удовольствии.

Можно привести самые разнообразные примеры такого изображения не только внутренней, но и внешней ситуации. Но если поэт так выводит себя в своих субъективных обстоятельствах, то мы отнюдь не склонны к тому, чтобы узнавать его личные фантазии, любовные приключения, домашние дела, истории, приключившиеся с его родственниками, и т. п., как это происходило еще с Цидли и Фанни у Клопштока. Мы хотим, чтобы перед нашими глазами появилось нечто общечеловеческое, чтобы мы могли это поэтически сопереживать. С этой стороны лирика очень легко приходит к ложным претензиям, будто бы все субъективное и частное уже само по себе интересно. Напротив, многие из песен Гёте можно назвать песнями, предназначенными для распевания в обществе, хотя Гёте и не поместил их под такой рубрикой. Дело в том, что в обществе люди не показывают самих себя; напротив, всякий человек старается оставить свои личные черты в тени и развлекает своих друзей чем-то третьим, историей, анекдотом, характерными чертами других людей, что затем каждый подхватывает в соответствии с особым расположением духа и развивает в согласии с собственным настроением. В таком случае поэт — и он, и не он сам; он представляет не себя, а *нечто* другое, он как бы артист, который разыгрывает бесконечно много ролей, останавливается то здесь, то там, здесь на миг задерживается на одной сцене, там на другой группе, но, что бы он ни представлял, он постоянно сплетает с этим свой внутренний художественный мир, пережитое и прочувствованное им самим.

γγ. Но если внутренняя субъективность является подлинным источником лирики, то за ней должно оставаться право ограни-

502

чиваться выражением чисто внутренних настроений, рефлексий и т. д., не развертываясь в конкретную ситуацию, представляемую в ее внешнем облике. В этом отношении даже пустейшие переливы, пение и напевание ради самого пения оказываются подлинно лирическим удовлетворением души, где слова становятся лишь более или менее безразличными орудиями для высказывания всех радостей и горестей, но, будучи только заменой, сейчас же призывают на помощь музыку. Народные песни весьма часто не поднимаются над таким способом выражения. И в песнях Гёте, где всегда достигается более определенная и богатая выразительность, поэт часто не идет дальше отдельной мимолетной шутки, не оставляет тона быстротечного настроения, превращая все это в песенку, которой хватит, чтобы насвистывать ее несколько мгновений. В других песнях он более пространно, даже методически разрабатывает подобные настроения, как, например, в песне «Я делал ставку на ничто», где преходящими оказываются деньги и добро, потом женщины, путешествия, слава и почести и, наконец, военные сражения, а постоянно повторяющимся припевом делается одна только вольная беззаботная веселость.

С другой стороны, и при таком подходе можно расширить и углубить субъективный внутренний мир, доведя его до душевных состояний величественного созерцания, до идей, возносящихся надо всем остальным. Такова, например, значительная часть стихотворений Шиллера. Разумным, великим занято его сердце; но он не воспекает в гимнах религиозный или субстанциальный предмет и не выступает как певец, побуждаемый петь другими людьми и внешним поводом, — он исходит из глубин своей души, и величайшими его интересами оказываются идеалы жизни, красоты, непреходящие права и мысли человечества.

с) Ступень развития, на которой возникает художественное произведение

Наконец, *третий* пункт, о котором нам предстоит говорить в плане общего характера лирической поэзии, касается всеобщей ступени сознания и развития, на которой возникает отдельное стихотворение.

И в этом отношении лирика занимает позицию, противостоящую эпической поэзии. Если для расцвета эпоса в собственном смысле слова мы потребовали такого национального состояния, которое в целом еще не развито и не созрело для прозы действительности, то для лирики благоприятны, наобо-

503

рот, такие эпохи, когда уже более или менее установился твердый порядок жизненных отношений, ибо только в такие времена отдельный человек, рефлектируя, обращается перед лицом этого внешнего мира внутрь самого себя и замыкается в своем внутреннем мире в самостоятельную целостность чувства и представления. Ибо в лирике не объективная совокупность всего и не индивидуальное действие, а именно субъект как субъект определяет форму и содержание. Это не надо понимать так, что индивид, чтобы выразиться в лирических формах должен отрешиться от всех и всяких связей с национальными интересами и воззрениями и формально опираться только на самого себя. Как раз напротив, в такой абстрактной самостоятельности содержанием остается только совершенно случайная и частная страсть, произвол желаний и стремлений, и открывается неограниченный простор для несуразных выдумок и капризной оригинальности чувства. Подлинная лирика, как и всякая истинная поэзия, должна высказывать истинное содержание человеческого сердца. Но, становясь лирическим содержанием, все даже самое объективно-предметное и субстанциальное должно явиться субъективно прочувствованным, воспринятым, представленным и продуманным.

Во-вторых, дело не только в том, чтобы индивидуальный внутренний мир выразился вовне, и не только в самом первом непосредственном слове, которое эпически скажет нам, в чем суть происходящего, но дело в искусном, художественном, выражении *поэтической души*, отличном от случайного повседневного высказывания. Поэтому чем более раскрывается простая сосредоточенность сердца в многогранности чувств и всеобъемлемости рассуждений, чем более осознает субъект свой поэтический внутренний мир в условиях уже развитого прозаического мира, тем более нуждается лирика в известной художественной образованности, которая предстанет как дополнительное преимущество и самостоятельное создание субъективной природной одаренности, развившейся до совершенства. По этой причине лирика не ограничена определенными периодами в духовном развитии народа, а может процветать в самые различные эпохи, особенно же благоприятно для нее новое время, когда каждый индивид признает за собой право на своеобразный взгляд на вещи и на особый склад чувства.

В качестве всеобъемлющих разграничений можно выделить следующие общие моменты.

а. Во-первых, лирический способ выражения, присущий *народной поэзии*.

504

аа. В ней преимущественно выявляются многообразные *особенности* различных наций. Поэтому вследствие универсальных интересов нашей современности и собирают столь неутомимо всевозможные народные песни, чтобы познать своеобразие каждого народа, учиться чувствовать его душу и сопереживать вместе с ним. Уже Гердер много сделал для этого, а Гёте в своих более самостоятельных подражаниях народной поэзии сумел приблизить к нашему восприятию самые разнородные создания такого жанра. Но вполне сопереживать можно только песни своей нации, и, как бы ни умели мы, немцы, перевоплощаться во все иностранное, все-таки вся глубина музыки национальной души остается чем-то чуждым для других народов, и требуется помощь, то есть переработка, чтобы здесь прозвучал родной звук своего чувства. Впрочем, Гёте лишь в той мере перерабатывал чужестранные народные песни, делая это самым прекрасным и осмысленным образом, что в результате своеобразие таких стихотворений ни в чем не было затронуто, как, например, в плаче благородных жен Асан Ага из морлакской поэзии.

ββ. Общий характер лирической народной поэзии можно сравнить с первоначальным эпосом в том отношении, что здесь поэт не выделяется в качестве субъекта, а уходит в свой предмет и теряется в нем. Поэтому, хотя в народной песне и может выразиться предельно сосредоточенная проникновенность души, все же здесь нет какого-либо отдельного индивида, которого можно было бы узнать с присущим ему субъективным своеобразием художественного изображения. Здесь есть только народное восприятие, чувство, которое целиком и полностью заключает в себе индивида, поскольку он не имеет еще сам по себе внутренних представлений и чувств, отделенных от нации, ее существования и интересов. В качестве предпосылки для подобного нераздельного единства необходимо такое состояние, когда рефлексия и образованность не проснулись еще к самостоятельной жизни, так что поэт, отступая на задний план как субъект, становится простым рупором, выражающим вовне национальную жизнь в ее лирическом чувстве и способе созерцания.

Такая изначальная непосредственность придает народной песне с ее сжатой насыщенностью и убедительностью истины свежесть, лишённую какой-либо рефлексии, что часто производит сильнейшее впечатление. Но по этой же причине народная песня с легкостью становится чем-то отрывочным, фрагментарным, недостаточно раскрытым, и это доходит иногда до полной неясности. Чувство прячется в глубине и не может и не хочет высказаться до конца. Кроме того, хотя форма в целом и является

505

здесь вполне лирической, то есть субъективной по своему характеру, но — в соответствии со всей этой ступенью — отсутствует, как уже сказано, субъект, который высказывал бы эту форму и ее содержание как достояние именно *своего* сердца и духа и как продукт *своего* художественного развития.

γγ. Народы, достигающие только такого рода поэзии и не доходящие ни до следующей ступени развития лирики, но до эпосов и драматических произведений, бывают поэтому, как правило, полудикими, варварскими нациями с самой неразвитой действительностью, с частыми междоусобицами и переменчивой судьбой. Ибо если бы уже в эти героические времена они составляли богатое внутри себя целое, каждая особенная сторона которого была бы уже развита как самостоятельная и в то же время гармонирующая с другими реальность, могущая служить почвой для конкретных и индивидуально завершенных деяний, то у них при изначальной поэзии появились бы и эпические поэты. То состояние, при котором, как мы видим, возникают только подобные песни как единственный и окончательный способ выражения национального духа в поэзии, ограничено, скорое, семейной жизнью, совместным существованием в племенах, без какой-либо дальнейшей организации их бытия, еще не созревшего, следовательно, до создания героических государств. Если тут и попадают воспоминания о национальных деяниях, то большей частью это борьба с чужеземными завоевателями, грабительские походы, дикие реакции на дикость или же подвиги, совершенные отдельными людьми в борьбе против отдельных людей того же племени, — в рассказах обо всем этом находят свободный выход печаль и скорбь или же ликование по поводу этих преходящих побед. Действительная народная жизнь, не дошедшая еще до развитой самостоятельности, ограничена внутренним миром чувства, который также остается неразвитым в целом и по своему содержанию часто бывает грубым и варварским, как бы ни выигрывал он при этом в своей сосредоточенности.

Представляют ли народные песни известный интерес для нас или же, скорее, должны были бы отталкивать нас, это зависит от характера тех ситуаций и чувств, которые в них изображены. Ибо то, что фантазии одного народа, кажется превосходным, для другого будет чудовищным, противным и омерзительным. Так, например, есть народная песня, рассказывающая о женщине, которую по приказу ее мужа замуровывают в стену и в ответ на ее мольбы оставляют только два отверстия для ее сосцов, чтобы она могла кормить свое дитя, и она живет до тех пор, пока дитя не перестает нуждаться в материнском молоке. Это жуткая,

варварская сцена. Точно так же в грабежах, в озорстве и дикости отдельных людей нет ничего такого, чему могли бы симпатизировать другие народы с совершенно иным воспитанием. Оттого-то народные песни — нередко самое что ни на есть частное, и здесь нет твердо установленной меры их совершенства, поскольку они слишком далеки от общечеловеческого содержания. Поэтому если в новейшее время мы и познакомились с песнями ирокезов, эскимосов и других диких племен, то круг поэтического наслаждения отнюдь не каждый раз расширялся в результате такого знакомства.

β. Но поскольку лирика представляет собой целостное высказывание внутреннего духа, то она не может остановиться ни на способе выражения, ни на содержании действительных народных песен или же позднейших стихотворений, сочиненных в подражание им.

αα. Ибо, с одной стороны, как мы видели, существенно важно, чтобы стесненный внутри себя дух поднялся над этой простой сосредоточенностью и ее непосредственным созерцанием, пробившись к свободному представлению самого себя, что при описанных выше условиях происходит лишь весьма несовершенно. С другой стороны, душа должна раскрыться и образовать богатый мир представлений, страстей, состояний, конфликтов, внутренне перерабатывая все то, что способно вобрать в себя сердце человека, и сообщая все это как порождение собственного духа. Ибо целостность лирической поэзии должна поэтически высказать целостность внутренней жизни, насколько последняя способна войти в поэзию, и поэтому она в равной мере принадлежит всем ступеням духовной культуры.

ββ. *Во-вторых*, с этим свободным самосознанием связана свобода *искусства*, сознающего самого себя. Народная песня поется как бы непосредственно, исторгается словно крик или стон, идущий от души. Свободное же искусство создает само себя, оно требует знания и волевого устремления к тому, что оно производит, нуждаясь ради этого знания в образовании, равно как и в виртуозности созидания, доведенной до совершенства путем упражнений. Если поэтому настоящей эпической поэзии приходится скрывать творчество и деятельность поэта или же последние в соответствии со всем характером эпохи своего возникновения не могут еще стать явными, то это бывает только потому, что эпос имеет дело с объективным бытием нации, а не с проистекающим из творящего субъекта, и это бытие должно поэтому и в поэзии являться не как субъективное создание, а как самостоятельно развивающееся само по себе. В лирике же субъективно как твор-

чество, так и содержание, и в качестве такового оно и должно возвещать о себе.

γγ. В этом отношении позднейшая лирическая *художественная поэзия* решительно отделяется от народной песни. Есть, правда, и такие народные песни, которые возникают в одно время с собственно художественной лирикой, то в таком случае они принадлежат таким кругам и таким индивидам, которые не приобщены к художественной образованности и во всем своем способе созерцания не освободились еще от непосредственного народного чувства. Однако это различие между народной и художественной лирической поэзией не следует понимать так, как если бы лирика только тогда достигла вершины своего развития, когда рефлексия и критический рассудок вместе с сознательным умением с ослепительным изяществом выявлялись бы в ней в качестве наиболее существенных элементов. Будь это так, нам пришлось бы причислить к самым замечательным представителям этого жанра Горация и вообще всех римских лириков или же — в другом кругу — предпочесть мейстерзингеров предшествовавшей им эпохе подлинного миннезанга. Но высказанное выше положение нельзя понимать в таком крайнем смысле, оно верно только в том, что субъективная фантазия и искусство именно ради самостоятельной субъективности, составляющей их принцип, должны для достижения истинного совершенства

иметь в качестве предпосылки и основания свободно развитое самосознание представления и художественной деятельности.

γ. Наконец, *последнюю* ступень мы можем отличить от прежде описанных следующим способом. Народная песня еще предшествует настоящему формированию прозаической действительности сознания. Напротив, подлинная лирическая поэзия вырывается из этой уже существующей прозы и на основе субъективной самостоятельной фантазии создает новый поэтический мир внутреннего созерцания и чувства, благодаря которому она впервые порождает истинное содержание и способ выражения внутреннего мира человека. Но, в-третьих, существует еще одна форма духа, которая, с одной стороны, стоит выше фантазии души и созерцания, поскольку она способна донести свое содержание до свободного самосознания с более всеохватывающей всеобщностью и с более необходимой взаимосвязью, чем это вообще возможно для искусства. Я имею в виду *философское мышление*. Однако эта форма в свою очередь неотделима от абстракции, она развивается только в стихии мышления как чисто идеально-духовной всеобщности, так что конкретный человек может ощутить внутреннюю потребность высказать содержание

508

и результаты своего философского сознания в конкретной форме, как они проникнуты его умонастроением и созерцанием, фантазией и чувством, чтобы обрести в этом целостное выражение всего своего внутреннего мира.

На этой ступени могут проявиться в основном два различных способа восприятия. С одной стороны, фантазия может, выходя за свои пределы, стремиться навстречу движениям мысли, не доходя, однако, до ясности и твердой размеренности философского изложения. Тогда лирика становится большей частью изливанием внутреннего борения души, которая в своем кипении производит насилие как над искусством, так и над мышлением, преступая границы одной области, но не приживаясь и не будучи у себя дома и в другой. С другой стороны, и философия, примиренная внутри себя в качестве мышления, способна одушевлять и наполнять чувством свои строго постигнутые и систематически проводимые мысли, наглядно представлять их в созерцании и заменять очевидный в его необходимости научный ход и взаимосвязь рассуждений свободной игрой особенных сторон, — как это делает во многих своих стихотворениях Шиллер, — где искусству приходится тем более скрывать внутреннее единство этих сторон под видимостью несвязности, чем менее желает оно впасть в прозаический тон дидактического разъяснения.

2. ОСОБЕННЫЕ СТОРОНЫ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

После того как мы рассмотрели общий характер содержания, которое способна усвоить лирическая поэзия, и общий характер формы, в которой она может высказать это содержание, а также различные ступени развития, оказывающиеся более или менее соответствующими принципу лирики, мы займемся теперь в первую очередь тем, что изложим эти общие моменты с точки зрения их основных *особенных* сторон и отношений между ними.

И в этом плане я с самого начала укажу на различие, существующее между эпической и лирической поэзией. При рассмотрении первой мы преимущественное внимание уделили первоначальному национальному эпосу и оставили в стороне несовершенные его *разновидности*, равно как и творческий *субъект*. Но мы не можем поступить так в этой области. Напротив, здесь в качестве важнейших предметов нашего рассуждения предстанет, с одной стороны, творческая субъективность, а с другой — разветвленное многообразие жанров, которое может дать лирика, поскольку принципом ее вообще является обособление и дробле-

509

ние содержания и его форм. Поэтому мы можем установить следующий порядок наших дальнейших рассуждений:

во-первых, мы должны обратить свой взгляд на лирического поэта;

во-вторых, нам следует рассмотреть лирическое произведение как создание субъективной фантазии и,

в-третьих, указать виды, которые вытекают из общего понятия лирического изображения.

а) Лирический поэт

а. Как мы видели, содержание лирики, с одной стороны, составляют размышления, подытоживающие всеобщность внешнего бытия и его состояния, а с другой стороны, — многообразие всего особенного. Но оба эти элемента, простые всеобщности и особенные созерцания и чувства, остаются в качестве таковых простыми абстракциями, которые, чтобы обрести живую лирическую индивидуальность, требуют некоторого связующего момента внутреннего, а потому и субъективного свойства. Поэтому в качестве средоточия и подлинного содержания лирической поэзии должен утвердиться конкретный поэтический субъект, *поэт*, не переходящий, однако, к действительному действию и не запутывающийся в развитии драматических конфликтов. Напротив, его единственное проявление и действие ограничивается тем, что он дарует своему внутреннему миру слова, которые независимо от своего предмета излагают духовный смысл высказывающего себя субъекта и стремятся пробудить и сохранить у слушателя тот же смысл и дух, то же состояние души и такое же направление рефлексии.

β. Это выявление, хотя и существует для других, может быть свободным истечением радости или же боли, находящей выход в пении и примиряющейся со своей судьбой в песне, или же это может быть более глубокое влечение, не желающее сохранять только для себя наиболее важные чувства души и наиболее важные размышления, — ибо тот, кто *может* петь и творить, призван к этому и *должен* творить. Внешние побуждения, настоятельные просьбы и т. п. могут иметь место, но великий лирический поэт в таких случаях быстро отвлекается от собственного предмета и начинает представлять самого себя.

Так, Пиндара — чтобы остановиться на этом примере, уже не раз упомянутом, — часто призывали воспеть того или иного победителя соревнований, увенчанного лаврами, и он время от времени даже получал за это деньги; однако певец всегда застывает

510

место своего героя и, следуя самостоятельным ассоциациям своей фантазии, или славит деяния предков, или вспоминает древние мифы, или же высказывает глубокий взгляд на жизнь, богатство, владычество, на то, что величественно и высокочтимое, да благородство и прелесть Муз, прежде же всего на достоинство певца. И так в своих стихотворениях он не столько чтит героя, славя его, сколько дает услышать *себя*, поэта. Не он имел честь воспеть победителей, но они почтены тем, что Пиндар воспел их. Это несравненное внутреннее величие составляет благородство лирического поэта. Гомер как индивид настолько пожертвовал собою в своем эпосе, что теперь уже не желают признавать за ним реальности существования, однако герои его живут и бессмертны, а герои Пиндара остались для нас пустым звуком, сам же он, воспевший *себя* и себя почтивший, стоит перед нами как незабвенный певец; слава, на которую могут притязать его герои, это только отражение его славы, славы лирического певца.

II у римлян лирический поэт частично сохранил еще такое самостоятельное положение. Так, Светоний (т. III, стр. 50, ed. Wolfii) рассказывает, что Август написал Горацию такие слова:

«An vereris, ne apud posteros tibi infame sit, quod videaris familiaris nobis esse»ⁱ. Гораций же, как правило, спешит вернуться к самому себе, исключая только те случаи, где он говорит об

ⁱ «Или ты боишься, что потомки, увидев твою к нам близость» сочтут ее позором для тебя» (летим; перевод М. Л. Гаспарова).

Августе ex officio, что всегда легко почувствовать. Четырнадцатая ода третьей книги, например, начинается с возвращения Августа из Испании после победы над кантабрами; однако больше всего славит Гораций то, что теперь, когда Август вернул миру покой, и он, поэт, может спокойно наслаждаться своим досугом и своей праздностью; затем он приказывает принести венки, благовонные масла и древнее вино для празднества и поскорее пригласить Неэру, — достаточно видно, что он занят только приготовлением к своему празднеству. Но любовные бдения ценит он теперь меньше, чем прежде, в своей юности, в эпоху консула Планка, ибо посланцу своему он внушает:

Si per invisum mora ianitorem
Fiet, abito^j.

В еще большей мере можно воздать должное Клопштоку за то, что он первым почувствовал в свое время особое, самостоя-

511

тельное достоинство певца. Заявив об этом, он вел и держал себя соответственным образом, он вывел поэта из его положения придворного сочинителя на все вкусы и оторвал его от тех праздных и ничтожных забав, которыми человек только губит себя. Тем не менее случилось так, что книготорговец именно его стал первым рассматривать как своего домашнего поэта. Издатель его в Галле платил ему, наверно, по талеру или по два за лист «Мессиады», а кроме того, велел шить для него жилет и штаны и в таком убранстве, в штанах и жилете, водил его в общество, чтобы все видели, что он приобрел их для него. Напротив того, Пиндару — как по крайней мере рассказывается в поздних, далеко не всегда достоверных источниках — афиняне поставили памятник (Павсаний, I, с. 8), поскольку он прославил их в одной из своих од, и, кроме того, послали ему (Эсхин, ер. 4) в двойном размере сумму того штрафа, который чуждые снисхождения фиванцы наложили на него за чрезмерную похвалу, возданную им чужому городу; и даже говорят, будто сам Аполлон устами Пифии объявил, что Пиндару принадлежит отныне половина тех даров, которые вся Эллада по обыкновению свозила на пифийские игры.

γ. В-третьих, в совокупном кругу лирических стихотворений изображается и целостность индивида со стороны его внутреннего поэтического движения. Ибо лирический поэт внутренне понуждается высказать в песне все то, что поэтически слагается в его душе и в его сознании. В этом отношении следует прежде всего упомянуть Гёте, который всегда был поэтичен во всем многообразии своей наполненной событиями жизни. И здесь он относится к замечательнейшим людям. Редко можно встретить индивида, интересы которого проявлялись бы в самых разных направлениях, и все же, несмотря на эту бесконечную шпроту, он всегда жил в самом себе, обращая в поэтическое созерцание все, что касалось и затрагивало его. Все становилось у него лирическим излиянием — его внешняя жизнь, своеобразие его сердца, скорее сдержанного, чем открытого в повседневной жизни, научная направленность и результаты длительных исследований, суждения его развитого практического жизненного смысла, его этические максимы, впечатления, которые производили на него многообразно переплетающиеся явления эпохи, выводы, которые извлекал он из них, юношеский пыл и задор, благородная сила и внутренняя красота возмужалости, всеобъемлющая жизнелюбивая мудрость старости; в этих лирических излияниях он высказывал и легкий намек на чувство и жесточайшие конфликты духа, освобождаясь от них благодаря этому их выражению.

512

^j Если же из-за привратника задержка случится, прочь уходи (латин.).

b) Лирическое произведение искусства

Во-вторых, что касается лирического стихотворения как поэтического произведения искусства, то здесь, в общем, очень мало можно сказать об этом вследствие пестрого изобилия самых различных способов восприятия и форм столь же неисчислимо многообразного содержания. Ибо субъективный характер всей этой области, хотя она и не может отрешиться здесь от всеобщих законов красоты и искусства, по самой природе вещей приводит к неограниченному числу точек зрения и оттенков изображения. Для наших целей все дело заключается только в вопросе о том, каким образом тип лирического произведения отличается от эпического.

В этом отношении я коснусь кратко только следующих сторон:

во-первых, единства лирического произведения;

во-вторых, способа его развития;

в-третьих, внешней стороны размера и декламации.

а. Важность эпоса для искусства заключена, как я уже говорил, не столько в целостной разработке совершенной художественной формы, что относится особенно к первоначальным эпопеям, сколько в полноте национального духа, которую являет нам одно и то же произведение в ее богатейшем раскрытии.

аа. Лирическое произведение в собственном смысле слова не должно браться за такое наглядное воссоздание этого целостного мира. Ибо хотя субъективность может дойти до универсального схватывания целого, но если она стремится истинно заявить о себе как о внутренне завершенном субъекте, то тотчас же сказывается заложенный в ней принцип обособления и индивидуального отъединения. Этим отнюдь не исключается с самого начала все многообразие созерцаний природного окружения, воспоминаний о собственных переживаниях и переживаниях других людей, о событиях мифа и истории и тому подобное. Но эта широта содержания предстанет здесь не потому, что без нее немислима, как в эпосе, полнота определенной действительности, а она найдет свое оправдание в том, что живет в субъективном воспоминании и в подвижности комбинационного дара.

ββ. Поэтому подлинную точку единства лирического стихотворения мы должны видеть в субъективном внутреннем мире. Но внутренняя жизнь как таковая есть отчасти совершенно формальное единство субъекта с самим собой, отчасти же она расщепляется и рассеивается в крайне пестром обособлении и предельно различном многообразии представлений, чувств, впечатлений, со-

513

зерцаний и т. д., сочетающихся друг с другом только тем, что всех их заключает в себе одно и то же «я» как некий простой сосуд. Поэтому, чтобы явиться связующим средоточием лирического произведения, субъект, с одной стороны, должен дойти до конкретной *определенности* настроения или ситуации, а с другой стороны, должен *слиться* с этим своим обособлением, как с самим собою, чтобы начать чувствовать и представлять в нем самого *себя*. Только благодаря этому он становится отграниченной внутри себя субъективной целостностью, выражая только то, что вытекает из этой определенности и находится с нею в связи.

γγ. В этом отношении душевное настроение, сосредоточенное в известном конкретном состоянии, является лирическим в наиболее полном смысле, поскольку сердце в своем чувствовании и восприятии представляет собой сокровеннейшее начало субъективности, тогда как рефлексия и рассуждение, направленные на всеобщее, легко заходят в область дидактического или же выделяют, на эпический лад, субстанциальную и предметную сторону содержания.

β. Столь же мало определенного можно сказать о том, как разворачивается лирическое стихотворение в целом, поэтому я вынужден ограничиться здесь немногими замечаниями более общего свойства.

αα. Развитие эпоса неторопливо идет вперед, постоянно задерживаясь, и разворачивается вообще до изображения широко разветвленной действительности. Ибо в эпосе субъект вкладывает себя в *объективное*, которое развивается и формируется само по себе согласно его самостоятельной реальности. Напротив, в лирическом чувство и рефлексия вовлекают *внутрь себя* наличный мир, переживают его в своей внутренней стихии и уже только после того, как мир этот стал чем-то внутренним, выражают его, находя для него слова. Поэтому принципом лирики, в отличие от эпической широты, становится *стянутость*, сжатость, и вообще лирика призвана воздействовать внутренней глубиной выражения, а не пространностью описаний и внешнего раскрытия. Лирический поэт располагает величайшим богатством оттенков и ступеней — начиная с лаконичной сжатости, почти уже умолкающей, и кончая всецело развитым представлением в его красноречивой ясности и полноте.

Точно так же нельзя изгнать из лирики наглядное изображение внешних предметов. Напротив, по-настоящему конкретные лирические произведения представляют субъект и в его внешней ситуации и потому вбирают в себя также природу, место действия и т. д., а есть ведь и такие стихотворения, которые

514

ограничиваются исключительно подобными описаниями. Но тогда не реальная объективность и ее пластическое живописание составляют собственно лирический элемент, а созвучие внешнего и души, возбужденное им настроение, сердце, как оно чувствует себя в таком окружении, так что черты, представленные нашему взору, должны не изобразить тот или иной предмет для внешнего созерцания, а привести к внутреннему сознанию души, которая вложена в этот предмет, и пробудить в нас те же чувства и представления.

Самым ясным примером этого служат романс и баллада, которые, как я уже заметил выше, тем более делаются лирическими, чем более подчеркивают они в своем рассказе об определенном событии все то, что соответствует внутреннему душевному состоянию поэта во время его рассказа, представляя все происшествие таким образом, что в нем слышится живой отзвук этого настроения. Поэтому всякое настоящее живописание внешних предметов, как бы ни было оно наполнено чувством, и даже пространная характеристика внутренних ситуаций всегда менее действенны в лирике, чем лаконичная сжатость и многозначительная сосредоточенность выражения.

ββ. Во-вторых, лирический поэт может использовать и *эпизоды*, прибегая к их помощи, однако, по совершенно иной причине, чем эпический поэт. В случае эпоса эпизоды заключены уже в понятие целостности, отдельные стороны которой объективно приобретают самостоятельность и выступают одновременно в качестве моментов, задерживающих и тормозящих развитие эпического действия. В лирике же эпизоды оправданы субъективно. Ведь живой индивид гораздо скорее может обозреть весь внутренний мир, он вспоминает по различнейшим поводам самые различные вещи, сочетает самые разнообразные явления и своим воображением и созерцанием увлекается в разные стороны, не отступая при этом от своего основного настроения или же от предмета своей рефлексии. Подобная жизненность свойственна и *поэтическому* внутреннему миру, хотя большей частью трудно бывает сказать, что следует считать эпизодическим в том или ином лирическом стихотворении. Вообще же всякие отступления, если только они не нарушают единства, и в первую очередь неожиданные повороты темы, остроумные комбинации и внезапные, почти насильственные переходы принадлежат как раз лирике, и только ей.

γγ. Поэтому способы развития и взаимосвязи целого в этой области поэтического искусства могут быть совершенно отличными и даже противоположными по своей природе. В целом

515

лирика, как и эпос, не терпит ни произвола обычного сознания, ни чисто рассудочной последовательности или же хода научного мышления, спекулятивно изложенного в своей закономерности, но она требует свободы и самостоятельности также и для отдельных частей. Но если в эпосе такая относительная изоляция идет от формы реального явления, по типу которого дает свои наглядные картины эпическая поэзия, то лирический поэт, напротив, сообщает характер свободной объединенности тем особенным чувствам и представлениям, в которых он выражает себя. Ибо хотя все они и опираются на сходное настроение и способ созерцания, но каждый из них наполняет душу в соответствии со своей особенностью и сосредоточивает ее на одном этом моменте до тех пор, пока она не обратится к иным образам и сторонам чувства. При этом последовательная взаимосвязь целого может быть спокойным, почти непрерывным протеканием, но она может и без всякого опосредствования переходить в лирических скачках от одного представления к другому, так что может казаться, будто поэт воспаряет, свободный от всяких уз, и им в этом полете опьяняющего вдохновения владеет — в противоположность трезво умозаключающему рассудку — некая сила, пафос которой управляет им помимо его воли, увлекая его за собой. Некоторым видам лирики столь свойственны такой полет и борение страсти, что, например, Гораций во многих стихотворениях стремился с тонким расчетом расположить такие скачки, на первый взгляд разрушающие какую-либо взаимосвязь.

Наконец, что касается многообразных посредствующих ступеней в разработке материала, находящихся между этими крайними точками — наиболее ясной взаимосвязи и спокойного протекания, с одной стороны, и бессвязного бушевания страсти и вдохновения — с другой, то я не могу уделить им внимания.

γ. Последнее, что остается нам обсудить в этой сфере, касается *внешней* формы и реальности лирического произведения. Сюда относятся по преимуществу *метр* и *музыкальное сопровождение*.

αα. Легко усмотреть, что гекзаметр с его равномерным, сдержанным и в то же время живым потоком является самым превосходным из эпических метров. Но в лирике нам с самого начала надлежит потребовать величайшего *многообразия* различных метров и более разносторонней их внутренней структуры. Ведь содержание лирического стихотворения — это не предмет в его реальном развертывании, принадлежащем ему самому, а субъективное движение души поэта: его равномерность или переменчивость, покой или беспокойство, тихое течение или же бур-

516

лящий поток должны выразиться во временном движении звучания слов, в котором внешне выявляется внутреннее содержание. Характер настроения и всего способа восприятия должен сказаться уже в метре стиха. Ведь лирическое излияние гораздо ближе ко *времени* как внешней стихии сообщения, чем эпическое повествование, которое относит реальные явления к прошлому, ставит их рядом друг с другом или сплетает их в их пространственном развертывании, — тогда как лирика всякое чувство и представление, всплывающие именно в данный момент, представляет в их временной последовательности, по мере их возникновения и разработки, а потому она должна художественно формировать и само течение времени в его разнообразии.

К этим различиям относится, *во-первых*, то, что долгие и краткие слоги складываются в более пестрый ряд, а стопы ритмически неодинаковы; *во-вторых*, то, что цезуры более разнообразны, и, *в-третьих*, то, что стихи замыкаются в строфы, которые как с точки зрения длины каждой строки, так и с точки зрения ритмической конфигурации внутри каждого стиха и их последовательности могут отличаться значительным разнообразием.

ββ. *Во-вторых*, звучание слов и слогов само по себе более лирично, чем такая художественная трактовка временных длительностей и их ритмического движения. Сюда относятся главным образом аллитерация, рифма и ассонанс. В этой системе стихосложения, как я уже разъяснил выше, с одной стороны, верх берет духовная значимость слогов, смысловое ударение, которое освобождается от чисто природного элемента долготы и краткости, твердо

установленных сами по себе, и определяет длительность, ударность, безударность, исходя из духа; с другой же стороны, выступает звучание, которое целенаправленно сосредоточивается на определенных слогах и словах. Лирике всецело соответствуют как такая одухотворенность внутренним смыслом, так и это выделение звучания, поскольку лирика, с одной стороны, воспринимает и высказывает все, что есть и что является, только в *том* смысле, которым все это обладает для внутреннего мира, а с другой стороны, использует в качестве материала для своего сообщения прежде всего звучание и звук.

Правда, я в этой сфере ритмический элемент может породниться с рифмой, но тогда это происходит так, что вновь приближает к музыкальному такту. Строго говоря, поэтическое применение ассонанса, аллитерации и рифмы можно было бы ограничить областью лирики, ибо, хотя средневековый эпос и не мог воздержаться от использования этих форм (вследствие самой природы новых языков), но это допустимо главным образом

517

потому, что здесь сам по себе лирический элемент с самого начала более действен в рамках эпической поэзии и более энергично пробивает себе путь в героических песнях, повествованиях вроде романсов, баллад и т. д. Подобное явление имеет место и в драматической поэзии. Более специфической для лирики является разветвленная система рифм, которая как с точки зрения повторения звучания одних и тех же слогов и слов, так и с точки зрения разнообразия такого звучания складывается и замыкается в строфы с многообразным членением и переплетением рифм. К помощи подобных расчленений прибегают, правда, и эпическая и драматическая поэзия, но только по той же причине, по которой они вообще допускают рифмы. Так, например, испанцы в эпоху наибольшего расцвета своей драмы предоставляют полный простор для изысканной игры страсти, ставшей тогда уже весьма мало драматичной в своем выражении, вводят октавы, сонеты и т. д. в другие стихотворные размеры, принятые в драме, или же своими непрерывными ассонансами и рифмами по крайней мере заявляют о предпочтении, отдаваемом ими звучащему элементу языка.

γγ. *В-третьих*, наконец, лирическая поэзия в еще большей степени, чем это было возможно с помощью рифмы как таковой, обращается к музыке — благодаря тому что слово становится настоящей мелодией, пением. И эту склонность всецело можно оправдать. Ведь чем менее лирический сюжет и содержание обладают сами по себе самостоятельностью и объективностью, чем более коренятся они только в субъекте как таковом и относятся по преимуществу к его внутренней жизни, в то же время неизбежно требуя для своего сообщения внешней точки опоры, — тем скорее нуждаются они для своего изложения в определенной внешней выявленности. И так как содержание относится к внутреннему миру, внешне оно должно быть более возбуждающим. А такое чувственное возбуждение души способна произвести только музыка.

Итак, с точки зрения внешнего исполнения мы обнаруживаем, что лирическая поэзия почти всегда выступает в сопровождении музыки. Но здесь нельзя пройти мимо существенных ступеней такого их соединения. Ибо с мелодиями в настоящем смысле слова впервые сливается, по-видимому, только романтическая и главным образом современная лирика, и именно в таких песнях, где преобладает настроение, душевное состояние и где музыка должна усилить это внутреннее звучание души, превратив его в мелодию: так, например, народная песня обычно сопровождается музыкой и сама пробуждает ее к жизни. Но канцоны, элегии, по-

518

слания и т. п. и даже сонеты с трудом найдут в новейшее время композитора. Ибо там, где представление и рефлексия или же чувство в поэзии само по себе доходит до полной раскрытости

и уже потому все более и более расстается с простым сосредоточением души или с чувственным элементом искусства, там лирика уже как языковое сообщение приобретает большую самостоятельность и уже не столь податлива для тесного соединения с музыкой. Но, наоборот, чем менее раскрыт внутренний мир, ищущий своего выражения, тем более нуждается он в помощи мелодии. Вопросы о том, почему древние, несмотря на прозрачную ясность своего слога, требовали при исполнении поддержки со стороны музыки и в какой степени они ее требовали, — этого мы коснемся в дальнейшем, при удобном для этого случае.

с) *Виды лирики в собственном смысле слова*

В-третьих, что касается особенных видов, на которые распадается лирическая поэзия, то я уже упомянул некоторые из них, составляющие переход от повествовательной формы эпоса к субъективному способу изложения. С противоположной стороны точно так же можно было бы раскрыть нарастание драматического элемента. Однако это постепенное движение к драме с ее жизненностью, по существу, ограничивается тем, что и лирическое стихотворение, становясь разговором, может принять внешнюю форму диалога, не переходя при этом к действию, движимому внутренними конфликтами. Но мы оставим в стороне, эти переходные ступени и промежуточные виды и вкратце рассмотрим только те формы, где подлинный принцип лирики проявляется в чистом виде. Различия между этими формами находят свое основание в той позиции, которую занимает поэтическое сознание по отношению к своему предмету.

а. А именно, с одной стороны, субъект устраняет частные особенности своего чувствования и представления, погружаясь во всеобщее созерцание бога или богов, величие и мощь которых проникает весь внутренний мир и вынуждает исчезнуть поэта как индивида. Дифирамбы, пеаны, псалмы относятся к этому классу, который по-разному разрабатывается у разных народов. В самом общем плане я хочу обратить внимание только на следующее различие.

аа. Поэт, поднимаясь над ограниченностью своего внутреннего и внешнего состояния, своих ситуаций и связанных с ними представлений, избирая своим предметом то, что ему и его нации является абсолютным и божественным, может, *во-первых*,

519

представить божественное в замкнуто объективном образе и этот образ, задуманный и исполненный для внутреннего созерцания, сделать доступным для других во славу мощи и величия восплаемого им бога. Таковы, например, гимны, приписываемые Гомеру. Они содержат по преимуществу мифологические ситуации и истории, связанные с прославляемым ими богом, понятые не только лишь символически, но развернутые в эпически устойчивой наглядной форме.

ββ. Наоборот, *во-вторых*, более лирической оказывается восторженность, присущая дифирамбе, как *субъективный* взлет души во время богослужения. Душа, восхищенная могуществом своего предмета, как бы потрясенная, оглушенная в сокровеннейшей своей глубине, в своем самом общем настроении не может дойти до объективного созидания и формирования образа, а останавливается на этом ликующем восклицании. Субъект выступает из себя, непосредственно возвышается к абсолютному, исполненный его существа и мощи, он восторженно поет гимн бесконечности, в которую погружается, и тем явлениям, в блеске которых возвещают о себе глубины божества.

Греки в рамках своих богослужбных торжеств недолго удовлетворялись такими простыми восклицаниями и призывами божества, они перешли к тому, что стали прерывать эти излияния повествованием об определенных ситуациях и действиях мифа. Эти рассказы, поставленные между лирическими извержениями, исподволь становились главным и образовали драму, поскольку они сами по себе стали выступать в форме живого замкнутого действия, а драма в свою очередь включила в свой состав хоровую лирику как неотъемлемую свою часть.

Но в более всеобъемлющем виде это упоение взлета, это ликование души, обращающей взор свой и голос к Единому, в коем субъект видит конечную цель своего сознания и подлинный предмет мощи и истины, славы и достоинства, мы найдем во многих, наиболее возвышенных

псалмах Ветхого завета. Так, например, в 33-м псалме говорится: «Радуйтесь, праведные, о господе: правым прилично славословить. Славьте господа на гуслях, пойте ему на десятиструнной псалтири; пойте ему новую песнь; пойте ему стройно, с восклицанием, ибо слово господне право и все дела его верны. Он любит правду и суд; милости господней полна земля. Словом господа сотворены небеса и духом уст его все воинство их» и т. д. Так же и в 29-м псалме: «Воздайте господе, сыны божи, воздайте господе славу и честь, воздайте господе славу имени его; поклонитесь господе в благолепном святилище его. Глас господень над водами; бог славы возгремел;

520

господь над водами многими. Глас господа силен, глас господа величествен. Глас господа сокрушает кедры ливанские и заставляет их скакать подобно тельцу, Ливан и Сирион, подобно молодому единорогу. Глас господа высекает пламень огня. Глас господа потрясает пустыню; потрясает господь пустыню Кадес. Глас господа разрешает от бремени ланей и обнажает леса; и во храме его все возвещает о его славе. Господь восседал над потопом, и будет восседать господь царем вовек. Господь даст силу народу своему, господь благословит народ свой миром».

Такой подъем и такая возвышенность лирического чувства содержат некое пребывание вне себя и потому не столько становятся самоуглублением в конкретное содержание, где воображение спокойно довольствовалось бы проявлением сути дела, сколько возвышаются лишь до некоего неопределенного энтузиазма, самоотверженно стремящегося довести до чувства и созерцания все то, чего не может изречь сознание. При такой неопределенности субъективный внутренний мир не может представить свой недостижимый предмет в умиротворенной красоте и не может наслаждаться своим выражением в произведении искусства. Вместо спокойного образа фантазия соединяет избранные ею внешние явления с большей отрывочностью и неправильностью, а поскольку внутри себя она не может дойти до твердого расчленения особенных представлений, то она и внешне пользуется более произвольно исторгающимся ритмом.

Пророки, противостоящие общине, уже скорее переходят к лирике паренезы в своем обычном настроении боли и скорби о судьбах своего народа, в чувстве отчуждения и отпадения его от бога, в этом пламени возвышенного умонастроения и гражданского гнева.

Этот чрезмерный пыл в позднейшие, подражательные эпохи вследствие своей искусственности легко становится чем-то холодным и абстрактным. Так, например, многие стихотворения Клопштока в формах гимна и псалма не отличаются ни глубиной мысли, ни спокойным развитием какого-либо религиозного содержания, но то, что выражено в них, — это по преимуществу попытка вознестись к бесконечности, которая в соответствии с современными просвещенными представлениями только расплывается в пустую безмерность и непостижимое могущество, величие и славу божию, по сравнению с чем вполне понятными оказываются бессилие и конечная бренность поэта.

β. *Другую* позицию занимают те виды лирической поэзии, которые можно обозначить общим названием *оды* в новейшем смысле этого слова. Здесь, в отличие от предыдущей ступени,

521

тотчас же выступает на первый план *субъективность* поэта, которая уже выделена сама по себе, и она также может заявить о себе, в двояком отношении.

αα. А именно, с одной стороны, поэт и в рамках этой новой формы и нового способа выражения избирает, как и прежде, некое важное внутри себя содержание — славу и достоинство богов, героев, вождей, любовь, красоту, искусство, дружбу и т. п. — и являет свой внутренний мир настолько проникнутым и захваченным этим содержанием и его конкретной действительностью,

что кажется, будто предмет его в порыве вдохновения завладел всей его душою и царит в ней как единственно определяющая сила. Если бы это вполне было так, то предмет сам по себе мог бы получить объективное и пластическое развитие, разработку и завершение в эпическом скульптурном образе. Но дело обстоит как раз наоборот, поэт должен выразить здесь и сделать для себя объективной именно свою субъективность и ее величие, так что он со своей стороны пытается овладеть предметом, внутренне перерабатывает его, высказывает в нем самого себя и потому, обладая свободой и самостоятельностью, прерывает объективный ход развития своими чувствами или рефлексией, субъективно освещает и изменяет его, допуская тем самым, чтобы надо всем царил не сама суть дела, но преисполненное ею *субъективное* вдохновение.

Таким образом у нас есть две разные, даже противоположные стороны: восхищающая поэта мощь содержания и субъективная поэтическая свобода, прорывающаяся в ее борьбе с предметом, который стремится подчинить ее себе. Натиск этого противоречия по преимуществу и делает неизбежным размах и смелость языка и образов, кажущуюся неправильность внутреннего строения и протекания, отступления, пробелы, внезапные переходы и т. п., и свидетельством внутренней поэтической высоты художника оказывается то мастерство, с каким ему удастся разрешить этот раскол и создать художественно завершенное и единое внутри себя самого целое, которое, будучи *его* произведением, возвышает его над величием его предмета.

Из такого лирического вдохновения вышли многие оды Пиндара, в которых победное внутреннее величие выражается в ритме — столь же многообразно подвижном, как и упорядоченном в соответствии с твердой мерой. Гораций же, напротив, весьма холоден и сух, и особенно там, где он старается вознестись как можно выше, он отличается такой подражательной искусственностью, которая тщетно пытается прикрыть чисто рассудочную тонкость композиции. И воодушевление Клопшто-

522

ка не всегда бывает подлинным, часто делается чем-то надуманным, хотя многие оды его отмечены истинным и действительным чувством, поразительно мужественным и достойным топом и силой выражения.

ββ. С другой стороны, содержание само по себе вовсе не обязательно должно быть важным и значительным, но, *во-вторых*, сам поэт с его индивидуальностью приобретает для себя такое важное значение, что даже незначительным предметам он придает достоинство, благородство или по крайней мере высший интерес, — именно потому, что *он* делает их предметом своего творчества. Этого много в одах Горация, Клопшток и другие поэты тоже вставляли на такую точку зрения. Здесь, следовательно, предметом борьбы поэта не является значительность содержания, а, наоборот, все незначительное само по себе во внешних событиях, мелких происшествиях и т. п. поэт возвышает до уровня своего чувства и представления.

γ. Все бесконечное многообразие лирического настроения и рефлексии раскрывается, наконец, на ступени *песни*, где наиболее полно выявляются национальные особенности и своеобразие поэта. К песне могут причисляться самые разнообразнейшие вещи, и точная классификация здесь крайне затруднительна. В самом общем плане можно выделить, например, следующие различия.

αα. *Во-первых*, песню в собственном смысле слова, то есть предназначенную для пения или просто для напевания в одиночку и в обществе. Тут не требуется особого содержания, внутреннего величия и высоты; напротив, достоинство, благородство, весомость мыслей могли бы только воспрепятствовать потребности непосредственно выразить себя. Величественные рассуждения, глубокие мысли, возвышенные чувства вынуждают субъекта всецело выйти за пределы своей непосредственной индивидуальности, ее интересов и душевного настроения. В песне же должны выразиться именно эта непосредственная радость и боль, все частные особенности в их ничем не сдерживаемой задушевности. Поэтому именно в своих песнях каждый народ чувствует себя, как в своей самой близкой и родной стихии.

Как бы безгранично ни простиралась эта область во всем объеме своего содержания и при всех различиях своего тона, любая песня отличается от всех прежних видов поэзии простотой своего содержания, движения, метра, языка, образов и т. п. Она сама собой начинается в душе и не переходит в полете вдохновения от одного предмета к другому, а, скорее, замыкается на одном и том же содержании, будь то отдельная ситуация или какое-либо определенное выражение радости или печали,

523

настроение и созерцание которых могут тронуть наше сердце. При таком чувстве или ситуации песня сохраняет простоту и покой, ей чужда неуравновешенность полета и аффекта, смелость неожиданных поворотов и переходов, и она складывается в единое целое в легком потоке представления — то более отрывочно и сосредоточенно, то с большей широтой и последовательностью, в певучих ритмах и с легко доступными рифмами, повторяющимися без каких-либо усложненных чередований.

Поскольку содержанием песни является большей частью нечто само по себе мимолетное, то не следует думать, что народ сотню и тысячу лет будет петь одни и те же песни. Ни один народ, если он вообще как-то развивается, не будет таким бедным, чтобы только однажды появились среди него певцы песен; именно песенная поэзия, в отличие от эпоса, никогда не вымирает, но всегда пробуждает себя к новой жизни. Это поле в любое время года цветет новым цветом, и только у угнетенных народов, которые отрезаны от всякой возможности дальнейшего развития и поэтому не могут испытывать беспрестанно обновляющейся радости поэтического творчества, сохраняются древние и древнейшие песни. Отдельная песня, как и отдельное настроение, приходит и уходит, она возбуждает, радуется, а потом забывается. Кто знает еще и поет песни, которые все знали и любили пятьдесят лет назад? У каждой эпохи свой тон, прежний не успеет еще совершенно умолкнуть, как уже отмирает. Однако каждая песня должна быть не столько изображением личности певца как такового, сколько чем-то общезначимым, что находит многообразный отклик в сердцах, нравится, пробуждает такое же настроение и чувство и переходит из уст в уста. Песни, которых в свое время не пели все, редко подлинны по своему характеру.

В качестве важнейшего отличия в манере выражения укажу только на две основные стороны в песне, которых я уже коснулся выше. С одной стороны, поэт может выражать свой внутренний мир и движения души вполне открыто и не таясь, особенно если это радостные чувства и состояния, так что он полностью сообщает обо всем, что в нем происходит. С другой стороны, в противоположной крайности, он может только, как бы умолкая, дать понять, что теснится в его нераскрытой душе. Первый способ выражения свойствен главным образом Востоку, особенно беззаботной веселости и свободной от каких-либо желаний широте магометанской поэзии, которая с ее блестящими образами любит обращаться в разные стороны с осмысленной развернутостью и остроумными сочетаниями. Второй способ

524

более соответствует северной душе с ее сосредоточенной внутренней проникновенностью — душе, которая в своей стесненной сдержанности часто только через посредство совершенно внешних предметов может намекнуть на то, что скованное сердце не может выразиться и свободно вздохнуть, но как дитя, с которым сквозь ночь и мрак скачет отец в «Лесном царе», таит и задыхается внутри себя самого. Это различие, которое в других случаях сказывается в лирике в более общем виде — в качестве различия между народной и художественной поэзией, между душой и более всеохватывающей рефлексией, — проявляется и здесь, в области песни, с многообразными нюансами и переходными ступенями.

Что же касается отдельных видов, которые можно отнести сюда, то я упомяну только следующие.

Во-первых, народные песни, которые вследствие своей непосредственности по преимуществу останавливаются на уровне песни и которые, как правило, можно петь, которые даже требуют такого сопровождающего пения. Они отчасти поддерживают память о национальных деяниях и событиях, в которых народ ощущает свою собственную жизнь, а отчасти непосредственно выражают чувства и ситуации разных сословий, сопереживание природы и обычных человеческих отношений или же самым различным образом касаются струн веселья или печали и грусти.

Во-вторых, им противостоят песни, соответствующие ступени гораздо более развитой образованности. Эти песни или забавляются для увеселения компании разнообразными шутками, изящными поворотами ситуаций, мелкими происшествиями и прочим галантным обрамлением, или же с большей чувствительностью обращаются к природе и ситуациям человеческой жизни в ее более тесном кругу, описывая как сами предметы, так и чувства, испытываемые при этом по их поводу, поскольку поэт уходит здесь внутрь себя и питается собственной субъективностью и ее душевными движениями. Если такие песни останавливаются на простом описании, особенно предметов природы; то они легко могут стать тривиальными, уже не свидетельствуя о какой бы то ни было творческой фантазии. Подчас не лучше обстоит дело и с описанием чувств. Прежде всего поэт, описывая предметы и чувства, не должен останавливаться на своей захваченности непосредственными желаниями и страстями, но в своей теоретической свободе он должен уже подняться над ними, так что важным для него будет только то удовлетворение, которое предоставляет фантазия как таковая. Эта полная свобода, это вольное дыхание сердца и удовлетворение, обретаемое в

525

стихии воображения, сообщает неотразимую красоту духовной свободы также и поэзии, например, многим песням Анакреонта, стихотворениям Гафиза и «Западно-восточному дивану» Гёте.

В-третьих, и на этой ступени не исключено более высокое общее содержание. Так, например, большая часть протестантских песнопений, предназначенных для церковного назидания, относится к разряду песен. Они выражают стремление протестантского сердца к богу, мольбу о милосердии, раскаяние, надежду, уверенность в спасении, сомнения, веру и т. д. как ситуацию и дело отдельной души, но во всеобщей форме, когда эти чувства и состояния могут или должны стать в большей или меньшей степени делом каждого.

ββ. Ко *второй* группе этой обширной ступени можно отнести *сонеты, секстины, элегии, послания* и т. п. Эти виды уже выходят за пределы рассмотренного выше круга, образуемого песней. Непосредственность восприятия и высказывания снимается здесь рефлексией с ее опосредствованном и многосторонним взглядом, подводящим все отдельное в созерцании и сердечных переживаниях под всеобщие точки зрения. Вообще здесь может заявить о себе ученость, знания, образованность, и хотя во всех этих отношениях продолжает господствовать субъективность, сочетающая и опосредствующая внутри себя особенное и всеобщее, однако позиция, которую она здесь занимает, отличается уже большей широтой и всеобщностью по сравнению с песней в собственном смысле слова.

Особенно итальянцы в своих сонетах и секстинах дали блестящий пример тонко рефлектирующего чувства, которое в определенной ситуации не просто выражает с внутренней сосредоточенностью и непосредственностью настроения тоски, боли, желания и т. д. или же созерцание внешних предметов, но часто и отходит от них, размышляя, заглядывает в мифологию, историю, в прошлое и настоящее и, однако, всегда возвращается назад, внутрь себя, ограничивая и связывая себя в единое целое. Такой образованности не дана уже простота песни, недопустима для нее и возвышенность оды, вследствие чего, с одной стороны, отпадает пение, а с другой стороны, в противоположность пению с сопровождением, сам язык в своем звучании и искусных рифмах делается звучащей мелодией слова. Элегия же может быть

выдержана в более эпических тонах, что касается ее размера, рефлексий, наблюдений и описательного изображения чувств.

γγ. Третья ступень в этой сфере представлена таким подходом, характер которого в новое время у немцев наиболее ярко

526

выступил в поэзии Шиллера. Большая часть его лирических стихотворений, как, например, «Отречение», «Идеалы», «Царство теней», «Художники», «Идеал и жизнь», столь же мало являются настоящими песнями, как и одами, посланиями, сонетами или элегиями в античном смысле; напротив, по своему характеру они отличаются от всех этих видов. Они отмечены прежде всего величественной основной мыслью их содержания, но поэт не восхищен этим содержанием по образцу дифирамба и не борется с величию своего предмета в порыве вдохновения, но с начала и до конца господствует над своим предметом, всесторонне и полно раскрывая его своей поэтической рефлексией, с восторженным чувством и всеобъемлющим рассуждением, с захватывающей мощью блестящих и полнозвучных слов и образов, с ритмами и рифмами по большей части совершенно простыми, но убедительными. Эти великие мысли и основополагающие интересы, которым была посвящена вся жизнь Шиллера, являются поэтому как глубочайшее достояние его духа. Но он поет о них не в уединенной тишине, обращаясь к самому себе, и не в кругу друзей, как Гёте, создавший множество песен, но как певец, предлагающий собранию лучших и выдающихся людей некое достойное само по себе содержание. Его песни звучат так, как сам он говорит о колоколе:

Пусть, в небесах паря над нами,
Над жизнью жалкою земной,
Перекликается с громами,
С далекой звездною страной.
И свой глагол польет по праву
В хорал блуждающих планет,
Создателю поющих славу,
Ведущих вереницу лет.
И пусть, рожденный в темной яме,
О светлом вечном учит нас
И Время легкими крылами
Его тревожит каждый час^k.

3. ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ЛИРИКИ

Из всего того, на что я обратил внимание выше относительно общего характера лирики и более конкретных определений, относящихся к поэту, лирическому произведению и видам лирики, уже достаточно явствует, что конкретное рассмотрение именно этой области поэзии возможно только при историческом

527

подходе. Ибо общее, что можно констатировать как таковое, остается не только ограниченным по своему объему, но и абстрактным в своей ценности, поскольку почти ни в одном другом искусстве своеобразие времени и национальности, равно как и неповторимость субъективного гения не составляют в такой мере определяющего момента содержания и формы художественных произведений. Но чем более вырастает перед нами требование дать такое историческое

^k Перевод И. Мирского.

изложение, тем более я вынужден — именно вследствие этого многообразия лирической поэзии — ограничиться исключительно кратким обзором того, что довелось мне узнать из этой сферы и к чему я мог почувствовать более живое участие.

Основание для общей группировки многообразных национальных и индивидуальных лирических созданий, как и в случае эпической поэзии, нам надлежит заимствовать в тех всеобъемлющих формах, в которых вообще развивается художественное творчество и которые мы уже знаем в качестве искусства символического, классического и романтического. Это же основное членение мы должны принять и в данной области и последовать по ступеням, которые приведут нас от восточной лирики к лирике греков и римлян и от нее — к лирике славянских, романских и германских народов.

а) Восточная лирика

Во-первых, что касается *восточной* лирики, то она по существу своему отличается от западной тем, что Восток в соответствии со своим всеобщим принципом не доходит ни до индивидуальной самостоятельности и свободы субъекта, ни до той проникновенности содержания, бесконечность которой составляет глубину романтической души. Напротив, здесь субъективное сознание по своему *содержанию*, с одной стороны, непосредственно погружено во внешнее и отдельное и выражается в состоянии и в ситуациях этого нераздельного единства, а с другой стороны, не находя внутри себя прочной опоры, оно устраняет себя перед лицом того, что в природе и в отношениях человеческого внешнего бытия считается могущественным и субстанциальным и к чему оно в своем представлении и чувстве пробивает свой путь, находясь к нему то в более негативном, то в более свободном отношении, но никогда его не достигая.

По *форме* мы встречаем здесь поэтому не поэтическое выражение самостоятельных представлений о предметах и отношениях, а скорее, непосредственное описание чуждого всякой

528

рефлексии вживания, благодаря чему субъект дает знать о себе не в своей возвращенной в себя внутренней жизни, а в своей снятости перед лицом объектов и ситуаций. С этой стороны восточная лирика нередко приобретает как бы более объективный тон, особенно по сравнению с романтической лирикой. Ибо весьма часто субъект выражает вещи и отношения не так, как являются они в *нем*, но *так*, как он является в вещах, которым он поэтому нередко придает самостоятельную одушевленность. Так, например, Гафиз восклицает однажды:

Приди! О соловей Гафизовой души,
К благоуханью роз блаженства поспеши¹.

С другой стороны, эта лирика в освобождении субъекта от самого себя и вообще от всех деталей и частных переходит к изначальной экспансии внутреннего мира, который, однако, легко теряется в безграничном и не может пробиться к положительному выражению того, что он делает своим предметом, поскольку само это содержание есть субстанциальное начало, недоступное образам искусства. В этом последнем отношении восточной лирике, особенно у евреев, арабов и персов, присуща в целом восторженность, характерная для гимнов. Субъективная фантазия расточительно громоздит всяческое величие, могущество и славу твари, но только затем, чтобы весь этот блеск исчез перед несказанно высшим величием бога, или же она неутомимо нанизывает на одну нить все приятное и красивое, принося эту драгоценную цепь в дар тому, кто единственно дорог поэту, будь то султан, возлюбленная или виночерпий.

Наконец, в качестве ближайшей *формы* выражения в этой сфере поэзии по преимуществу находят свое место *метафора, образ и сравнение*. Ибо *субъект*, который в своем внутреннем мире не свободен для самого себя, отчасти может возвещать о себе, только вживаясь по аналогии во что-то иное и внешнее; отчасти же *всеобщее* и субстанциальное продолжают здесь быть абстрактными, не сливаясь с определенным образом и не достигая этим свободной

¹ Перевод А. Голембы.

индивидуальности, так что и здесь они могут прийти к созерцанию только путем своего сравнения с особенными явлениями мира. Последние получают в таком случае лишь ту ценность, что они могут служить для приблизительного сравнения с тем единственным, что только и имеет значение и достойно славы и чести. Но эти метафоры, образы и сравнения, в которых раскрывается внутренний мир, почти все-

529

цело выявляющийся как что-то наглядное, представляют собой не действительное чувство и саму суть дела, а только их выражение, субъективно *придуманное* поэтом. Поэтому то, чего лишена здесь лирическая душа с точки зрения внутренне конкретной свободы, возмещается свободой выражения, которое развивается, начиная с наивной непосредственности образов и притч, через разнообразные посредствующие ступени вплоть до немыслимой, невероятной смелости и необычайного остроумия новых неожиданных комбинаций.

В заключение, что касается отдельных народов, которых следует назвать в связи с восточной лирикой, то это, во-первых, *китайцы*, во-вторых, *индийцы*, в-третьих же, и прежде всего *евреи*, *арабы* и *персы*. Более конкретной их характеристикой, однако, я не могу здесь заниматься.

в) Лирика греков и римлян

Общую характерную черту второй основной ступени, лирики греков и римлян, составляет *классическая* индивидуальность. В соответствии с этим принципом отдельное сознание, сообщающее себя в лирических формах, не растворяется во внешнем и объективном и не возносится над самим собой, следуя возвышенному призыву, обращенному ко всякому творению: «Всякое дыхание да славит господа!» Не погружается оно и во всепроникающего и животворящего Единого, радостно освобождаясь от всех пут конечного, но субъект свободно смыкается со всеобщим как субстанцией своего собственного духа и внутренне доводит до поэтического сознания это свое индивидуальное единение.

Лирика греков и римлян отличается как от *восточной* лирики, так, с другой стороны, и от *романтической*. Ибо вместо того, чтобы углубляться в проникновенность частных настроений и ситуаций, она, напротив, доводит внутреннее до прозрачайшего раскрытия его индивидуальных страстей, созерцаний и взглядов. Тем самым и она, будучи выражением внутреннего духа, сохраняет пластический тип классической формы искусства, насколько это вообще возможно для лирики. Излагаемые ею жизненные воззрения, мудрые изречения и т. п., несмотря на всю свою прозрачную всеобщность, не лишены, однако, свободной индивидуальности самостоятельного устроения и способа понимания. Они выявляются не столько в образах и метафорически, сколько прямо и в собственном смысле, при этом и субъективное чувство становится объективным для самого себя отчасти в более общей форме, отчасти же в наглядном обли-

530

ке. В рамках той же индивидуальности отделяются друг от друга особые виды — по замыслу, выражению, диалекту и стихотворному размеру, с тем чтобы в завершенной своей самостоятельности достигнуть кульминационной точки развития. Подобно внутреннему содержанию и его представлениям, более пластично и внешнее изложение, поскольку оно выделяет — с музыкальной точки зрения — не столько внутреннюю мелодию чувства, сколько чувственное звучание слова в соответствии с ритмической мерой его движения, присоединяя еще сюда сложные фигуры танца.

а. Греческая лирика в изначальной и наиболее развитой форме осуществляет такой художественный характер, доводя его до совершенства. Сначала еще в эпически выдержанных формах *гимна*, которые, пользуясь эпическим метром, не столько выражают внутреннее вдохновение, сколько в устойчивых объективных чертах, как я уже показал выше, представляют

душе пластический образ богов. Следующий шаг вперед с точки зрения метра представляет *элегический* размер, который добавляет пентаметр и являет собой начало строфической завершенности благодаря равномерно повторяющемуся чередованию пентаметра с гекзаметром и одинаковым цезурам. Поэтому элегия, как гражданская, так и эротическая, по всему своему тону уже более лирична, хотя в форме гномической элегии она еще очень близка эпическому выявлению и высказыванию субстанциального как такового, так что ею почти исключительно владеют ионийцы, у которых верх всегда оставался за объективным созерцанием. И в плане музыкального момента достигает полного развития главным образом только ритмическая сторона.

Наряду с этим, *в-третьих*, в рамках нового размера развиваются ямбические стихи, которые в резкости своих порицаний идут уже, скорее, в субъективном направлении.

Лирическая рефлексия и страсть в собственном смысле получают свое развитие только в так называемой *мелической* лирике: метры становятся здесь разнообразнее, строфы богаче, элементы музыкального сопровождения полнее благодаря привходящей модуляции. Каждый поэт создает свой размер, соответствующий его лирическому характеру: Сафо — для своих мягких, но воспламененных жаром страсти излияний, усиленных в своем выражении, Алкей — для мужественных, более дерзких од; и особенно сколии при многообразии своего содержания и тона допускают разносторонние оттенки слога и метра.

Наконец, хоровая лирика развивается наиболее многогранно как в отношении богатства представлений и рефлексии, сме-

531

лости переходов, комбинаций и т. д., так и с точки зрения внешнего исполнения. Хоровое пение может чередоваться с отдельными голосами, и внутреннее движение не довольствуется простым ритмом языка и модуляциями музыки, но в качестве пластического момента призывает на помощь и движения танца, так что в этом чувственном воплощении в процессе исполнения субъективная сторона лирики обретает свой полный противовес. Вдохновение такого рода имеет своим предметом наиболее субстанциальное и важное — прославление богов, а также победителей в играх, где греки, в политическом отношении часто разобщенные, могли объективно созерцать свое национальное единство. И со стороны внутреннего способа понимания также нет недостатка в эпических и объективных элементах. Например, Пиндар, который в этой области достиг вершины совершенства, легко переходит, как я уже говорил, от внешнего удобного повода к глубоким изречениям о всеобщей природе нравственного, божественного, затем героев, героических деяний, оснований государств и т. д., и ему равно подвластны как пластические средства наглядного представления, так и субъективный полет фантазии. Но именно поэтому движется не само по себе явление на эпический лад, а субъективное вдохновение, захваченное своим предметом, так что, наоборот, этот последний, кажется, находит опору в душе и создается ею.

Позднейшая лирика александрийских поэтов — уже не столько самостоятельное продолжение, сколько ученое подражание и забота об эlegantности и правильности выражений, пока она, наконец, вообще не разменивается на мелкие изящные штучки, шуточки и т. п. или же не старается заново соединить — узами чувства и остроумной находки — уже существующие цветы искусства и жизни или же обновить их тонкостью похвалы или сатиры.

β. Во-вторых, у *римлян* лирическая поэзия находит для себя почву не раз обработанную, но не столь изначально плодородную. Поэтому эпоха ее расцвета ограничивается по преимуществу веком Августа, когда ею занимались как теоретическим выражением и утонченным наслаждением духа, или же она остается, скорее, дедом искусного перевода и копирования, плодом усердия и вкуса, — но не свежего чувства и оригинального художественного замысла. Однако, несмотря на ученость, чужую мифологию и подражание — в первую очередь более холодным александрийским образцам, здесь все же выявляются в их самостоятельности римское своеобразие вообще и индивидуальный характер и дух отдельных поэтов. И если отвлечься от сокро-

венной души поэзии и искусства, то и в сфере оды, и в области послания, сатиры и элегии здесь достигается нечто вполне законченное и совершенное в себе. Правда, более поздняя сатира, которую также можно отнести сюда, бичуя испорченность нравов, язвительно негодуя и провозглашая свою добродетель, тем менее вступает в круг ничем не замутненного поэтического созерцания, чем менее она может противопоставить этому образу порочной современности что-нибудь иное, кроме того же самого гнева и абстрактной риторики ревностной добродетели.

с) *Романтическая лирика*

Поэтому в лирику, как и в эпическую поэзию, изначальное содержание и дух приходят только вместе с выступлением новых наций. Это происходит у германских, романских и славянских народностей, которые уже в свою языческую первобытную эпоху, но главным образом после своего обращения в христианство, как в средние века, так и в последние столетия, развивали со все большим богатством и многообразием *третье* основное направление лирики — в русле общего характера *романтической* формы искусства.

В этом третьем кругу лирическая поэзия приобретает столь преобладающее значение, что принцип ее — в первую очередь по отношению к эпосу, а в ходе последующего развития и по отношению к драме, — заявляет о себе гораздо более глубоким образом, чем это было возможно у греков и римлян. Здесь у некоторых народов даже собственно эпические элементы разрабатывались целиком по типу повествовательной лирики, так что возникали произведения, относительно которых можно сомневаться, следует ли отнести их к тому или иному роду. Такая склонность к лирическому способу восприятия имеет своей существенной причиной то обстоятельство, что вся жизнь этих наций развивается из субъективного начала, которое принуждено производить и формировать из себя как нечто свое все субстанциальное и объективное и которое все более начинает сознавать это субъективное углубление внутрь себя. В наиболее чистом и полном виде это начало оказывается действенным у германских племен, тогда как славянским, наоборот, только еще предстоит вырваться из восточной погруженности в субстанциальное и всеобщее. Посредине между ними стоят романские народы, которые в завоеванных ими провинциях Римской империи не только обнаруживают остатки римских знаний и образованности вообще, но со всех сторон находят развитые отношения и состояния,

сливаясь с которыми они вынуждены поплатиться частью своей изначальной природы.

Что касается содержания, то в связи с религиозной и мирской жизнью этих народов и эпох, достигающих по мере своего раскрытия все большего многообразия, почти все ступени развития национального и индивидуального бытия сказываются в атом отражении внутреннего мира как субъективные состояния и ситуации. С точки зрения формы основной тип составляет либо выражение души, сосредоточенной в ее проникновенности, — независимо от того, переносится ли она в национальные и иные события, в природу или во внешнее окружение или же занята только собою, — либо рефлексия, субъективно углубляющаяся в себя и в свою расширившуюся образованность. Внешне пластичность ритмического стихосложения превращается в музыку аллитераций, ассонансов и разнообразнейших сочетаний рифм, пользуясь этими элементами, с одной стороны, с крайней простотой и непритязательностью, а с другой стороны, с великим искусством в создании твердо установившихся форм. В то же время и внешнее исполнение со все большей полнотой развивает собственно музыкальное сопровождение мелодического пения и инструментов.

Разделяя эту обширную группу, мы в основном можем следовать тем же путем, который я указал уже, говоря об эпической поэзии.

Согласно с этим, с *одной* стороны, лирика новых народов находится еще в се *языческой* первозданности.

Во-вторых, более разнообразно развивается лирика *христианского* средневековья.

Наконец, *в-третьих*, существенное воздействие оказывает отчасти возрождающееся изучение *древнего* искусства, а отчасти современный принцип *протестантизма*.

Однако на этот раз я не могу заняться ближайшей характеристикой этих трех стадий и ограничусь только тем, что в заключение отмечу еще одного немецкого поэта, с которого начался величественный подъем нашей отечественной лирики в последнее время. Его заслуги не оценены по достоинству нашей эпохой. Я имею в виду певца «Мессиады». *Клопшток* — это один из тех великих немцев, которые способствовали началу новой художественной эпохи в жизни своего народа. Он был великим человеком, который с мужественным вдохновением и внутренней гордостью вырвал нашу поэзию из крайне непримечательной посредственности готшедовской поры с присущей ей плоской педантичной чопорностью, когда было окончательно

534

опустошено и засушено все то, что оставалось еще благородного и достойного в немецком духе. Исполненный святости поэтического призвания, он создал стихотворения в зрелых и устойчивых, хотя и суровых формах, и поэзия его в своей значительной части остается классической.

Его юношеские оды посвящены отчасти благородной *дружбе*, которая была для него чем-то высоким, прочным, почетным, гордостью его души, храмом духа, а отчасти глубокий и тонко чувствующей *любви*, хотя как раз сюда относятся многие создания, которые следует считать вполне прозаическими. Таковым является, например, «Сельмар и Сельма»^m, этот нудный и скучный спор между влюбленными, который с обилием слез, скорби, пустых мечтаний и неуместной меланхолии вращается вокруг одной праздной и безжизненной идеи — кто умрет первым, Сельмар или Сельма.

По преимуществу же у Клопштока в самых разных отношениях проявляется *патриотическое чувство*. Будучи протестантом, он не мог довольствоваться ни христианской мифологией, ни легендами о святых и т. п. (за исключением, может быть, ангелов, к которым он относился с необычайным поэтическим уважением, хотя они и остаются абстрактными и безжизненными в поэзии живой действительности) как с точки зрения серьезности искусства, так и с точки зрения силы жизни и духа не просто скорбного и скромного, но и тонко чувствующего самого себя, положительно-благочестивого. Но как поэт он ощущал потребность в мифологии, и притом в родной мифологии, где сами образы и имена были бы уже прочной почвой для фантазии. Этого патриотического мотива нет для нас в греческих богах, и Клопшток предпринял попытку — можно сказать, из чувства национальной гордости — влить новую жизнь в древнюю мифологию Бодана, Хорты и т. д.

Но он точно так же не мог добиться какого-либо объективного воздействия и общезначимости с помощью этих имен богов, которые, правда, *были* когда-то германскими, но уже не *являются* таковыми, как какой-нибудь имперский съезд в Регенсбурге не мог бы быть идеалом нашего теперешнего политического существования. Поэтому как бы ни была велика потребность в том, чтобы иметь перед собой всеобщую народную мифологию, истину природы и духа в национальном облике, поэтическом и реальном, эти давно забытые боги все равно оставались лишь совершенно пустым обманом, и какое-то неуклюжее лицемерие

535

заклучалось в попытках представить дело так, будто у разума и национальной веры было какое-либо серьезное отношение к ним. Для фантазии же как таковой образы греческой мифологии

^m У Клопштока эта ода называется «Союз». (Прим. перев.)

бесконечно приятнее, радостнее, по-человечески свободнее и многообразнее. Однако в лирике *певец* изображает себя, и в этом качестве мы и должны чтить Клопштока за его патриотические устремления и опыты, которые были достаточно действенны, чтобы принести запоздалые плоды и привлечь ученое направление к подобным предметам и в поэтической сфере.

Наконец, с полной чистотой, красотой и действенностью патриотическое чувство Клопштока выступает, когда он вдохновляется честью и достоинством немецкого языка и старонемецких исторических образов, например Германа и особенно некоторых немецких императоров, которые сами воздали себе почести с помощью поэтического искусства. И так со все большей правотою оживала в нем гордость немецкой музыки, растущая ее решимость в радостном сознании своих возможностей померяться силами с греками, римлянами и англичанами. Столь же современен и патриотичен взгляд, обращенный на князей Германии, к надеждам, которые мог бы пробудить их характер в отношении общей славы, а также искусства и науки, общественных дел и великих духовных целей. С одной стороны, он выражал презрение к этим нашим князьям, которые

В покойных креслах, меж придворных льстивых,
Бесславные, еще бесславней станут!^н —

а с другой стороны, выражал боль по поводу того, что даже Фридрих Второй

Не замечал, что немецкой поэзии
Ствол — животворного корня исчадь, —
Быстро возрастая, раскинул широко
Тени ветвей вкруг себя, исполина^о.

И такую же боль доставили ему напрасные ожидания, заставлявшие его видеть в императоре Иосифе восход нового мира духа и поэзии. Наконец, не меньшая честь для сердца престарелого поэта, что он с участием встретил то событие, когда целый народ разбил сковывавшие его цепи, поправ тысячелетнюю неправду и впервые попытался построить свою политическую жизнь на основе разума и права. Клопшток приветствует

536

Славное солнце, что мне и не снилось!
Благословляю тебя, озарившее
Темя мое и седины мои
И наделившее силами, чтобы
Жизнь продолжать на десятке седьмом;
Ибо тому, что до этого дожил,
Я лишь высокому солнцу обязан!

И он даже обращается к французам с такими словами:

Простите, франки, братского имени
племя, что прежде немцев молил я
не подражать вам. Теперь от них я
жду подражания деаньям вашим^р.

Но тем более суровое негодование овладело поэтом, когда прекрасная заря свободы преобразилась в жуткий, кровавый день, убивший свободу. Этой своей боли Клопшток уже не

^н Здесь и далее отрывки из Клопштока — в переводе А. Голембы

^о Из оды «Непризнание» (1779). (Прим. ред.)

^р Оба отрывка — из оды «Генеральные штаты» (1788). (Прим. ред.)

смог придать поэтической формы и с тем большей прозаичностью выражал ее, утрачивая самообладание и присутствие духа, что ничего не мог противопоставить своей обманутой надежде, и душе его не явилось в самой действительности никакое более многообещающее требование разума.

Итак, Клопшток велик в глазах нации, свободы, дружбы, любви и протестантской твердости, почтенно благородство его души и поэзии, его стремления и свершения, а если с какой-то стороны он и был ограничен своим временем и сочинил немало холодных од, чисто критических, грамматических и метрических, то все же с тех пор не бывало еще такого независимого благородного человека с таким же серьезным и мужественным умонастроением, — за исключением одного Шиллера.

Но, в отличие от Клопштока, Шиллер и Гёте жили не просто жизнью певца своего времени, но и жизнью более универсальных поэтов. Особенно песни Гёте — самое превосходное, глубокое и впечатляющее, что только есть у немцев в новейшее время, поскольку они целиком принадлежат ему и его народу, выросли на родной почве и полностью отвечают основному настроению нашего духа.

III. ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Драму следует рассматривать как высшую ступень поэзии и искусства вообще, поскольку как по своему содержанию, так и по своей форме она достигает в своем развитии наиболее со-

537

вершенной целостности. Ведь по сравнению со всяким иным чувственным материалом, камнем, деревом, краской, звуком, речь есть единственный элемент, достойный передавать дух, а среди отдельных родов словесного искусства драматическая поэзия в свою очередь соединяет в себе объективность эпоса с субъективным началом лирики, поскольку она замкнутое в себе действие представляет в его непосредственной очевидности как действие реальное, проистекающее из внутреннего мира осуществляющего себя характера и предрешаемое в своем результате субстанциальной природой целей, индивидов и коллизии. Но такое опосредствование эпического внутренней жизнью субъекта как липа, действующего на наших глазах, не позволяет драме описывать по образцу эпоса внешнюю сторону места действия, окружения и всего совершающегося и делаемого, а потому требует полного сценического исполнения художественного произведения, чтобы последнее обрело подлинную жизненность. Наконец, само действие при целостности своей внешней и внутренней действительности может быть осмыслено совершенно противоположным образом, и общий принцип такого осмысления — в качестве трагического и комического — делает различия видов драматической поэзии ее третьей основной стороной.

Из этих общих точек зрения вытекает следующий порядок нашего изложения:

во-первых, нам надлежит рассмотреть драматическое произведение искусства в его всеобщем и особенном характере, в отличие от эпического и лирического произведения;

во-вторых, мы должны обратить свое внимание на сценическое исполнение драмы и его необходимость и,

в-третьих, мы рассмотрим различные виды драматической поэзии в их конкретной исторической действительности.

1. ДРАМА КАК ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

Первое, что мы можем выделить для себя с большей определенностью, касается *поэтической* стороны драматического произведения как таковой, независимо от того, что для непосредственного своего созерцания она должна исполняться на сцене. В качестве ближайших предметов нашего рассмотрения сюда относятся,

во-первых, общий принцип драматической поэзии;

во-вторых, особенные определения драматического произведения;

в-третьих, связь его с публикой.

а) Принцип драматической поэзии

Потребность драмы вообще заключается в наглядном изображении перед представляющим сознанием человеческих поступков и отношений, сопровождающемся словесным высказыванием лиц, выражающих действие. Однако драматическое действие не ограничивается простым беспрепятственным достижением известной цели, но всегда покоится на обстоятельствах, страстях и характерах, вступающих в коллизии, и потому ведет к таким поступкам и реакциям на них, которые со своей стороны вызывают необходимость в примирении раскола и борьбы. Поэтому мы видим здесь перед собою цели, получающие свое индивидуальное воплощение в живых характерах и чреватых конфликтами ситуациях, в их самовыявлении и самоутверждении, в их воздействии и влиянии друг на друга, и все это в мимолетности взаимных высказываний. Мы видим также обоснованный в самом себе конечный результат всех этих человеческих волевых усилий и свершений с их перекрещивающимся движением и конечным разрешением в состояние покоя.

Способ поэтического осмысления этого нового содержания должен представлять собою, как я уже говорил, опосредствующее единение эпического и лирического художественного начала.

а. Первое, что можно установить в этом отношении, касается *эпохи*, когда драматическая поэзия может выявиться в качестве преобладающего поэтического рода. Драма — это создание уже развитой внутри себя национальной жизни. Ибо она предполагает, что дни первоначальной поэзии — эпоса в собственном смысле слова, равно как и самостоятельная субъективность лирических излияний, уже остались позади, поскольку сама она, соединяя то и другое, не довольствуется уже ни одной из этих сфер по отдельности. Для такого поэтического сочетания необходимо, чтобы уже вполне пробудилось свободное самосознание человеческих целей, перипетий и судеб и чтобы оно сложилось в такой форме, какая возможна только в средние и в поздние эпохи развития национального бытия. Так, первые великие национальные деяния и события, как правило, бывают скорее эпическими, чем драматическими по своей природе — обычно это совместные походы за пределы своей страны, как Троянская война, наплыв, связанный с переселением народов, крестовые походы или же общая защита от чужеземцев, как, например, персидские войны. И только позднее выступают уже те более самостоятельные героико-одиночки, которые самостоятельно ставят себе цели и исполняют свои замыслы.

β. *Во-вторых*, что касается *опосредствования самих начал — эпического и лирического*, то мы должны представлять его следующим образом.

Уже эпос показывает нам некое действие, но как субстанциальную целостность национального духа — в форме объективно определенных событий и поступков, где субъективная воля, индивидуальная цель и внешние обстоятельства с их реальными препятствиями вполне уравнивают друг друга. В лирике же выступает сам по себе и высказывает себя субъект в его самостоятельной внутренней жизни.

Если теперь драма должна совместить в себе обе эти стороны, то ей придется

αα. *во-первых*, подобно эпосу, представить созерцанию нечто совершающееся, некое действие. Однако она должна удалить все внешнее со всего того, что происходит, и на его место в качестве причины и действительного основания поставить самосознательного и деятельного индивида. Ибо драма не распадается на лирический внутренний мир, противопоставленный внешнему миру, а представляет внутренний мир и *его же* внешнюю реализацию. В результате происходящее является проистекающим не из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера, получая драматическое значение только в соотнесении с субъективными целями и

страстями. И точно так же индивид не остается в своей замкнутой самостоятельности, но благодаря стечению обстоятельств, среди которых он избирает в качестве содержания своей воли свой характер и цель, а также благодаря природе этой индивидуальной цели он оказывается в конфликте и в борьбе с другими индивидами. Тем самым действие возлагается на перипетии и коллизии, которые, со своей стороны, даже против воли и намерения действующих характеров ведут к такой развязке, где ясно выявляется собственная внутренняя сущность человеческих целей, характеров и конфликтов. Эта субстанциальность, которая обнаруживается в индивидах, действующих самостоятельно по своему усмотрению, представляет собой другую сторону эпического, действенно и жизненно сказывающуюся в принципе драматической поэзии.

ββ. Как бы поэтому ни становился индивид со стороны его внутреннего мира средоточием всего, драматическое изображение все же не может довольствоваться исключительно лирическими ситуациями души и не может допустить, чтобы субъект праздно излагал уже свершенные подвиги или вообще описывал недеятельные наслаждения, чувства и взгляды. Драма должна показать, как ситуации и их настроенность определяются инди-

540

видуальным характером, который решается на особенные цели и обращает их в практическое содержание своего водящего «я». Определенный склад души становится поэтому в драме влечением, осуществлением внутреннего мира посредством воли, действием, он превращается в нечто внешнее, объективируется и в результате обращается в сторону эпической реальности. Внешнее же явление, не вступая в бытие просто как нечто происходящее, содержит для самого индивида его намерения и цели: действие есть исполненная воля, которая вместе с тем *осознается* как с точки зрения своего истока и исходного момента во внутреннем мире, так и с точки зрения конечного результата. То, что получается из деяния, обнаруживается и для самого индивида, оказывая обратное действие на субъективный характер и его состояние. Собственно лирическое начало в драматической поэзии и состоит как раз в этой постоянной соотношенности всей действительности с внутренним миром индивида, определяющегося самим собою и в такой же мере являющегося основой реальности, в какой он вбирает ее назад, в себя.

γγ. Только таким образом действие и выступает как *действие*, как действительное выполнение внутренних намерений и целей, с реальностью которых субъект смыкается как с самим собою и в которых он хочет самого себя и наслаждается собою. Теперь он всем своим самобытным существом должен выступить в защиту того, что переходит из него во внешнее бытие. Драматический индивид сам пожинает плоды своих собственных деяний.

Но поскольку интерес ограничивается здесь внутренней целью, где героем является действующий индивид, а из всего внешнего следует включать в художественное произведение только то, что имеет существенное отношение к этой вытекающей из самосознания цели, то драма, *во-первых*, абстрактнее эпоса. Ибо, с одной стороны, действие, поскольку оно покоится на самоопределении характера и должно выводить себя из этого внутреннего источника, лишено в качестве своей предпосылки эпической почвы целостного мирозерцания, объективно раскрывающегося во всех своих сторонах и разветвлениях, но сосредоточивается в простоте определенных обстоятельств, при которых субъект решается поставить свою цель и осуществляет ее. С другой же стороны, не индивидуальность должна развить перед нами *целый* комплекс своих национальных эпических качеств, а характер в плане его *действия*, имеющего своей общей душой *определенную* цель.

Эта цель, суть всего дела, выше широты индивидуальных

541

особенностей, поскольку индивид является только как живой посредник и одушевляющий носитель действия. Было бы излишним дальнейшее раскрытие индивидуального характера в его

самых различных сторонах, которые никак не связывались бы с его действием, сосредоточенным в *одном* моменте, или связывались бы с ним только отдаленно. Следовательно, и по отношению к действующей индивидуальности драматическая поэзия должна концентрировать действие с большей простотой, чем эпическая поэзия. То же относится к числу и разнообразию выступающих на сцене лиц. Ибо поскольку, как было сказано, драма движется не на почве целостной национальной действительности, которая должна созерцаться нами в многообразной совокупности различных сословий, возрастов, пола, деятельности. и т. д., а наоборот, драма постоянно должна направлять наш взор на *одну* цель и ее исполнение, то такое безвольное объективное растекание было бы в равной степени праздным и чем-то мешающим.

Во-вторых, цель и содержание действия драматичны лишь постольку, поскольку благодаря своей определенности цель эта — а при ее обособленности индивидуальный характер может увлечься ею опять-таки только при совершенно определенных обстоятельствах — в других индивидах вызывает иные, противоположные цели и страсти. Таким побудительным пафосом у каждого из действующих лиц могут быть, конечно, духовные, нравственные, божественные силы, справедливость, любовь к отечеству, к родителям, братьям и сестрам, супруге и т. д. Но если это существенное содержание человеческих чувствований и деятельности должно явиться как драматическое содержание, то ему предстоит выступить в своем обособлении в качестве различных *противоборствующих* целей, так что действие вообще должно испытывать сопротивление со стороны других действующих индивидов и запутываться в перипетиях и противоположностях, обоюдно оспаривающих друг у друга свой успех и удачу. Поэтому истинным содержанием, действенным на протяжении всей драмы, являются вечные силы, нравственное в себе и для себя, боги живой действительности, вообще божественное и истинное, — но не в спокойствии своего могущества, когда недвижные боги, вместо того чтобы действовать, пребывают в блаженной погруженности в себя, как немые скульптурные изваяния, а такое божественное, которое было приведено в движение и призвано к действию в его общине, в качестве содержания и цели человеческой индивидуальности, вступив в существование в качестве конкретного внешнего бытия.

542

Однако если божественное составляет таким образом глубочайшую объективную истину во внешней объективности действия, то, *в-третьих*, и решение исхода и протекания всех перипетий и конфликтов заключено не в отдельных индивидах, противостоящих друг другу, а только в самом божественном как целостности внутри себя. И драма каким угодно способом должна представить нам живое проявление необходимости, покоящейся в самой себе и разрешающей всякую борьбу и противоречие.

γ. Поэтому к драматическому *поэту* как творящему субъекту и обращено прежде всего требование полностью постигать все то внутреннее и всеобщее, что лежит в основе человеческих целей, столкновений и судеб. Он должен довести до своего сознания, в каких противоречиях и перипетиях в соответствии с природой самого дела может выступать действие как со стороны субъективной страсти и индивидуальности характеров, так и со стороны содержания человеческих замыслов и решений, а также внешних конкретных обстоятельств и условий. В то же время он должен обладать способностью понять, что представляют собой те господствующие силы, которые определяют человеку правый удел по мере его свершений. Правда и заблуждение страстей, бушующих в человеческой груди и заставляющих человека действовать, должны быть одинаково ясны для него, чтобы там, где обычному взору представляется, будто господствует лишь мрак, случай и хаос, для него открывалось бы реальное осуществление начала, разумного и действительного в себе и для себя.

Поэтому драматический поэт в равной мере не может остановиться ни на совершенно неопределенном брожении в глубинах души, ни на одностороннем утверждении какого-либо исключительного настроения или ограниченной партийности в осмыслении и мирозерцании, но

ему нужна величайшая открытость и всеохватывающая широта духа. Ибо духовные силы, которые в мифологическом эпосе только различаются, а благодаря многосторонней *реальной* индивидуализации делаются менее определенными в своем *значении*, эти духовные силы в качестве пафоса индивидов *противостоят* в драматической сфере друг другу в соответствии со своим простым субстанциальным содержанием. Драма есть разрешение односторонности этих сил, обретающих свою самостоятельность в индивидах и либо враждебно противостоящих друг другу, как в трагедии, либо же обнаруживающих в самих себе свое непосредственное разложение, как в комедии.

543

b) Драматическое произведение искусства

Что касается драмы как конкретного произведения искусства, то основные моменты, которые я хочу выделить здесь, вкратце следующие:

во-первых, единство драмы в отличие от единства эпоса и лирического стихотворения;

во-вторых, способ членения и развития;

в-третьих, внешняя сторона слога, диалога и размера.

а. Первое и наиболее общее, что можно утверждать о *единстве* драмы, связано с одним замечанием, которое я сделал уже выше: а именно что драматическая поэзия, в противоположность эпосу, должна более строго сосредоточиваться внутри себя. Ибо хотя и в эпосе индивидуальное событие является моментом единства, все же событие это протекает на многообразной развернутой почве широкой народной действительности и может дробиться в многосторонних эпизодах с их объективной самостоятельностью. Для некоторых видов лирики тоже была допущена подобная видимость слабой взаимосвязи целого, но по противоположным причинам. Однако поскольку в драме, как мы уже видели, с одной стороны, отпадает эпическая основа, а с другой стороны, индивиды выражают себя уже не в своей чисто лирической единичности, но благодаря противоположности их характеров и целей настолько связываются друг с другом, что именно эта индивидуальная связь их и составляет почву для их драматического существования, — поскольку отсюда уже вытекает необходимость более прочной замкнутости всего произведения. Такая более тесная сомкнутость по природе своей и объективна и субъективна: объективна со стороны предметного содержания целей, которых стремятся достигнуть в своей борьбе индивиды; субъективна благодаря тому, что это субстанциальное внутри себя содержание является в драме как страсть того или иного особенного характера, так что успех или неудача, счастье или несчастье, победа или гибель существенно касаются самих индивидов в их целях.

В качестве более конкретных законов можно указать на известные предписания так называемого единства места, времени и действия.

αα. Неизменность замкнутого места на протяжении определенного действия относится к тем застывшим правилам, которые вывели для себя из древней трагедии и замечаний Аристотеля главным образом французы. Но Аристотель говорит о трагедии только то (Поэтика, гл. 5), что длительность ее действия

544

большой частью не должна превосходить одного дня, единства же места он вообще не касается, и сами древние поэты отнюдь не следовали этому правилу в строгом понимании французов; так, например, в «Эвменидах» Эсхила и в «Аяксе» Софокла сцена меняется. Но еще менее способна склониться под игом абстрактного постоянства места новая драматическая поэзия, если ей приходится представлять многообразие коллизий, характеров, эпизодических действующих лиц и промежуточных событий, вообще представлять такое действие, где внутренняя полнота требует и

внешней широты. Современная поэзия, поскольку она творит в русле романтического типа искусства, вообще допускающего большую внешнюю пестроту и произвольность, именно поэтому освободилась от такого требования. Но если действие подлинно сосредоточено на немногих основных мотивах, так что и внешне может быть простым, то ему не приходится часто менять место действия. И это очень разумно.

Каким бы ложным ни было чисто условное предписание, но в нем заключено верное представление о том, что постоянная и беспричинная перемена места действия выглядела бы чем-то недопустимым. Ибо, с одной стороны, драматическое сосредоточение действия должно проявиться и в этом внешнем плане — в противоположность эпосу, который может с предельной многосторонностью, спокойствием и широтой изменений развертываться в пространстве; с другой стороны, драма сочиняется не только для внутреннего представления, как эпос, но и для непосредственного созерцания. В фантазии мы с легкостью переносимся с места на место, но при реальном созерцании нам не следует слишком много ждать от воображения в плане того, что противоречит чувственному впечатлению. Так, Шекспир, у которого в трагедиях и комедиях место действия меняется весьма часто, поставил столбы и прикрепил к ним надписи, где написано было, на каком именно месте играет сцена. Это жалкий выход из положения, он не может не рассеивать внимания. Поэтому единство места как нечто само по себе разумное и удобное можно рекомендовать по крайней мере постольку, поскольку это помогает избегать всевозможных неясностей. Однако и от фантазии можно ожидать много такого, что будет противоречить чисто эмпирическому созерцанию и правдоподобию, а потому самым подходящим в этом отношении будет идти счастливым средним путем, то есть и не ущемлять прав действительности и не требовать слишком точно придерживаться их.

ββ. То же самое можно сказать и об единстве *времени*. Ибо для представления, конечно, не составляет труда сжать большие

545

промежутки времени, но при чувственном созерцании не так-то легко перешагнуть через целый ряд лет. Поэтому если действие по всему своему содержанию и конфликту отличается простотой, то самое лучшее будет попросту сжать все время конфликта вплоть до его решения. Если же действие требует многосторонних характеров, ступени развития которых нуждаются в ряде ситуаций, разделенных временем, то формальное единство времени становится невозможным, тем более что временная длительность всегда только относительна и условна. Но уже поэтому желать, чтобы подобное изображение было изгнано из области драматической поэзии, поскольку оно противоречит твердо установленному единству времени, — значит провозгласить прозу чувственной действительности высшим судьей поэзии в ее истинности. Тем менее можно допускать, чтобы слишком многое зависело от чисто эмпирического правдоподобия, что перед нами, зрителями, за несколько часов может пройти лишь небольшой промежуток времени в его чувственной непосредственности. Ибо как раз в том случае, когда поэт более всего старается приспособиться к реальности, с иных сторон почти неизбежно возникает самое дурное неправдоподобие.

γγ. Напротив, совершенно ненарушимым законом является единство *действия*. Но в чем, собственно, заключается такое единство, — об этом можно спорить, и потому я более подробно объясню, как я понимаю его смысл. У всякого действия непременно должна быть какая-либо *определенная* цель, которую оно осуществляет, ибо, действуя, человек активно вступает в конкретную действительность, где все даже самое всеобщее тотчас же сгущается и ограничивает себя в качестве особенного явления. С этой стороны единства следовало бы искать в реализации некоей цели, определенной внутри себя и конкретно достигаемой в известных обстоятельствах и ситуациях. Но, как мы видели, обстоятельства драматического действия таковы, что индивидуальная цель встречает препятствия со стороны других индивидов, так что на пути ее встает противоположная цель, равным образом стремящаяся воплотиться в бытие, и это

противостояние ведет ко взаимным конфликтам и их осложнению. Поэтому драматическое действие, по существу, основано на действовании, *сталкиваемом в коллизии*, и подлинное единство может иметь свое основание только в таком целостном движении, когда в соответствии с определенностью особенных обстоятельств, характеров и целей коллизия оказывается в конце концов соразмерной целям и характерам, в то же время снимая их противоречие друг другу.

546

Такое разрешение, как и само действие, должно быть тогда одновременно субъективным и объективным. Ибо, с одной стороны, борьба противостоящих друг другу *целей* приходит к примирению; с другой же стороны, *индивиды* настолько вложили в свой замысел всю свою волю и все свое существование, что удача или неудача его, полное или частичное его осуществление, неизбежная гибель или же мирное согласие при, казалось бы, противоположных намерениях определяют и участь индивида, поскольку судьба его сплелась с теми целями, которые он чувствовал необходимым проводить в жизнь. Поэтому истинный конец бывает достигнут только тогда, когда цель и интерес действия, вокруг которого вращается целое, оказываются тождественными с индивидами и всецело связанными с ними.

Единство в свою очередь может быть более строгим или свободным в зависимости от того, просты ли различия и противоположности между действующими лицами в драме, или же они разветвились на побочные эпизодические действия и многообразных персонажей. Так, комедия при всей запутанности своей интриги не нуждается в столь жесткой замкнутости, как трагедия, где мотивировка отличается более величественной простотой. Романтическая трагедия и в этом отношении более разнообразна, а единство ее не столь строго, как в античной трагедии. Однако и здесь связь основных и побочных эпизодов должна оставаться ясной, а вместе с завершением целого и сама суть дела должна приводить к завершению. Так, например, в «Ромео и Джульетте» ссора между двумя семьями, лежащая за пределами целей и судеб влюбленных, остается почвой действия, но не собственно основным моментом, и Шекспир в конце пьесы уделяет исходу этой ссоры необходимое, хотя и гораздо меньшее внимание. Равным образом и в «Гамлете» судьба датского королевства представляет только второстепенный интерес, однако и она принимается во внимание и получает удовлетворительное завершение, поскольку на сцене появляется Фортинбрас.

Правда, в определенном исходе, разрешающем коллизии, опять-таки может быть заложена возможность новых интересов и конфликтов. Но та *единственная* коллизия, о которой шла речь в произведении, завершено само по себе, должна быть окончательно разрешена в нем. Таковы, например, три трагедии Софокла из фиванского цикла сказаний. В первой открывается, что Эдип — убийца Лая, вторая содержит мирную смерть его в роще Эвменид, а третья — судьбу Антигоны, и, однако, каждая из трагедий является как самостоятельное целое, независимое от других.

547

β. Что касается, *во-вторых*, конкретного *способа развертывания* драматического произведения, то мы должны выделить в первую очередь три момента, которыми драма отличается от эпоса и песни, а именно — объем, способ развития и разделение на сцены и акты.

αα. Мы уже видели, что драма не может растягиваться, достигая такой же широты, какая необходима для настоящей эпопеи. Я упомянул уже о том, что в драме отпадает состояние мира, описываемое в эпосе во всей его полноте, и на первый план выходит более простая коллизия, составляющая существенное драматическое содержание. В качестве дальнейшей причины я хочу указать здесь на то, что в драме, с одной стороны, на долю реального сценического исполнения приходится большая часть того, что эпический поэт должен неторопливо описывать для созерцания, а с другой стороны, главную сторону составляет не реальное делание, а изображение

внутренней страсти. Но все внутреннее, в противоположность широте реального явления, сжимается в простые чувства, сентенции, решения и т. д., выявляя и в этом отношении начало лирической сосредоточенности и происходящего на наших глазах возникновения и высказывания страстей и представлений в отличие от рядоположности явлений и отнесенности их к прошлому в эпосе.

Однако драматическая поэзия не довольствуется изложением только *одной* ситуации, но все нечувственное, присущее душе и духу, представляет в действии как целостность состояний и целей различных характеров, которые вместе высказывают все то, что происходит в их душе в связи с их действиями. Таким образом, по сравнению с лирическим стихотворением драма опять-таки разрастается, достигая несравненно большего объема. В целом это отношение можно определить так, что драматическая поэзия стоит примерно посередине между растянутостью эпопеи и сжатостью лирики.

Рр. *Во-вторых*, важнее, чем эта сторона внешней меры, способ *драматического развития* в отличие от развития в эпосе. Как мы видели, форма эпической объективности вообще требует неторопливого описания, и эта медлительность, обостряясь, может становиться настоящей помехой действию. На первый взгляд могло бы показаться, что драматическая поэзия вообще сделает своим принципом такое задерживание действия, поскольку в ее изображении *одной* цели и *одному* характеру противостоят другие цели и характеры. Однако на самом деле все обстоит как раз наоборот. Собственно драматический процесс есть постоянное *движение вперед* к конечной катастрофе. Это

548

просто объясняется тем, что именно *коллизия* составляет центральный момент целого. Поэтому, с одной стороны, все стремится к выявлению этого конфликта, а с другой стороны, как раз раздор и противоречие противостоящих умонастроений, целей и деятельности нуждается в разрешении и устремляется к такому своему результату. Этим мы не хотим, однако, сказать, что сама по себе поспешность в развитии уже принадлежит к числу драматических красот; напротив, и драматический поэт должен отводить определенное время для того, чтобы разработать всякую ситуацию саму по себе, со всеми заключенными в ней мотивами. Эпизодические же сцены, которые не продвигают действия вперед, а только затрудняют развитие, противоречат характеру драмы.

γγ. Наконец, членение драматического произведения в его развитии естественнее всего производить с помощью основных моментов, заключенных в самом понятии драматического движения. Уже Аристотель говорит об этом (Поэтика, гл. 7): целое есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало — то, что само, будучи необходимым, не следует за другим, а, напротив, за ним существует или происходит нечто другое; конец — противоположное, что возникает по необходимости или по обыкновению через другое, но за ним ничего не следует; середина — то, что само выходит через другое и из чего выходит другое. Конечно, в эмпирической реальности у каждого действия очень много предпосылок, так что трудно бывает установить, в каком месте следует отыскивать настоящее начало. Но поскольку драматическое действие существенным образом основывается на определенной коллизии, соответствующая исходная точка будет заключаться в *той* ситуации, из которой в дальнейшем должен развиваться этот конфликт, хотя пока он еще и не выявился. Конец же будет достигнут тогда, когда во всех отношениях осуществлено разрешение разлада и его перипетий. Посередине между исходом и концом поместится борьба целей и спор сталкивающихся характеров. Эти различные между собою звенья, будучи в драме моментами действия, сами суть действия, которым поэтому вполне соответствует наименование *актов*. Теперь, правда, их то и дело считают «антрактами», а один государь, который, должно быть, спешил — или, может быть, хотел, чтобы его непрерывно занимали, — однажды выбранил в театре камергера за то, что будет еще один «антракт».

Что касается *числа* актов, то в каждой драме их, по существу, должно быть *три*. *Первый* из них представляет обнаружение коллизии, которая затем раскрывается во *втором* акте как

549

живое столкновение интересов, как разделение, борьба и конфликт, и, наконец, в предельном обострении своего противоречия она с необходимостью разрешается в *третьем* акте. Если обратиться к древним, у которых драматические разделы оставались в целом более неопределенными, то в качестве соответствующей аналогии этого естественного членения можно привести трилогии Эсхила, где каждая часть формировалась, однако, как замкнутое само по себе целое. В современной поэзии главным образом испанцы следуют такому делению на три действия, тогда как англичане, французы и немцы обычно разделяют целое на *пять* актов, причем экспозиция приходится на первое действие, а три средних изображают разнообразные выпады и ответные реакции, перипетии и борьбу противостоящих партий, и только в пятом действии коллизия достигает полного завершения.

γ. Последнее, о чем мы должны еще сказать, касается *внешних средств*, которыми может пользоваться драматическая поэзия, поскольку она, если отвлечется от ее реального исполнения, остается в своей собственной сфере. Эти средства ограничиваются специфической разновидностью драматически действенного слога вообще, более конкретными различиями монолога, диалога и т. д. и стихотворным размером. Ведь в драме главное, как я уже не раз говорил, это не реальное делание, а раскрытие внутреннего духа действия как по отношению к действующим характерам и их страстям, пафосу, решениям, противодействию их друг другу и опосредствованию, так и в плане общей природы действия с его борьбой и судьбами. Этот внутренний дух, поскольку поэзия формирует его именно как поэзия, находит адекватное выражение преимущественно в поэтическом слове как наиболее духовном выражении чувств и представлений.

αα. Поскольку драма совмещает в себе начала эпоса и лирики, то и драматический слог должен заключать в себе и выявлять как лирические, так и эпические элементы. *Лирическая* сторона находит свое место особенно в современной драме, вообще там, где субъективность предается самой себе и в своих замыслах и деяниях стремится сохранить свое чувство внутренней жизни. Однако исповеди сердца, чтобы оставаться драматическими, не могут просто отдаться беспорядочному течению чувств, воспоминаний и рассуждений, а должны постоянно соотноситься с действием и иметь своим результатом различные его моменты, сопровождая их.

В противоположность такому субъективному пафосу *объективно* патетическое, будучи эпическим элементом, относится пре-

550

имущественно к развитию субстанциального начала в отношениях, целях и характерах, — развитию, которое обращено лицом к зрителю. И эта сторона до какой-то степени может приобретать лирическую настроенность, оставаясь драматической только в той мере, в какой она не выступает за пределы развития действия и не выпадает из связи с ним как нечто самостоятельное. Кроме того, могут включаться в качестве следов эпической поэзии и повествовательные рассказы, описания битв и тому подобное; однако и они должны быть в драме, с одной стороны, более сжатыми и динамичными, а с другой стороны, в свою очередь должны оказываться необходимыми для развития действия.

Наконец, специфически *драматическими* являются речи индивидов в борьбе их интересов и в конфликте их характеров и страстей. Оба первых элемента могут проникать здесь друг друга в их подлинно драматическом опосредствовании, к этому присоединяется затем сторона внешне происходящего, которая также выражается в слове. Например, о появлении и об уходе со сцены

действующих лиц обычно объявляется заранее, и вообще их внешнее поведение нередко отмечается другими индивидами.

Главным различием во всех этих отношениях является так называемая естественность выражения в противоположность условному театральному языку и его риторике. В новейшее время Дидро, Лессинг, а также Гёте и Шиллер в пору своей юности обращались по преимуществу к реальной естественности: Лессинг со всей его образованностью и тонкостью наблюдения, Шиллер и Гёте с предпочтением непосредственной жизненности и ее неприукрашенной грубоватости и силы. Казалось неестественным, что люди могут разговаривать друг с другом так, как в греческих, а главным образом во французских трагедиях и комедиях (и в последнем случае это суждение вполне справедливо). Но этот вид естественности, заключающийся в избытке чисто реальных черт, с другой стороны, легко может становиться сухим и прозаичным, когда характеры не развивают субстанцию своей души и своих действий, а только выражают все то, что они чувствуют, в непосредственной жизненности своей индивидуальности и без какого-либо более высокого осознания себя и своих отношений. В этом смысле чем естественнее индивиды, тем они прозаичнее. Ибо люди в их естественности относятся друг к другу в своих разговорах и спорах по преимуществу как совершенно *отдельные* лица, и если описать их в их непосредственном своеобразии, то они не в состоянии будут выступить в их субстанциальном облике. При этом и грубость и вежливость

551

одинаково сводятся к одному и тому же, если смотреть на суть дела, о котором идет речь. Ведь если грубость берет начало в какой-то *особенной* личности, каковая предается непосредственным внушениям невоспитанного ума и чувства, то вежливость, напротив, восходит только к абстрактно-всеобщему и формальному началу в плане уважения, признания личности, любви, чести и т. д., причем этим не выражается еще что-либо объективное и содержательное.

Между этой чисто формальной всеобщностью и тем естественным выражением необразованной самобытности находится подлинно всеобщее, не остающееся ни формальным, ни внеиндивидуальным, но осуществляющееся двояким образом — в определенности характера и в объективности умонастроения и целей. Поэтому подлинно поэтическое будет состоять в том, что все характерное и индивидуальное, что присуще непосредственной реальности, будет возводиться в очищающую стихию всеобщности и обе стороны будут взаимно опосредствованы. Тогда и в плане слога мы почувствуем, что, не покидая почвы реальности и ее подлинных черт, мы находимся все же в иной сфере, а именно в идеальной области искусства. Таков язык драматической поэзии греков, язык позднего Гёте, отчасти язык Шиллера, а по-своему и Шекспира, хотя последнему в соответствии с тогдашним состоянием сцены то и дело приходилось оставлять часть речи на долю изобретательности актера.

ββ. *Во-вторых*, драматический способ высказывания ближайшим образом разделяется на излияния хоровых песнопений, на монологи и диалоги.

Различие хора и диалога, как известно, было особенно разработано античной драмой, тогда как в современной драме оно отпадает, поскольку то, что произносил у древних хор, теперь вкладывается в речи самих же действующих лиц. А именно, *хоровое пение* высказывает общее умонастроение и чувство перед лицом индивидуальных характеров и их внешнего и внутреннего спора в форме, то более склоняющейся к субстанциальности эпических высказываний, то более исполненной лирического подъема. В *монологах* же, наоборот, внутренний мир отдельного человека становится объективным для самого себя в известной ситуации действия. Поэтому свое подлинно драматическое место они получают в такие моменты, когда душа после всех прошедших событий просто сосредоточивается внутри себя, дает себе отчет в своей несогласии с другими или в своем внутреннем расколе или же в последний раз обдумывает свои медленно зревшие или внезапные решения.

В-третьих, вполне драматической формой является *диалог*. Ибо в диалоге действующие индивиды могут высказать по отношению друг к другу свои характеры и цели как с точки зрения их особенности, так и в плане субстанциальности своего пафоса, вступая в борьбу и тем продвигая вперед реальное развитие действия. В диалоге также можно различать выражение *субъективного* и *объективного* пафоса. Первый принадлежит, скорее, случайной особенной страсти независимо от того, остается ли она стесненной внутри себя, выражаясь только афористически, или же может бурно излиться и полностью выразить себя. Преимущественно к такому виду пафоса прибегают поэты, стремящиеся вызвать движение субъективного чувства с помощью трогательных сцен. Но как бы ни расписывали они личные страдания человека, дикие страсти или же непримиримый внутренний разлад души, подлинно человеческая душа будет тронута не столько всем этим, сколько таким пафосом, в котором одновременно получает развитие и объективное содержание. Поэтому более ранние пьесы Гёте, например, как бы ни был глубок сам по себе их материал и как бы ни был естествен диалог сцен, в целом производят меньшее впечатление. Точно так же излишняя непримиренная внутренняя разорванность и безудержная ярость не очень затронут здоровый дух; все отвратительное скорее леденит душу, чем согревает ее. И тогда, как бы заразительно ни старался поэт описывать страсти, ему ничто не поможет; сердце только раскалывается и отворачивается от этого. Ибо здесь нет положительного, нет примирения, без которого никогда не обойтись искусству.

Древние же в своих трагедиях действовали главным образом объективной стороной пафоса, которому не чужда здесь и человеческая индивидуальность — в той мере, в какой ее требует античность. И в пьесах Шиллера тот же всепроникающий пафос великой души, всюду являющийся и высказывающий себя в качестве основы действия. Этому обстоятельству в первую очередь следует приписать длительное воздействие, производимое шиллеровскими трагедиями, особенно со сцены, воздействие, не ослабевшее еще и сейчас. Ибо всеобщий, глубокий, непреходящий драматический эффект производит только субстанциальный элемент действия: как определенное содержание — нравственное начало, формально же — величие духа и характера, где опять-таки возвышается Шекспир.

γγ. Наконец, я сделаю лишь несколько замечаний о *стихотворном размере*. Драматическому метру лучше всего придерживаться середины между спокойным, ровным потоком гекза-

метра и более прерывистыми лирическими размерами, рассеченными цезурами. В этом отношении более всех других размеров следует рекомендовать ямб. Ибо ямб со своим шагающим вперед ритмом наиболее соответствует течению действия; благодаря анапестам ритм его становится стремительнее и живее, но благодаря спондеям весомее, сценарию же прежде всего присущ достойный тон благородной умеренной страсти. Из новых народов испанцы, наоборот, пользуются четырехстопным спокойным неторопливым трохеем, который, с его многообразными переплетениями и ассонансами рифм или же обходясь без рифмы, оказывается чрезвычайно подходящим для фантазии, утопающей в роскоши своих образов, и для рассудительно колких диалогов, которые скорее задерживают действие, чем развивают его. Помимо этого для настоящей лирически тонкой игры испанцы добавляют сюда еще сонеты, октавы и т. п. Подобным же образом французский александрийский стих гармонирует с формальной благопристойностью и декламационной риторикой более умеренных или более пылких страстей, условный язык которых стремилась искусственно разработать французская драма. Более реалистические англичане, примеру которых последовали в новейшее время и мы, немцы, также придерживались ямбического размера, который уже у Аристотеля (Поэтика, гл. 4) назван: μάλιστα λεκτικὸν τῶν

μέτρον⁹; однако пользовались они им не в форме триметра, а в менее патетическом виде, и притом с большой свободой.

с) Отношение драматического произведения искусства к публике

Хотя преимущества или недостатки слога и стихотворного размера важны и в эпической и в драматической поэзии, в драматических произведениях им следует приписать еще более значительное воздействие ввиду того обстоятельства, что здесь мы имеем дело с умонастроениями, характерами и действиями, которые должны предстать перед нами в своей живой действительности. Так, комедия Кальдерона со всей остроумной игрой своих образов, со слогом то логически точным, то напыщенным, со сменой своих размеров, часто лирических, уже вследствие такого способа выражения с трудом могла бы рассчитывать на всеобщее к себе участие. Благодаря своей чувственной наглядности и близости остальные стороны содержания и драматиче-

554

ской формы тоже оказываются в гораздо более прямой связи с публикой, взору которой они предлагаются. Мы кратко коснемся и этого отношения.

Публику, читающую научные сочинения, лирические стихотворения или эпические поэмы, составляют как бы специалисты, или же безразлично и предоставлено воле случая, в чьи руки попадут такие стихотворения и прочие сочинения. Кому книга не нравится, тот может отложить ее в сторону, точно так же как может пройти мимо полотна или статуи, которые ничего ему не говорят, и у автора в таком случае будет еще отговорка, что его произведение написано не для этого читателя. Иначе обстоит дело с драматическими созданиями. Здесь имеется определенная публика, для которой следует писать и перед которой существуют обязательства у поэта. Ибо у публики есть право рукоплескать и выражать недовольство, поскольку ей как присутствующей общности преподносится произведение, которое должно быть воспринято с живым участием здесь, на этом месте, и сейчас, в эту минуту. Такая публика, собравшаяся как коллектив, чтобы вынести свой приговор, имеет крайне смешанный характер: она различается по образованию, интересам, привычкам вкуса, склонностям и т. д., и, чтобы понравиться вполне и до конца, необходимо подчас обладать некоей талантливостью в дурном и особой беззастенчивостью по отношению к чистым требованиям подлинного искусства. Правда, и у драматического поэта есть выход — презирать публику; но именно в этом случае он упускает свою цель в том, что касается наиболее свойственного ему способа воздействия.

Особенно среди немцев стало модным со времен Тика проявлять упрямство по отношению к публике. Немецкий автор хочет выразить себя в соответствии со своей особенной индивидуальностью, а не сделать свое создание приемлемым для слушателя и зрителя. Напротив, при немецком своенравии каждому хочется чего-нибудь своего, чтобы показаться оригиналом по сравнению с другими. Так, например, Тик и господина Шлегели, которые со своей иронической преднамеренностью никак не могли завладеть духом и душой своей нации и своей эпохи, выступили прежде всего против Шиллера и чернили его за то, что он нашел верный тон для немцев и стал самым популярным поэтом. Наши соседи, французы, поступают иначе и, наоборот, пишут для того, чтобы сейчас же произвести эффект. Они все время видят перед собой публику, которая в свою очередь оказывается строгим и резким критиком автора, да и может быть таким, поскольку во Франции утвердился определен-

555

⁹ Самый разговорный из всех метров (*др.-греч.*).

ный художественный вкус, тогда как у нас процветает анархия и каждый судит в соответствии со своими случайными индивидуальными взглядами, чувствами и настроениями — одобряет или же хулит.

Но если драматическое произведение по самой его природе должно обладать в себе той жизненностью, которая вызывает одобрительный прием его у народа, то драматическому поэту прежде всего следует подчиниться тем художественным требованиям, которые, независимо от всех прочих случайных направлений и обстоятельств времени, могут обеспечить должный успех. В этом отношении я ограничусь только самыми общими моментами.

а. *Во-первых*, цели, которые оспаривают друг друга в драматическом действии и приводят к разрешению свою борьбу, должны иметь своей основой или общечеловеческий интерес, или же пафос, являющийся общезначимым субстанциальным пафосом народа, для которого создает свои произведения поэт. Здесь общечеловеческое и специфически национальное могут значительно расходиться друг с другом в отношении субстанциального содержания коллизии. Произведения, представляющие вершину драматического искусства и развития у одного народа, могут быть совершенно чуждыми для другого времени и нации. Так, в индийской лирике многое и сегодня покажется нам в высшей степени приятным, нежным и привлекательным, так что при этом мы не будем ощущать отталкивающего различия. Но та коллизия, вокруг которой вращается все действие «Сакунталы», а именно гневное проклятие брамина, которому не оказывает знаков почтения Сакунтала, просто потому что она не видит его, с нашей точки зрения, может показаться абсурдной и только, так что при всех прочих достоинствах этого чудесного произведения мы все же не можем проникнуться интересом к существенному, основному моменту действия.

То же относится и к манере, в которой испанцы постоянно разрабатывают мотив личной чести с такой абстрактной категоричностью и последовательностью, что она не может не оскорблять глубочайшим образом наши представления и чувства. Я вспоминаю, например, о попытке поставить на нашей сцене одну из менее известных у нас пьес Кальдерона, «Тайная месть за тайное бесчестие», причем попытка эта потерпела полную неудачу именно по указанной причине. Другая трагедия, «Врач своей чести», хотя она в пределах сходного круга представлений изображает все же более глубокий с человеческой точки зрения конфликт, привилась у нас — с некоторыми изменения-

556

ми — больше, чем «Стойкий принц», пьеса, на пути которой опять встает застывший и абстрактный принцип католицизма.

Напротив, шекспировские трагедии и комедии, отличаясь противоположным направлением, собирали все более многочисленную публику, поскольку, несмотря на их национальный характер, общечеловеческая сторона настолько перевешивает в них все остальное, что Шекспир не нашел доступа только туда, где как раз господствуют узкие и специфические национальные условности в искусстве, которые или совершенно исключают восприятие таких произведений и наслаждение ими, или же ограничивают его. Подобным же преимуществом, что и шекспировские драмы, могли бы пользоваться также древние трагики, если бы мы только не требовали большей субъективной глубины внутреннего мира и широты частной характеристики, не говоря уже об изменившихся привычках в отношении сценического представления и некоторых сторон национальных воззрений. Античные же *сюжеты* никогда не утратят своего воздействия. Поэтому в целом можно утверждать, что драматическое произведение при всем своем великолепии будет тем более проходящим, чем более станет оно избирать своим содержанием не субстанциально-человеческие интересы, а чисто специфические характеры и страсти, обусловленные лишь определенным национальным направлением эпохи.

б. *Во-вторых*, подобные общечеловеческие цели и действия должны предстать в своем индивидуальном виде, становясь живой поэтической действительностью. Ибо драматическое

произведение должно не только обращаться к живому пониманию, которого, конечно, не должна быть лишена и публика, но ему надлежит предстать в себе самом как живая действительность ситуаций, характеров, состояний и действий.

αα. Что касается в этом отношении местного окружения, нравов, обычаев и прочих внешних моментов в рамках действия, предстающего перед нашими глазами, то я уже говорил об этом подробнее в другом месте (см. т. I, стр. 273—290). Драматическая индивидуализация должна быть или всецело поэтической, жизненной и занимательной, настолько, что мы перестаем замечать все чужеродное и чувствуем, что сама эта жизненность заинтересовывает нас собою, или же она может проявляться только как внешняя форма, которую превосходит все духовное и всеобщее, что заключено в ней.

ββ. Важнее, чем эта внешняя сторона, — жизненность *характеров*, которые не могут быть просто олицетворением каких-либо целей, как это слишком часто случается у наших современ-

557

ных драматических поэтов. Такие абстракции определенных страстей и целей вообще лишены какого бы то ни было воздействия; недостаточно и чисто поверхностной индивидуализации, поскольку тогда содержание и форма начинают распадаться по примеру аллегорических фигур. Не возместят этого недостатка и глубокие чувства и мысли, возвышенные умонастроения и слова. Напротив, индивид в драме должен быть насквозь жизнен в самом себе и представлять законченную целостность, а умонастроение и характер его должны гармонировать с его целями и поступками.

Главное при этом — не просто широта своеобразных черт характера, а всепроникающая индивидуальность, которая все приводит к единству, каковым она сама и является, представляя эту свою индивидуальность в речах и в действиях как один и тот же источник, из которого проистекает любое особенное высказывание, любая отдельная черта умонастроения, всякий поступок и манера поведения. Если просто сложить вместе различные качества и занятия, хотя бы и поставленные в ряд ради создания целого, то это не даст еще живого характера, который предполагает ведь со стороны поэта живое творчество и работу воображения. Таковы, например, индивиды в трагедиях Софокла, хотя в них и нет того богатства особенных черт, с которым выступают перед нами эпические герои Гомера. Из новых поэтов главным образом Шекспир и Гёте создали наиболее жизненные характеры, тогда как французы, особенно в своей более ранней драматической поэзии, довольствовались скорее формальными и абстрактными представителями общих типов и страстей, чем подлинно живыми индивидами.

γγ. В-третьих, однако, суть дела не исчерпывается и жизненностью характеров. Так, «Ифигения» и «Тассо» Гёте с этой точки зрения одинаково превосходны, но они в собственном смысле слова лишены драматической жизненности и динамики. Так, уже Шиллер говорит об «Ифигении», что в ней стало действием и представлено нашему взору само нравственное начало, развивающееся в душе, и само умонастроение. И действительно, мало расписывать и высказывать внутренний мир различных характеров, но должно выступить столкновение их *целей*, продвигая действие вперед. Поэтому Шиллер обнаруживает в «Ифигении» излишнюю замедленность, чрезмерную затянутость, так что он даже говорит, что пьеса эта очевидно переходит в область эпоса, если сравнивать ее со строгим понятием трагедии. Ведь драматически действенным является действие как действие, а не изображение характера как такового в его относительной не-

558

зависимости от определенной цели и ее осуществления. В эпосе широта и многосторонность характеров, обстоятельств, происходящих событий может получить достаточный простор, в драме же наиболее полное воздействие оказывает сосредоточенность на определенной коллизии и

борьбе внутри нее. В этом смысле прав Аристотель (Поэтика, гл. 6), утверждая, что в трагедии есть два источника действия (ἀίτια δύο), умонастроение и характер (διάνοια καὶ ἦθος), но главное—это цель (τέλος), и индивиды действуют не для того, чтобы представить нам характеры, но последние вовлекаются ради действия.

γ. Последняя сторона, которую можно принять здесь во внимание, касается драматического поэта в его отношениях с публикой. Эпическая поэзия в своей подлинной изначальности требует, чтобы поэт устранял себя как субъекта перед лицом объективно существующего произведения и давал бы нам только суть дела. Напротив, лирический певец выражает свою душу и свое субъективное мирозерцание.

αα. Поскольку в драме действие проходит перед нами на наших глазах в своей чувственной реальности и индивиды говорят и действуют от своего собственного имени, то может показаться, что поэт должен совершенно отойти здесь на задний план — еще больше, чем в эпосе, где он по крайней мере выступает как рассказчик, повествуя о происшедших событиях. Но это предположение верно только в относительном смысле. Ибо, как я сказал уже в самом начале, драма обязана своим происхождением только таким эпохам, когда субъективное самосознание достигло уже высокой ступени развития как в отношении мирозерцания, так и в отношении художественного уровня. Поэтому драматическое произведение, в отличие от эпического, не может создавать видимость, будто оно вышло из народного сознания как такового, — простым, как бы лишенным субъективности рупором которого был бы в таком случае поэт, — но здесь в завершённом произведении мы одновременно хотим видеть создание сознательного и оригинального творчества, распознавая в нем искусство и виртуозность индивидуального поэта. Только благодаря этому драматические создания и достигают вершины художественной жизненности и определенности в отличие от непосредственно реальных действий и событий. Поэтому о творцах драматических произведений никогда и не велось столько споров, как о творцах первоначальных эпосей.

ββ. Но, с другой стороны, публика желает — если сама она сохранила еще в себе подлинное понимание и подлинный дух искусства, — чтобы перед нею выступали в драме не какие-ни-

будь случайные капризы и настроения, индивидуальное направление и одностороннее мирозерцание того или иного субъекта (выражать все это более или менее позволено лирическому поэту), но она имеет право требовать от поэта, чтобы в процессе драматического действия — комического или трагического — и в его исходе осуществилось нечто разумное и истинное в себе и для себя. В этом смысле я уже потребовал раньше прежде всего от драматического поэта, чтобы он глубже других проникал в сущность человеческого поведения и божественного миропорядка и глубже других постигал ясное и живое изображение этой вечной субстанции всех человеческих характеров, страстей и судеб.

Правда, достигая такой глубины прозрения и индивидуально жизненной мощи искусства, поэт в известных обстоятельствах может легко оказываться в конфликте с ограниченными и враждебными искусству представлениями своей эпохи и своей нации; но в последнем случае вину за разлад с духом времени следует возложить на публику, а не на поэта. У него есть лишь один долг — следовать за истиной и за гением, ведущим его, и если только это подлинный гений, то он, как и всегда, когда речь идет об истине, в конечном итоге одержит победу.

γγ. Если говорить о той мере, в какой драматический поэт как индивид может выступить против своей публики, то об этом мало что можно сказать определенного. В общем, я напому только о том, что в некоторые эпохи именно драматической поэзией пользуются для того, чтобы проводить в жизнь новые представления в политике, нравственности, поэзии, религии и т. д. Уже Аристофан в своих ранних комедиях ведет полемику со внутренними условиями Афин и выступает против Пелопоннесской войны. Вольтер пытается распространять свои просветительские принципы также и с помощью драматических произведений. Но прежде всего

Лессинг стремится в своем «Натане» оправдать свою моральную веру в противоположность религиозно ограниченной ортодоксии, а в новейшее время и Гёте в своих первых созданиях напал на прозаичность немецких воззрений на жизнь и искусство, причем здесь за ним во многом следовал Тик.

Если такое индивидуальное воззрение поэта оказывается высшей позицией и не выпадает с преднамеренной независимостью из самого представляемого действия, так что действие это не низводится до уровня простого средства, то искусству не нанесен еще никакой ущерб. Но если это ущемляет поэтическую свободу произведения, то поэт, может быть, и сумеет еще про-

560

известить большое впечатление на публику таким обнаружением своих пусть подлинных, но, скорее, независимых от художественного творчества тенденций, однако интерес, который он пробудит, будет относиться только к материалу и менее будет связан с искусством. Наихудший же случай этого рода имеет место тогда, когда поэт преднамеренно льстит определенному ложному направлению, господствующему в публике, просто ради того, чтобы понравиться, совершая тем двойной грех — против истины и против искусства.

Наконец, еще одно конкретное замечание: из всех видов драматической поэзии трагедия предоставляет меньший простор для свободного выхода субъективности поэта по сравнению с комедией, где случайность и произвол субъективного с самого начала уже являются принципом. Так, в своих парабасах Аристофан часто занят афинской публикой, причем он отнюдь не скрывает своих политических воззрений на события и ситуацию дня, дает умные советы своим согражданам, стремится взять верх над своими противниками и соперниками в искусстве, а иногда даже открыто выставляет на осмеяние и свою собственную персону с ее случайными чертами.

2. ВНЕШНЕЕ ИСПОЛНЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Из всех искусств одна только поэзия лишена полноты реальности внешнего явления, в том числе и чувственной реальности. Но поскольку драма отнюдь не повествует о деяниях прошлого — для их духовного созерцания, и не выражает внутренний субъективный мир — для представления и души, а трудится над тем, чтобы некоторое происходящее в настоящий момент действие представить в соответствии с реальностью настоящего, то она вступила бы в противоречие со своей собственной целью, если была бы вынуждена ограничиться теми средствами, которые может предложить ей поэзия как таковая. Ибо действие, происходящее в настоящий момент, принадлежит, правда, внутреннему миру и с этой стороны вполне выражается в слове, но оно раскрывается также и во внешней реальности и требует всего человека, в частности в его телесном существовании, поступках, поведении, в движениях его тела и в мимическом выражении чувств и страстей. Драма нуждается в этом и сама по себе, и для воздействия человека на человека, и для ответных действий, которые могут здесь возникнуть. Но если индивид изображен в действительной реальности, то помимо этого ста-

561

новится необходимым и внешнее окружение, определенное место, в кругу которого он вращается и действует.

Таким образом, драматическая поэзия нуждается в помощи почти всех остальных искусств, коль скоро она не оставляет все эти стороны в их непосредственной случайности, а художественно формирует их как момент самого искусства. Сцена представляет собой отчасти архитектурное окружение, как, например, храм, отчасти же внешнюю природу; то и другое получает живописную трактовку и исполнение. На этом месте выступают затем одушевленные пластические образы, объективируя свои желания и чувства в их художественном воплощении как путем выразительной

декламации, так и посредством живописной мимики и движений тела, обусловленных внутренним состоянием.

В этом отношении может выявиться более конкретно одно различие, напоминающее о том, о чем я уже говорил выше как о противоположности декламации и мелодического начала в музыке. Если для декламации в музыке главное — это слово в его духовном значении, характерному выражению которого до конца подчиняется музыкальная сторона, тогда как мелодия, хотя она и может воспринять словесное содержание, свободно движется и раскрывается в своей стихии, — так и драматическая поэзия, с одной стороны, пользуется родственными ей искусствами только как чувственной основой и окружением, среди которого возвышается надо всем остальным, свободно властвуя, поэтическое слово — подлинное средоточие всего. С другой же стороны, все то, что сначала имеет значение только вспомогательного средства и сопровождения, становится целью само по себе и формируется в собственной области в своей самостоятельной красоте. Декламация переходит в пение, движение — в мимический танец, а сценическая картина благодаря своему великолепию и живописной привлекательности сама по себе претендует на художественную завершенность. Если же, как это не раз происходило, особенно в новейшее время, сопоставить с только что названным внешним исполнением драмы поэтическое как таковое, то в результате для дальнейшего обсуждения всей этой области возникают следующие точки зрения:

во-первых, драматическая поэзия, стремящаяся ограничиться самой собою в качестве поэзии, а потому отвлекающаяся от театрального представления своих произведений;

во-вторых, актерское искусство в собственном смысле слова, поскольку оно ограничивается декламацией, мимикой и движениями *таким* образом, что поэтическое слово повсюду может остаться определяющим и преобладающим фактором;

562

наконец, *в-третьих*, исполнение, прибегающее к помощи всех средств сцены, музыки и танца, допуская их самостоятельность по отношению к поэтическому слову.

а) Чтение и чтение вслух драматических произведений

Как мы видели, собственно чувственным материалом драматической поэзии является не только человеческий голос и произносимое слово, но и весь человек, который не только высказывает свои чувства, представления и мысли, но, включаясь в конкретное действие, в соответствии со всем своим бытием воздействует на представления, планы, поступки и поведение других, испытывает с их стороны обратное действие или же утверждает себя перед их лицом.

а. В противоположность этому определению, заключенному в самом существе драматической поэзии, в наше время распространен, особенно среди нас, немцев, такой взгляд на драму, который в приспособлении ее для исполнения на сцене видит лишь несущественное добавление, хотя, собственно говоря, все драматурги, как бы ни были они равнодушны к театру или как бы они ни презирали его, все же питают надежду и желание поставить свое произведение на сцене. Подавляющему большинству наших новейших драм никогда не приходится видеть сцены по той совершенно простой причине, что они недраматичны.

Конечно, нельзя утверждать, что драматическое сочинение не может поэтически удовлетворять уже своей внутренней ценностью, но эту внутреннюю *драматическую* ценность создает, по существу, только такая трактовка драмы, в результате которой она становится превосходной для исполнения. Лучшее подтверждение этому — греческие трагедии, которые мы, правда, уже не видим на сцене, но которые, если рассмотреть вопрос внимательнее, именно потому доставляют нам полное удовлетворение, что в свое время они делались исключительно для сцены. То, что они изгнаны с нашей теперешней сцены, объясняется не столько особенностями их драматического построения, отличающегося от принятого у нас главным образом применением хоров, а, скорее, национальными условиями и предпосылками, на которых они часто основываются по своему содержанию и которые мы не можем чувствовать как что-то близкое нам

вследствие чуждости их нашему теперешнему сознанию. Нам не захочется смотреть на болезнь Филоктета, например, на его вонючие раны на ноге, выслушивать его стоны и крики, и точно так же у нас не вызовет никакого интереса, стрела Геркулеса, о которой преимущественно

563

идет здесь речь. Подобно этому мы еще примиряемся с варварским принесением в жертву человека в «Ифигении в Авлиде» и «Ифигении в Тавриде», когда это происходит в опере, но в трагедии эта сторона должна быть обращена к нам совершенно иначе, как это и сделал Гёте.

β. Разнообразие наших привычек, когда мы или только читаем произведение сами, или же видим его в живом исполнении как целостность, привело нас еще и на тот ложный путь, что поэты теперь сами часто предназначают свои создания только для *прочтения*, полагая, что это обстоятельство не оказывает никакого влияния на природу драматической композиции. И действительно, здесь есть отдельные стороны, затрагивающие только те внешние моменты, которые относятся к так называемому знанию сцены: их нарушение не снижает ценности драматического произведения с поэтической точки зрения,— например, когда сцена задумывается так, чтобы другая, требующая больших усилий для своего оформления, могла с легкостью следовать за ней или чтобы у актера оставалось время на переодевание или же на отдых и т. д. Такие знания и умения не дают никаких поэтических преимуществ и не наносят пьесе вреда, сами по себе они более или менее зависят от меняющейся условной организации театра. Но есть, наоборот, и такие моменты, где поэт, желая стать подлинно драматическим поэтом, существенно нуждается в том, чтобы перед глазами его стояло живое исполнение и чтобы его персонажи говорили и поступали в соответствии с ним, то есть в духе реального действия, происходящего на наших глазах.

С этой стороны театральное представление действительно пробный камень. Ибо перед высшим судом здравой и зрелой в своем суждении публики несостоятельны одни лишь речи и тирады, написанные, так сказать, изящным слогом, но лишённые драматической истины. В какие-то эпохи публика, конечно, может быть испорчена пресловутой образованностью, когда упрямо вбиваются в головы нелепые мнения и причуды знатоков и критиков. Но если только у публики есть хоть капля подлинного понимания, то она удовлетворяется лишь тогда, когда персонажи выражают себя на словах и действуют так, как этого требует живая действительность природы и искусства.

Если же поэт намерен писать для уединившегося читателя, то у него лица могут вдруг начать говорить и вести себя так, как это возможно только в письмах. Если кто-нибудь объясняет нам в письме причины своих поступков и намерений, если он заверяет нас в чем-либо или изливает в письме душу, то между получением письма и нашим действительным ответом есть место для

564

разнообразных размышлений и представлений взамен того, что мы могли бы ответить или возразить сразу. Ведь представление охватывает широкое поле возможностей. Но если речи и возражения произносятся *сейчас*, на наших глазах, то тут важна предпосылка, что воля и сердце человека, движения его сердца и его решения будут непосредственны; и вообще все будет здесь воспринято прямо, от сердца к сердцу, из уст в уста, без кружного пути бесконечных раздумий. Ибо живые действия и речи в любой ситуации проистекают из характера как такового, у которого нет времени выбирать одну из многочисленных возможностей.

С этой точки зрения немаловажно, чтобы поэт, создавая драму, направлял свой взгляд на сцену, которая не может обойтись без драматической жизненности. По моему мнению, вообще не следует печатать драмы, но сразу же по написании — приблизительно так, как это происходило у древних,— драматические произведения должны в виде рукописи отдаваться в распоряжение

сцены с ее репертуаром, получая таким образом крайне незначительное хождение помимо нее. Тогда, вероятно, нам не приходилось бы видеть так много печатных драм с их изящным языком, прекрасными чувствами, превосходными сентенциями и глубокими мыслями, где нет только одного — того, что делает драму драмой, — действия и его подвижной жизненности.

γ. При чтении или при чтении вслух драматических произведений трудно бывает решить, таковы ли они, что и со сцены не утратят своего воздействия. Даже Гёте, которому в позднейшие годы приходил на помощь его большой театральный опыт, — даже Гёте чувствовал себя неуверенно в этом отношении, особенно при чудовищно хаотическом смешении нашего вкуса, допускающего самые разнородные вещи. Если характер и цели действующих лиц сами по себе велики и субстанциальны, то драму, конечно, проще постигнуть; но о динамике интересов, о последовательности уровней в развитии действия, о напряженности и запутанности ситуаций, о степени воздействия характеров друг на друга, о достоинстве и истинности их поведения и их слов, — обо всем этом трудно составить ясное представление помимо театрального спектакля и при простом чтении.

Чтение вслух может помочь тоже только до известной степени. Ибо речь в драме требует разных индивидов, а не только одну интонацию, как бы искусно ни менять ее в главном и в оттенках. Кроме того, при чтении вслух всегда мешает неясность, нужно ли называть имена говорящих лиц или не нужно, причем у того и у другого одинаково есть свои беды. Если чтение более или

565

менее монотонно, то приходится называть имена, но при этом всегда совершается насилие над выражением пафоса; если же декламация отличается большей драматической живостью, полностью вводя нас в реальную ситуацию, то здесь тоже легко может возникнуть новое противоречие. Как только ухо получит удовлетворение, начинает предъявлять свои требования глаз. Вслушиваясь в действие, мы хотим и увидеть действующих лиц, их жесты, их окружение и т. п., глаз стремится к полноте, а перед ним — декламатор, который спокойно сидит или стоит среди немногочисленного общества слушателей. Таким образом, чтение вслух не может удовлетворить нас, занимая промежуточное положение между целостным исполнением и неприятзательным чтением для себя, когда совершенно отпадает реальность, целиком предоставленная воображению.

б) Искусство актера

Реальное драматическое представление на сцене дает нам второе после музыки исполнительское искусство, актерское искусство, полностью развившееся лишь в новое время. Принцип его состоит в том, что, прибегая к помощи жестов, движений, декламации, музыки, танца и сценического оформления, преобладающую роль оно отводит речи и ее поэтической выразительности. Это единственно верное отношение для поэзии, взятой в качестве поэзии. Ибо как только мимика или пение и танец начинают формироваться как нечто самостоятельное, поэзия принижается до уровня средства и утрачивает свое господство над этими искусствами, которые в других случаях выступают лишь в качестве сопровождения. В этом отношении можно разграничить следующие точки зрения.

α. На первой ступени мы встречаем актерское искусство греков. Здесь искусство слова соединяется со скульптурой; действующий индивид выступает в качестве объективного образа в своей целостной телесности. Но коль скоро статуя оживает, воспринимает содержание поэзии и выражает его, входит во всякое сокровенное движение страсти, которая благодаря ей становится словом, обретает голос, то такое изображение одухотвореннее и духовно яснее, чем любая статуя и картина. В отношении этой одухотворенности мы можем различить две стороны.

αα. Во-первых, декламацию как художественную речь. Она была не очень развита у греков; главное состояло в понятности, тогда как нам хотелось бы распознать всю объективность души и все своеобразие характера в тончайших оттенках и переходах,

равно как и в более резких противоречиях и контрастах, в интонации и выражении голоса и в манере произнесения. В отличие от нас древние присоединяли к декламации музыкальное сопровождение, отчасти для выделения ритма, а отчасти для того, чтобы сделать выразительность слов более богатой модуляциями. Диалог, скорее всего, просто произносили и почти не сопровождали музыкой, но хоры исполнялись лирически-музыкально. По-видимому, благодаря пению с его более резким выделением акцентов понятнее становилось смысловое значение строк хора, иначе я по крайней мере не представляю, как греки ухитрились понимать хоры Эсхила и Софокла. Ведь если им и не приходилось так же возиться с этим, как нам, все же я должен сказать, что хотя и знаю немецкий язык и могу как-то схватывать речь, но немецкую лирику, написанную тем же стилем, я все же никогда не смог бы разобрать, если бы ее произносили со сцены, да при этом еще и пели.

ββ. *Второй* элемент составляли телесные жесты и движения. Здесь сразу же следует отметить, что у греков совершенно отпадала мимика, поскольку их актеры носили маски. Черты лица были просто неизменным скульптурным образом, пластичность которого не допускала подвижной выразительности частных душевных настроений, как не допускали ее и действующие характеры, борьба которых велась вокруг устойчивого всеобщего пафоса. Субстанция этого пафоса не могла ни углубляться, становясь проникновенностью современной души, ни расширяться до своеобразия современных драматических характеров. Столь же просты были и движения, так что нам ничего не известно о знаменитых греческих мимах. Отчасти сами поэты играли на сцене, как еще Софокл и Аристофан, отчасти же в трагедии выступали горожане, которые не делали из искусства профессии. Хоровое же пение сопровождалось танцем, что мы, немцы, вероятно, сочли бы легкомысленным при нашей современной манере танцевать, тогда как для греков танец был неотделим от чувственной полноты их театральных представлений.

γγ. Итак, у древних слову и духовному выражению субстанциальных страстей предоставлены полные поэтические права, а внешняя реальность получает предельно полное развитие благодаря музыкальному сопровождению и танцу. Это конкретное единство придает всему спектаклю пластический характер, поскольку духовное не становится чем-то само по себе внутренним и не выражается в такой обособленной субъективности, но вполне породняется и примиряется со столь же правомерной внешней стороной чувственного явления.

β. Поскольку речь должна оставаться *духовным* выражением духа, она ущемляется при наличии музыки и танца, и поэтому *современное* актерское искусство сумело освободиться от этих элементов. Поэт имеет еще здесь только отношение к актеру как таковому, который должен доводить произведение до чувственного явления с помощью декламации, мимики и жестов. Такая связь автора с внешним материалом совершенно своеобразна по сравнению с другими искусствами. В живописи и скульптуре художник сам выполняет свои замыслы в красках, бронзе или мраморе, а если музыкальное исполнение и нуждается в руках и голосах других людей, то здесь все же берет верх механическая ловкость и виртуозность, хотя душа и должна присутствовать в исполнении. Актер же вступает в художественное произведение во всей своей индивидуальности, со своим обликом, лицом, голосом, получая задачу полностью слиться с характером, который он представляет на сцене.

αα. В этом отношении поэт вправе потребовать от актера, чтобы он мысленно до конца вошел в данную роль, ничего не прибавляя от себя, исполняя ее так, как задумал и создал ее поэт. Актер должен быть чем-то вроде инструмента, на котором играет автор, губкой, впитывающей все краски и так же, без изменений отдающей их назад. У древних все это было проще, поскольку декламация, как сказано, ограничивалась плавным образом четкостью, а ритм и все остальное

возлагалось на музыку, тогда как маски закрывали черты лица, да и для движения на сцене оставался незначительный простор. Благодаря этому актер мог без труда приспособиться к общему трагическому пафосу своей роли, а если в комедии и приходилось изображать портретные образы реальных людей, как, например, Сократа, Никия, Клеона и т. д., то отчасти маски с известным сходством передавали их индивидуальные черты, а отчасти не было потребности в более конкретной индивидуализации, поскольку Аристофан пользовался ведь такими персонажами, только чтобы представить общую направленность эпохи.

ββ. Иначе обстоит дело в современном спектакле. Здесь как раз отпадают маски и музыкальное сопровождение, а их место заступают мимика, многообразие жестов и декламация с обилием нюансов. Ибо, с одной стороны, чувства, даже если они и выражены поэтом с большей общностью родовой характеристики, должны выявляться в их субъективной внутренней жизненности, а с другой стороны, персонажи приобретают гораздо большую широту особенных черт, своеобразное выявление которых также должно предстать пред нашим взором в живой реальности. Осо-

568

бенно шекспировские герои — это сами по себе завершенные, цельные, сложившиеся люди, так что мы требуем, чтобы и артист представил их нашему созерцанию во всей этой их полноте. Поэтому интонации голоса, способ декламации, жестикация, выражение лица, вообще весь внешний вид и внутреннее выявление требуют своеобразных особенностей, соответствующих определенной роли.

Благодаря этому не только речь, но и жесты с их многогранными нюансами приобретают совсем иное значение; и поэт даже доверяет жестам актера многое из того, что древние выразили бы словами. Таков, например, конец «Валленштейна». Старый Октавио во многом способствовал падению Валленштейна; теперь он находит его злодейски убитым по наущению Буттлера, и в тот самый момент, когда и графиня Терцки заявляет, что приняла яд, приходит императорское послание. Гордон прочитывает надпись и передает письмо Октавио, бросая на него взгляд, полный упреков. Он говорит: «Князю Пикколомини». Октавио пугается и с болью поднимает глаза к небу. Что чувствует здесь Октавио, получая вознаграждение за услугу, в кровавом исходе которой он повинен больше других, здесь не сказано словами, но выражение целиком предоставлено мимике актера.

При таких требованиях, предъявляемых в наше время к драматическому искусству актера, поэзия нередко оттесняется на задний план материалом своего изображения, чего не знали древние. Ведь актер, будучи живым человеком, обладает, как и всякий человек, своими природными данными в отношении голоса, фигуры, выразительности лица, и он должен или отказаться от всего этого ради выражения всеобщего пафоса и родовой характеристики, или же привести свои самобытные черты в гармонию с образами поэзии, отличающимися большей полнотой и богатством индивидуализации.

γγ. Теперь актеров называют артистами, художниками и воздают должное их художественному призванию; с точки зрения нашего современного умонастроения быть актером не позорно ни в моральном, ни в социальном отношении. И это справедливо: ведь искусство это требует таланта, разума, терпеливости, усердия, опыта, знаний, а на вершине своего развития и гениальной одаренности. Ибо актер не только должен глубоко проникать в духовный мир поэта и в свою роль, делая свою индивидуальность всецело соответствующей им как с внутренней, так и с внешней стороны, но он должен во многом совершенствовать их своим личным творчеством, заполнять пробелы, находить постепенные переходы и вообще своей игрой истолковывать поэта, выявляя перед

569

нами в живом созерцании и делая таким образом постижимыми все его скрытые намерения и глубоко лежащие художественные достоинства.

с) *Театральное искусство, более независимое от поэзии*

Третья точка зрения представлена таким исполнительским искусством, которое освобождается от прежнего господства поэзии и делает самостоятельной целью то, что раньше было более или менее простым сопровождением и средством, предоставляя ему развиваться самому по себе. Такой эмансипации в процессе развития драмы достигают как музыка и танец, так и актерское искусство в собственном смысле.

а. Что касается прежде всего актера, то в его искусстве вообще существуют две системы. Первой мы только что коснулись,— в соответствии с ней исполнитель должен быть лишь живым духовным и телесным инструментом поэта. Особенно верными этой системе оказались французы в трагедии и в *haute comédie*[†], поскольку они высоко ценят амплуа и школу и вообще склонны к типам в своих театральных представлениях. Противоположная позиция актерского искусства заключается в том, что все предлагаемое поэтом становится лишь дополнительным средством и обрамлением для выявления характера, ловкости и мастерства актера.

Часто можно слышать, что актеры требуют от поэта, чтобы он писал именно для них. Поэтическое творчество просто должно дать артисту удобный случай показать свою душу и свое искусство, самые глубины своей субъективности, чтобы все это предстало во всей широте и блеске. Такова уже *Commedia dell'arte*[§] у итальянцев, где, правда, твердо установлены были характеры — *arlecchino*, *dottore*[‡] и другие — и были заранее даны ситуации и последовательность сцен, но все дальнейшее почти целиком предоставлялось актерам. У нас удобный случай для свободного творчества актера — до известной степени пьесы Иффланда и Коцебу, вообще большое число совершенно незначительных с точки зрения поэзии и даже просто плохих произведений. Актеру предстоит создать что-нибудь из этих большей частью эскизных набросков и поделок, что благодаря живости и самостоятельности его творчества приобретает совершенно осо-

570

бый интерес, связанный именно с этим и ни с каким другим артистом.

Здесь получает свое место и та излюбленная у нас естественность, в которой мы в свое время добились столь многого, что бормотание и шепот слов, которых никто не понимал, стало считаться замечательной игрой. Напротив, Гёте перевел для веймарской сцены «Танкреда» и «Магомета» Вольтера, чтобы вызволить своих актеров из плена пошлой естественности и приучить их к большей возвышенности интонации. Ведь французы вообще посередине самого жизненного фарса никогда не забывают о публике, оставаясь всегда обращенными к ней. И действительно, на простой естественности и ее жизненной рутине дело не кончается, как не кончается оно и на простой рассудительности и искусности характеристики: если актер хочет произвести художественное впечатление в своем кругу, он должен возвыситься до подобной же гениальной виртуозности, как я описал ее выше, говоря о музыкальном исполнительстве (см. т. III, стр. 338—341).

β. *Вторая* область, которую можно сюда причислить, это современная *опера* в том определенном направлении, которое она все более и более принимает. Если в опере вообще главное — это музыка, поскольку хотя она и получает свое содержание от поэзии и речи, но свободно развивает и обрабатывает его в соответствии со своими целями, то в новейшее время, и особенно у нас, она, скорее, стала предметом роскоши, где аксессуары, великолепие декораций,

[†] Высокая комедия (франц.).

[§] Комедия дель арте, комедия масок (итал.).

[‡] Арлекин, доктор (итал.).

пышность одежд, полнозвучность хоров и их группировки на сцене получили самостоятельность и преобладание. На такую же пышность, которую довольно часто порицают и теперь, жалуется уже Цицерон, говоря о римской трагедии. В трагедии, где поэзия всегда должна оставаться субстанцией, не уместна такая чрезмерная роскошь чувственной внешней стороны, хотя даже Шиллер в «Орлеанской деве» пошел по этому ложному пути. В опере же при чувственном великолепии пения и мощном звучании хора голосов и инструментов вполне допустима такая самостоятельно выделяющаяся привлекательность внешнего оформления и исполнения. Ибо если декорации роскошны, то, чтобы не уступать им, и костюмы должны быть не менее пышными, да и все остальное должно соответствовать этому.

Такой чувственной помпезности, являющейся всегда признаком уже наступившего падения подлинного искусства, особенно соответствует в качестве наиболее подходящего содержания чудесное, фантастическое и сказочное, вырванное из рассудочной взаимосвязи. Пример этого, выполненный с художественным тактом и совершенством, дал нам Моцарт в своей «Волшебной флей-

571

те». Но если все ухищрения сценического оформления, костюмов, инструментровки и т. д. исчерпываются, то тогда самое лучшее не относиться слишком серьезно к собственно драматическому содержанию, чтобы у нас на душе было так, словно мы читаем сказки «Тысячи и одной ночи».

γ. Подобное можно сказать и о теперешнем *балете*, которому тоже больше по вкусу именно сказочность и чудесность. И здесь, с одной стороны, помимо живописной красоты групп и картин главным стала пышная смена и прелесть декораций, костюмов и освещения, так что мы по крайней мере переносимся в такую сферу, где рассудочность прозы, нужды и повседневных забот остается далеко позади. С другой стороны, знатоки находят для себя забаву в исключительной виртуозности и ловкости ножек, которые в теперешнем танце играют первостепенную роль. Но если такая голая виртуозность, доходящая в своей крайности до бессмысленности и духовной нищеты, должна явить собою духовное выражение, то тут нужны — после того как все технические трудности окончательно преодолены — мера, душевное благозвучие в движениях, свобода и изящество, что встречается крайне редко. В качестве второго элемента к танцу, занимающему здесь место оперных хоров и сольных партий, присоединяется пантомима, подлинное выражение действия. Однако чем больше росла техническая изощренность современного танца, тем более падала в своей ценности пантомима, пока не пришла в полный упадок, — так что из нынешнего балета все более грозит ускользнуть то самое, что единственно могло бы возвысить его до свободной сферы искусства.

3. ВИДЫ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ И ИХ ОСНОВНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ МОМЕНТЫ

Если бросить взгляд на тот путь, которому мы следовали в предыдущих рассуждениях, то *сначала* мы установили *принцип* драматической поэзии с точки зрения ее всеобщих и особенных определений, а также с точки зрения отношения ее к публике. *Во-вторых*, мы видели, что драма, представляя нам некое законченное действие в его развитии, происходящем на наших глазах, существенно нуждается в полноте чувственного воплощения, которое она в соответствии с требованиями искусства обретает лишь в реальном исполнении на сцене. Но чтобы действие могло вступить в эту внешнюю реальность, необходимо, чтобы со стороны поэтического замысла и исполнения оно было всецело законченным и определенным в самом себе. А этого можно достигнуть

572

лишь тем, что драматическая поэзия, *в-третьих*, разделяется на особые *виды*, каждый из которых берет свой тип, противоположный другому или же опосредствующий эту противоположность, из тех различий, в которых выявляются цель, характеры, а также конфликт и результат всего действия.

Главные стороны, вырастающие из этих различий и получающие многообразное историческое развитие, суть трагическое и комическое, равно как примирение этих двух способов выражения, которые лишь в драматической поэзии становятся столь существенно важными, что могут служить основой для деления на различные виды.

Переходя к более конкретному рассмотрению этих моментов, мы должны:

во-первых, выдвинуть общий принцип трагедии, комедии и так называемой драмы;

во-вторых, обрисовать характер античной и современной драматической поэзии, противоположность которых выявляется в процессе реального развития названных видов драмы;

в-третьих, нам предстоит в заключение разобрать конкретные формы, которые способны принимать в рамках этой противоположности в первую очередь комедия и трагедия.

а) Принцип трагедии, комедии и драмы

Существенное основание для деления эпической поэзии на виды заложено в следующем различии: высказывается ли достигающая своего эпического изображения субстанциальность в своей всеобщности, или же о ней повествуется в форме объективных характеров, деяний и событий. Наоборот, лирика расчленяется на иерархию различных манер выражения в зависимости от степени и формы, в какой содержание более или менее тесно переплетается с субъективностью, выявляя себя в качестве ее внутренней стороны. Наконец, драматическая поэзия, избирая своим средоточием коллизии целей и характеров, а также необходимое разрешение такого столкновения, может выводить принципы своих различных видов только из того отношения, в котором *индивиды* находятся к своей *цели* и ее содержанию. Определенность этого отношения и здесь предreshает особый характер драматического противоречия и развязки, составляя благодаря этому существенный тип всего развития в его живом художественном воплощении.

В качестве главного в этом отношении следует выделить в целом те моменты опосредствования которых составляет существ-

573

венное содержание всякого истинного действия: с одной стороны, все великое и дельное по своей *субстанции*, основа действительной мирской божественности как подлинное, в себе и для себя вечное содержание индивидуального характера и его целей; с другой стороны, *субъективность* как таковая в ее нескованном самоопределении и свободе. Подлинно всепроникающим началом выступает в драматической поэзии истинное в себе и для себя, в какой бы форме она ни выявляла действие. Но определенный вид того, как эта деятельность достигает созерцания, получает различный и даже противоположный облик в зависимости от того, утверждена ли в индивидах, действиях и конфликтах в качестве определяющей формы субстанциальная сторона или же, наоборот, сторона субъективного произвола, человеческой глупости и превратности.

В этом отношении нам предстоит разобрать принцип следующих видов:

во-первых, трагедии в соответствии с ее субстанциальным и изначальным типом;

во-вторых, комедии, где субъективность как таковая в ее воле и действии, а также внешний случай завладевают всеми отношениями и целями;

в-третьих, драмы в узком значении слова — как средней ступени между двумя первыми видами.

а. Что касается *трагедии*, то здесь я лишь коротко упомяну основные, предельно общие определения, более конкретное обособление которых может выявиться только благодаря различным ступеням исторического развития.

аа. Истинное содержание трагического действия для *целей*, которые ставят перед собой трагические индивиды, составляет круг сил, субстанциальных и самих по себе оправданных в человеческой воле: семейная любовь супругов, родителей, детей, братьев и сестер; равным

образом государственная жизнь, патриотизм граждан, воля властителей; далее, церковное бытие, но не благочестие, отвращающееся от действий, или же божественный приговор дурному и доброму в человеческих поступках, выносимый в самом сердце человека, а, напротив, деятельное вмешательство и содействие действительным интересам и отношениям.

Такой же дельностью отличаются и подлинно трагические *характеры*. Они в высшей степени то, чем они могут и должны быть согласно своему понятию: не многообразная, эпически развернутая целостность, но — при всей своей жизненности и индивидуальности — *одна* единая сила именно этого определенного

574

характера, внутри которой он нераздельно сомкнулся с какой-либо особенной стороной этого устойчивого жизненного содержания, отвечающей его индивидуальности, и готов выступить на ее защиту. И на таких высотах, где исчезают случайные черты непосредственной индивидуальности, трагические герои драматического искусства, будь они живые представители субстанциальных жизненных сфер или же великие и стойкие индивиды уже благодаря своему свободному самодовлению, выделяются подобно скульптурным образам, — а потому и с этой стороны статуи и изваяния богов, сами по себе более абстрактные, лучше объясняют высокие трагические характеры греков, чем все иные комментарии и примечания.

В целом мы можем поэтому сказать: подлинная тема изначальной трагедии — божественное начало, но не в том виде, как оно составляет содержание религиозного сознания, а как оно вступает в мир, в индивидуальные поступки, не утрачивая, однако, в этой действительности своего субстанциального характера и не обращаясь в свою противоположность. В этой форме духовная субстанция воли и свершения есть *нравственное*. Ибо нравственное, если мы постигаем его в его непосредственной укорененности, а не только с точки зрения субъективной рефлексии, как формальную мораль, — это божественное в его *мирской* реальности, субстанциальное, особенные и существенные стороны которого составляют содержание, движущее подлинно человеческим действием, раскрывая и осуществляя свою сущность в самом этом действии.

ββ. Благодаря такому принципу обособления, которому подчинено все, что устремляется в реальную объективность, оказываются *различными* как нравственные силы, так и действующие характеры с точки зрения их содержания и индивидуального явления. Если же теперь эти особенные силы, которых требует драматическая поэзия, призываются к деятельному выявлению и осуществляются как определенная цель человеческого пафоса, переходящего к действию, то их гармония устраняется и они *выступают друг против друга* во взаимной отъединенности. Тогда индивидуальное действие стремится при определенных условиях провести в жизнь такую цель или такой характер, которые при этих предпосылках, односторонне замыкаясь в своей определенности, законченной самой по себе, необходимо возбуждают против себя противоположный пафос, приводя тем самым к неизбежным конфликтам. Изначальный трагизм .состоит именно в том, что в такой коллизии обе стороны противоположности, взятые в отдельности, *оправданны*, однако достигнуть истинного поло-

575

жительного смысла своих целей и характеров они могут, лишь отрицая другую столь же правомерную силу и *нарушая* ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются *виновными* именно благодаря своей нравственности.

Я только что коснулся общих оснований для необходимости таких конфликтов. Нравственная субстанция, будучи конкретным единством, есть целостность *различных* отношений и сил, которые, однако, лишь в бездеятельном состоянии, как блаженные боги, свершают духовное дело, наслаждаясь нерушимой жизненностью. И наоборот, в понятии самой этой целостности заключен переход из первоначально еще абстрактной идеальности в реальную

действительность и явление в мире. Благодаря природе этой стихии простые различия, подхватываемые индивидуальными характерами на почве определенных условий, должны перейти к своему противопоставлению и коллизии. И боги, вообще пребывающие только на Олимпе и на небе фантазии и религиозного представления в их мирном покое и единстве, лишь теперь становятся чем-то поистине серьезным, когда они реально вступают в жизнь как определенный пафос человеческой индивидуальности и, несмотря на всю правомерность, своей определенной обособленностью и противоположностью по отношению к иному приводят к вине и несправедливости.

γγ. Однако тем самым полагается непосредственное противоречие, которое хотя и может выявиться в реальности, но не может сохраниться в ней как субстанциальное и подлинно действительное начало. Оно находит свою настоящую правду лишь в том, что *снимает себя* в качестве противоречия. И потому, насколько оправданны трагические цель и характер, насколько необходима трагическая коллизия, настолько же оправданно и необходимо, *в-третьих*, трагическое разрешение раскола. Ибо посредством этого разрешения осуществляется вечная справедливость в целях и индивидах, так что нравственная субстанция и ее единство восстанавливаются с гибелью индивидуальности, нарушающей ее покой.

Ибо хотя характеры и ставят перед собой в качестве цели нечто значимое в самом себе, они могут выполнить это только трагически, только противореча друг другу в своей наносящей ущерб односторонности. Истинно же субстанциальное, которое должно обрести реальность, не есть борьба обособленностей, как бы она ни находила свое существенное основание в понятии реальности мира и человеческого действия, а представляет собой примирение, когда определенные цели и индивиды осуществляют себя в полной гармонии, не противореча и не нанося друг

576

другу ущерба. Поэтому в трагическом исходе снимается лишь *односторонняя* обособленность, не сумевшая влиться в гармонию. и теперь в трагизме своего действия обрекающая себя на гибель во всей своей полноте, если только она не может отступить от себя и своего намерения или же если она способна на это, вынужденная отказаться от достижения своей цели.

Как известно, Аристотель в этом отношении истинное воздействие трагедии видел в том, что она возбуждает и очищает *страх* и *сострадание*. Под страхом и состраданием Аристотель понимал не простое чувство согласия или несогласия с моей субъективностью, приятное или неприятное, привлекательное или отвратительное, это самое поверхностное из всех определений, которое лишь в новое время пытались превратить в принцип одобрения и неодобрения. Ибо для художественного произведения речь может идти только о том, чтобы изображать все отвечающее разуму и истине духа, а ведь чтобы исследовать принцип всего этого, нужно обратить свое внимание на совершенно иные аспекты. И, говоря об этом суждении Аристотеля, мы должны поэтому придерживаться не просто чувства страха и сострадания, а принципа того *содержания*, художественное явление которого призвано очищать эти чувства. Человек может испытывать страх, с одной стороны, перед внешней и конечной силой, а с другой стороны, перед могуществом в себе и для себя сущего. Но чего человеку поистине надлежит страшиться, так это не внешней подавляющей его мощи, а нравственной силы, которая есть определение его собственного свободного разума и вместе с тем нечто вечное и нерушимое, так что, обращаясь против нее, человек, восстанавливает ее против себя самого.

У сострадания, как и у страха, предметы двоякого рода. Первый касается обыкновенной растроганности, то есть сопереживания несчастий и страданий других людей, ощущаемых как нечто конечное и негативное. Особенно мещанки всегда готовы к такому сожалению. Но великий и благородный человек не нуждается в подобном сожалении и сострадании. Ибо поскольку на первый план выдвигается негативность несчастья, нечто ничтожное, что унижает несчастного. Подлинное же сострадание, напротив, есть сопереживание нравственной оправданности

страдающего со всем тем положительным и субстанциальным, что должно быть заключено в нем. Такой вид сострадания не могут внушить нам негодяи и подлецы. Если поэтому трагический характер, внушавший нам страх перед мощью нарушенной нравственности, в несчастье своем должен вызвать у нас трагическое сопереживание, то он в самом себе должен быть содержательным

577

и значительным. Ибо лишь истинное содержание входит в благородную душу человека и потрясает ее в ее глубинах.

Поэтому мы и не должны смешивать интерес к трагическому исходу с простоватым удовлетворением — тем, что печальная ситуация, несчастье как таковое, пробудит в нас участие. Подобного рода огорчительные неприятности могут произойти с человеком и без всякого содействия с его стороны и без какой-либо вины, просто в результате стечения внешних случайностей и относительных обстоятельств, могут произойти в результате болезни, потери состояния, смерти и т. п., и единственный интерес, который должен был бы завладеть нами при этом, — это ревностное желание незамедлительно помочь. Но если нельзя оказать помощь, тогда картина горя и бедствий только разрывает сердце. Истинно же трагическое страдание налагается на действующих индивидов только как следствие их собственного деяния, которое они должны отстаивать всем своим самобытием и которое столь же оправданно, как и исполнено вины — вследствие порождаемой им коллизии.

Поэтому над простым страхом и трагическим сопереживанием поднимается чувство *примирения*, которое трагедия вызывает своей картиной вечной справедливости, пробивающейся в своем абсолютном господстве сквозь относительную оправданность односторонних целей и страстей. Ибо справедливость не может потерпеть, чтобы конфликт и противоречие нравственных сил, единых по своему понятию, победоносно утверждались в истинной действительности и постоянно в ней пребывали.

Но если вследствие такого принципа трагическое покоится по преимуществу на созерцании подобного конфликта и его разрешении, то единственно драматическая поэзия в соответствии со всем способом своего изображения может сделать трагическое во всем его целостном объеме и протекании принципом художественного произведения и придать ему законченный облик. Именно по этой причине только теперь я воспользовался случаем, чтобы говорить о трагическом способе созерцания, хотя он — правда, в меньшей степени — распространяет свое действие и на другие искусства.

β. Если, таким образом, в трагедии через примирение выходит победительницей вечная субстанциальность, которая в борющейся индивидуальности устраняет только ее ложную односторонность, положительное же содержание ее устремлений представляет как нечто подлежащее сохранению в его утвердительном опосредствовании, уже не расколотом более, то в *комедии*, наоборот, верх остается за *субъективностью* в ее бес-

578

конечной самоуверенности. Ибо только эти два основных момента действия могут противостоять друг другу при разделении драматической поэзии на различные виды. В трагедии индивиды разрушают себя вследствие односторонности их устойчивого желания и характера, или же, отказываясь от своих целей, они вынуждены воспринять то, чему они сами противопоставляют себя субстанциальным образом. В комедии в смехе индивидов, растворяющих все в себе и через себя, мы созерцаем победу их субъективности, остающейся, несмотря ни на что, устойчивой внутри себя.

αα. Поэтому всеобщая почва комедии — это мир, где человек как субъект сделал себя полным хозяином всего того, что значимо для него в качестве существенного содержания его знания и свершения: мир, цели которого разрушают поэтому сами себя своей несущественностью. Чем, например, можно помочь демократическому народу с его своекорыстными гражданами — легкомысленными, надутыми, сварливыми, лишенными веры и здравого рассуждения, болтливыми, суетными, хвастливыми? Такому народу ничем нельзя помочь: он гибнет от собственной глупости. Однако далеко не всякое действие, лишенное субстанции, комично уже из-за своего ничтожества. Здесь часто путают *смешное* и собственно *комическое*. Смешон может быть всякий контраст существенного и его явления, цели и средств, противоречие, благодаря которому явление снимает себя в самом себе, а цель в своей реализации упускает себя. К комическому же мы должны предъявить еще одно, более глубокое требование. Пороки людей, например, не комичны. Сатира, резкими красками живописующая противоречие действительного мира тому, чем должен был бы быть добродетельный человек, дает нам весьма сухое доказательство этого положения. Глупости, нелепости, заблуждения сами по себе тоже далеко не комичны, как бы ни смеялись мы над ними.

Вообще трудно найти что-либо более противоположное, чем вещи, над которыми смеются люди. Самые пошлые и плоские вещи могут вызывать у них смех, но часто они точно так же смеются и над значительнейшими и глубочайшими явлениями, если только в них объявится какая-нибудь совершенно несущественная сторона, противоречащая привычкам и повседневному созерцанию людей. Смех тогда есть лишь выражение самодовольного практического ума, знак того, что и мы тоже достаточно умны, чтобы распознать контраст и почувствовать себя выше него. Точно так же бывает смех издевательский, язвительный, смех от отчаяния и т. д. Комическому же, напротив, свойствен-

579

на бесконечная благожелательность и уверенность в своем безусловном возвышении над собственным противоречием, а не печальное и горестное его переживание: блаженство и благонастроенность субъективности, которая, будучи уверена в самой себе, может перенести распад своих целен и их реальных воплощений. Косный рассудок наименее способен на это как раз там, где в своем поведении он наиболее смешон для других.

ββ. Относительно характера содержания, которое может стать предметом комического действия, я остановлюсь здесь в целом только на следующих моментах.

С одной стороны, *во-первых*, цели и характеры сами по себе лишены субстанции, противоречивы и потому неспособны пробить себе дорогу. Так, скупость с самого начала кажется ничтожной в самой себе как с точки зрения поставленных ею целей, так и с точки зрения мелочных средств, к которым она прибегает. Ибо как последнюю реальность она рассматривает мертвую абстракцию богатства, деньги как таковые и, останавливаясь на этом, пытается достичь голого наслаждения ими путем отказа от всякого иного, конкретного удовлетворения, и в этом бессилии цели, равно как и средств против хитрости, обмана и т. д., она оказывается не в состоянии достигнуть желаемого результата. Но если индивид по своей субъективности *серьезно* сливается с подобным внутренне ложным содержанием как исключительным смыслом своего существования, так что, когда эта почва уходит у него из-под ног, чем крепче держался он за нее, тем безутешнее чувствует себя в своем крушении,— то такому изображению недостает подлинного зерна комического, как и везде, где есть место, с одной стороны, для тягостных обстоятельств, а с другой стороны, для простых насмешек и злорадства. Поэтому более комично, когда сами по себе мелкие и ничтожные цели осуществляются с видом большой серьезности и с обширными приготовлениями, но при этом у субъекта, случись ему не преуспеть в своем начинании, ровно ничего не рушится на самом деле именно потому, что он желал чего-то крайне незначительного, так что он со свободной и радостной душой может воспрянуть после своего поражения.

Во-вторых, обратное отношение имеет место тогда, когда индивиды пытаются раздуться до уровня *субстанциальных* целей и характеров, для осуществления которых они как индивиды представляют собой совершенно противоположный инструмент. В этом случае субстанциальность стала простым плодом воображения, превратилась сама по себе или для других в видимость, которая, правда, придает себе вид и ценность чего-то существ-

580

венного, но именно в силу этого и превращает цель и индивида, действие и характер в такой клубок противоречий, который разрушает само достижение воображаемой цели и характера. Таковы, например, «Законодательницы» Аристофана, потому что здесь женщины, собирающиеся обсуждать и основать новое государственное устройство, сохраняют при этом все женские страсти и капризы.

Третий элемент в дополнение к этим двум составляет использование внешнего случая, благодаря многообразным и удивительным хитросплетениям которого возникают ситуации, где цели и их осуществление, внутренний характер и внешние его обстоятельства образуют комические контрасты и приводят к столь же комическому разрешению.

γγ. Но поскольку комическое вообще по самой своей природе покоится на противоречащих контрастах между целями внутри них самих и их содержанием, с одной стороны, и случайным характером субъективности и внешних обстоятельств — с другой, то комическое действие с еще большей настоятельностью, чем трагическое, нуждается в *разрешении*. А именно противоречие между истинным в себе и для себя началом и его индивидуальной реальностью выявляется в комическом действии с еще большей глубиной.

Однако то, что разрушается в подобном разрешении, не может быть ни *субстанциальностью*, ни *субъективностью* как таковой.

Ибо в качестве истинного искусства и комедия должна взять на себя задачу выявлять при помощи своего изображения разумное в себе и для себя начало не как нечто превратное внутри себя и терпящее крах, а, напротив, как нечто такое, что не допускает победы и в конечном счете существования глупости и неразумия, ложных противоречий и контрастов даже в самой действительности. Над подлинно нравственным в жизни афинского народа, над подлинной философией, истинной верой в богов, настоящим искусством Аристофан, например, нигде не издевается. Но он показывает нам в ее саморазрушительной нелепости чистую противоположность подлинной действительности государства, религии и искусства — уродства демократии, где исчезла древняя вера и древние нравы, софистику, слезливость и жалостливость трагедии, легковесную болтливость, сварливость и т. п. Лишь в наше время Коцебу удалось набить цену такому моральному совершенству, которое на самом деле является низостью, и скрашивать и поддерживать то, что может предстать только ради своего уничтожения.

581

Точно так же не может погибнуть в комедии и субъективность как таковая. Ведь если выявляется только видимая или воображаемая субстанциальность или же нечто само по себе мелочное и несостоятельное, то и после гибели всей этой конечности остается как высшее начало твердая внутри себя субъективность, упроченная в самой себе и блаженная. Комическая субъективность восторжествовала над всем, что является в действительности, из которой исчезло адекватное реальное присутствие субстанциального начала. Когда же нечто в себе несущественное само лишает себя видимости своего существования, субъект овладевает и этим его саморазрушением, оставаясь неуязвимым и благорасположенным внутри себя.

γ. Посредине между трагедией и комедией находится *третий* основной вид драматической поэзии, лишенный столь же всеохватывающей значительности, хотя в нем различие трагического

и комического стремится к своему опосредствованию, а не изолируется в их полной противопоставленности друг другу, выступают совместно и составляют конкретное целое.

αα. Сюда у древних относится, например, сатирическая драма, где основное действие остается если и не трагическим, то вполне серьезным, хор же сатиров разрабатывается комически. К этому же классу можно причислить и трагикомедию, пример чего дает нам Плавт в своем «Амфитрионе». Он заранее объявляет в прологе устами Меркурия, который обращается к зрителям с такими словами. «Quid contraxistis frontem? quia Tragoediam dixi futuram hanc? Deus sum: conmutavero eamdem hanc, si voltis: faciam, ex Tragoedia Comoedia ut sit: omnibus iisdem versibus.— Faciam ut conmixta sit Tragicocomoedia¹¹».

В качестве основания для такого смешения он приводит то обстоятельство, что среди действующих лиц, с одной стороны, выступают боги и цари, а с другой стороны, комическая фигура раба Сосия. Еще больше переплетаются между собой трагическое и комическое в современной драматической поэзии, поскольку здесь даже в трагедии с самого начала преобладает принцип субъективности (который в комическом сам по себе выходит на свободу), оттесняя на задний план субстанциальность содержания нравственных сил.

582

ββ. Более глубокое опосредствованно трагического и комического отношения к миру, образующее новое целое, состоит не в том, что эти противоположности существуют рядом или переходят друг в друга, а в том, что они выравниваются, обоюдно притупляясь. Субъективность, вместо того чтобы действовать в соответствии с комической превратностью, наполняется серьезностью более прочных отношений и устойчивых характеров, тогда как трагическая твердость воды и глубина коллизий настолько смягчаются и сглаживаются, что дело в конце концов может дойти до примирения интересов и гармонического единения целей и индивидов. В такого рода замысле — почва для возникновения в первую очередь современной драмы. Глубина этого принципа состоит в созерцании того, что, вопреки различиям и конфликтам между интересами, страстями и характерами, благодаря действиям людей все же может быть достигнута гармоническая внутри себя действительность.

Уже у древних были трагедии с подобным исходом, где индивиды не приносились в жертву, но оставались жить. Так, например, в «Эвменидах» Эсхила ареопаг признает право на почитание за обеими сторонами, за Аполлоном и за мстительными девами; и в «Филоктете» при появлении бога Геракла и по его совету утихает борьба между Неоптолемом и Филоктетом, после чего оба, соединившись, отправляются под Трою. Но здесь сглаживание совершается извне, по велению богов и т. д., и сами партии, участвующие в конфликте, не являются его внутренним источником, тогда как в современной драме сами индивиды развитием действия подводятся к тому, чтобы отказаться от борьбы и прийти ко взаимному примирению их целей и характеров. С этой стороны «Ифигения» Гёте представляет собой подлинно поэтический образец драмы, — более, чем «Тассо», где, с одной стороны, примирение с Антонио есть, скорее, дело душевной настроенности и субъективного признания за ним реального практического смысла, недостающего характеру Тассо, а с другой стороны, правда идеальной жизни, которую утверждал Тассо в конфликте с действительностью и благопристойностью, по преимуществу оказывается правдой только субъективно, в душе зрителя, а внешне в лучшем случае проявляется как бережное внимание к поэту и участие в его судьбе.

γγ. В целом границы этого среднего жанра отчасти более подвижны, чем границы трагедии и комедии, отчасти же здесь острее опасность выйти за пределы подлинно драматического типа

¹¹ Что морщитесь, услышав про трагедию?
Я бог: не затруднюсь и превращением.
Хотите, перестрою всю трагедию
в комедию, стихи ж оставлю прежние?
(Перевод А. Артюшкова.)

или же оказаться в области прозаического. Так как конфликты с самого начала не противостоят друг другу со всей тра-

583

гической остротой, поскольку они, преодолевая свой раскол, должны прийти к мирному завершению, то поэт побуждается этим обстоятельством к тому, чтобы всю энергию своего изображения обратить на внутреннюю сторону характеров, а развитие ситуации превратить в простое средство для их описания. Или же, наоборот, он предоставит излишне широкий простор внешней стороне, картинам эпохи и нравов, а если и то и другое покажется ему слишком трудным, то он ограничится, например, тем, что будет поддерживать внимание интересом к перипетиям волнующих событий. К этому кругу относится масса новейших сценических пьес, претендующих не столько на поэтичность, сколько на сценический эффект. Вместо подлинно поэтического движения души они устремляются к чисто человеческой трогательности и, с одной стороны, делают своей целью развлечение, а с другой, — моральное совершенствование публики, но при этом, как правило, дают актерам удобный случай блеснуть своей великолепной виртуозностью.

б) Различие античной и современной драматической поэзии

Тот же принцип, который послужил нам основанием для разделения драматической поэзии на трагедию и комедию, дает теперь существенные точки опоры и для истории ее развития. Ибо поступательное движение в таком развитии может состоять только в обособлении и выработке основных моментов, заключенных в понятии драматического действия, так что, с одной стороны, все осмысление и исполнение раскрывает *субстанциальность* целей, конфликтов и характеров, тогда как, с другой стороны, средоточием всего оказывается *субъективная* внутренняя жизнь и своеобразие.

а. В этом отношении, поскольку речь не идет о полной истории искусства, мы можем здесь оставить в стороне те начатки драматического искусства, которые встречаем на *Востоке*. Сколь многого ни достигла восточная поэзия в эпосе и в некоторых видах лирики, все восточное миросозерцание по самой своей природе налагает запрет на достаточно полное развитие *драматического* искусства. Ибо для подлинно *трагического* действия необходимо, чтобы уже пробудился к жизни принцип *индивидуальной* свободы и самостоятельности или же по крайней мере принцип самоопределения, способность свободно, по своей воле отстаивать свое дело и его последствия; а для появления *комедии* в еще большей степени должно проявиться сво-

584

бодное право *субъективности* и ее уверенного в себе господства, Ни того, ни другого нет на Востоке, и величественная возвышенность магометанской поэзии, несмотря на то, что индивидуальная самостоятельность уже дает себя знать в ней с большей энергией, особенно далека от любой попытки выразиться в драматических формах, — поскольку, с другой стороны, *одна единая* субстанциальная сила лишь тем последовательнее подчиняет себе всякое сотворенное существо, неуклонно предрешая его участь.

Поэтому право особенного содержания индивидуального действия и субъективности, углубляющейся внутрь самой себя, — то, чего требует драматическое искусство, — не может еще выступить здесь, и как раз в магометанстве покорность субъекта воле божией продолжает оставаться тем более абстрактной, чем более абстрактно-всеобщей является та единственная власть, которая царит над всем и в конечном счете не допускает появления чего бы то ни было обособленного. Поэтому первые шаги Драматического искусства мы обнаруживаем только у *китайцев* и *индийцев*, но и здесь, если судить по немногим образцам, ставшим известными до сих пор, не как осуществление свободного, индивидуального действия, а, скорее, как живое

изображение событий и чувств в определенных ситуациях, которые проходят перед зрителем как бы в его присутствии.

β. Поэтому подлинное начало драматической поэзии мы должны искать у греков, где принцип свободной индивидуальности вообще впервые создал возможность появления совершенной, классической формы искусства. Однако в соответствии с этим типом индивид лишь в той мере может выделиться здесь по отношению к действию, в какой этого непосредственно требует свободная жизненность субстанциального содержания человеческих целей. Поэтому в древней драме, трагедии и комедии речь идет преимущественно о всеобщем и существенном содержании цели, которую осуществляют индивиды; в трагедии о нравственной правоте сознания перед лицом определенного действия, об оправданности деяния как такового; в древней комедии также выделяются общие общественные интересы: государственные мужи и их способ управления государством, война и мир, народ и его нравственный уровень, философия и ее порча и т. д. Поэтому здесь не могут вполне закрепиться ни многообразное описание внутреннего мира души и своеобразия характера, ни специфическое осложнение действия и интрига, интерес не вращается и вокруг судьбы индивидов, но вместо этих более частных сторон требуется проявить участие прежде всего к простой борьбе и исходу борьбы между существенными жизненными си-

585

лами и богами, властвующими в душе человека. Как индивидуальные представители этих сил и выступают трагические герои, подобно тому как комические герои делают очевидной всеобщую превратность, которая в наличной действительности оказывается присущей даже основным направлениям общественного бытия.

γ. В *современной* же, романтической поэзии преимущественный предмет составляет личная страсть, удовлетворение которой может касаться только какой-либо субъективной цели, и вообще судьба особенного индивида и характера в конкретных условиях.

С этой стороны поэтический интерес заключается в величии характеров, которые благодаря своей фантазии, умонастроению или склонностям возвышаются над своими ситуациями и действиями и в то же время являют все богатство своей души как реальную возможность, часто подавляемую и уничтожаемую только обстоятельствами и осложнениями; однако в самом своем величии такие натуры обретают примирение. Что касается особенного содержания действия, то при подобном способе осмысления наш интерес направляется не на нравственную оправданность и необходимость, а на отдельное лицо и его обстоятельства. Поэтому при таком подходе главный мотив будут составлять любовь, честолюбие и т. д., возможно, даже и преступление. Однако последнее слишком легко превращается в трудно обходимое препятствие. Ибо преступник сам по себе — это лишь омерзительная картина и не более того, особенно если он слаб волен и по природе подл, как герой мюллеровской «Вины». Здесь прежде всего нужно требовать по крайней мере формального величия характера и могущества субъективности, чтобы герой мог выдержать все отрицательное и спокойно встретить свою судьбу, не отрекаясь от своих деяний и не будучи раздавлен внутри себя. С другой стороны, не следует избегать и субстанциальных целей — таких, как отечество, семья, царский венец, империя и т. д., даже если для индивидов во всем этом важна не субстанциальность, а только их собственная индивидуальность. Однако такие цели не составляют уже здесь собственно последнего содержания воли и действия, а, скорее, образуют определенную почву, на которой стоят и вступают в борьбу друг с другом различные индивиды с их субъективными характерами.

Наряду с этой субъективностью может выступить, далее, вся широта частных особенностей как в плане внутреннего, так и в плане внешних обстоятельств и отношений, в рамках которых протекает действие. Тем самым здесь, в отличие от простых конфликтов, какие мы находим у древних, по праву выступают

586

многообразие и полнота действующих характеров, необычность перипетии, каждый раз заново сочетающихся друг с другом сплетение интриг, случайность событий, вообще все те стороны, высвобождение которых из всеобъемлющей субстанциальности существенного содержания составляет тип романтической формы искусства в отличие от классической.

Но и при такой позиции, несмотря на эту, казалось бы свободу частного обособления, необходимо — если целое должно оставаться драматическим и поэтическим,— чтобы, с одной стороны, была явно выделена определенность коллизии, подлежащей исчерпывающему развитию, а с другой стороны, преимущественно в трагедии течение и исход особенного действия должны сделать очевидным господство высшей силы, будь та провидение или судьба.

с) *Конкретное развитие драматической поэзии и ее видов*

В только что рассмотренные существенные различия замысла и поэтического исполнения вступают теперь различные виды драматического искусства; лишь теперь, развиваясь на той или другой ступени, они достигают своей истинной реальной полноты. Поэтому в заключение нам нужно рассмотреть и эти конкретные способы формообразования.

α. Поскольку мы по приведенным выше причинам исключаем начатки драмы на Востоке, то первый из основных кругов, который тотчас же встает перед нашим взором в качестве самой совершенной ступени в развитии как трагедии в собственном смысле, так и комедии, — это драматическая поэзия *греков*. В ней впервые обнаруживается сознание того, что такое, вообще говоря, трагическое и комическое по самому их существу, а после того как эти противоположные друг другу способы созерцания человеческих поступков строго отделились друг от друга и пребывают в устойчивом обособлении, сначала трагедия, а затем и комедия достигают вершины совершенства в своем органическом развитии. Римское драматическое искусство воспроизводит лишь более слабый отблеск этого совершенства, не достигающий даже и того, чего позже удалось добиться римлянам в эпосе и лирике при сходных устремлениях.

Однако в отношении более конкретного рассмотрения этих ступеней, чтобы коротко остановиться лишь на самом важном, я ограничусь трагической позицией Эсхила и Софокла и комической — Аристофана.

587

αα. Во-первых, что касается *трагедии*, то я уже говорил, что основную форму, определяющую собой всю ее организацию и структуру, следует искать в выделении субстанциальной стороны — как целей и их содержания, так и индивидов с их борьбой и судьбами.

Общей почвой трагического действия как в эпосе, так и в трагедии выступает такое мировое состояние, которое я раньше уже назвал героическим. Ибо лишь в героические дни всеобщие нравственные силы, еще не принявшие установленной формы государственных законов или же моральных заповедей и обязанностей, могут выступать в своей первоначальной нетронутости как боги, которые либо противостоят друг другу в своей деятельности, либо же являются как живое содержание свободной человеческой индивидуальности. Но если нравственное с самого начала должно предстать как субстанциальная основа, как всеобщая почва, на которой произрастает индивидуальное действие, выявляясь в своем раздвоении и затем вновь увлекаемое из этого процесса к единству,— то перед нами две различные формы нравственного в действовании.

А именно, *первая* — это простое сознание, безусловно и нейтрально пребывающее в нерушимом покое как для себя, так и для других, поскольку оно хочет, чтобы субстанция была лишь нераспавшимся тождеством ее особенных сторон. Но такое сознание, не ведающее какого-либо обособления в своем почитании, вере и блаженстве, а потому только всеобщее сознание, не может прийти ни к какому определенному действию, но испытывает нечто вроде ужаса перед расколом, заложенным в действии. Оставаясь само бездейственным, оно тем выше чтит духовное

мужество, готовое приступить к решению и действию ради достижения им же самим поставленной цели, но не считает себя способным на какое бы то ни было вмешательство в такие дела, сознавая себя лишь простой почвой, зрителем. Поэтому у него и не остается ничего другого для действующих индивидов, почитаемых им как существа высшие, кроме как противопоставлять энергии их решимости и борьбы объект своей мудрости, а именно субстанциальную идеальность нравственных сил.

Вторую сторону составляет индивидуальный пафос, который с нравственной оправданностью побуждает действующие характеры противостоять другим, приводя их тем самым в состояние конфликта. Индивиды, носители этого пафоса, не являются характерами в современном смысле слова, но они и не простые абстракции, а занимают живую середину между тем и другим, будучи устойчивыми образами, которые суть только то, что они есть,

588

без какой-либо коллизии внутри самих себя, без какого-либо колеблющегося признания чужого пафоса и потому — в противовес теперешней иронии — характеры высокие, абсолютно определенные, определенность которых находит, однако, свое содержание и основание в какой-либо особенной нравственной силе.

Поскольку только *противопоставление* таких индивидов с их правом действовать впервые составляет трагизм, то трагическое может обнаружиться лишь на почве человеческой действительности. Ибо только ей присуще определение, что какое-либо особенное качество составляет субстанцию индивида *таким* образом, что он со всем своим интересом и бытием полностью поглощается этим содержанием, и оно становится его всепроникающей страстью. Существо же *блаженных* богов составляет безразличная божественная природа, тогда как противоположность, не доходящая до полной серьезности, становится, скорее, самораспадающейся иронией (как я заметил уже, говоря о гомеровском эпосе).

Обе эти стороны, каждая из которых одинаково важна для целого, — нерасколотое сознание божественного и борющееся действие, выступающее, однако, в божественной силе и деяниях, ставящее перед собой нравственные цели и осуществляющее их, — обе эти стороны составляют главные элементы, опосредствование которых греческая трагедия представляет в своих художественных произведениях в лице *хора* и *действующих* героев.

В последнее время много говорилось о значении греческого *хора*, и при этом был поставлен вопрос, нельзя ли и не нужно ли ввести его и в современную трагедию. Можно сказать, что, почувствовав потребность в такой субстанциальной основе, не знали, однако, как ввести ее в драму, поскольку недостаточно глубоко сумели понять природу подлинно трагического и необходимость хора для занимаемой греческой трагедией позиции. А именно, с одной стороны, хор был признан, поскольку говорилось, что ему присуще спокойно рассуждать о целом, тогда как действующие лица связаны своими особыми целями и ситуациями, получая в рассуждениях хора критерий оценки своих характеров и действий, а публика находила в хоре объективного представителя своего собственного суждения обо всем происходящем, представителя, находящегося в самом произведении искусства. Такой взгляд отчасти верен в том смысле, что хор на самом деле представляет высшее субстанциальное сознание, предостерегающее от ложных конфликтов и обдумывающее исход целого. И тем не менее хор — это не просто какое-нибудь моральное лицо, за-

589

нятое, как зритель, своими сторонними и досужими рефлексиями, неинтересное и скучное само по себе и добавленное ко всему остальному только ради такой рефлексии. Напротив, хор представляет собой действительную субстанцию нравственной героической жизни и действия, а

по отношению ко всем отдельным героям — народ в качестве плодоносной почвы, на которой, словно цветы и деревья на своей родной земле, вырастают индивиды и существованием которой они обусловлены.

Таким образом, хор, по существу, принадлежит такой ступени, когда нравственным конфликтам не противостоят еще определенные правовые законы государства и твердые религиозные догмы, когда нравственное является еще только в своей непосредственно живой действительности и лишь размеренность неизменной жизни остается защитой от ужасных коллизий, к которым необходимо приводит противоположно направленная энергия индивидуального действия. Но что действительно существует такое надежное убежище, сознание этого дает нам хор. Поэтому он на самом деле не вмешивается в действие и не судит борющихся героев реально никаким законом, а только теоретически высказывает свое суждение, предупреждает, сострадает или же взывает к божественной правде и внутренним силам, которые фантазия внешне представляет себе как круг господствующих богов.

Выражая все это, хор, как мы видели, лиричен, ибо он не действует и ему не приходится эпически повествовать о событиях. Но его содержание одновременно хранит в себе эпический характер, присущий субстанциальной всеобщности, и потому он движется в такой лирической манере, которая, в отличие от оды в собственном смысле, может иногда сближаться с пеаном и дифирамбом. Нужно существенно подчеркнуть это место хора в греческой трагедии. Как у театра есть своя внешняя почва, сцена и окружение, так и хор, народ, — это как бы духовная сцена, его можно уподобить храму в архитектуре, окружающему изваяние бога, которое становится здесь действующим героем. У нас же статуи стоят под открытым небом без такого фона и заднего плана, в котором современная трагика и не нуждается, потому что ее действия покоятся не на подобном субстанциальном основании, но на субъективной воле и субъективном характере, а также на внешнем, казалось бы, стечении событий и обстоятельств.

В этом плане безусловно ложным является взгляд на хор как на простой пережиток, случайно оставшийся со времен возникновения греческой драмы. Верно, внешние истоки хора следует

выводить из того обстоятельства, что на торжествах Вакха главную роль в плане искусства играло хоровое пение, пока наконец его не стал перебивать рассказчик, повествование которого в итоге преобразовалось в реальные фигуры драматического действия и возвысилось до них. Однако в период расцвета трагедии хор вовсе не был просто сохранен, чтобы почтить этот момент праздника бога и служения Вакху, но он только потому и развился, становясь все более прекрасным и совершенным, что был существенной принадлежностью самого драматического действия. И он был столь необходим для него, что упадок трагедии и прослеживается главным образом на постепенном ухудшении хоров, которые перестают быть неотъемлемым членом целого и низводятся до роли какого-то более или менее безразличного украшения.

Для романтической же трагедии хор не подходит, да и сама она не возникла первоначально из хоровых песнопений. Напротив, содержание здесь таково, что всякая попытка ввести в него хор в греческом смысле была обречена на неуспех. Ибо уже древнейшие так называемые мистерии, моралите и прочие фарсы, от которых пошла романтическая драма, далеко не представляют действия в его изначально греческом смысле как выхода из нерасколотого сознания жизни и божественного начала. Так же мало отвечает хор рыцарству и королевской власти, потому что здесь народу предстоит либо покоряться, либо же самому стать стороной в споре и быть замешанным в действии со всеми, своими интересами, касающимися счастья и несчастья. Вообще хор не может найти подобающего себе места там, где речь идет о частных страстях, целях и характерах или где в игру вступают интриги.

Второй основной элемент, противостоящий хору, составляют *индивиды*, действующие в *конфликте* друг с другом. В греческой трагедии коллизии порождают далеко не злая воля,

преступление, низость или же просто несчастье, слепота и тому подобные вещи, но, как я уже не раз говорил, нравственное право совершить определенное деяние. Ибо абстрактное зло не включает в себе самом истины и не представляет какого-либо интереса. Однако, с другой стороны, вовсе не должно казаться какой-то простой преднамеренностью, что действующим лицам придаются нравственные черты характера, но их оправданность должна быть существенной сама по себе. Поэтому в древней трагедии мы не найдем преступлений, как в новое время, а также ничтожных или же так называемых морально благородных преступников с их пустой болтовней о судьбе. Точно так же решимость и

591

деяние не основывались тогда на простой субъективности интереса и характера, на властолюбии, влюбленности, чести или любой другой из страстей, право которой может корениться только в особенной склонности и личности. Но решение, оправданное содержанием своей цели, воплощаясь в своей односторонней обособленности, нарушает при определенных условиях, заключающих в себе уже реальную возможность конфликтов, другую, столь же нравственную область человеческой воли, которую противостоящий характер утверждает в качестве своего действительного пафоса и осуществляет в виде ответного действия, так что в результате полностью развертывается столкновение равнооправданных сил и индивидов.

Круг такого содержания, хотя он может быть многообразно разобчен на частные сферы, по природе своей не отличается большим богатством. Основное противоречие, которое прекраснейшим образом разрабатывал после Эсхила Софокл, есть противоречие между *государством*, нравственной жизнью в ее духовной всеобщности и *семьей* как природной нравственностью. Это — наиболее чистые силы в трагическом изображении, поскольку гармония этих сфер и созвучное действие в рамках их действительности составляют всю полноту реальности нравственного бытия. Достаточно напомнить о «Семерых против Фив» Эсхила и еще более об «Антигоне» Софокла. Антигона чтит узы крови, подземных богов, Креон же — одного Зевса, господствующую силу общественной жизни и общего блага. Подобный конфликт мы находим в «Ифигении в Авлиде», в «Агамемноне», в «Хоэфорах» и «Эвменидах» Эсхила, в «Электре» Софокла. Агамемнон, царь и полководец, приносит свою дочь в жертву интересам греков и троянского похода и этим разрывает узы любви, связывавшие его с дочерью и супругой, узы, хранимые в глубине души Клитемнестрой, матерью, которая мстит и готовит позорную смерть возвращающемуся супругу. Орест, ее сын и сын царя, чтит мать, но он должен представлять право отца, царя, и он поражает лоно, родившее его.

Изображение этого общезначимого для всех времен содержания, несмотря на все национальные различия, всегда возбуждает наше человеческое и художественное участие.

Более формальна вторая из основных коллизий, которую греческие трагики особенно любили представлять, избирая для этого судьбу Эдипа. Наиболее совершенный образец этого дал нам Софокл в своем «Царе Эдипе» и в «Эдипе в Колоне». Здесь речь идет о праве ясного сознания, об оправданности того, что совершает человек с полным сознанием своих желаний, по срав-

592

нению с тем, что он реально содеял по начертанию богов, бессознательно и помимо своей воли. Эдип убил своего отца, женился на своей матери, на кровосмесительном брачном ложе зачал детей, однако в эти ужаснейшие злодеяния он был вовлечен, не ведая о них и не желая этого. Для нашего сегодняшнего более глубокого сознания правда состояла бы в том, чтобы не признавать такие преступления деяниями подлинного самобытия, поскольку они не были заложены ни в собственном знании, ни в собственной воле человека. Однако грек с его пластичностью отвечает за все совершенное им как индивидом и не разделяет себя на формальную субъективность самосознания и на то, что составляет объективную суть дела.

Наконец, более подчиненное значение имеют для нас остальные коллизии, которые отчасти связаны с общим местом индивидуального действия по отношению к греческому фатуму, отчасти же с более специфическими обстоятельствами.

Но, говоря обо всех этих трагических конфликтах, нам прежде всего нужно отбросить ложные представления о вине и невиновности. Трагические герои *виновны* и в то же время *невиновны*. Если считать, что человек виновен только в *том* случае, когда у него был выбор и он по своему произволу решился на то, что он делает, — тогда пластические фигуры древних невиновны; они действуют, следуя определенному характеру и пафосу, потому что они представляют собой именно этот характер и пафос; здесь нет места ни для нерешительности, ни для выбора.

Сила великих характеров и состоит в том, что они не выбирают, а по своей природе *суть* то, что они хотят и совершают. Они — то, что они есть, и таковы вовек, в этом состоит их величие. Ибо слабость в действии заключается только в разделении? субъекта как такового и его содержания, так что характер, воля* и цель не являются абсолютно сросшимися друг с другом, а индивид, в душе которого не живет твердо поставленная цель как субстанция его собственной индивидуальности, как пафос и сила всей его воли, может в нерешительности переходить от одной цели к другой и принимать то или иное решение по своему произволу.

Пластические образы лишены таких колебаний из стороны в сторону; узы, связывающие субъективность и содержание воли, в них нерасторжимы. Их подвигает на деяние именно нравственно оправданный пафос, который даже тогда, когда они обращаются друг к другу с патетически красноречивыми словами, не проявляется у них как субъективная риторика сердца и со-

593

фистика страсти, а выступает в той устойчивой и разработанной объективности, мастером которой был прежде всего Софокл, с ее глубиной, размеренностью и пластически живой красотой. Одновременно пафос этих образов, чреватый коллизиями, ведет их к деяниям, наносящим ущерб другим и заключающим в себе вину. Но они отнюдь не настаивают на своей невиновности. Напротив, все реально содеянное ими составляет их славу. О таком герое нельзя сказать ничего более дурного, чем то, что он поступал безвинно. Для великих характеров быть виновными — это честь. Они не хотят вызывать сострадание и трогать сердца. Ведь трогательна не субстанциальность, а субъективная углубленность личности, *субъективное* страдание. А их устойчивый и сильный характер спит воедино со своим существенным пафосом, и это нераздельное созвучие внушает нам восхищение, а вовсе не трогает нас, и действительно к трогательному перешел только уже Еврипид.

Наконец, результат трагической перипетии ведет только к тому исходу, что хотя правомерность обеих противоборствующих сторон и подтверждается, но при этом устраняется *односторонность* их самоутверждения и восстанавливается нерушимая внутренняя гармония, то состояние хора, когда всем богам одинаково и без изъяна воздается должное. Истинное развитие заключается лишь в снятии противоречий как *противоречий*, в примирении сил действия, которые в своем конфликте стремились ко взаимному отрицанию друг друга. Теперь уже не несчастья и не страдание, а удовлетворение духа оказывается чем-то последним, ибо только при таком завершении необходимость всего совершающегося с индивидами может явиться как абсолютная разумность, и душа подлинно успокоена с нравственной стороны; потрясенная участием героев, она примирена в самой сути происходящего.

Только при таком взгляде на вещи можно понять древнюю трагедию. Поэтому мы и не вправе рассматривать такое завершение целого как чисто моральный исход дела, когда зло наказывается, а добродетель вознаграждается, то есть — «когда порок тошнит, добродетель сажают за стол». Здесь вообще не важна эта субъективная сторона личности, отраженной внутри себя, не важно ее добро и зло, но, если только коллизия была полностью раскрыта, речь идет о

созерцании позитивного примирения и об одинаковой значимости каждой из сил, боровшихся друг с другом.

Точно так же и необходимый исход целого не есть слепая судьба, то есть просто неразумный и непонятный фатум, кото-

594

рый часто называют античной судьбой, но, хотя судьба и не выступает еще здесь как самосознательное провидение, конечная божественная цель которого в мире и индивидах выявлялась бы для себя и для других, разумность этой судьбы заключается как раз в том, что высшая сила, стоящая над отдельными богами и людьми, не может потерпеть существования сил, односторонне утверждающих свою самостоятельность и тем престающих границы своих полномочий, равно как и существования конфликтов, проистекающих из этого. Фатум вводит индивидуальность в ее рамки и, если она безмерно превознеслась, уничтожает ее. А неразумное принуждение, невинное страдание вместо нравственного умиротворения поневоле вызвало бы только негодование в душе зрителя.

С другой стороны, *трагическое* умиротворение точно так же отличается и от *эпического*. Если с этой точки зрения посмотреть на Ахилла и Одиссея, то оба они достигают цели, и так и должно быть, чтобы они достигли ее, но им не сопутствует постоянная удача, а, напротив, приходится испытывать горькое чувство брэнности и длительно и тягостно бороться с трудностями, потерями и жертвами. Ибо истина вообще требует, чтобы в течении жизни и в объективной широте событий выявлялось и ничтожество конечного. Так, хотя гнев Ахилла умиротворен, он получает от Агамемнона то, в чем был оскорблен, он мстит Гектору, совершается тризна по Патроклу, и Ахилл признается великолепнейшим мужем; однако гнев этот и его умиротворение стоили жизни его ^любимейшему другу, благородному Патроклу. Чтобы отомстить Гектору за эту утрату, он вынужден забыть о своем гневе и вновь отправиться на битву с троянцами, и, меж тем как все признают его великолепнейшим воином, он ощущает в себе предчувствие близкой смерти. Подобно этому Одиссей в конце концов прибывает на Итаку, к цели своих желаний, но прибывает один, погруженный в сон, потеряв всех своих спутников, всю военную добычу, захваченную в Трое, прибывает после долгих лет мучительного ожидания и горьких трудов. Так оба заплатили свой долг конечному, и в падении Трои и судьбе греческих героев осуществились права Немезиды.

Но Немезида — это только древняя справедливость, которая вообще снижает все слишком высокое, чтобы через несчастье восстановить абстрактное равновесие счастья; без всякого более Конкретного нравственного предназначения она затрагивает лишь конечное бытие. Такова эпическая справедливость в сфере всего происходящего, всеобщее умиротворение, состоящее в простом выравнивании. Высшее же, трагическое примирение связано с

595

тем, что определенные нравственные субстанциальности переходят от своей противоположности друг другу к подлинной гармонии. Способы, создающие это созвучие, могут быть весьма разнообразными, и я хочу обратить внимание только на основные моменты, о которых идет речь в этой связи.

Во-первых, нужно особенно подчеркнуть, что если односторонность пафоса составляет подлинную причину коллизий, то это означает здесь только то, что такая односторонность вступила в живое действие и тем самым стала исключительным пафосом определенного индивида. Но если односторонность должна теперь упразднить себя, то, следовательно, данный индивид, поскольку он осуществлял в своем действии лишь *един* определенный пафос, должен быть

устранен и принесен в жертву. Ибо индивид — это только эта *данная* жизнь; если она сама по себе не имеет твердой значимости в качестве таковой, то индивид оказывается сломленным.

Самый полный вид такого развития возможен тогда, когда борющиеся индивиды, каждый сам по себе, выступают по своему конкретному бытию как целостность, так что сами по себе они находятся во власти того, с чем борются, нарушая поэтому то, что они в соответствии со своим конкретным существованием должны были бы чтить. Например, Антигона живет в государстве, где правит Креон; она сама дочь царя и невеста Гемона, так что должна была бы подчиняться приказам властителя. Но и Креон, сам отец и супруг, должен был бы уважать святость крови и не приказывать того, что противоречит такому почитанию. Таким образом, оба имманентно заключают в самих себе все то, против чего. они восстают, их захватывает и сламывает нечто принадлежащее к сфере их собственного бытия. Антигона погибает, не дождавшись брачного хоровода, но и Креон наказан в лице своего сына и своей супруги: они лишают себя жизни, один — потому, что погибла Антигона, другая — потому, что умер Гемон. Из всего прекрасного, что есть в древнем и в современном мире, — а я знаю более или менее все, и это нужно и можно знать, — «Антигона» с этой точки зрения кажется мне самым замечательным произведением, приносящим наибольшее удовлетворение.

Трагическая развязка не обязательно должна завершаться гибелью индивидов, принимавших участие в действии, для того чтобы обе односторонности были упразднены и им в равной мере было воздано по достоинству. Так, «Эвмениды» Эсхила, как известно, кончаются не смертью Ореста и не гибелью Эвменид, мстящих за материнскую кровь и благоговение перед Аполлоном,

596

который хочет сохранить достоинство и почитание главы семьи и царя, побудив Ореста убить Клитемнестру. Но Орест избавляется здесь от наказания, и всем богам воздается должное. В то же время на примере этой решающей развязки мы ясно видим, чем были для греков их боги, когда они представляли себе их в их воинствующей обособленности. Голоса ареопага разделились поровну, и именно Афина, богиня, живое воплощение Афин, представленных в их субстанции, — именно она добавляет белый камешек, который освобождает от кары Ореста, а Эвменидам, так же как и Аполлону, обещает алтари и почитание.

Во-вторых, по сравнению с таким объективным примирением выравнивание может быть субъективным по своему характеру, когда действующая индивидуальность в конце концов сама отказывается от своей односторонности. Но, оставляя свой субстанциальный пафос, индивидуальность могла бы показаться • бесхарактерной, что противоречит цельной устойчивости пластических фигур. Поэтому индивид может отказаться от самого себя, только уступая высшей силе, по ее совету и повелению, так что сам по себе он будет настаивать на своем пафосе, и лишь какой-нибудь бог сломит его непослушную волю. В таком случае узел не развязывается, но разрубается посредством *deus ex machina*^v, как, например, в «Филоктете».

Наконец, прекраснее этих сравнительно внешних видов развязки — внутреннее примирение, которое вследствие своей субъективности уже ближе к современности. В качестве наиболее совершенного из античных образцов перед нами «Эдип в Колоне», которым вечно будут восхищаться люди. Эдип, не ведая того, убил своего отца, взшел на фиванский трон и на ложе собственной матери. Эти бессознательно совершенные преступления не делают его несчастным, однако, когда старый прорицатель приводит его к познанию его собственной темной судьбы, он с ужасом осознает, кем он стал. Разрешив загадку о самом себе, он утратил свое счастье, как Адам, пришедший к осознанию добра и зла. И теперь он, ясновидец, ослепляет себя, изгоняет себя с трона и расстается с Фивами, подобно Адаму и Еве, изгнанным из рая. Беспомощный старик, он блуждает вокруг. Отягощенный бременем своей вины, он в Колоне, не слушая своего сына, желающего, чтобы он возвратился на родину, вместо этого дает ему в

^v «Бог из машины» (латин.) — внезапное появление бога в конце античной трагедии, разрешающее ситуацию. (Прим. перев.).

попутчицы свою Эриннию. Он погашает в своей душе всякий раскол и очищается внутри самого себя, и ею

597

призывает к себе один из богов; взор слепца просветляется и преобразуется, а останки его становятся спасением и защитой города, оказавшего ему гостеприимство. И это просветление в минуту смерти есть явление его и нашего примирения в самой его индивидуальности и личности.

В этом пытались усмотреть христианское настроение, зрелище грешника, над которым смиловивился бог, в момент смерти вознаграждающий его блаженством за судьбу, постигшую его в сфере конечного. Но христианское религиозное примирение есть просветление души, которая, окунувшись в источник вечного спасения, возвышается над своей действительностью и своими деяниями, превращая само сердце — ибо на это способен дух — в могилу сердца, оплачивая укоры земной вины своей собственной земной индивидуальностью и укрепляясь перед такими укорами в самой себе своей верой в вечное, чисто духовное блаженство. Напротив, просветление Эдипа остается все еще тем античным восстановлением целостности сознания, переходящего от спора нравственных сил и их ущемления к единству и гармонии самого этого нравственного содержания.

Дальнейшее, что заключено в таком примирении, это *субъективность* умиротворения, откуда мы можем перейти к противоположной области — *комедии*.

ββ. Комична, как мы видели, вообще субъективность, которая благодаря самой себе приводит свои действия к противоречию и разрушает их, но при этом по-прежнему остается спокойной и уверенной в себе. Поэтому основой и исходным моментом комедии является то, чем может завершиться трагедия: радостный, абсолютно примиренный внутри себя дух, который, как бы ни разрушал он своими собственными средствами то, чего он хочет, как бы ни терпел он крах от себя самого, порождая из самого себя противоположность своей цели, все же никогда не теряет бодрости и веселья. Но эта уверенность субъекта, с другой стороны, возможна только потому, что цели, а тем самым и характеры или не содержат ничего в себе и для себя субстанциального, или же, если в них есть нечто само по себе существенное, они тем не менее становятся целью и претворяются в жизнь в такой их форме, которая всецело противоположна их истине и потому лишена субстанции, так что в этом отношении гибнет всегда только нечто в самом себе ничтожное и безразличное, а субъект, не будучи затронут этим, по-прежнему остается самим собой.

Таково в целом понятие древней классической комедии, как она сохранилась для нас в пьесах Аристофана. В этом отноше-

598

нии нужно ясно различать, комичны действующие лица сами до себе или же они комичны только для зрителей. Лишь первое можно отнести к подлинному комизму, мастером которого был Аристофан. Согласно этой точке зрения индивид только тогда представляется смешным, когда обнаруживается, что сам он не принимает всерьез всей серьезности своих целей и своей воли. Следовательно, такая серьезность всегда несет в себе свое собственное разрушение для субъекта именно потому, что он с самого начала не может увлечься никаким более высоким общезначимым интересом, что повело бы за собой существенное раздвоение. А если он все же действительно увлекается таковым, то лишь выявляет свою природу, которая простым своим непосредственным существованием уже уничтожила все то, что она, казалось бы, пытается претворить в дело, так что сразу видно, насколько все это не проникло в нее. Поэтому комическое разыгрывается, скорее, среди низших сословий, существующих в современной действительности, среди людей, которые суть именно то, чем им случилось быть, которые не могут и не хотят быть ничем иным и, не будучи способны к какому-либо подлинному пафосу, тем не менее не подвергают ни малейшему сомнению то, что они представляют собой и чем занимаются. Но в то же время они проявляют

себя и как природы высшего порядка, поскольку они никогда серьезно не привязаны ко всему тому конечному, с которым имеют дело, но возвышаются над ним и не теряют своей устойчивости и уверенности в самих себе перед лицом всяких утрат и неудач. Аристофан и вводит нас в эту абсолютную свободу духа, которая в себе и для себя с самого начала примирена со всем, что бы ни делал человек, вводит в этот мир субъективной радостной ясности. Если не читать его, то едва ли можно представить себе, как прекрасно способен чувствовать себя человек.

Что же касается интересов, в кругу которых вращается этот вид комедии, то их не приходится брать из областей, противоположных нравственности, религии или искусству. Напротив, древняя трагедия в Греции остается как раз внутри этого объективного и субстанциального круга, но индивиды своим субъективным произволом, своей обычной глупостью и превратностью сводят на нет свои поступки, стремящиеся к чему-то лучшему.

И здесь Аристофану предоставляется богатый и благодатный материал, отчасти относящийся к греческим богам, а отчасти к афинскому народу. Ибо если божественное предстает в форме человеческой индивидуальности, то такой способ явления

599

богов и их обособленность, которая развивается далее в сторону частного и человеческого, противоположны величию божественного и могут быть изображены как пустое разбухание субъективности, несоразмерной такому смыслу. Но особенно любит Аристофан — забавнейшим и вместе с тем глубочайшим образом — предавать на осмеяние своим согражданам глупость демоса, безумства его ораторов и государственных деятелей, нелепости войны, но прежде всего, и наиболее немилосердно, новое направление в трагедии — Еврипида.

Лиц, в которых он воплощает содержание своей великолепной комедии, он с самого начала с неисчерпаемым юмором превращает в дураков, так что сразу видно, что из них не может выйти ничего путного. Например, Стрепсиада, который собирается отправиться к философам, чтобы отделаться от своих долгов, или Сократа, который с готовностью становится учителем Стрепсиады и его сына, или Вакха, который нисходит у него в подземный мир, чтобы извлечь оттуда нового настоящего трагика, или Клеона, женщин, греков, которые хотят вытащить из колодца богиню мира, и т. д. Основной тон, звучащий в этих изображениях, это доверие всех этих фигур к самим себе, доверие тем более неистребимое, чем менее способными оказываются они к исполнению всего того, что берут на себя. Дураки тут такие наивные дураки, да и на более рассудительных здесь такой налет противоречия всему тому, чем они занимаются, что они никогда не утратят этой наивной субъективной уверенности, как бы ни шли их дела. Это блаженный смех богов на Олимпе, их беззаботная уравновешенность, вошедшие здесь в души людей и целиком их захватившие.

При этом Аристофан никогда не бывает пустым, дурным насмешником, но он был блестяще образованным человеком, превосходнейшим гражданином, для которого благо Афин было вполне серьезным делом и который всегда показывал себя истинным патриотом. Поэтому то, что представляет он в своих комедиях в состоянии полного распада, — это, как я говорил уже раньше, не божественное и не нравственное, а всеобщая превратность, приобретающая видимость самих субстанциальных сил, облик и индивидуальное явление, в которых с самого начала уже нет подлинной сути дела, так что их можно открыто предать нелицемерной игре субъективности. Но поскольку Аристофан показывает абсолютное противоречие подлинному существу богов, политическому и нравственному бытию той субъективности граждан и индивидов, которые должны осуществлять это содержание, то в самой этой победе субъективности, несмотря на всю

600

глубину понимания этого, заключен один из величайших симптомов падения и гибели Греции. Таким образом, эти создания естественного непосредственного веселья действительно являются

последними значительными результатами, порожденными поэзией умного, образованного, проникательного и иронического греческого народа.

β. Если теперь нам предстоит сразу же перейти к драматическому искусству *современного* мира, то и здесь я хочу наметить лишь в самых общих чертах некоторые из основных различий, имеющих значение как для трагедии, так и для драмы и комедии.

αα. Трагедия в ее античном, пластическом величии останавливается еще на односторонности, делая своим единственно существенным основанием общезначимость нравственной субстанции и необходимости, в то время как индивидуальная и субъективная углубленность действующих характеров остается в ней не развитой внутри себя. Комедия же, как бы дополняя трагедию, перевертывает ее пластику и изображает субъективность в свободном раскрытии ее превратности и распада.

Современная трагедия с самого начала воспринимает в своей сфере принцип субъективности. Поэтому подлинным своим предметом и содержанием она делает субъективную внутреннюю жизнь характера, который не является чисто индивидуальным классическим живым воплощением нравственных сил. И она одинаковым образом допускает и то, чтобы действия вступали в коллизию в результате внешнего случайного стечения обстоятельств, равно как и то, чтобы подобные случайности определяли успех целого или казались бы определяющими его.

В этой связи нам предстоит обсудить следующие основные моменты:

во-первых, природу многообразных целей, которые должны осуществляться, будучи содержанием характеров;

во-вторых, сами трагические *характеры*, равно как и коллизии, которым они подвержены;

в-третьих, отличный от античной трагедии способ *развязки* и трагического примирения.

Хотя субъективность страданий и страстей в собственном смысле этого слова и составляет средоточие романтической трагедии, в человеческом действии не может отсутствовать основа определенных целей, заключенная в конкретных областях семьи, государства, церкви и т. д. Ибо, действуя, человек вообще вступает в круг реальной обособленности. А поскольку уже не субстанциальность как таковая составляет в этих сферах интерес

601

индивидов, то цели становятся частными и обретают широту и многообразие, а также специфичность, через которую часто лишь самым жалким образом может просвечивать подлинная сущность.

Помимо этого такие цели получают крайне видоизмененный облик. Например, в религиозной сфере всеохватывающим содержанием уже перестают быть особенные нравственные силы, представленные фантазией в виде божественных индивидов, которые выступают собственной персоной или же как пафос героев-людей, — но теперь изображается жизнь Христа, святых и т. д. В государственной жизни выступают в пестром многообразии королевская власть, могущество вассалов, войны между династиями или же борьба между разными представителями одного и того же царствующего дома. Далее речь идет о гражданских, частноправовых и прочих отношениях, и точно так же и в семейной жизни выступают стороны, еще не доступные для античной драмы. Ибо если в названных сферах утвердился в своих правах принцип субъективности, то тем самым во всех этих областях обнаруживаются новые моменты, и современный человек считает оправданным для себя сделать их целью и правилом своих действий.

С другой стороны, право субъективности как таковой утверждать себя в качестве единственного содержания, делая любовь, личную честь и т. д. исключительной целью в такой мере, что все прочие отношения могут теперь или являться только как внешняя почва, на которой развиваются эти современные интересы, или же, создавая конфликт, противостоять требованиям субъективного настроения. В более глубоком смысле таким содержанием являются

несправедливость и преступления, которых не страшится ради достижения поставленной цели субъективный характер, даже если он и не избирает их самих по себе в качестве цели.

В-третьих, в противоположность этому частному обособлению и субъективности, цели могут в равной мере и расширяться, доходя до всеобщности необычайного по своему охвату содержания, они могут также постигаться и осуществляться как цели субстанциальные внутри самих себя. Что касается первого, то тут я напому только об абсолютной философской трагедии, о «Фаусте» Гёте, где, с одной стороны, невозможность найти удовлетворение в науке, а с другой стороны, живость мирской жизни и земного наслаждения, вообще трагический опыт опосредствования субъективного знания и стремления — и абсолютного в его сущности и явлении дают такую широту содержания, охватить

602

какую в одном и том же произведении не осмеливался доньше ни один драматический поэт.

Подобно этому и шиллеровский Карл Моор возмущается всем общественным порядком, всем состоянием мира и человечества своей эпохи и в этом всеобщем смысле восстает против них. Валленштейн равным образом замышляет великое и всеобщее дело — единство и мир Германии, цель, которой он не достигает как вследствие того обстоятельства, что средства его, искусственно и внешне поддерживаемые, рушатся как раз в тот момент, когда они должны быть пущены в ход, так и потому, что он поднимается против авторитета императора и, сталкиваясь с его могуществом, терпит крах вместе с задуманным им делом. Вообще такие всеобщие мировые цели, какие поставили перед собой Карл Моор и Валленштейн, не может проводить в жизнь *один* индивид *так*, чтобы все остальные становились его послушными орудиями, но подобные цели сами пролагают себе дорогу — отчасти по воле многих, а отчасти против их воли и помимо их сознания.

В качестве примера, когда цели постигаются как внутренне субстанциальные, я приведу некоторые трагедии Кальдерона, где сами действующие индивиды пользуются любовью, честью и т. п. с точки зрения их прав и обязанностей, как бы согласно с некоторым особым кодексом твердо установленных законов. Нечто подобное, хотя и на совершенно иной основе часто происходит и с трагическими образами Шиллера, поскольку эти индивиды понимают и отстаивают свои цели в смысле всеобщих абсолютных человеческих прав. Например, уже майор Фердинанд в «Коварстве и любви» полагает, что защищает права природы от условностей моды, а маркиз Поза прежде всего требует свободы мысли как неотъемлемого блага человечества.

Но в целом в современной трагедии индивиды действуют отнюдь не ради субстанциальности своих целей, и не субстанциальность оказывается пружиной их страсти, но в них требует удовлетворения субъективность сердца и души или особенность их характера. Ибо даже в только что приведенных примерах у героев испанских драм чести и любви содержание целей само по себе настолько субъективно, что права и обязанности могут непосредственно совпадать с собственными желаниями сердца, а в ранних произведениях Шиллера все эти гордые слова о природе, человеческих правах и совершенствовании мира кажутся лишь мечтательностью, свойственной субъективному энтузиазму. И если в позднейшие годы Шиллер стремился выразить более зрелый пафос, то лишь потому, что он хотел восстановить принцип античной трагедии и в современном драматическом искусстве.

603

Чтобы указать на более конкретное различие, которое существует в этом отношении между античной и современной трагедией, я сошлюсь лишь на «Гамлета» Шекспира, в основе которого лежит ситуация, сходная с той, какую разрабатывали Эсхил в «Хоэфорах» и Софокл в «Электре». Ибо отец Гамлета, король, тоже убит, а мать вышла замуж за убийцу. Но если смерть Агамемнона

у греческих поэтов нравственно оправдана, то у Шекспира это приобретает облик неслыханного преступления, в котором неповинна мать Гамлета, так что сыну-мстителю остается обратиться только против короля-братоубийцы, в котором ему не открывается ничего такого, что поистине заслуживало бы уважения. Коллизия в собственном смысле вращается поэтому не вокруг того обстоятельства, что сын в своем нравственном акте мести сам вынужден нарушить нравственность, но вокруг субъективного характера Гамлета, благородная душа которого не создана для такой энергичной деятельности и, — испытывая отвращение к миру и жизни, разрываемая между решением действовать, попытками действий и приготовлениями к исполнению намеченного, — гибнет в результате собственных колебаний и внешнего стечения обстоятельств.

Во-вторых, если мы поэтому обратимся теперь к той стороне, которая в современной трагедии более всего выделяется своей значимостью, а именно к *характерам* и их коллизии, то первое, что можем мы выбрать в качестве исходной точки, представляет собой в кратком изложении следующее.

Герои древней, классической трагедии находятся в таких условиях, при которых они, если только твердо решаются на *определенный* нравственный пафос, единственно отвечающий их завершённой для себя природе, необходимо оказываются в конфликте со столь же оправданной, противостоящей им нравственной силой. Романтические же характеры с самого начала находятся среди множества случайных отношений и условий, в рамках которых можно поступить так, а можно и иначе. Поэтому конфликт, повод к которому дают внешние предпосылки, по существу, заключается теперь в *характере*, и индивиды, охваченные страстью, следуют своему характеру не ввиду его субстанциальной оправданности, а просто потому, что они суть то, что они есть.

Правда, греческие герои также действуют в согласии с их индивидуальностью, но на высотах древней трагедии, как уже было сказано, эта индивидуальность необходимо является нравственным внутри себя пафосом, тогда как в современной трагедии характер как таковой, со всем его своеобразием, принимает

604

решения в зависимости от своих субъективных желаний и потребностей, внешних влияний и т. п., так что всегда остается делом случая, изберет ли он нечто внутренне оправданное или же пойдет путем несправедливости и преступления. Здесь поэтому вполне *могут* совпасть нравственность цели и характер, но это их совпадение вследствие обособления целей, страстей и субъективной внутренней жизни не составляет *существенного* основания и объективной предпосылки для трагической глубины и красоты.

Что же касается теперь дальнейших *различий* в самих характерах, то здесь мало можно сказать общего при той пестроте и том многообразии, которым предоставлен в этой сфере полный простор. Поэтому я намерен коснуться лишь следующих главных сторон.

Ближайшее различие, которое довольно скоро бросается в глаза, это противоположность между *абстрактной* и потому формальной характеристикой и индивидами, которые предстают перед нами как конкретные, живые люди. В качестве примера первого можно прежде всего вспомнить трагические фигуры французов и итальянцев, фигуры, которые вышли из подражания древним и в большей или меньшей степени могут считаться лишь простым олицетворением определенных страстей — любви, чести, славы, жажды власти, деспотизма и т. д. Персонажи эти во всеуслышание заявляют о мотивах своих действий, а также о степени и характере своих чувств, щедро растрачивая на это дар декламации и искусную риторику, однако при таких способах выражения они напоминают скорее о неудачах Сенеки, чем о драматических шедеврах греков.

Испанская трагедия тоже близка такому абстрактному описанию характеров. Но здесь пафос любви, вступая в конфликт с честью, дружбой, королевским авторитетом и т. д., сам по себе столь абстрактно субъективен, а в правах и обязанностях своих столь строго отчеканен, что он едва ли вообще допускает более » полное обособление характеров, если только такой пафос должен

выделяться как подлинный предмет интересов в этой, так сказать, субъективной субстанциальности. Все же испанские персонажи часто обладают такой завершенностью, хотя и мало наполненной, и такой как бы неподатливой личностью, которой недостает французским персонажам,— тогда как по сравнению с неприкрашенной простотой развития французских трагедий испанцы и в трагедии умеют возместить недостаток внутреннего многообразия пронизательно найденной полнотой интересных ситуаций и перипетий.

605

Напротив, англичане в первую очередь выделяются как мастера в изображении индивидов и характеров в их человеческой полноте, а среди англичан в свою очередь на недостижимой высоте стоит Шекспир. Ибо даже тогда, когда какая-нибудь чисто формальная страсть притязает на всю полноту пафоса его трагических героев, как, например, жажда власти у Макбета, ревность у Отелло, то все же подобная абстракция отнюдь не поглощает индивидуальность, простирающуюся гораздо дальше этого, и даже при такой определенности индивиды все еще остаются всесторонними людьми. Более того, чем ближе подходит Шекспир — при бесконечной полноте его «театра мира» — к крайностям зла и тупости, тем менее именно в этих предельных точках, как я заметил уже ранее, он изображает свои фигуры в их ограниченности, лишая их поэтически богатой разработки. Но он придает им одухотворенность и фантазию и делает их свободными художниками — творцами самих себя благодаря образу, в котором они могут объективно разглядывать себя в теоретическом созерцании как произведение искусства. Благодаря этому он умеет пробудить в нас интерес — при всей сочности и верности характеристики — к преступникам и к самым пошлым и плоским оборванцам и шутам.

Таков же и способ выражения его трагических характеров: они индивидуальны, реальны, непосредственно жизненны, в высшей степени многообразны, и все же там, где это требуется, они отличаются такой возвышенностью и красноречивой мощью слова, такой проникновенностью и изобретательностью в создании мгновенно рождающихся образов и сравнений, такой риторикой — не школьной, но проникнутой действительным чувством и цельностью характера, — что при виде подобного союза непосредственной жизненности и внутреннего душевного величия трудно поставить рядом с Шекспиром какого-нибудь другого драматического поэта нового времени. Ибо хотя Гёте в свои юные годы и стремился к подобной верности природе и частной конкретности, но только без внутреннего всеислия и величия страсти, а Шиллер впал в насильственность, которая бурно вырывается наружу и все поглощает, для чего ей недостает, однако, собственного устойчивого ядра.

Второе различие между современными характерами определяется их *твердостью* или же внутренним *колебанием* и разладом. Правда, слабость и нерешительность, рефлексия, бросающаяся из стороны в сторону, обдумывание оснований, согласно которым надо принять то или иное решение, — все это местами выступает уже у древних, в трагедиях Еврипида; но Еврипид ведь и остав-

606

ляет завершенную пластичность характеров и действия и переходит к субъективно трогательному. В современной трагедии подобные колеблющиеся фигуры встречаются чаще, особенно в *такой* форме, когда внутри самих себя они преданы двойственной страсти, вынуждающей их переходить от одного решения и действия к другому.

О таких колебаниях я уже говорил в другом месте (см. т. I, стр. 249—253), а здесь прибавлю только то, что, как бы ни опиралось трагическое действие на коллизию, все же вкладывание раскола в душу *одного* и того же индивида несет с собой много неудобств. Ибо если душа разрывается между противоположными интересами, то отчасти это объясняется темнотой и

непроясненностью духа, а отчасти его слабостью и незрелостью. Таковы некоторые фигуры в юношеских сочинениях Гёте: например, Вайслинген, Фернандо в «Стелле», но прежде всего Клавиго. Все это двойственные люди, которые не могут дойти до законченной и потому устойчивой индивидуальности. Иначе обстоит дело, когда для какого-нибудь самого по себе вполне твердого характера две противоположные жизненные сферы, обязанности и т. д. представляются равно святыми и при этом он видит себя вынужденным встать на *одну* сторону, забыв о другой. Тогда колебания — это только переход, они не составляют самой сути характера. И нечто совсем иное — трагическая ситуация, когда душа, желая лучшего, заблуждается, оказываясь перед целями, противоположными своей страсти, как, например, Орлеанская дева у Шиллера, и затем она должна либо преодолеть этот внутренний раскол и восстановить свою цельность внутри себя и вовне, либо же погибнуть.

Однако субъективный трагизм внутренней противоречивости, если превращать его в рычаг трагического действия, отчасти вообще заключает в себе нечто просто жалкое и неприятное, отчасти же только раздражает, так что поэт поступит разумнее, если будет избегать подобных вещей, вместо того чтобы специально отыскивать и разрабатывать их. Хуже всего, когда такие колебания и метания характера и всего человека превращаются в принцип изображения в виде некоей ложной художественной диалектики и когда истина усматривается именно в выявлении того, что будто бы вообще нет характеров внутренне твердых и уверенных в самих себе. Правда, односторонние цели особенных страстей и характеров не могут реализоваться, не вызывая никакого сопротивления, да и в обычной действительности им всегда приходится испытать свою бренную конечность и несостоятельность — вследствие того что сила отношений и противо-

607

стоящих им индивидов реагирует на них. Но такой исход, составляющий лишь закономерное завершение целого, нельзя вводить как бы внутрь самого индивида в качестве некоей диалектической механики, иначе субъект как именно *эта* субъективность станет лишь пустой, неопределенной формой, которая уже не будет жизненно срастаться ни с какой определенностью целей или характера.

Точно так же совершенно иной случай, когда перемены во внутреннем состоянии всего человека предстают как закономерное следствие присущего своеобразия, так что здесь только развивается и выявляется то, что само по себе изначально было заложено в характере. Например, первоначальная блажь старика в шекспировском Лире доходит до сумасшествия, точно так же как духовная слепота Глостера превращается в настоящую реальную слепоту, когда у него только и открываются глаза на действительную разницу в любви к нему его сыновей.

Как раз Шекспир дает нам прекраснейшие примеры внутренне твердых и последовательных характеров по сравнению с характерами колеблющимися и расколотыми внутри себя, причем его характеры идут к гибели именно оттого, что решительно держатся самих себя и своих целей. Поддерживаемые не нравственным оправданием, а только формальной необходимостью, заложенной в их индивидуальности, они позволяют внешним обстоятельствам увлечь их к действию либо же слепо бросаются в пучину и благодаря силе своей воли никогда не отступают от начатого — не отступают даже тогда, когда уже по необходимости совершают все, что делают, только чтобы утвердиться перед лицом других или же просто потому, что пришли к тому, к чему пришли. Основное содержание многих наиболее интересных трагедий Шекспира составляет постепенное становление страсти, которая сама по себе отвечает данному характеру, но до сих пор не могла еще обнаружиться и теперь наконец получает развитие. Это поступательное движение, история великой души, ее внутреннее развитие, картина борьбы, приводящей к уничтожению самой этой души, и все сопутствующие этому обстоятельства, отношения и следствия.

Последний важный момент, о котором нам предстоит еще теперь говорить, касается *трагической развязки*, к которой устремляются современные характеры, а также вида

трагического *примирения*, которое должно наступить в соответствии с точкой зрения, присущей современной трагедии. В античной трагедии вечная справедливость, будучи абсолютной силой судьбы, спасает гармонию нравственной субстанции и сохраняет ее от всех

608

особенных сил, обретающих самостоятельность и вступающих потому в коллизию; при внутренней разумности, с которой вершится судьба, она удовлетворяет нас уже видом гибнущих индивидов. Если же подобная справедливость выступает в современной трагедии, то она или становится более абстрактной при частной обособленности целей и характеров, или же отличается более холодной, криминальной природой, когда углубляются несправедливости и преступления, на которые вынуждены идти индивиды, желающие утвердиться в жизни.

Так, Макбет, старшие дочери Лира и их мужья, президент в «Коварстве и любви», Ричард III и многие другие после всех содеянных ими ужасов не заслуживают лучшего удела по сравнению с тем, что с ними происходит. Этот вид развязки обычно представляется таким образом, что индивиды разбиваются о некую наличную силу, вопреки которой они хотели осуществить свою особенную цель. Например, Валленштейн гибнет, поскольку тверда власть императора; но и старик Пикколомини, который, утверждая законный порядок, предал друга и злоупотребил формой дружбы, наказан, поскольку умирает его сын, принесенный в жертву. Гец фон Берлихинген нападает на существующие политические отношения, становящиеся все более прочными, и погибает от них, как погибают Вайслинген и Адельхейд, которые хотя и стояли на стороне законной власти, но тем не менее уготовили себе несчастный конец, совершив несправедливости и нарушив верность.

Поскольку характеры субъективны, то сейчас же возникает требование, чтобы индивиды внутренне примирились со своей судьбой. Такое индивидуальное примирение может быть или религиозным, когда душа при виде гибели своей мирской индивидуальности уверена в высшем и нерушимом блаженстве, или же более формальным и мирским, когда сильный и уравновешенный характер остается стойким до самой своей гибели и, несмотря на все обстоятельства и несчастья, с прежней энергией сохраняет свою внутреннюю свободу. Такое примирение может быть и более содержательным, когда герой признает, что его постигла тяжкая, но вполне соразмерная с его действиями участь.

С другой стороны, трагический исход представляется только как следствие несчастного стечения обстоятельств и внешних случайностей, которые совершенно так же могли бы сложиться и иначе и в качестве следствия иметь счастливый конец. В этом случае нам остается только одно — смотреть, как современная индивидуальность при обособленности характера, обстоятельств и перипетий самих по себе отдает себя бренности всего земного

609

и потому должна испытать судьбу конечного. Но такая скорбь по поводу всего этого пуста, и она становится только ужасной и поверхностной необходимостью особенно тогда, когда мы видим, что даже благородные и прекрасные люди гибнут в такой борьбе из-за несчастно складывающихся внешних обстоятельств. Подобное развитие дел может сильно подействовать на нас, но оно кажется нам только чудовищным, и сейчас же возникает требование, чтобы внешние случайности согласовывались с тем, что составляет настоящую внутреннюю природу этих прекрасных характеров.

Только в этом смысле мы и можем чувствовать себя примиренными, когда гибнут Гамлет или Джульетта. С внешней стороны смерть Гамлета кажется случайной, вызванной поединком с Лаэртом и обменом шпагами. Но на заднем плане души Гамлета с самого начала стоит смерть. Он не довольствуется узкой полосой конечного; при такой скорби и мягкости, при такой тоске и отвращении ко всем жизненным условиям, мы чувствуем с самого начала, что он погибший

человек в своем жутком окружении; его уже почти съедает внутренняя усталость, прежде чем смерть приходит к нему извне. То же происходит и в «Ромео и Джульетте». Этому нежному цветку не подходит почва, на которой он высажен, и нам остается только оплакивать печальную мимолетность столь прекрасной любви, которую, как хрупкую розу, растущую в долине этого случайного мира, срывают резкие ветры и бури, да и несостоятельные расчеты благородной и благожелательной житейской мудрости. Однако печаль, охватывающая нас, — это лишь болезненное примирение, *блаженство несчастья* посреди самого несчастья.

ββ. Подобно тому как поэты показывают нам гибель индивидов, они могут и так повернуть ту же самую случайность обстоятельств, что она приведет, сколь мало ни способствовали бы этому по видимости прочие моменты, к счастливому исходу всех отношений и характеров, которыми поэты успели заинтересовать нас. У благоприятной судьбы есть по меньшей мере столько же прав, что и у неблагоприятной, и если речь идет только об этом различии, то, признаюсь, мне приятнее счастливый исход. Да почему бы и нет? Предпочитать счастливой развязке простое несчастье только потому, что это — несчастье, для этого вряд ли имеется какое-либо иное основание, кроме разве лишь известной аристократической чувствительности, которая получает удовольствие от боли и страданий и сама себе кажется тогда интереснее, чем в безболезненных ситуациях, кажущихся ей обыденными. Если поэтому сами интересы таковы, что, собственно го-

610

воря, не стоит жертвовать ради них индивидами, поскольку индивиды, не отказываясь от самих себя, могут расстаться со своими целями или же прийти ко взаимному соглашению, — тогда и конец не обязательно должен быть трагическим. Ибо трагизм конфликтов и их разрешения вообще должен проявляться только там, где это необходимо для того, чтобы высший взгляд на вещи мог обрести свои права. А если нет необходимости в этом, то простое страдание и несчастья ничем не оправданы.

В этом и заключается естественная основа для *драмы*, стоящей посередине между трагедией и комедией. Собственно поэтическую точку зрения такого жанра я показал уже раньше. У нас, немцев, жанр этот отчасти увлекся всем трогательным в кругу бюргерской и семейной жизни, отчасти же занялся рыцарством, пышно расцветшим со времен «Геца», но главным образом здесь торжествовало свой триумф все *моральное*. Обычно речь идет здесь о деньгах и всяком добре, о сословных различиях, о несчастной любви, о дурном и низком в более узких кругах и отношениях и о тому подобных вещах, вообще обо всем том, что мы и без того ежедневно видим перед собою, — с той только разницей, что в подобных моральных пьесах победу одерживает добродетель и долг, а порок пристыжается и наказывается или же приводится к покаянию, так что отныне примирение заключается в таком моральном конце, который все исправляет. Этим основной интерес переносится в субъективное умонастроение — дурное или доброе сердце. Однако чем более абстрактное моральное умонастроение начинает становиться центром всего, тем менее может существовать, с одной стороны, пафос какого-то дела, какой-либо существенной внутри себя цели, к которой привязывается индивидуальность, тогда как, с другой стороны, и определенный характер в конечном счете тоже не может сохраниться и устоять.

Ибо если все загоняется в чисто моральное умонастроение и в сердце, то при такой субъективности и силе моральной рефлексии вся остальная определенность характера или по крайней мере особенной цели не имеет уже никакой опоры. Сердце может быть разбито, его настроение может измениться. Поэтому трогательные драмы вроде «Человеконенавистничества и раскаяния» Коцебу, да и многие моральные поступки в драмах Иффланда кончаются, строго говоря, ни хорошо, ни плохо. Все сводится обычно к прощению и к обещаниям исправиться, и тогда уже всякая возможность внутренней перемены предполагается сама собою. Последнее, правда, отмечает высоту и величие духа. Но когда этакий детина, как большинство героев Коцебу, а подчас

и Иффланда, был оборванцем и негодяем, а теперь обещает исправиться, то у такого молодчика, который с самого начала ни на что не был годен, и обращение может быть лишь простым лицемерием или же столь поверхностным, что оно не затрагивает глубин души и кладет конец делу только на мгновение и чисто внешне. В основе же своей оно может повести и к более худшим историям, когда дело начнется заново, повернувшись вспять.

γγ. Что касается, наконец, современной *комедии*, то в ней существенно важное значение приобретает одно отличие, которое я уже затронул, говоря о древнеаттической комедии, а именно — кажутся ли смешными глупость и односторонность действующих лиц только другим или же в равной мере и им самим и могут ли поэтому комические персонажи быть осмеяны только зрителями или же и друг другом. Аристофан, подлинный комедиограф, сделал основой своего изображения только этот последний принцип. Но уже в новой комедии греков и позднее у Плавта и Теренция формируется противоположное направление, которое затем получает столь всеобъемлющее значение в современной комедии, что целая масса комических созданий благодаря этому в большей или меньшей степени обращается к чисто прозаическому комизму и даже к чему-то резкому и отвратительному.

На этой позиции стоит прежде всего Мольер в его более тонких комедиях, которые уже не должны были быть простыми фарсами. Прозаическое основано здесь на том, что индивиды относятся к своим целям с крайней серьезностью. Поэтому они преследуют их со всем усердием, отвечающим такой серьезности, и в конце, когда обманываются насчет этих целей или же сами подрывают их, они не могут свободно и удовлетворенно смеяться вместе с другими, а попросту проведены за нос как объекты чужого смеха, часто смешанного со злорадством. Например, мольеровский Тартюф, *Le faux dévot*^w, не представляет собой ничего веселого; будучи разоблачением самого настоящего злодея, он есть нечто весьма серьезное, а заблуждения обманутого Оргона доходят до столь прискорбных несчастий, что вся ситуация может быть разрешена только с помощью *deus ex machina*, так что судейский чиновник вполне имеет право заявить в конце:

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.
Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,

612

Un prince dont les yeux se font jour dans les coeurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs^x.

Нет ничего, по существу, комического и в отвратительных абстракциях столь устойчивых характеров, как Мольеров скупец: они столь абсолютно и серьезно погрязли в своей ограниченной страсти, что не могут прийти к освобождению души от этих пут.

В этой области в качестве замены может выступить тонко развитая способность точно обрисовывать характер или же вести умно задуманную интригу, способность, которая получает здесь самый удобный случай показать свое умелое мастерство. Интрига возникает большей частью оттого, что один индивид пытается достичь своих целей, обманывая других, так что кажется, что он, поддерживая их интересы и старается способствовать им, но на самом деле

^w Лицемер {франц.}.

^x Расстаньтесь, сударь мой, с тревогой справедливой.

Над нами царствует монарх правдолюбивый,
Монарх, чей острый взор пронзает все сердца
И не обманется искусством хитреца.

(франц. Перевод М. Лозинского).

приводит их к такому противоречию, когда они сами уничтожают себя в результате этой ложной помощи. Тогда в качестве противовеса прибегают к обычному приему и со своей стороны тоже начинают притворяться, чтобы поставить другого в столь же неприятное положение; начинаются всевозможные ходы и повороты, которые можно видоизменять с необычайной изобретательностью, сплетая их друг с другом в бесконечно разнообразных ситуациях.

Особенно испанцы являются искуснейшими мастерами в создании таких интриг и перипетий, и в этой области они дали много изящного и превосходного. Содержание таких интриг составляют интересы любви, чести и т. д., которые в трагедии приводят к глубочайшим коллизиям, а в комедии оказываются лишены субстанции и комически упраздняют себя: например, гордость, заключающаяся в нежелании сознаться в давней любви и именно поэтому в конце концов все-таки проговаривающаяся о ней, и т. п.

Наконец, лица, затевающие и ведущие такие интриги, это обычно слуги или камеристки, подобно тому как в римской комедии ими были рабы. У них нет никакого уважения к целям своих господ, и в зависимости от собственных выгод они или способствуют им, или же препятствуют, создавая при этом комическую видимость, будто господа — это, собственно, слуги, а слу-

613

ги — это господа, или же по крайней мере предоставляют удобный случай для подобных смешных ситуаций, возникающих в силу стечения внешних обстоятельств либо же по их явному подстрекательству. Мы, зрители, посвящены во все тайны и чувствуем себя в безопасности перед всякими хитростями *та*. обманами, которые нередко с полной серьезностью затеваются против честнейших и лучших в мире отцов, дядей и т. д. И мы можем смеяться над любым противоречием, которое таится в подобных надувательствах или же обнаруживается в них со всей очевидностью.

Таким способом современная комедия представляет зрителю отчасти в характерных образах, отчасти в комических перипетиях ситуаций и обстоятельств частные интересы и характеры, соответствующие этому кругу, в их случайных странностях, смешных чертах, нелепых заблуждениях и привычках. Но та свободная веселость, которая как постоянное примирение проходит сквозь всю аристофановскую комедию, не оживляет уже более этот род комедии, и он может становиться даже отвратительным, когда дурное в самом себе начало — хитрость слуг, ложь и обманы сыновей и воспитанников — одерживает верх над достойными людьми, отцами и опекунами, причем сами эти старики отнюдь не руководствуются какими-либо дурными предрассудками или чудачествами, из-за которых они осмеивались бы в своей бессильной тупости и были бы отданы на произвол чуждых им целей.

Однако, с другой стороны, в противоположность этой в целом прозаической трактовке комедии, современный мир выработал и иной подход к ней, отличающийся подлинно комическим и поэтическим характером. Здесь основное настроение вновь определяется благодушием, вольной веселостью, не теряющей уверенности при всех неудачах и ошибках, задором и дерзновенностью дурачеств, пребывающих блаженными в самих себе, и субъективности вообще. Тем самым тут с более углубленной полнотой и внутренней проникновенностью юмора восстанавливается — в более узкой или широкой сфере, с более или менее значительным содержанием — именно то, что у древних с наибольшим совершенством осуществил в своей области Аристофан. В качестве блестящего примера такой комедии я в заключение еще раз назову здесь Шекспира, уже не характеризуя его более конкретно.

Рассмотрев виды комедии, мы подошли теперь к действительному завершению нашего научного изложения. Мы начали с символического искусства, в котором субъективность борется за то, чтобы обрести себя в качестве содержания и формы и стать объективной. Мы перешли затем к пластике классического искусства, которая воздвигает в виде живой индивидуальности субстанциальное начало, ставшее ясным для себя. Мы кончили, находясь в романтическом искусстве души и проникновенности, абсолютной субъективностью, с ее свободным духовным

движением внутри самой себя. Удовлетворенная внутри себя, она уже не объединяется более с объективным и особенным, но доводит до сознания отрицательную сторону такого разложения в форме комического юмора.

Однако на этой своей вершине комедия приводит одновременно к разложению искусства вообще. Цель всякого искусства есть тождество, произведенное духом, где в реальном явлении и облике для нашего внешнего созерцания, для души и представления открывается вечное, божественное, в себе и для себя истинное. Комедия же представляет это единство только в его саморазрушении, поскольку абсолютное, желающее сделать себя реальностью, видит, что само это его осуществление полностью уничтожается интересами, высвободившимися теперь в стихии реальности и ставшими сами по себе свободными, интересами, направленными только на случайное и субъективное. В силу этого присутствие и действительность абсолютного уже не выступают в комедии в позитивном единении с характерами и целями реального бытия, а заявляют о себе только в той отрицательной форме, когда все не отвечающее абсолютному устраняется и лишь субъективность как таковая является уверенной и огражденной внутри самой себя даже в этом разложении.

Таким образом теперь мы окончательно развили всякое существенное определение прекрасного и формообразование искусства и сплели их в один философский венок, создание которого есть наиболее достойное дело, какое может совершить наука. Ибо в искусстве мы имеем дело не с какой-либо просто приятной или полезной игрушкой, а с освобождением духа от содержания и форм, присущих конечному, с присутствием и примирением абсолютного во всем чувственном и являющемся, с развитием истины, которая не исчерпывается естественной историей, но открывается во всемирной истории, будучи сама прекраснейшей стороной этой последней и лучшей наградой за тяжелый труд в сфере действительного и за муки познания. Поэтому наше рассмотрение и не могло быть простой критикой художествен-

ных произведений или же руководством к их созданию, но единственной его целью было проследить основное понятие красоты и искусства на всех стадиях, которые оно проходит в своем осуществлении, постигнуть его в мышлении и подтвердить в его истинности.

Я хотел бы, чтобы мое изложение удовлетворило вас в этом главном пункте, и если узы, которые связывали нас вообще и ради этой общей цели, теперь распались, то пусть вместо них — и это будет моим последним желанием — новые, высшие, нерушимые узы идеи прекрасного и истинного соединят нас навеки прочным союзом.