

ВТОРАЯ ЧАСТЬ.

ТЕОРИЯ ДРАМЫ.

Трагедія.

Трагедія (отъ греч. *τραγῶς* — козель и *ᾠδή* — пѣсня: хоровая ритуальная пѣснь, связанная съ драматическимъ дѣйствіемъ въ честь Вакха, куда между прочимъ входило принесеніе въ жертву козла) — высшій родъ драмы, противоположаемый комедіи. Въ обиходѣ трагедіей теперь называютъ драму, заканчивающуюся гибелью героя, но у грековъ такое названіе могла носить также драма съ счастливымъ исходомъ. Заключительная гибель героя дѣйствительно — естественная и необходимая развязка трагического дѣйствія, но въ понятіе его входятъ еще и иные элементы, болѣе значительные и основные; конечная катастрофа есть уже неизбѣжный выводъ изъ тѣхъ свойствъ, которыя должны отличать трагедію. Въ опредѣленіе ея, со времени Аристотеля, вносится понятіе цѣли того воздѣйствія, которое она оказываетъ на зрителя. Знаменитое опредѣленіе Аристотеля ¹⁾ гласитъ: „трагедія есть подражаніе дѣйствію важному и законченному, имѣющему величину; подражаніе украшенною рѣчью; подражаніе дѣйствующимъ, а не въ разсказѣ, совершающее посредствомъ состраданія и страха очищенія таковыхъ страстей“. Вокругъ этого опредѣленія, особенно же около его послѣдней части, заключающее знаменитое своимъ спорнымъ характеромъ понятіе очищенія (*κάθαρσις*) столпились многочисленные толкованія. „Цѣлые вѣка и чуть не всѣ выдающіеся умы занимались проблемой, лежащей въ его основѣ“ — и толкованія эти не могутъ считаться законченными въ наши дни. Быть можетъ, поэтому ходячее опредѣленіе сводится опять къ указанію на судьбу героя; типичное опредѣленіе учебника: „трагедіей называется драматическое произведеніе, въ которомъ изображается потрясающая, сопровождающаяся страданіями и смертью героя борьба, вызванная столкновениемъ его личныхъ страстей, принциповъ и стремленій съ какими либо противодѣйствующими препятствіями“. Здѣсь говорится ужъ не о длительномъ дѣйствіи на зрителя, но лишь о впечатлѣніи, производимомъ на него („потрясающая“). О катарзисѣ нѣтъ рѣчи. Что касается борьбы, вызванной столкновениемъ личныхъ страстей, принциповъ и стремленій героя, съ какими-либо противодѣйствующими препятствіями, то такая борьба можетъ быть въ обычномъ смыслѣ весьма „трагична“, но относится по существу къ области эпоса, а не драмы. Трагедія имѣетъ дѣло не со всякой борьбой, но лишь съ нравственнымъ конфликтомъ, съ столкновениемъ „двухъ правдъ“.

¹⁾ „Поэтика“ гл. 6.

По своему дѣйствию, трагическое сродни возвышенному. „Трагическое драмы есть нравственно вызвышенное“; ошибаясь и падая, искупая вину своей конечною гибелью, герой трагедіи борется со всеѣмъ нравственнымъ міропорядкомъ. Давая полное, можно сказать, безграничное развитіе своей силѣ, одиноко противопоставленной всему окружающему, герой даетъ намъ представленіе не только о своей силѣ, но и о нашей. Потрясающее впечатлѣніе исполняетъ насъ гордостью, что духъ нашъ, не чуждый душевному величеству трагическаго героя, и въ безднѣ паденія остается вѣренъ самому себѣ, вѣренъ человѣческому достоинству. Есть нѣчто сильнѣе судьбы—какъ сказалъ поэтъ: это—духъ, мужественно сносящій ее. Этимъ сознаніемъ художественная трагедія наполняетъ и возвышаетъ насъ надъ нашей немощной природой. „Лишь сопротивленіе, оказываемое нами внѣшнему міру и нашимъ страстямъ, дѣлаетъ очевиднымъ въ насъ начало нравственной свободы: буря должна потрясти душу, чтобы могущество духа проявилось во всемъ своемъ величіи“. Анализомъ этихъ условій и занята теорія трагедіи. Первый вопросъ—о ея героѣ, второй—о его поступкѣ (трагической винѣ), третій—объ условіяхъ внѣшняго міра, съ которыми онъ столкнулся, четвертый—о воздѣйствіи его и его судьбы на насъ (катарзисъ).

Подмѣтивъ, что основная причина трагическаго столкновенія лежитъ то въ натурѣ героя, то въ характерѣ внѣшнихъ условій, нѣмецкіе теоретики нерѣдко прибѣгаютъ къ различію двухъ категорій трагическаго: трагическое душевнаго склада (*das Tragische des Charakters, des Gemütsart*, у Готшалля также и трагическое простого конфликта“) они противопоставляютъ трагическому положенію (*das Tragische der Verhältnisse der Situation*, у Готшалля—„трагическое нравственной коллизіи). Въ трагическомъ первой категоріи герой является полнымъ творцомъ своей ужасной судьбы. Здѣсь положеніе создается характеромъ; образъ дѣйствій героя приводитъ его къ исходу, за который онъ самъ несетъ всю тяжесть нравственной отвѣтственности. Были попытки указать, что такая трагика требуетъ высоты свободнаго самоопредѣленія, которая была чужда древнимъ, и потому у грековъ будто бы не могло быть трагическаго характера. Но такіе примѣры, какъ „Аяксъ“ Софокла и „Медея“ Эврипида убѣждаютъ насъ въ противномъ. Уже и Аристотель указывалъ на „погрѣшность“ (*αμαρτία τις*), которая ведетъ характеръ къ рововой борьбѣ. Съ нашей точки зрѣнія эта погрѣшность—не простой недостатокъ, отъ котораго герой не постарался избавиться. Когда мы говоримъ: „его трагедія—въ его характерѣ“, то мы указываемъ на ту темную и непреодолимую силу внутренней необходимости, которая изнутри опредѣляетъ наши рѣшенія. Это новая форма древняго рока, подъ неизбѣжной властью которой мы видимъ Гамлета (нерѣшительность), Макбета (честолюбіе), Отелло (ревность), Эдмонта (довѣрчивость), Валленштейна (честолюбіе). Величіе и сила страсти, владѣющей этими героями, равно какъ и мощь духа, противопоставленная ими, вовлекаетъ насъ въ кругъ ихъ интересовъ и дѣлаетъ участниками ихъ величія и гибели. Съ полнымъ основаніемъ отмѣчаетъ Готшалль, что чѣмъ современнѣе, многостороннѣе и глубже характеръ, тѣмъ глубже можетъ быть скрыта вина въ тайникѣ его индивидуальной жизни; она можетъ въ такихъ случаяхъ состоять не только въ дѣятельномъ проявленіи энергіи, но, наоборотъ, въ перевѣсѣ рефлексіи, въ недостаткѣ энергіи, какъ, напримѣръ, въ „Гамлетѣ“ или въ извѣстномъ пассивномъ свойствѣ въ непобѣдимой беззаботности и довѣрчивости, какъ въ „Эдмонтѣ“.

Вторая категория трагического—трагическое положеніе имѣетъ основную борьбу двухъ равноправныхъ нравственныхъ мотивовъ. Повинуясь одному, герой преступаетъ другой заветъ нравственности—и лишь его гибель возстановляетъ гармонію нравственной правды, единой по существу, но иногда двойственной въ частныхъ случаяхъ. Органическія эпохи спокойнаго историческаго развитія даютъ мало матеріала для трагедіи этого вида, но тѣмъ чаще такія трагическія столкновенія въ эпохи критическія, переходныя, когда одинокая личность, ввергнутая въ водоворотъ непримиримой борьбы между старымъ и новымъ, не въ силахъ прямо стать противъ той или иной стороны. „Великіе религиозные реформаторы, мученики за свои убѣжденія, бойцы за политическую свободу, равно какъ государи, творящіе законъ исторической необходимости надъ лишенными жизнеспособности республиками, люди мысли, падающіе жертвой своихъ открытій—таковы герои этой исторической трагедіи положенія, которая, однако, никогда ни должна переходить въ массовыя картины великихъ переворотовъ и народныхъ движеній... Конфликтъ историческихъ эпохъ самъ по себѣ не трагиченъ—трагична лишь участь отдѣльной личности, въ немъ гибнущей“.

Наиболѣе яркую форму трагическаго положенія мы имѣемъ въ античной трагедіи рока, гдѣ характеръ героя—нѣчто, въ сравненіи съ опредѣляющимъ значеніемъ внѣшнихъ обстоятельствъ. Такъ гибнетъ Антигона въ борьбѣ между долгомъ человѣческимъ и родственнымъ, съ одной стороны, и долгомъ гражданскимъ, съ другой, Орлеанская дѣва—въ столкновеніи ея личной привязанности съ сознаніемъ божественнаго предназначенія. Въ новое время мы особенно часто встрѣчаемся съ этимъ мотивомъ любви, которой противопостоятъ разнообразнѣйшія внутреннія препятствія.

Но такъ или иначе, характеромъ создана коллизія или внѣшними условіями—центръ тяжести всегда въ личности героя трагедіи. Дѣло не въ томъ, что вызвало нравственный кризисъ, но чѣмъ и кѣмъ онъ встрѣченъ. Въ самой ли душѣ произойдетъ трагическій конфликтъ, или между нею и внѣшнимъ міромъ, онъ потеряетъ всякое драматическое значеніе, если будетъ условленъ маленькими слабостями маленькаго человѣка. Роковая борьба должна пройти на достойномъ полѣ битвы; богатырь долженъ погнѣнуть—и лишь послѣ человѣческаго усилія своей богатырской мощи. Здѣсь не погибъ бы слабый; онъ и не дожилъ бы до этого столкновенія, и сумѣлъ бы уклониться отъ него. Трагическій герой гибнетъ по непреклонности своей воли—и въ этомъ его „трагическая вина“. „Вина Макбета, характернѣйшая черта котораго—энергія, не въ томъ, что онъ соблазнилъ дѣвушку; трагическая вина поэта-мечтателя не въ томъ, что онъ укралъ серебряную ложку, — вина честолюбиваго Аякса не въ томъ, что онъ покинулъ друга въ нуждѣ; наоборотъ—именно въ силу того, что ихъ возвышаетъ и выдѣляетъ, въ силу своеобразнаго величія своей натуры, они вовлечены въ роковую борьбу: одинъ, уйдя въ свою фантастическую жизнь, теряетъ чутье дѣйствительной жизни; другой, чувствуя себя рожденнымъ для власти, ниспровергаетъ все, что стоитъ передъ нимъ и короной; третій налагаетъ на себя руки, не имѣя возможности вынести, что добыча, на которую онъ чувствовалъ за собой право, досталась другому. Вотъ почему простые преступники, ничтожества, бездѣльники, мелкіе мошенники—не сюжетъ для трагедіи; ихъ мѣсто—рабочіе дома и арестантскія роты; послѣднихъ окачиваютъ брызгами насмѣшки комедіи“. Имъ чужда трагическая вина, покоющаяся часто на лучшихъ (Антигона,

Ромео) сторонахъ характера или хотъ на его выдающейся силѣ—хотя бы и въ дурномъ (Ричардъ III, Макбетъ, Валленштейнъ). Но дурное гибнетъ, побѣжденное непоколебимостью нравственнаго міропорядка, а хорошее и въ страданіяхъ и добровольной гибели—все же остается побѣдителемъ, утверждая эту непоколебимость.

Это рождаетъ въ насъ страхъ и состраданіе, о которыхъ говоритъ Аристотель, и это просвѣтляетъ насъ. Говорить ли онъ объ очищеніи этихъ страстей, или объ очищеніи нашей души отъ нихъ,—это составляетъ предметъ спора между его комментаторами. Важность рѣшенія этого вопроса для теоріи трагедіи, разумѣется, не въ точномъ истолкованіи того, что хотѣлъ сказать Аристотель. Точный научный учетъ воздѣйствія трагедіи еще не можетъ быть сдѣланъ; она, во всякомъ случаѣ, въ этомъ отношеніи едва ли отличается чѣмъ-либо существеннымъ отъ другихъ поэтическихъ произведеній. Во всемъ прочемъ трагедія, какъ драматическое произведеніе, разумѣется, подчинена общимъ законамъ теоріи драмы.

О самостоятельномъ историческомъ развитіи трагедіи говорить невозможно: можно говорить лишь объ исторіи драмы, въ которой выступаютъ тамъ и здѣсь на первый планъ элементы комедіи и трагедіи: и исторія драмы во всѣхъ своихъ подробностяхъ возможна лишь въ связи съ развитіемъ сценической техники. Здѣсь необходимо лишь указать нѣсколько выдающихся моментовъ въ историческихъ судьбахъ трагедіи.

Древне-греческая трагедія соединялась въ исполненіи съ элементами культа и черпала содержаніе въ народной мифологіи. Традиціонные сюжеты принадлежали къ еиванскому и микенскому цикламъ, изъ коихъ послѣдній связанъ былъ съ троянскимъ; тождественныя темы обрабатывались различными поэтами. Въ общемъ сюжетъ—какъ въ современной драмѣ, передѣланной изъ романа—былъ извѣстенъ зрителямъ; въ противномъ случаѣ одно изъ дѣйствующихъ лицъ или какое-либо божество въ прологѣ излагали передъ зрителями ходъ событий, предшествующихъ завязкѣ драмы. Это даетъ основаніе Готшаллю амѣтить, что съ нашей точки зрѣнія, греческая трагедія—это какъ бы лишь послѣдній актъ, лишь заключительная катастрофа трагедіи. Лишь Эсхиль въ своихъ „Персахъ“ взялъ не мифологическій, но историческій сюжетъ; сюжеты Агаѳона, трагедіи котораго не сохранились, по дошедшимъ до насъ извѣстіямъ, были свободнымъ продуктомъ его творческаго воображенія. Вся греческая трагедія носила еще явные слѣды первичнаго синкретизма. Лирическіе элементы имѣли преобладающее мѣсто въ бездѣлительномъ хорѣ, живописующемъ настроеніе и внутренній смыслъ каждаго отдѣльнаго выдающагося эпизода драмы: въ разсказахъ вѣстника и пролога выступалъ обыкновенно-эпическій элементъ. Условія зрѣлища, связаннаго съ богослуженіемъ, и несовершенства сцены задерживали свободное движеніе драматической техники. Сцена, лишенная декорацій, требовала единства мѣста, огромный театръ и открытая сцена вызывали необходимость маски, закрывавшей лицо, съ рупоромъ, усиливавшимъ голосъ и уничтожавшимъ оттѣнки интонаціи. Но, однако, греческій миръ въ „Поэтикѣ“ Аристотеля, положившей начало теоріи трагедіи, до сихъ поръ разрабатывающей ученіе Стагирита, далъ намъ также въ трагедіи великихъ Эсхила, Софокла и Эврипида высокіе образцы этого возвышеннаго поэтического жанра. Трагедія послѣдняго, въ которой чувствуется уже вѣяніе иного міровоззрѣнія, гдѣ субъективность разлагающаго разсудка выступаетъ подчасъ съ очевидной ясностью, служить связующимъ звеномъ между

трагедіей античною и новыми ея формами. Но и старыя формы или, по крайней мѣрѣ, то, что кажется позамъ и теоретикамъ воспроизведеніемъ античной трагедіи—продолжаютъ самостоятельное существованіе почти до нашего времени (Понсаръ), особенно въ трагедіяхъ французовъ и ихъ подражателей. Трагедіи Александрійской плеяды, равно какъ и римскія, были лишь рабскимъ подражаніемъ эллинамъ. Литературное движеніе Александрійской эпохи, какъ извѣстно, обусловившее реализмъ комедіи, смѣнившее въ сюжетѣ мѣсто бытовымъ происшествіемъ и героя-полубога обыкновеннымъ человѣкомъ, не коснулось трагедіи. Римскія трагедіи изъ эпохи Нерона, приписываемыя Сенецѣ, но сочиненныя, вѣроятно, многими, показываютъ намъ—замѣчаетъ Каррьеръ—какъ римляне, привыкшіе къ кровавой травлѣ звѣрей и гладиаторскимъ боямъ, видѣли трагическое въ отвратительномъ, трогательное въ ужасномъ, возвышенное въ чудовищномъ. „Ихъ исходнымъ пунктомъ были Софокль и Эврипидъ, но они брали душу раздирающіе сюжеты и, вопреки совѣту Горація, заставили Медею убить на сценѣ своихъ дѣтей... Художественной мотивировкѣ они предпочитали оглушающіе эффекты и контрасты; однако, сжатость и сила ихъ риторическаго пафоса чрезвычайно велика, и эпиграмматическія сочетанія въ дѣйствіи и рѣчи оказали вліяніе на французскую сцену, особенно на Корнеля, а она, въ свою очередь, повліяла на итальянцевъ вплоть до Альфіери“. Въ свою очередь французская трагедія, несмотря на механическое и поверхностное воспроизведеніе нѣкоторыхъ элементовъ эллинской трагедіи, все же остается для историка замѣчательнымъ созданіемъ національнаго гения французовъ. Блестящая эпоха ея развитія совпадаетъ съ моментомъ національнаго могущества, но авторитетъ греческой традиціи былъ такъ всецѣленъ, что большинство сюжетовъ въ „классическихъ“ (у насъ принято называть ихъ ложно-классическими) трагедіяхъ Расина и Корнеля почерпнуто въ греческой мифологіи и древней исторіи. Канонъ трагедіи, созданный по Аристотелю, считался непоколебимымъ, особенно—правило о трехъ единствахъ, которое не только педантично соблюдали, но догматически формулировали Корнель и Вольтеръ. Велись споры о томъ, нарушаетъ ли драма, происходящая въ нѣсколькихъ комнатахъ одного дворца, единство мѣста, слѣдуетъ ли подъ „оборотомъ солнца“, въ которомъ, по Аристотелю, заключается продолжительность трагедіи, понимать „естественный день въ двадцать четыре часа или искусственный въ двѣнадцать“. Это сообщаетъ Корнель въ своихъ разсужденіяхъ о трагедіи, которыя навсегда остаются яркимъ свидѣтельствомъ того, какъ даже выдающійся умъ рабски связанъ опредѣляющими условіями своего времени. Корнель считалъ еретической смѣлостью съ своей стороны то, что однажды довелъ нарушеніе единства времени до трехъ дней. Вольтеръ, столь смѣлый въ отрицаніи всякой иной традиціи, позволилъ себѣ нѣсколько робкихъ сомнѣній на счетъ единства мѣста, которое нарушалъ изрѣдка. Устройство сцены потребовало нѣсколько значительныхъ отступленій отъ античной трагедіи. Хоръ, выступавшій еще въ „Клеопатрѣ“ создателя французской трагедіи Жюделля и обновленный Расиномъ въ „Эсфири“, исчезъ со сцены, въ извѣстной степени передавъ свою роль наперсникамъ и резонерамъ.

Пьеса непременно раздѣлялась на пять актовъ. Сюжетъ долженъ представлять возвышенное дѣйствіе изъ жизни героевъ, царей и полубоговъ греческой мифологіи. Осмѣлившись въ своемъ „Баязетѣ“ представить современное событіе, Расинъ извинялся въ этой смѣлости, выражая въ „Предисловіи“ надежду, что отдаленность разстоянія произведетъ на зри-

телей то же впечатлѣніе, что и отдаленность во времени. Эта отдаленность, которой условливалось извѣстное преклоненіе предъ дѣйствующими лицами (*maigre longinquo reverentia*) исключала христіанскіе сюжеты, ибо христіанство слишкомъ сближало героя трагедіи съ зрителемъ. Дѣйствующія лица, свободныя и непринужденныя въ древнемъ міѣѣ, должны были подчиниться въ общеніи и рѣчи строгому этикету французскаго двора Людовика XIV. Ахиллъ, въ спорѣ съ Агамемнономъ кричащій ему у Гомера: „Пьяница съ собачьими глазами и козымъ сердцемъ“—у Расина возглашаетъ: „Обратите вниманіе на единственные узы, связующія мой гнѣвъ; я уважаю еще отца Инфигеніи“. Церемоніальная торжественность приподнятаго тона выражалась неперемѣнно александрійскими, рѣчюванными попарно двустипіями, болѣе оттѣнявшими разсудочную игру красивыхъ и звучныхъ словъ, чѣмъ размахъ захватывающаго чувства. И однако даже въ эту искусственную форму создатели классической французской трагедіи сумѣли влить столько сильнаго жизненнаго содержанія, что она увлекаетъ и теперь и находила подражателей еще долго; времена республики, имперіи и реставраціи были даже оживлены новымъ расцвѣтомъ подражательной трагедіи, нашедшей удачныхъ поклонниковъ въ Жозефѣ Шенье, двухъ Арно, Ренуарѣ, Лемерсье, Лебрентѣ, отчасти въ Казимірѣ Далавинѣ и наконецъ въ Понсарѣ, ненадолго возродившемъ классическую трагедію уже послѣ шумныхъ успѣховъ романтической драмы; его „Галилей“ написанъ 1866. Классическая трагедія французовъ вызвала въ Европѣ разнообразныя подражанія, значительно уступающія подлиннику. Въ Германіи писали такіа трагедіи Грифіусъ, Лоэнштейръ, Готшедъ, Кронекъ, Браве, Бодмеръ, у насъ Озеровъ, Сумароковъ, въ Италіи—Альфieri, Монти. Выдающіеся моменты въ успѣхѣ трагической формы у другихъ европейскихъ народовъ не связаны съ воскрешеніемъ античной трагедіи; въ трагедіи испанской, англійской, нѣмецкой мы имѣемъ уже не рабское подражаніе греческому образцу, но самобытное созданіе ново-европейской художественной мысли. Возрожденіе классической древности, въ связи съ направленіемъ и перестройкой всей европейской жизни, дало блестящіе образцы трагедіи, лишь внутреннимъ образомъ связанной съ твореніемъ Эсхила, Софокла и Эврипида; не французскіе классики, но испанцы и англичане являются ихъ истинными преемниками. „Дѣятельная энергія народа, напавшая въ Испаніи по окончаніи мавританскихъ войнъ новое примѣненіе въ Америкѣ, а въ Англіи выразившаяся въ побѣдѣ надъ армадой, требовала изображенія этихъ подвиговъ, рвалась къ энергіи сценическаго воплощенія. Жиль Винсенте Лопе де Руэда, ла Куэва, Сервантесъ въ драматизированныхъ новеллахъ, въ веселыхъ фарсахъ, въ діалогизированныхъ романахъ, въ героическомъ паѳосѣ великъ той высотѣ, въ которой мастеромъ и руководителемъ явился Лопе де Вега, за которыми слѣдовали Гилламъ де Кастро, Тирсо де Молина, Аларконъ, пока Кальдеронъ и Морето не поставили, на ряду съ богатствомъ творческой фантазіи своихъ предшественниковъ, также тонкое художественное чутье и увѣренную сценическую технику“ (Каррьеръ). Такимъ образомъ испанская трагедія имѣетъ собственно двухъ великихъ представителей. Лопе де Вега поражаетъ своей необычайной плодовитостью, но уступаетъ Кальдерону въ глубинѣ мысли и силѣ захвата. „Лопе де Вега, это природа, Кальдеронъ, искусство; одинъ импровизируетъ, другой разсчитываетъ; одинъ первобытно свѣжъ, другой элегантенъ, какъ придворный; тамъ—запахъ лѣсовъ и луговъ, здѣсь атмосфера салона и ладанъ

храма. Духомъ испанскаго католицизма условлена у обоихъ извѣстная узость міровоззрѣнія, предвзятость нравственнаго сужденія, которое склонно принимать внѣшнюю видимость за внутреннюю сущность вещей“.

Въ противоположность испанской трагедіи, англійская, выросшая на почвѣ протестантскаго свободомыслія, „не знаетъ никакого иного мученичества, кромѣ мученичества страсти и мысли, никакой вины и искупленія, кромѣ свободнаго дѣянія самого человѣка, никакого иного судьи, кромѣ совѣсти“. Изъ всѣхъ своихъ предшественниковъ, современниковъ и послѣдователей, изъ всѣхъ многочисленныхъ представителей этой блестящей, свѣжей и дѣятельной Елисаветинской эпохи выдается могучій Шекспиръ недостигаемой глубиной своего міровоззрѣнія, величіемъ своего юмора, объективной силой характеристики и всеобъемлющимъ захватомъ своихъ трагедій. Марло, Мэссинджеръ, Гринъ, Лилли, Бомонтъ и Флетчеръ, Уэбстеръ, Фордъ, Отвей,—такова блестящая плеяда англійскихъ драматурговъ, такъ или иначе примыкающихъ къ Шекспировской трагедіи. Внѣ всего этого направленія культивировать Бенъ—Джонсонъ античную трагедію, канонъ которой, въ французскомъ его истолкованіи, приняли позднѣйшіе драматурги—Драйденъ, Аддисонъ, Гомъ, Юзъ и др. Подъ сомнѣтельнымъ вліяніемъ Шекспира и удачно истолкованной Лессингомъ греческой трагедіи и ея теоріи, развилась новая нѣмецкая трагедіа, превосходные образцы которой даны Гете и особенно Шиллеромъ, который выступилъ также въ качествѣ глубокаго теоретика трагическаго искусства; даже неудачная попытка его воскресить въ „Мессинской невѣстѣ“ два существенныхъ элемента греческой трагедіи—хоръ и идею рока—вполнѣ искупается возвышеннымъ идеалистическимъ полетомъ его трагедій. Многочисленные подражатели и преемники его (Вернеръ, Клейстъ, Грильпарцеръ, Мюльнеръ, Уландъ, Раупахъ, Ауфенбергъ, Гебгелъ, Гуцковъ, Лаубе, Граббе, Отто Людвигъ, Анценгруберъ) дали рядъ интересныхъ произведеній, которыя, однако, въ общемъ свидѣтельствуютъ объ упадкѣ чистой трагической формы. Ея идеалистическій, приподнятый характеръ, достигнувъ высшаго проявленія въ романтической трагедіи французовъ (Гюго) и въ ней же получивъ жесточайшій ударъ отъ реализма, уже мало вязался, по крайней мѣрѣ съ виду, съ требованіями сценической правды, столь характерными для художественныхъ теорій и творчества XIX вѣка. Бытовая реальная драма, быть можетъ, не навсегда, но надолго вытѣснила патетическую историческую трагедію, форма которой ждетъ обновленія, если не совершенно новаго полнаго развитія.

Оставляя въ сторонѣ старинныя „дѣйства“ (съ XVII до половины XVIII вѣка), подчасъ не лишеныя трагическаго элемента, но совершенно несамостоятельныя и литературно незначительныя, должно признать, что первые образцы трагическаго жанра, начинающіе исторію русской трагедіи, мы имѣемъ въ пьесахъ Волкова и особенно въ трагедіяхъ „отца русскаго театра“ Сумарокова. Это-типичныя произведенія ложнаго классицизма съ его отвлеченными образами, строгостью въ соблюденіи трехъ единствъ, невѣроятностью преувеличеній и напыщенностью; къ этому же роду принадлежатъ мало значительныя заказныя трагедіи Ломоносова. Подражательны, но не лишены нѣкоторыхъ самостоятельныхъ элементовъ трагедіи Княжнина, „русскаго Расина“; склонный къ риторикѣ, Княжнинъ внесъ движеніе въ развитіи сценическаго языка и драматической техники. Внесеніемъ реальныхъ, по преимуществу, сентиментальныхъ элементовъ и намековъ на темныя стороны современнаго быта оживилъ

трагедію Озеровъ. Шумный успѣхъ его „Дмитрію Донскому“ дало патріотическое возбужденіе начала вѣка, нашедшее выраженіе также въ трагедіяхъ Крюковского Плавильщикова, Висковатова, С. Глинки, Р. Зотова. Въ критической литературѣ теоретикомъ ложно-классической трагедіи были Катенинъ, давшій образцы этого рода въ переводахъ изъ Корнели и Расина, а равно въ самостоятельной, очень слабой „Андромахѣ“ (1818). Переходнымъ моментомъ можетъ считаться дѣятельность князя Шаховскаго, сперва рьянаго классика, затѣмъ романтика. Историко-патріотическая трагедія—хроника Кукольника, Полевого, Геденова, вмѣстѣ съ слезливой мелодрамой, заполняла русскую сцену во второй четверти вѣка когда явился „Борисъ Годуновъ“, первый въ русской литературѣ трагическій характеръ, самобытный не только по національному содержанію, но и по приемамъ созданія. Въ „Каменномъ гостѣ“ ходячему сюжету, не разъ получавшему въ обработкѣ форму комедіи, дана достойная его глубины трагическая обработка, ставящая эту трагедію о Донъ Жуанѣ наравнѣ съ высочайшими созданіями искусства. Этотъ исключительный моментъ высшаго проявленія трагического творчества въ Россіи совпадаетъ съ всеобщимъ упадкомъ самой формы трагедіи и потому не ведетъ за собою созданія русской національной трагедіи. Русская драматическая литература, дававшая до и послѣ Пушкина замѣчательныя произведенія комедіи и драмы, не представляетъ образцовъ трагедіи, достойныхъ, за исключеніемъ Пушкина же „Русалки“, „Трилогія“ Алексѣя Толстого, его же „Донъ Жуана“ и Майкова „Три смерти“, упоминанія въ обзорѣ судьбъ этой высокой литературной формы въ Россіи.

А. Горнфельдъ.

ОБЗОРЪ СЮЖЕТОВЪ

ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ.

I.

Разновидности драмы и основная ихъ тема.

Жизнь—борьба отдѣльныхъ расъ, группъ, индивидуумовъ между собой,—индивидуума съ расой и группой,—всѣхъ съ вредными для себя силами природы. Кончается эта борьба на порогѣ смерти.

Тотъ видъ поэзіи, который пытается воспроизвести жизнь дѣйствомъ, поэтому разъ навсегда избралъ себѣ постоянную тему—борьбу. Безъ борьбы нѣтъ жизни, нѣтъ и драмы безъ борьбы.

Всякая борьба предполагаетъ врага. Если борются равносильные между собою враги—индивидуумы съ индивидуумами, группы съ группами, расы съ расами, то такія столкновенія, поскольку онѣ рѣшаются духовными орудіями, принято называть интригами. (Слово „интрига“ перешло къ намъ черезъ французскій языкъ отъ латинскаго *intricare* = запутывать). Столкновение неравныхъ силъ—индивидуума съ группой или расой можно опредѣлить какъ борьбу съ общественнымъ строемъ. Конфликтъ, разби- вающійся о скалистую преграду природы, о грани человѣческой натуры, объ устои мірового порядка,—можно разсматривать какъ борьбу съ судьбой, какъ это принимали уже древніе эллины. Наконецъ, христіанская церковь особенно выдвинула требованіе аскетизма, сводящееся къ преодоленію своихъ собственныхъ страстей и прихотей.

Каждая борьба можетъ окончиться побѣдой или пораженіемъ или примиреніемъ,—четвертаго исхода нѣтъ. Поэтому драматическая поэзія рано-ли поздно-ли должна была разбиться на три вида, въ зависимости отъ исхода изображенной борьбы. Пораженіе борющагося послужило темой трагедіи. Это названіе въ связи съ другими терминами по теоріи поэзіи перешло къ намъ отъ нѣмцевъ, у которыхъ начертаніе *tragödie* восходитъ непосредственно къ греческому *τραγῳδία*, составленному изъ *τράγος* = козель и *ᾠδή* (*oidē*) = пѣснь. „Козлиными пѣснями“ назывались первоначально тѣ культовые гимны въ честь Діониса, которые распѣвались особымъ хоромъ (*τραγῳδοί*), пляшущимъ вокругъ алтаря, на которомъ зарѣзанъ козель, и одѣтымъ въ козлиныя шкуры. Изъ этого хора потомъ выдѣлился запѣвала—онъ же и авторъ и первый (и пока единственный) актеръ. Издавна существовалъ и обычай раздѣленія хора и выдѣленіе изъ каждой его половины по особому запѣвалѣ. Такимъ образомъ получился и второй актеръ. Обособленіе автора отъ актера,

актера отъ хорѣга (χορηγός отъ χορός=хоръ и ἡγεύμαι=веду), присоединеніе третьяго актера, все это произошло уже послѣ того, какъ опредѣлился особый поэтический видъ трагедіи, какъ мы ее понимаемъ.

Побѣда борющагося стала неотъемлемымъ сюжетомъ комедіи. И это названіе связано съ началомъ древнегреческаго театра. Κόμη=деревня, κόμος=деревенскій праздникъ, κομῳδία=пѣснь, относящаяся къ этому празднику. Аналогичнымъ путемъ, какъ и трагедія, выдѣлился драматическій видъ комедіи.

Примиреніе борющихся—это уже сюжетъ болѣе поздняго, христіанскаго времени. Языческому міросозерцанію чужда мысль, что болѣе сильный можетъ отречься отъ своей побѣды, что слабый можетъ добровольно мириться съ подчиненнымъ положеніемъ. Языческій духъ—мятежный, христіанскій—смиранный. Языческая мораль исчерпывается требованіемъ: „око за око, зубъ за зубъ“, христіанство проповѣдуетъ любовь къ ближнему, какъ къ самому себѣ. Поэтому античный міръ не зналъ драматической игры съ примирительнымъ исходомъ, а когда таковая явилась уже въ поэзіи новаго времени, то не оказалось на лицо общепризнаннаго термина, какъ трагедія и комедія. Французы стали употреблять терминъ „комедія“ въ болѣе широкомъ смыслѣ, придумывая для специально комическихъ игръ названіе фарсъ, водевиль, proverbe. Нѣмцы выдумали безцвѣтное обозначеніе Schauspiel, которое они противопоставляютъ Trauerspiel и Lustspiel. Для русскихъ остается только одна возможность, пользоваться греческимъ словомъ „драма“ въ болѣе широкомъ и въ болѣе узкомъ смыслѣ. Δράμα=дѣйствіе, такое же образованіе отъ δράω=дѣйствую, какъ тема=Тῆμα отъ τίθημι=ставлю и γράμμα=буква, письмо отъ γράφω=пишу. Ясно, что драма означаетъ любое дѣйствіе, любую борьбу и, какъ особый поэтический видъ, можетъ означать и трагедію и комедію и Schauspiel; но разъ мы условимся употреблять этотъ терминъ въ двойномъ смыслѣ, то драма, какъ специальный подотдѣлъ драматической поэзіи будетъ разновидность, которая противопоставляется трагедіи и комедіи. Когда слово „драма“ употребляется въ томъ или другомъ смыслѣ, явствуетъ обыкновенно изъ связи. Если идетъ рѣчь о трагедіи и драмѣ, то тутъ драма—разновидность драматической поэзіи; если же будемъ говорить объ эпосѣ и драмѣ или о лирическомъ элементѣ въ драмѣ, то подъ драмой слѣдуетъ понимать одинъ изъ трехъ (или четырехъ, если причислить романъ) видовъ поэтическаго творчества.

Намъ еще остается объяснить, почему одни сюжеты приурочились къ „козлинымъ пѣснямъ“, а другіе—къ „деревенскимъ“. „Козлиныя пѣсни“, очевидно, съ самаго начала носили торжественный, молитвенный характеръ; смерть вегетаціоннаго божества, согласно порядку, установленному природой, была главной ихъ темой; правда, это божество вернется на землю, мировой законъ восторжествуетъ, но пока наступилъ поворотъ къ осени, къ зимѣ, къ смерти ¹⁾. Думается, что козлиныя пѣсни находились въ вѣдѣніи жрецовъ или, во всякомъ случаѣ, болѣе интеллигентной группы, отдававшей себѣ отчетъ въ чередности календаря и проникшейся трагизмомъ жизненнаго процесса, основаннаго на постоянной смѣнѣ веществъ, на смерти для рожденія и на рожденіи для смерти. Этими трагическимъ пѣснямъ-пляскамъ (вѣрнѣе, синкретическимъ играмъ, потому, что врядъ ли онѣ обходились и безъ мимированія) противопоставляются комическія,

¹⁾ См. настоящее изданіе II т., вып. 1, стр. 19—20.

деревенскія, лишеныя этого религіознаго настроенія, отражающія элементарныя эмоціи весенней радости и располагающія къ шуткѣ и смѣху. Смѣхъ же и побѣда въ жизненной сутолокѣ неразрывно связаны другъ съ другомъ. Кому не извѣстно, что смѣхъ, освобождаетъ отъ всего, что въ данную минуту давить грудь? Смѣхъ разрубааетъ гордіевъ узелъ предразсудковъ, смѣхъ обезоруживаетъ разгнѣваннаго, смѣхъ, подобно солнечному лучу, освѣщаетъ и согрѣваетъ потемки души, смѣхъ—побѣдный сигналъ жизни надъ смертоносными силами!

Такимъ образомъ намъ выяснился молитвенно-серьезный характеръ трагедіи и свободно-веселый—комедіи. Спрашивается, какое же общее впечатлѣніе производитъ драма? Тутъ, мнѣ кажется, возможны колебанія въ зависимости отъ духа времени, отъ индивидуальныхъ наклонностей зрителя, отъ освѣщенія самого автора. „Венеціанскій Купецъ“ Шекспира раньше вызывалъ скорѣе смѣхъ, чѣмъ слезы; теперь эта драма смотрится не безъ трагическихъ переживаній. „Скупой“ Мольера можетъ казаться и смѣшной и грустной драмой, смотря по опыту и нраву зрителя. Если послѣдній близко звалъ болѣзненно-скупыхъ людей, если самъ не чуждъ этого порока, то драма Мольера произведетъ на него потрясающее впечатлѣніе. У Пушкина („Скупой рыцарь“) этотъ самый типъ безусловно трагиченъ. Кто знакомъ съ драмой Ибсена „Союзъ молодежи“, согласится, что эту же тему можно было бы разработать и въ болѣе мрачныхъ краскахъ, чѣмъ это сдѣлалъ авторъ. Итакъ, драма вызываетъ смѣшанныя чувства, какъ, впрочемъ, всякое примиреніе и смиреніе. Невольно кажется, что болѣе рѣшительный исходъ устранилъ бы создавшійся конфликтъ, разъ навсегда. Теперь онъ можетъ повториться. Онъ отсроченъ, но не рѣшенъ.

Теперь попытаемся отвѣтить на вопросъ, чѣмъ же вызывается побѣда съ одной стороны и пораженіе съ другой. Зависитъ ли она отъ побѣдителя или отъ побѣжденнаго? Въ жизненной борьбѣ исходъ несомнѣнно опредѣляется качествами обоихъ борющихся, но поэтъ, понятно, останавливается на случаяхъ, достойныхъ художественной обработки, на выходящихъ изъ ряда вонъ случаяхъ. Если сильный побѣждаетъ слабого, здоровый—больного, зрячій—слѣпого, то здѣсь не можетъ быть эстетической эмоціи. Но если сильный борется съ сильнымъ или съ многими менѣе сильными, словомъ, если исходъ не кажется предрѣшеннымъ, то любопытство сразу затрагивается. Очевидно, тотъ же интересъ будетъ сохраненъ и въ томъ случаѣ, если слабый будетъ бороться со слабымъ, или многіе слабые съ сильнымъ. Такимъ образомъ трагедія и комедія зависятъ не отъ силы или слабости героя, а только отъ исхода борьбы: если препятствіе, съ которымъ борется герой, окажется непреодолимымъ, то ему остается одно изъ двухъ: гибнуть (трагедія) или смириться (драма); буде же препятствіе преодолимо, передъ нами—комедія. Но сильнымъ можетъ быть и герой комедіи (напримѣръ, городничій въ „Ревизорѣ“) и слабымъ герой трагедіи (напримѣръ, Гамлетъ).

Но отчего, въ большинствѣ случаевъ, герои комедіи оказываются слабыми, а герои трагедіи—сильными? Очень просто. Препятствіе непреодолимо. Мы знаемъ, что средній человѣкъ обязательно спасуетъ, что ему эта задача не по силамъ. Ну, а сильный? Вдругъ при его разбѣгѣ не разломится голова, а зашатается стѣна. И вотъ, смотришь, зародился интересный сюжетъ трагедіи. Или препятствіе преодолимо. Опять ни для кого не секретъ, что сильный выйдетъ побѣдителемъ изъ такого конфликта.

За то слабый—Богъ его знаетъ! Пусть попробуетъ, пусть старается, а мы посмотримъ.

Раньше, чѣмъ перейти къ опредѣленнымъ видамъ, условимся насчетъ героя. Если все дѣйствіе группируется вокругъ одного лица, то ясно, что это центральное лицо герой драмы и что герой—индивидуумъ. Такъ это бываетъ чаще всего. Но иногда двое преслѣдуютъ одну и ту же цѣль; они такъ тѣсно связаны другъ съ другомъ—узами ли родства или любовной страсти или общностью интересовъ, что отдѣлить ихъ невозможно. Тогда герой драмы—пара, какъ, на примѣръ, Ромео и Джульетта у Шекспира, Карлъ и Францъ Моръ въ „Разбойникахъ“, Донъ-Карлосъ и Поза въ драмѣ „Донъ-Карлосъ“. Наконецъ, въ изображенной борьбѣ можетъ участвовать коллективъ—цѣлая группа лицъ, тогда герой будетъ группа въ ея цѣломъ, независимо отъ судьбы отдѣльныхъ ея представителей, къ этому типу драмы относятся „Вильгельмъ Телль“ Шиллера и „Ткачи“ Гауптмана.

Необходимо сдѣлать еще оговорку. Опытныя науки имѣютъ громадное преимущество передъ гуманитарными въ томъ, что, ставя опытъ, они могутъ совершенно изолировать изучаемое явленіе отъ постороннихъ и случайныхъ вліяній и представить его въ чистомъ видѣ. Науки гуманитарныя принуждены дѣлать свои наблюденія сразу надъ сложными явленіями, что, понятно, очень затрудняетъ ихъ изслѣдованіе. Такъ и относительно драматическихъ сюжетовъ, нужно помнить, что простыя схемы существуютъ только въ нашемъ умѣ; въ драмахъ же постоянно скрещиваются различныя схемы, при болѣе или менѣе ясномъ преобладаніи одной и затѣмненности другихъ.

Послѣ этихъ предварительныхъ замѣчаній, перейдемъ къ разсмотрѣнію отдѣльныхъ видовъ.

II.

Сюжеты трагедій.

Самый захватывающій сюжетъ, какъ бы вытекающій изъ самой сущности трагедіи,—борьба съ судьбой, понимаемой какъ міровой порядокъ не въ абсолютномъ, а относительномъ смыслѣ. Но эта высшая тема трагедіи всплываетъ только тогда, когда сталкиваются два діаметрально противоположныхъ другъ другу міровоззрѣнія. Вѣдь бороться съ мировымъ порядкомъ, если онъ незыблемъ, можетъ только безумный. Но тамъ, гдѣ основы его расшатаны, тамъ, гдѣ одно міропониманіе смѣняется другимъ, индивидуумъ, опередившій свой вѣкъ или запоздавшій, можетъ оказаться въ борьбѣ съ мировымъ порядкомъ. Эта тема разработана въ „Скованномъ Прометѣѣ“ Эсхила, въ „Каинѣ“ Байрона, въ „Фаустѣ“ Гете и въ „Брандѣ“ Ибсена.

Согласно древнегреческому міросозерпанію, боги, прежде всего,—утнестатели людского рода. Среди боговъ находился и Прометей. Но онъ любилъ людей и возгорѣлъ желаніемъ ихъ осчастливить:

Это я имъ далъ,

Безсмысленнымъ могущественный разумъ!

Не съ гордостью объ этомъ говорю,

Но лишь затѣмъ, чтобъ объяснить причину

Моей любви къ несчастнымъ. Люди долго

И видѣли, но не могли понять,

И слушали, но не могли услышать.
Подобныя тѣнямъ, какъ-бы во снѣ,
По прихоти случайностей, блуждали,
И было все въ нихъ смутно; и домовъ,
Открытыхъ солнцу, строить не умѣли
Изъ кирпичей иль бревенъ, но въ землѣ,
Какъ муравьи проворные, гнѣздились,
Во тѣмъ сырыхъ землянокъ и пещеръ;
Не вѣдали отличія зимы
Отъ лѣтнихъ дней горячихъ, плодоносныхъ,
Иль отъ весны цвѣтущей: дикари
Творили все безъ размышленья, слѣпо.
Но, наконецъ, я бѣднымъ указалъ
Восходъ свѣтилъ, закатъ ихъ, полный тайны,
Глубокую науку чиселъ, буквъ
Сложенье и творческую память,
Великую родительницу музъ...

(Переводъ Д. С. Мережковского).

Мало того, на дальнѣйшіе распросы хора, Прометей объясняетъ:

Прометей:

Еще я смертнымъ далъ забвенье смерти.

Хоръ:

Но какъ могли про смерть они забыть?

Прометей:

Я поселилъ надежды въ нихъ слѣпыя.

Хоръ:

То не былъ ли твой величайшій даръ?

Прометей:

Нѣтъ,—я имъ далъ еще огонь небесный...

За это Зевсъ велѣлъ сковать Прометея и общаетъ ему пощаду лишь въ томъ случаѣ, если онъ откажется отъ своего покровительства людямъ. Прометей стойко держится на своемъ, и подъ нимъ разверзается земля.

Трагедія Эсхила отражаетъ смѣну мрачной религіи боговъ-гонителей болѣе свѣтлымъ взглядомъ на боговъ, какъ покровителей. Варваръ, опасавшійся силъ природы, сдѣлался эллиномъ, гордящимся своей культурой. Послѣдній отвернулся отъ наивной вѣры отцовъ, онъ твердо стоитъ за новую эру и готовъ искупить этотъ поворотъ въ своихъ мысляхъ какимъ угодно страданіемъ. Образцомъ для него—низверженный богъ, страдалецъ за то, что онъ слишкомъ любилъ людей.

Древнегреческому Прометею, дарителю огня, христіанская легенда противопоставила Люцифера, имя котораго образовано отъ латинскаго *lux*=свѣтъ и *fero*=несу. Какъ Прометей возстаетъ противъ Зевса, желая облагодѣтельствовать людей, такъ и Люциферъ даетъ своему послушному ученику слѣдующій совѣтъ:

„Злымъ или добрымъ является все само по себѣ, независимо отъ того, кто предлагаетъ это добро или зло. Даютъ вамъ добро, такъ назо-

вите добрымъ и того, кто дарить; если же вамъ достается зло, то не моя вина, коль вы узнаете источникъ этого зла; судите и объ духахъ не по словамъ ихъ, а по жизненному опыту. Одно добро вы приобрѣли отъ рокового яблока—разумъ! Не дайте его заглушить тиранической угрозой, не подчиняйтесь чувству и разсудку вопреки! Мыслите и терпите! Создайте себѣ свой міръ въ груди въ противовѣсъ внѣшнему! Такъ одухотворите свою природу и въ концѣ концовъ поборите ее“.

Такимъ образомъ трагедія Байрона „Каинъ“, изъ которой заимствованы эти слова, по основной идеѣ совпадаетъ съ трагедіей Эсхила. Каинъ дѣлаетъ попытку произвести переоцѣнку цѣнностей по вопросу о добрѣ и злѣ, какъ этому научилъ его Люциферъ, при этомъ происходитъ его столкновение съ Авелемъ; но пораженный-то—Каинъ, въ чемъ насъ убѣждаютъ заключительныя слова трагедіи:

Каинъ: На востокъ отъ рая лежитъ нашъ путь, пустынныйѣйшій для меня наилучшій.

• *Ада* (его жена): Приди, будь моимъ вождемъ, твой Богъ пусть будетъ и моимъ! И позовемъ дѣтей!

Каинъ: Лежащій тутъ былъ бездѣтнѣмъ! По моей винѣ изсякъ источникъ благородной крови, которымъ быть бы его недавній бракъ. Суровая кровь моего потомства проявилась бы, если бы племя Авеля сочеталось съ моимъ! О Авель!

Ада: Миръ его праху!

Каинъ: А мнѣ?—

Пораженіе въ борьбѣ здѣсь проявляется не въ физической гибели, но въ нравственномъ крушеніи его затѣи.

Люциферу и Каину соответствуютъ Фаустъ и Мефистофель только съ той разницей, что Фаустъ болѣе самостоятеленъ, чѣмъ Каинъ, и Мефистофель менѣе величественъ, чѣмъ Люциферъ. Служенію божеству Фаустъ выдвигаетъ эгоистическія требованія своей титанической натуры:

„Чудакъ все не-земнымъ однимъ себя питаетъ.

Броженіемъ его уносить неизмѣнно,

Свое безумство онъ едва-ли сознаетъ;

Давай ему звѣзды небесной непремѣнно,

Земля неси ему свой лучшій плодъ,

И все, что близко или отдаленно

Никакъ въ немъ жажды не зальетъ“.

Все, все, что дается человѣку на землѣ, онъ хочетъ испить:

„Я хмѣлю предаюсь мучительныхъ отрадъ,

Любовной я враждѣ и сладкой грусти радъ.

Чтобъ грудь моя, не алча знаній болѣ,

Могла затѣмъ всѣ горести вмѣстить,

И что всѣмъ смертнымъ выпало на долю,

Я самъ въ себѣ желаю пережить,

Восторгъ и скорбь, все чѣмъ трепещутъ люди,

Я накоплю въ своей дрожащей груди,

Въ стремленьи ихъ найду свое стремленье,

И потерплю, какъ и они, крушенье“.

И что-же? Чувственные наслажденія, политическая карьера, погруженіе въ эстетическій сибаритизмъ, все это не дало Фаусту желаннаго мгновенья, которому онъ готовъ былъ воскликнуть: „Остановись, прекрасно

ты!“ Напротивъ, въ спутники ему данъ критическій умъ—Мефистофель, который отравляетъ ему лучшія минуты жизни:

„О, я позналъ теперь, что человѣку
Невѣдать совершенства. Къ наслажденью,
Ведущему меня къ богамъ все ближе,
Ты пріобщилъ мнѣ спутника, съ которымъ
Ужъ я разстаться не могу, хотъ онъ
Въ моихъ глазахъ меня же унижаетъ,
Какъ всѣ твои дары, единымъ словомъ.
Въ моей груди онъ будитъ пламень дикій,
Чтобъ дивную ту омрачить картину.
Такъ восхотя, ищу я наслажденья,
И въ наслажденьи жажду восхотѣть“.

(Переводъ Фета).

И Фаустъ возвращается къ служенію общему благу. Титанъ становится работникомъ. За этой работой на пользу человѣчеству, онъ сѣдѣтъ и умираетъ, съ признаніемъ на устахъ, что никогда онъ не былъ такъ близокъ къ счастью, какъ теперь.

Къ этой группѣ трагедіи можно причислить и „Бранда“. Въ то время, какъ разобранные сюжеты развились изъ народной мифогоніи, „Брандъ“ цѣликомъ реальная пьеса. Но его идея не менѣе титаническая, чѣмъ у Прометея, Каина и Фауста. Брандъ проповѣдуетъ ничто иное, какъ новый міровой порядокъ, новый не по идеѣ, но по послѣдовательному проведенію въ жизнь. Служеніе идеалу безъ компромиссовъ—вотъ его лозунгъ. „Если ты пожертвовалъ всѣмъ, кромѣ жизни, знай, что ты сдѣлалъ ничто!“ Такимъ образомъ Фаустъ и Брандъ—противоположные другъ другу типы. Наслажденіе жизнью и самоотреченіе, все для себя и все для идеи—вотъ два ихъ полюса. Но по титанизму своихъ постулатовъ оба становятся врагами мірового порядка, приноровленнаго для среднихъ людей, для половинчатыхъ стремленій. Ибсенъ не довольствуется катастрофой души. Борьба Бранда стоитъ ему гибели его семьи, народной ненависти и отчаяннаго сознанія въ часъ смерти, что Богъ нашъ все-таки—*deus caritatis*—Богъ всепрощенія и любви.

Трагизмъ положенія замѣтно суживается, если на мѣсто мірового порядка (вѣрнѣе, того, что въ данное время понимается подъ міровымъ порядкомъ) поставится общественный порядокъ. Перевороты въ общественномъ порядкѣ совершаются постоянно: мѣняется жизнь, мѣняются и ея формы, такъ что герой, выступившій въ такую борьбу, не такъ ужъ безнадежно обрѣкъ себя на гибель. Опаснѣйшимъ врагомъ его, однако, являются не тѣ видимые препятствія, которыя ему обыкновенно удастся устранить, но препятствіе невидимое, поборотъ которое оказывается совершенно непостижимымъ, а именно—инертность народныхъ массъ. Эту силу обезличенныхъ стадъ, по своей громадкости противящихся всякимъ переменамъ, прекрасно выразилъ Шиллеръ словами Валленштейна;

„Иду

Я смѣло въ бой съ противникомъ, который
Передо мной стоитъ лицомъ къ лицу,
Который, самъ исполненный отваги,
Во мнѣ ее воспламеняетъ. Врагъ
Невидимый, что борется со мною

Въ груди людей, что страшень для меня
 Лишь трусостью своею малодушной,—
 Вотъ этотъ врагъ опасень мнѣ. Не то
 Грозить бѣдой и вызываетъ ужасъ,
 Что видимъ мы живымъ и мощнымъ; нѣтъ—
 Ужасна и опасна только пошлость
 Ничтожная, то вѣчное вчера,
 Которое существовало вѣчно
 И вѣчно возрождается и вновь
 Жить будетъ завтра, ибо живо нынче.
 Да, изъ рутины созданъ человѣкъ,
 Кормилицей ему была привычка,
 И горе тѣмъ, кто у него въ дому
 Дотронется до утвари почтенной
 Старинныхъ лѣтъ, наслѣдья дорогого
 Его отцовъ!... Что прожило года,
 То дѣйствуетъ, какъ сила освященья;
 Чтò старости покрыто сѣдиной,
 То для него божественно. Будь только
 Владѣтелемъ—и право за тобой,
 И сохранить ненарушимо свято
 Его толпа“.

(Переводъ О. Чюминой).

Объ это препятствіе обыкновенно и разбивается попытка измѣнить общественный строй. Среди этихъ темъ также можно составить особыя группы. Борьба можетъ касаться политической власти или положенія отдѣльнаго сословія. Въ первой группѣ слѣдуетъ различать тѣ случаи, гдѣ герой, не измѣняя сущности власти, лишь стремится ее присвоить, отъ тѣхъ, гдѣ герой отстаиваетъ совершенно новыя политическія формы. Такъ „Валленштейнъ“ Шиллера и „Борисъ Годуновъ“ Пушкина и А. Толстого, какъ сюжеты, противоположны „Разбойникамъ“ Шиллера и „Эгмонту“ Гете. Валленштейнъ и Годуновъ—убѣжденные монархисты, стремящіеся сами занять престолъ, Эгмонтъ—конституціоналистъ (см. его слова: „не королю мы противимся, но мы становимся поперекъ той невѣрной дороги, по которой онъ намѣренъ сдѣлать первые роковые шаги“), Карлъ Моръ уже поборникъ безвластія („мое ремесло—возмездіе, месть—моя задача!“). Трагизмъ Валленштейна въ томъ, что войска тяготѣютъ къ традиціямъ, освященнымъ временемъ и, такимъ образомъ, вошедшимъ въ плоть и кровь ихъ; Годунова—въ томъ, что народъ и войска недоумчиво относятся къ новому правителю; Эгмонта—въ трусости народа. (О Карлѣ Морѣ поговоримъ въ дальнѣйшемъ. Въ трагедіи Шекспира „Юлій Цезарь“ главные герои Брутъ и Кассій пытаются остановить ходъ историческихъ событій, пытаются вернуться къ старымъ формамъ правленія, когда назрѣли уже новыя, и трагизмъ ихъ опять въ инертности массы, которая можетъ сказаться либо въ неподвижности, либо въ слѣпомъ таготѣніи въ сторону наименьшаго сопротивленія.

Сословная трагедія еще мало разработанная тема, тѣмъ болѣе, что еще не найдена особая форма, свойственная этой „драмѣ безъ героя“. Классическимъ ея примѣромъ могутъ служить „Ткачи“ Гауптмана. „На днѣ“ Горькаго и „Марія Магдалина“ Геббеля также относятся къ этой

категоріи. Трагизм порабощенныхъ капиталомъ ткачей, выброшенныхъ за бортъ обитателей „дна“ и лишенной довѣрія семьи столяра заключается въ неумолимой замкнутости общественнаго строя. Для всѣхъ этихъ борцовъ соціальный порядокъ—гора!

„Наилучшая война—война съ самимъ собой, найтруднѣйшая побѣда—побѣда надъ самимъ собой!“ Эти золотыя слова нѣмецкаго поэта Логау вмѣстѣ съ тѣмъ выражаютъ идею одного изъ распространеннѣйшихъ драматическихъ сюжетовъ. Борьба съ собственной натурой,—что можетъ быть художественнѣе въ смыслѣ концентраціи и обостренія конфликта? Таковъ античный сюжетъ „Медея“. Сперва Медея борется съ любовью къ врагу отечества, но напрасно: эта борьба послужила темой второй части трилогіи Грильпарцера „Золотое руно“¹⁾. Потомъ, когда Язонъ ей измѣняетъ, Медея охватывается дикой страстью мщенія, жертвой котораго становятся не только невѣста Язона, но и собственные ея дѣти“. Въ изображеніи этой душевной борьбы материнской любви съ непомнящей себя мстью, Грильпарцеръ имѣлъ уже великаго предшественника въ Эврипидѣ. Сколько нѣжности и сколько жестокости заключаютъ слѣдующія слова, съ которыми Медея обращается къ своимъ сыновьямъ и которыя наглядно выражаютъ противорѣчивыя ея чувства:

Почѣловать мнѣ дайте ваши руки.
О руки милыя! О кроткій взоръ!
О лица благородныя! Да будетъ
Вамъ легкой жизнь, но ужъ не здѣсь, а тамъ:
Отецъ у васъ земное счастье отнялъ...
О нѣжное прикосновенье устъ,
О чистое, невинное дыханье!
Идите же, идите,—не могу
Смотрѣть на васъ!... Нѣтъ, слишкомъ больно сердцу:
Сама боюсь того, что совершу...
Но чувствую: мой умъ—слабѣй, чѣмъ ярость,
Виновница непоправимыхъ бѣдъ!

(Переводъ Д. С. Мерезковского).

Всѣ психологическія драмы Шекспира посвящены этой борьбѣ богато одаренныхъ натуръ со своей неуравновѣшенностью. Отелло, благодаря своей бѣшенной ревности, становится слѣпымъ орудіемъ въ рукахъ злого интригана Яго. Макбетъ идетъ отъ преступленія къ преступленію, увлеченный неудержимымъ тщеславіемъ. Коріоланъ становится предателемъ отечества изъ чувства уязвленной гордости. Лиръ ослѣпленъ величіемъ королевскаго сана такъ, что не видитъ преданности Корделии, не видитъ себѣ опасности отъ преждевременнаго раздѣла государства, не чувствуетъ исключительности своего положенія; онъ дѣйствуетъ по минутному импульсу, а не по зрѣлому обсужденію. Вообще, мы какъ-то чувствуемъ, что типъ Лира глубже и шире схваченъ, чѣмъ Отелло, Макбетъ, Коріоланъ. Это объясняется тѣмъ, что чрезмѣрная эмоціональность Лира, равно какъ преобладающій аналитическій умъ Гамлета, болѣе общія качества, чѣмъ ревность, тщеславіе и гордость. Гамлетъ обдумываетъ, взвѣшиваетъ, соображаетъ тамъ, гдѣ необходимо рубить съ плеча. Лиръ и Гамлетъ—распространеннѣйшіе типы, созданные Шекспиромъ. Обыкновенно

¹⁾ См. настоящее изданіе, II т., вып. 1, стр. 76—7.

эти его драмы называются трагедіями, потому что герои их гибнутъ, потому что на сценѣ льется ихъ кровь. Но почему это такъ? Потому ли, что Гамлетъ плохо владѣетъ шпагой? Потому ли, что Лиръ лишился преданности своего народа? Потому ли, что Макбетъ сталъ терзаться угрызёніями совѣсти? Потому ли, что Отелло увлекъ Дездемону изъ родительскаго дома безъ вѣдома родителей? Очевидно, нѣтъ. Гамлетъ и Лиръ обречены на жалкую гибель въ омутъ жизни; Отелло, Макбетъ и подобные имъ люди всегда кончатъ преступленіями, потому что у нихъ нѣтъ сильной, сдерживающей ихъ страсти, воли; они, какъ корабли съ испорченнымъ компасомъ, рано-ли поздно-ли наѣзжаютъ на рифъ.

Любопытно, что Гамлетъ среди драматическихъ типовъ не имѣетъ духовныхъ родственниковъ, а Лиръ имѣетъ. Мятажь Карла Мора удался сверхъ ожиданій; „двое такихъ, какъ я, сознается онъ, могли бы разрушить весь нравственный строй міра“; но онъ самъ останавливается и отдаетъ себя въ руки полиціи. Въ чемъ же дѣло? Затѣя его оказалась увлеченіемъ; онъ „давилъ пигмеевъ, гдѣ нужно было разить титановъ“; „нѣтъ, ты не подходящъ владѣть мечомъ мщенія высшаго судилища“,— говоритъ себѣ самому Карлъ Моръ, одержавъ побѣду надъ юношеской вспышкой своего темперамента. Несмотря на обиліе жертвъ этой вспышки, поэтъ былъ правъ, назвавъ свою пьесу не трагедіей, а драмой, такъ какъ герой одержалъ надъ собою побѣду и примирилъ правосудіе жертвою самого себя. Но трагедіей, хоть и безъ всякаго кровопролитія, нужно считать „Торквато Тассо“ Гете. Передъ нами геній, прекраснѣйшій фантазеръ:

„Взоръ его едва
Касается земли, а слухъ внимаешь
Гармоніи волшебной естества.
Все, что вѣщаютъ намъ бытописанья,
Что жизнь даруетъ, все пріемлетъ онъ
Въ открытую сокровищницу—душу.
Разсѣянное въ мірѣ духъ его
Совокупляетъ; чувствомъ животворнымъ
Онъ жизнь даетъ безжизненнымъ вещамъ.
Онъ то облагораживаетъ часто,
Что низкимъ намъ казалось, а то,
Что прежде мы высоко такъ цѣнили—
Ничтожество въ понятіяхъ его“.

(Переводъ Яхонтова).

Но все это ему не помогаетъ: въ жизни онъ—дитя, и капризное дитя. Онъ безцеремонно требователенъ, онъ завистливъ, онъ скандалистъ... Когда обнаруживаются послѣдствія такого поведенія, онъ усматриваетъ вину во враждебности, въ холодности, въ коварствѣ къ нему другихъ. Онъ лишается всего, что было мило его сердцу,—покровительства князя, дружбы принцессы, пристанища и средствъ къ жизни. Чѣмъ же онъ не Лиръ?—Отдаленный родственникъ послѣдняго также мастеръ Гейнрихъ въ пьесѣ „Потонувшій Колоколь“. И онъ, не разсчитавъ послѣдствій, отдался прекрасной фантазіи. У Лира эта фантазія—иллюзія королевскаго и отцовскаго авторитета, у Тассо—убаюкиваніе поэтическими грезами, у Мора и Гейнриха—мечта о веснѣ человѣчества! Въѣсто всего этого, Лиръ пожираетъ измѣну и паденіе до нищенскаго состоянія; мечтателю Тассо тоже грозитъ бездомность; Моръ—опомнился при видѣ пролитой имъ крови, Гейнриху явились его умершія, оставленные имъ на произволъ судьбы

дѣти, и зазвучалъ языкъ колокола, раскачиваемый утопившейся женой.

Изъ русской литературы въ этой связи можно указать на „Моцарта и Сальери“ Пушкина. Сальери сгораетъ отъ зависти, которую онъ облакаетъ въ отвлеченно-философскую мысль:

„Всѣ говорятъ: нѣтъ правды на землѣ.

Но правды нѣтъ—и выше. Для меня

Такъ это ясно, какъ простая гамма“.

Но для оправданія этой мысли у него только одинъ фактъ:

„Гдѣ-жъ правота, когда священный даръ,

Когда безсмертный гений—не въ награду

Любви горящей, самоотверженья,

Трудовъ, усердія, моленій посланъ,

А озаряетъ голову безумца,

Гуляки празднаго?.. О Моцартъ, Моцартъ!“

Да, его грудь жжетъ самая острая зависть. Онъ съ ней боролся и какъ еще:

„Вотъ ядъ, послѣдній даръ моей Изоры.

Осмынадцать лѣтъ ношу его съ собою—

И часто жизнь казалась мнѣ съ тѣхъ поръ

Несносной раной, и сидѣлъ я часто

Съ врагомъ безпечнымъ за одной трапезой,

И никогда на шопоть искушенья

Не преклонился я, хоть я не трусь.

Хотя обиду чувствую глубоко,

Хоть мало жизнь люблю. Все медлилъ я“.

Теперь эта страсть стала ему не въ моготу, и катастрофа раздражается для него такъ неожиданно, что онъ восклицаетъ:

„Эти слезы

Въ первые лью: и больно и пріятно,

Какъ будто тяжкій совершилъ я долгъ,

Какъ будто ножъ цѣлебный мнѣ отсѣкъ

Страдавшій членъ! Другъ Моцартъ, эти слезы..

Не замѣчай ихъ. Продолжай, спѣши

Еще наполнить звуками мнѣ душу...

„Донъ-Карлосъ“ Шиллера можетъ служить примѣромъ сложнаго сюжета. Оба героя: Донъ-Карлосъ и маркизь Поза борются съ тираніей короля Филиппа и побѣждаются. Но Донъ-Карлосъ еще перетерпѣваетъ особую душевную драму: отецъ взялъ его невѣсту въ жены, а онъ продолжаетъ любить ее, какъ прежде. Однако Карлосу удается побѣдить это чувство. Съ другой стороны, Филиппъ не въ силахъ отдѣлаться отъ ревности и человѣконенавистничества и окончательно подпадаетъ подъ эти чувства. Такимъ образомъ главные темы всегда осложняются побочными, которыя могутъ относиться совсѣмъ къ другимъ категоріямъ.

Остается наиболѣе грубый сюжетъ трагедіи—борьба съ интригой. Но хотя такой сюжетъ и лишенъ идейнаго значенія, все же имъ еще не исключена художественность произведенія. Напротивъ, послѣдняя такъ мало зависитъ отъ сюжета, что высшія эстетическія дѣйствія достигаются и при сюжетѣ интриги. „Царь Эдипъ“ Софокла основывается на самой невѣроятной интригѣ: неизвѣстность родителей, убійство собственнаго отца, женитьба на матери—вотъ нѣсколько ея узловъ. „Эмилиа Галотти“ Лессинга сводится къ махинаціямъ придворной креатуры Маринелли противъ

Эмили и ея жениха. „Коварство и любовь“ уже по заглавію выдаетъ свое содержаніе—любовь Фердинанда и Луизы разбивается о коварство отца-министра и его секретаря. Наконецъ, „Ромео и Джульетта“ также по сюжету не что иное, какъ трагедія интриги. Правда, нѣтъ драмы безъ интриги (интригой драмы даже часто называется изображенная ею борьба), но нужно различить интригу-первопричину отъ интриги-повода. Ясно, на примѣръ, что интрига Яго не первопричина, а лишь случайный поводъ къ крушенію семейнаго счастья Отелло. Вражда-же Монтегю и Капулетти, несомнѣнно, первопричина катастрофическаго исхода любви Ромео.

III.

Сюжеты драмъ.

Относительная непреодолимость препятствій и смиреніе или примиреніе послѣ нѣкоторой попытки бороться, иногда просто передышка героя, констатированіе того, что силы его еще не исчерпаны,—характерныя примѣты сюжетовъ драмъ. Борьба съ міровымъ порядкомъ слишкомъ величественный сюжетъ для драмы. Мы слышимъ какъ бы отзвукъ этой борьбы въ „Бурѣ“ Шекспира, но и только. Зато борьба съ другими—болѣе преходящими—препятствіями сравнительно часто обрабатывалась какъ драма.

За благоустройство общества борется Карль Моръ, какъ уже было указано, борются швейцарцы въ драмѣ „Вильгельмъ Тель“ Шиллера и Чацкій въ драмѣ Грибоедова „Горе отъ ума“. Карль Моръ сознается въ своей неспособности реформировать общество, швейцарцы достигаютъ важнаго этапа—устраненія фоговъ, а Чацкій далъ, такъ сказать, первую стычку, рекогносцировалъ врага и отступилъ, понятно, только для того, чтобы повести слѣдующую атаку болѣе обдуманно. Но главный сочинитель драмъ, разумѣется, Ибсенъ. Какъ реалистъ, онъ беретъ не общественный порядокъ въ его цѣломъ, а лишь уголокъ, укладывающійся въ скромныя рамки драмы. Въ „Комедіи любви“ Ибсенъ намѣтилъ мишенью своей сатиры институтъ брака. Правда, у Ибсена драма кончается бракомъ, но бракъ этотъ не есть драма, а трезвый, лишенный всякой ложной прикрасы договоръ мужчины, способнаго содержать семью, съ женщиной, созрѣвшей для брачной жизни. Другая мишень—подчиненное положеніе женщины. Нора, понявъ всю ложность своего положенія, не доводитъ дѣло до трагедіи,—нѣтъ, она надѣется перевоспитать себя, она надѣется, что и мужъ научится понимать свои обязанности иначе, такимъ образомъ передъ нами возможность примирительной развязки. Третья мишень—мракобѣсіе общества. Докторъ Штокманъ, осмѣлившійся огласить правду, объявляется врагомъ народа. Но онъ борется, рискуя потерять служебное положеніе, поддержку сильныхъ міра сего, друзей и даже безопасность. Онъ борется и будетъ бороться и тогда, когда поднимется занавѣсъ надъ слѣдующей однородной драмой. У Бьернсона прекрасная драма борьбы съ общественными предразсудками „Леонарда“. Героиня, видя, что сплетни о ней будутъ вѣчнымъ источникомъ непріятностей, уѣзжаетъ въ Америку, оставляя родное имѣніе, близкихъ ей людей, все, чтобы только выравнить жизненный путь для родственницы. Впрочемъ, еще другая причина побуждаетъ ее покинуть родной уголокъ: она сама неравнодушна къ жениху племянницы.—Драмами общественна-

го предразсудка являются и „Честь“ и „Родина“ Зудермана. Въ сущности оба понятія такъ тѣсно связаны другъ съ другомъ, что новая честь заставляетъ искать новую родину (Честь), а старая родина не мирится съ новой честью („Родина“). Въ обоихъ случаяхъ приходится надѣяться, что конфликтъ кончится и новой родиной и новой честью.

Не менѣе благодарной темой, чѣмъ для трагедій, оказывается и для драмы борьба съ самимъ собой. Можно составить даже списокъ параллельныхъ сюжетовъ. Съ одной стороны трагическій сюжетъ—Медея полюбила врага отечества и предаетъ свой народъ и отца Язону; съ другой—Орлеанская дѣва, пощадивъ англійскаго военачальника Лейонеля, кается, молится, рветъ свои цѣпи и вновь приноситъ побѣду своему народу. Съ одной стороны ослѣпленный тщеславіемъ Макбетъ, цареубійца и узурпаторъ, съ другой—мечтающій о лаврахъ принцъ Гомбургскій, зарвавшійся во время сраженія и ослушавшійся приказанія, несмотря на сочувствіе, выказываемое ему войсками, подчиняется судебному приговору во имя законности. Забѣчательная драма Геббеля „Агнеса Бернауеръ“, прозванная также трагедіей красоты, потому что единственная причина трагической гибели Агнесы—ея красота, все же съ идейной стороны вращается около душевнаго конфликта престолонаслѣдника, поссорившагося съ отцомъ, казнившимъ Агнесу. Примиреніе происходитъ на томъ основаніи, что герцогъ отказывается отъ престола въ пользу своего сына, а сынъ, принявъ скипетръ, проникается отвѣтственностью правителя и прощаетъ поступокъ отца. Какъ драма, заканчивается и „Перъ Гинтъ“ Ибсена. Гинтъ—норвежецъ по преимуществу, но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ и духовный родня тѣмъ неуравновѣшеннымъ натурамъ, которымъ недостаетъ регулирующаго дѣйствія аналитическаго ума. Гинтъ—Тассо безъ его геніальности, Лиръ безъ его величія, мастеръ Гейнрихъ безъ ремесла. Гинтъ проходитъ тяжелую школу жизни: разстраиваетъ свои дѣла на родинѣ, расточаетъ свои силы на романическія авантюры, хоронитъ мать... и отправляется на чужбину искать свое счастье. Тутъ онъ терпитъ полное крушеніе, но случай выбрасываетъ его на родной берегъ, гдѣ ждетъ его вѣрная любовь (Сольвейгъ), тихое счастье и—надо думать—дѣловая жизнь. Типичная драма самовоспитанія „Столпы общества“. Помилуйте, консулъ отказывается отъ чествованія, консулъ отвергаетъ почетное прозваніе „Столпомъ общества“; нѣтъ, говоритъ онъ, правда и совѣстливость вотъ—истинные столпы общества. Неужели это тотъ консулъ, который всенародно оклеветалъ брата и готовъ насильственно избавиться отъ него, который ведетъ рискованныя дѣла, который высылаетъ въ плаваніе завѣдомо-неустроенный корабль? То, что обыкновенно совершается годами,—нравственное перерожденіе человѣка—поэтъ втиснулъ въ тѣ тревожные минуты, въ которыя консулъ трепещетъ за жизнь своего сына, отправившагося на обреченномъ на вѣрную гибель кораблѣ.

Послѣдователи Ибсена, какъ Зудерманъ, понятно, тоже облюбовали и эту отрасль драмы. Изъ произведеній нѣмецкаго драматурга остановимся на пьесѣ „Огни Ивановой ночи“. Сюжетъ такой, какой часто кончается трагически: мужчина любить одну, а вступаетъ (или вступилъ) въ бракъ съ другой. У Гауптмана въ трагедіи „Одинокіе люди“ пасторъ не въ силахъ побороть одиночества и тошится. Авторы французскихъ фарсовъ нашли совсѣмъ другой исходъ—двойной адюльтеръ и превратили сюжетъ въ комическій. У Зудермана—драма: герой сочетается бракомъ по расчету,

предварительно распростились страстно съ той, къ которой его влечетъ язычески-дикая страсть, олицетворенная огнями Ивановой ночи. Въ драмѣ Островскаго „Таланты и поклонники“ любящая женщина поступаетъ аналогично. Таковъ же исходъ и „Комедія любви“. Очевидно передъ нами очень популярный сюжетъ.

Закончимъ обзоръ сюжетовъ драмы опять наименѣ глубокой въ идейномъ смыслѣ темой—интригой. Коцебу сто лѣтъ тому назадъ пекъ такія драмы и (прибавимъ тутъ же) комедіи сотнями. Лопе де Вега, великій мастеръ интриги, оставилъ послѣ себя около 1,500 пьесъ, среди которыхъ не мало драмъ. Но въ данномъ случаѣ хотѣлось бы обратить вниманіе на то, какъ важнѣйшія произведенія мировой литературы могутъ имѣть своимъ остономъ интригу. „Натанъ Мудрый“—великая проповѣдь свободы совѣсти. Но вмѣстѣ съ тѣмъ Лессингъ для этой драмы воспользовался запутаннѣйшей интригой: христіанка за-мужемъ за магометаниномъ, братомъ султана Саладина, онъ же другъ еврея Натана; сынъ отъ этого смѣшаннаго брака воспитывается въ Европѣ, поступаетъ въ орденъ тамплиеровъ и, какъ таковой, участвуетъ въ сраженіи противъ султана Саладина, гдѣ его берутъ въ плѣнъ и приводятъ въ Іерусалимъ; дочь воспитывается у Натана въ Іерусалимѣ, такъ какъ вскорѣ послѣ ея рожденія умерли родители; тамплиеръ влюбляется въ Реху и хочетъ на ней жениться; но находится молитвенникъ ихъ родителей съ записью всѣхъ членовъ семьи, и такимъ образомъ обнаруживается не только близкое родство Рехи и тамплиера, но и обоихъ къ султану. Правда, средній писатель ничего не скроилъ бы изъ этого сюжета. Но за него взялся гений. Солнцу, чтобы отразить свой блескъ, не нужно вовсе зеркала; оно отражится и въ уличной лужѣ.

IV.

Сюжеты комедій.

Борьба съ побѣднымъ исходомъ! Какъ это звучитъ гордо! Но, увы! побѣда достается лишь въ мелкихъ вопросахъ, а въ крупныхъ мы терпимъ неминуемое пораженіе. Это наблюденіе не могло не отразиться и на сюжеты комедій. Что возстаніе противъ мирового порядка не можетъ быть сюжетомъ комедіи, это ясно. Ну, а общественный строй? Развѣ онъ не подлежитъ болѣе частымъ, а иногда даже неожиданнымъ переменамъ? Такъ-то это такъ, но борьба его столь мучительна, что тутъ и простому наблюдателю не до смѣха. Вотъ, развѣ въ видѣ забавной фантазіи общественная борьба можетъ оказаться темой для комедіи.

Политическая комедія Аристофана цѣликомъ построена на такихъ фантастическихъ предположеніяхъ. Представимъ себѣ, что мы находимся въ тяжелой атмосферѣ Аѣинъ во время пелопонезской войны. Поэтъ переносится въ птичье царство. Это—не отраженіе людского міра, какъ „Островъ пингвиновъ“ Анатоля Франса или „Шантеклеръ“ Ростана. Въ сравненіи съ ними это—рай. Какъ тутъ привольно и хорошо! Воздухъ оглашается веселымъ чирканьемъ пернатыхъ гражданъ. Но вотъ сюда является человѣкъ. Вслѣдъ за нимъ, словно изъ-подъ земли, вырастаетъ сикофантъ-сыщикъ, сборщикъ податей и, наконецъ, и жрецъ. Идиллія нарушена, но птичье государство—оно теперь надѣлено всѣми примѣтами государства—процвѣтаетъ и радостно привѣтствуетъ своего царя. Или другая тема: женщины, рѣшивъ, что при владычествѣ мужчинъ не пред-

видится конца войнѣ, сходятся на народное собраніе и забираютъ власть въ свои руки. Намѣчается цѣлый рядъ улучшеній въ общественной жизни, но рознь законодательницъ мѣшаетъ имъ осуществиться.

Уже въ древней Греціи политическая комедія отжила свой вѣкъ и замѣнилась такъ называемой менаандровской, которая культивировала самую плоскую интригу, вращающуюся около любовной пары. Ея соединенію мѣшала или скупой отецъ или другой планъ родителей или низкое положеніе невѣсты. Добрый другъ или лукавый рабъ опутываетъ старцевъ, и бракъ разрѣшается. Невѣста темнаго происхожденія находитъ своихъ родителей. Эти схемы перешли и въ римскую комедію, а черезъ нее къ Шекспиру, Мольеру и Гольбергу. Такимъ образомъ создался широкій фундаментъ для комедіи интриги, на которой и опираются сколоченные на скорую руку водевили, фарсы, шутки новаго времени.

Важное значеніе для насъ имѣетъ теперь лишь комедія нравовъ (*Sittenkomödie*) и комедія характеровъ (*Charakterkomödie*). Въ первой борьба идетъ изъ-за какихъ-нибудь предразсудковъ, которыми опредѣляется поведеніе главныхъ дѣйствующихъ лицъ; въ другой интересъ отъ внѣшнихъ нравовъ переносится на душевную борьбу героя. Первый видъ комедіи цѣненъ какъ историко-культурный документъ, второй обладаетъ эстетико-психологическими преимуществами. Лучшія комедіи русской литературы—„Недоросль“ и „Ревизоръ“—комедіи нравовъ. Въ первой Простакова и Митрофанушка—представители помѣщичьяго дворянства второй половины XVIII столѣтія, во второй выводятся захолустные чиновники Николаевскихъ временъ. Отнимите эту историческую подкладку, и дѣйствіе этихъ комедій станетъ непонятнымъ, если не невозможнымъ. Лучшій критерій комедіи нравовъ то, что она непонятна иноземной публикѣ, въ то время какъ комедія интриги понятна всегда и вездѣ. Эстетическій же интересъ комедіи нравовъ будетъ заключаться въ томъ лишкѣ, который останется послѣ отдѣленія бытового элемента. Отъ „Недоросля“ въ такомъ случаѣ остается довольно не хитрая интрига, отъ „Ревизора“ же любопытная психологическая тема: самообманъ подъ вліяніемъ страха, заставляющій бороться не съ настоящимъ, а съ мнимымъ врагомъ. Выходить, что значеніе „Недоросля“ исчерпывается картиной нравовъ; „Ревизоръ“ же, помимо историко-культурнаго интереса, всегда останется еще мастерски скомпанованной психологической комедіей.

Къ комедіямъ нравовъ слѣдуетъ относить и такія пьесы, гдѣ рисуются представители какого-нибудь сословія съ цѣлью показать неосновательность почета, которымъ онъ пользуется. Вспомнимъ старинную тему о хвастливомъ войнѣ, который на самомъ дѣлѣ и лгунъ и трусъ. Первоначально его подмѣтила менаандровская комедія, этого наемника эпохи діадоховъ. Онъ же перешелъ и къ Плавту какъ *Miles gloriosus*. Онъ опять мелькаетъ въ эпоху 30-лѣтней войны въ нѣмецкой литературѣ. Наконецъ, Шекспиръ создаетъ свой безсмертный типъ Фальстафа. Аналогичная тема—студентъ, который хвастается своей ученостью, надѣясь, что никто его не провѣритъ; на этотъ сюжетъ написана одна изъ лучшихъ комедій датскаго поэта Гольберга—„Эразмусъ Монтанусъ“. Еще приходится на умъ веселая нѣмецкая комедія Кадельбурга „Два герба“, гдѣ противопоставляется американскій торговецъ масломъ, типичный янки, важному дворянину, носящему на своихъ плечахъ по крайней мѣрѣ 600-лѣтнія традиціи. Знаменитыя нѣмецкія комедіи „Минна-фонъ-Барнхельмъ“ Лессинга и „Журналисты“ Фрейтага пять комедіи нравовъ: первая даетъ картину прус-

скаго воинства время 7-лѣтней войны; вторая знакомить съ выборной компаніей въ маленькомъ городѣ во второй половинѣ прошлаго столѣтія. Яркіе картины нравовъ комедіи Гуцкова „Коса и мечъ“—прусскаго двора въ первой половинѣ XVIII в., а „Праобразъ Тартюфа“—французскаго двора Людовика XIV.

Комедія характеровъ сохраняетъ свое значеніе, какъ говорятъ, внѣ времени и пространства. Въ центрѣ ея всегда ярко вырисовывается герой или пара, что не всегда можно сказать о комедіи нравовъ. Герой занялъ извѣстную позицію, но подъ вліяніемъ изображенной въ комедіи борьбы онъ сдается. „Укрощеніе строптивой“ Шекспира можетъ служить образцомъ этого вида. Строптивая становится шелковой, и не безъ борьбы, ой, какой борьбы! Изъ комедій Мольера укажемъ на „Тартюфа“—разоблаченіе ханжи. Но кто его разоблачаетъ?—Тартюфъ самого себя. Одна изъ наиболѣе забавныхъ комедій „Сломанный кувшинъ“ нѣмецкаго поэта Клейста. Мы присутствуемъ на судебномъ засѣданіи. Судья—своего рода Тартюфъ. Онъ же и виновникъ. Это онъ столкнулъ кувшинъ, выскакивая въ окно, когда его застали на ночномъ свиданіи. Кувшинъ сломанъ. Но судья не унываетъ, запутываетъ свидѣтельскія показанія, желая свалить вину на жениха дѣвицы, но чѣмъ больше онъ путаетъ, тѣмъ ярче выступаетъ его собственная виновность. Вотъ поистинѣ положеніе хуже губернаторскаго!

Неисчерпаемымъ источникомъ психологическихъ темъ всегда была и останется любовь. Что эту тему можно разработать и въ тонкомъ рисункѣ, доказалъ французскій драматургъ Сарду въ комедіи „Разведемся“. Мужъ согласенъ и готовъ даже сразу покинуть семейный очагъ, чтобы провести вечеръ... Гдѣ? Съ кѣмъ? Эти вопросы молніей прорѣзаютъ умъ жены. Она проситъ его взять ее съ собой, не какъ жену, нѣтъ, вѣдь они уже рѣшили развестись, но какъ подругу. Прекрасно. Мужъ сдѣлался ухаживателемъ, ухаживатель очутился въ положеніи мужа. И жена хохочетъ: какой онъ смѣшной—ухаживатель въ роли мужа, и какой онъ прелестный—мужъ въ роли ухаживателя! Нѣмецкій поэтъ Фульга написалъ комедію „Съ глазу на глазъ“, сплошное tête-à-tête жены съ мужемъ. Они ждутъ гостей. Все готово вплоть до устрицъ и шампанскаго. Но гости не идутъ,—старый лакей забылъ снести пригласительные билеты на почту. Но хозяева не недовольны. Послѣ сутолоки свѣтской жизни они рады одинъ вечеръ остаться вдвоемъ. Прислушаться къ тихой мелодіи домашнего счастья... Послѣдній примѣръ „Новобрачные“ Бьернсона. Они женились и остались жить въ домѣ родителей. Но мужъ не чувствуетъ себя мужемъ, а лишь гостемъ въ домѣ тестя. Жена не чувствуетъ себя хозяйкой въ своемъ домѣ, а дочерью въ домѣ родителей. Послѣ энергичнаго протеста новобрачные откалываются, образуютъ свой домашній очагъ и начинаютъ жить своей жизнью.

Но развѣ мыслимо перечислить всѣ темы, каталогизировать всѣ сюжеты? Мы вѣдь не задались цѣлью составить лексиконъ драматическихъ сюжетовъ. Мы освѣтили въ своемъ умѣ наши театральныя воспоминанія, мы заставили ихъ тянуться по красной ниточкѣ—идеѣ жизненной борьбы, мы пытались прислушиваться къ модуляциямъ и варіаціямъ этой основной мелодіи и занесли на бумагу всю эту сюиту—*quasi una fantasia*.

К. Тиандеръ.

Сущность комедии.

1. Определённое Аристотеля.

Вопросы поэтики принято начинать с Аристотеля, хотя онъ въ своемъ сочиненіи *περί ποιητικῆς* не диктовалъ неизблемые законы, а, какъ это и подобаетъ эмпирику, лишь описывалъ то, что у него было передъ глазами, а именно,—древнегреческую литературу и, въ томъ числѣ и, театр, отрывки о которомъ и дошли до насъ. Аристотель опредѣляетъ комедию, какъ „воспроизведеніе дурного, порочнаго, но такого только, что возбуждало бы смѣхъ, а не отвращеніе“. Сопоставляя это опредѣленіе со словами Аристотеля о трагедіи, что она есть „воспроизведеніе дѣйства... вызывающее боязнь и жалость“....., можно заключить, что центр тяжести этихъ опредѣленій заключается въ производимомъ на зрителя эффектѣ, съ одной стороны—боязнь и жалость, съ другой—смѣхъ. Объектъ воспроизведенія уже второстепенный моментъ, вытекающій изъ цѣли, такъ какъ ясно, что мы надъ величественнымъ дѣйствіемъ смѣяться не будемъ, а за дурного и порочнаго не будемъ бояться и не будемъ такого героя жалѣть. Итакъ, выражаясь кратко, эффектъ комедіи—смѣхъ, эффектъ трагедіи—боязнь и жалость. Такъ это въ греческомъ театрѣ дѣйствительно и было, но можно спросить всегда-ли? Когда въ „Облакахъ“ Аристафана Стрепсиадъ металь громы и молніи противъ софистовъ, подрывающихъ своимъ ученіемъ основы доброй-старой нравственности, и кончилъ тѣмъ, что поджегъ домъ Сократа, главнаго софиста, какимъ онъ здѣсь представленъ и какимъ его считала толпа,—неужели и тогда смѣялись? Очевидно, были и исключенія, но Аристотель составилъ свое опредѣленіе въ связи съ тѣми фактами, которые онъ намъ сообщилъ о происхожденіи комедіи и трагедіи, по которымъ послѣдняя—богослужебный актъ, а первая—деревенское развлеченіе.

Опредѣленіе Аристотеля вызвали въ концѣ концовъ полное отчужденіе трагедіи отъ всего, что хотъ отдаленно напоминало смѣхъ, и комедіи отъ серьезнаго элемента. Правда, гениальные драматурги: Лопе-де-Вега, Шекспиръ, Мольеръ не признавали на практикѣ этого раздѣленія, но все же еще въ XVIII столѣтіи критика ломала копы за и противъ этого догмата. Нуженъ былъ авторитетъ Дидро и Лессинга, чтобы отстоять право поэта изобразить жизнь такой, какъ она есть, не раздуто-трагической и не искусственно-смѣшливой. Съ тѣхъ поръ комедія безъ серьезныхъ моментовъ считается развлеченіемъ дурного тона.

2. Отличіе комедіи и трагедіи.

Чѣмъ комедія кореннымъ образомъ отличается отъ трагедіи? Смѣхъ въ одномъ случаѣ, и боязнь и жалость въ другомъ, какъ это предлагалъ Аристотель, не оправдываются современнымъ театромъ. Нельзя также искать этой разницы въ техникѣ комедіи, это сознали уже въ XVI в., когда классическая школа стала требовать и для комедіи соблюденія тѣхъ же трехъ единствъ, какъ и для трагедіи. Раздѣленіе на акты, экспозиція темы, завязка дѣйствія, перипетія, развязка—все это моменты, присущіе драматической поэзіи вообще. Но, можетъ быть, мы найдемъ разницу въ способѣ разработки темы? Разницу въ этомъ отношеніи мы всегда найдемъ и она очень важна для историко-литературной оцѣнки, но для даннаго вопроса она окажется бесполезной. Дѣйствительно, чѣмъ талантливѣе

вѣе поэтъ, тѣмъ глубже и многостороннѣе онъ схватитъ сюжетъ, но его талантливость одинаково будетъ сказываться и въ комедіи и въ трагедіи. Одинъ поэтъ—прекрасный психологъ, т. е. создастъ замѣчательныя картины душевной жизни, другой—жизненно воспроизводитъ картину нравовъ, т. е. онъ все вниманіе сосредоточитъ на психологіи массъ, но одинъ и тотъ же поэтъ проявитъ одинаковыя качества, будетъ ли онъ писать комедію или трагедію. Въ „Гамлетѣ“ и въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“ въ характерѣ творчества разницы нѣтъ; въ обоихъ произведеніяхъ Шекспиръ является и тонкимъ психологомъ и поэтомъ, умѣющимъ непосредственно схватить жизнь полностью. Различнаго отношенія поэта къ комедіи и трагедіи мы, слѣдовательно, не находимъ. Поэтому, совершенно лишено основанія ученіе, что комедія выводитъ типы, а трагедія—индивидуальные характеры.

Ложно-классическая школа думала рѣшить этотъ вопросъ очень просто: указаніемъ, что герои трагедіи—лица, стоящіе на высшихъ обществѣ, т. е. цари или члены царской семьи, полководцы, мифологическіе персонажи, а комедія посвящена судьбѣ средняго обывателя. Но, разумѣется, такое различіе, могло быть модой при дворѣ Людовика XIV, но отнюдь не эстетической аксіомой. Отсюда вѣдь слѣдуетъ и то, что лица на высшихъ общества не могутъ быть комичными и что средній обыватель не знаетъ въ своей жизни трагедій. Чѣмъ же, можно спросить, „Юлій Цезарь и Клеопатра“ Шоу не комедія, а „Ивановъ“ Чехова—не трагедія? А вѣдь Цезарь стоялъ во главѣ римскаго общества своего времени, а Ивановъ—не что иное, какъ средній обыватель. Нѣтъ, очевидно, разницу между комедіей и трагедіей нельзя искать на табели о рангахъ.

Раньше, чѣмъ изложить нашу точку зрѣнія, мы условимся относительно двухъ терминовъ. Такъ какъ каждое драматическое произведеніе воспроизводитъ жизненную борьбу, то дѣйствующія его лица могутъ быть сгруппированы въ двухъ лагеряхъ. Въ одномъ соберутся всѣ, кто за что-то борется или чего-то добивается, во второмъ—ихъ противники. Нѣмцы примѣняютъ для этихъ двухъ лагерей собирательные термины *Spiel* и *Gegenspiel*. Мы предлагаемъ для этихъ же понятій термины „дѣйствующая группа“ и „противодѣйствующая группа“. Дѣйствующая группа въ „Недорослѣ“ будетъ Простакова, Скотининъ, Митрофанушка, противодѣйствующія же—Стародумъ и Правдинъ.

Теперь могутъ быть два различныхъ случая: дѣйствующая группа можетъ стремиться къ цѣли, которая одабривается зрителемъ, или къ цѣли зрителю несимпатичной. Въ старину сказали бы къ хорошей (доброй) или худой (злой) цѣли, но въ виду того, что понятія добра и зла подвержены измѣненіямъ въ зависимости отъ времени и мѣста, мы ввели болѣе растяжимые критеріи. Если дѣйствующая группа стремится къ заслуживающей одобренія цѣли и достигнетъ ея, передъ нами будетъ комедія. Въ противномъ же случаѣ—трагедія. Если дѣйствующая группа добивается недоброй цѣли, но такими средствами, что осуществляется противоположное, то опять передъ нами комедія. Къ первому случаю относится трафаретная тема тысячи комедій, гдѣ любовная пара добивается согласія на бракъ; ко второму—„Недоросль“ и „Ревизоръ“. Если же дѣйствующая группа, стремясь къ нехорошему, будетъ пользоваться вѣрными средствами, какъ, напримѣръ, Макбетъ, то получится трагедія.

Итакъ, существенная разница между комедіей и трагедіей заключается въ цѣляхъ о средствахъ изображенной борьбы. Почему же? Потому-

что картина разрушенія того, что намъ мило и дорого, всегда наводитъ на грустные мысли, картина же торжества намъ симпатичныхъ началъ располагаетъ къ веселью—къ смѣху, если авторъ способенъ использовать наше благодушное настроеніе.

Какъ это дѣлалось въ различные времена, мы расскажемъ въ слѣдующемъ.

3. Политическая комедія.

Эта разновидность культивировалась только въ одну эпоху и въ одной странѣ—а именно, въ Аѣинахъ въ V вѣкѣ до Р. Хр. Главнымъ условіемъ ея появленія была высоко развитая общественная жизнь, при томъ свободная отъ всякихъ путъ, каковая несомнѣнно кипѣла въ Аѣинахъ во времена Перикла. Величіе Аристофана, главнаго мастера древнеаттической комедіи, опредѣляется его близостью къ народной шуткѣ съ одной стороны и поэтичностью его замысловъ—съ другой. Первый факторъ объясняетъ фантастичность его хоровъ и всего сюжета, связанныхъ, очевидно, съ масками, употребляемыми въ народныхъ играхъ; имъ же обусловливается и нѣкоторое искаженіе исторической правды съ цѣлью упростить разбираемый вопросъ. Вспомнимъ, какъ Аристофанъ, въ „Облакахъ“ высмѣиваетъ софистовъ въ лицѣ Сократа, хотя послѣдній скорѣе боролся съ ними и ни въ коемъ случаѣ не могъ считаться ихъ главой. Но такое огульное обвиненіе—въ духѣ народа. Стоитъ также обратить вниманіе на тотъ грубо-комическій типъ, созданный Аристофаномъ изъ Клеонта; если послѣдній могъ сыграть столь выдающуюся роль въ Аѣинахъ во время пелопонезской войны, то врядъ ли онъ былъ тѣмъ тупо-лукавымъ, мужиковатымъ и продажнымъ демагогомъ, какимъ его изобразилъ Аристофанъ, превративъ его въ неизмѣннаго клоуна своихъ комедій. Но и эта грубая карикатура по-истинѣ народна. Вмѣстѣ съ тѣмъ, Аристофанъ умѣетъ находить удивительно яркіе художественные мотивы, такъ что его комедіи интересны сами по себѣ, помимо сатиры, какъ „Донъ Кихоть“ или „Путешествія Гуливера“. „Птицы“ Аристофана по своей свѣжести напоминаетъ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ Шекспира. Какъ удачно также проведена въ „Ахарнянахъ“ идея мирнаго землепашца отмежеваться отъ своихъ воинственно настроенныхъ земляковъ и заключить сепаратный миръ со Спартой только для себя и своей семьи! Земляки вооружаются, онъ же дѣлаетъ гастрономическіе припасы; земляки выступаютъ въ походъ, онъ же готовится пировать. Сколь уморительна сцена въ „Осахъ“, гдѣ старикъ, фанатичный судебный засѣдатель, по совѣту сына, развлекается тѣмъ, что разбираетъ споръ двухъ собакъ, изъ которыхъ одна обвиняетъ другую въ похищеніи куска сыра. Теперь мы, понятно, не знаемъ, на какія общественныя злоупотребленія намекаетъ Аристофанъ, но насъ забавляетъ сама ситуація. Наконецъ, не забудемъ мелкаго буржуа Стрепсиада изъ „Облаковъ“. Безсоннымъ онъ ворочается на своемъ ложѣ, кусаемый насѣкомыми и мучимый долгами, въ которые его ввергаетъ его расточительный сынъ. Но вотъ его осѣняетъ счастливая мысль: онъ выучится риторикѣ и будетъ доказывать, что черное бѣло, что бѣлое черно!

Еще при жизни Аристофана интересъ къ политической комедіи ослабъ, по крайней мѣрѣ, его наиболѣе поздняя комедія „Плутосъ“ лишена уже острой сатиры. Послѣ него слѣдовала такъ называемая средне-аттическая комедія, о которой намъ извѣстно очень мало. Но судя по

тому концу, до котораго привело ея развитіе, можно заключить, что политико-сатирический элементъ въ ней совершенно выдохся. Въ дальнѣйшей литературѣ иногда въ комедіяхъ слышатся отдѣльныя политическія ноты, какъ, напримѣръ, у Бомаршэ въ комедіи „Свадьба Фигаро“, но такого насыщенія политической сатирой, какъ у Аристофана, мы уже больше не встрѣчаемъ. Наше время промѣняло политическую комедію на болѣе или менѣе остроумныя „обозрѣнія“, не имѣющія впрочемъ никакого художественнаго замысла.

Итакъ, политическая комедія исчерпывается однимъ именемъ, но это имя — Аристофанъ!

4. Комедія-пародія (Literatur-Komödie).

Эта разновидность также попадаетъ весьма рѣдко и посвящена чисто домашнимъ литературнымъ вопросамъ, какъ можно было бы сказать, если бы литература не имѣла болѣе широкаго общественнаго значенія. Въ сущности комедія тутъ лишь случайная форма пародіи. Въдѣ пародировать можно любую литературную форму, но при комедіи-пародіи могутъ быть разные случаи: 1) пародируется особый видъ драмы или 2) какая-нибудь мода или направленія мысли, пустившія глубокіе корни въ общество, или 3) пародируются сами литературные дѣятели.

Образецъ перваго вида комедіи-пародіи опять уже далъ Аристофанъ. Мишенью своего остроумія онъ выбралъ Эврипида. Какъ аристократъ и консерваторъ, Аристофанъ не могъ относиться равнодушно къ тому новому теченію въ трагедіи, во главѣ котораго находился Эврипидъ. Онъ не упускаетъ ни одного случая, чтобы поддѣть послѣдняго, но, наконецъ, онъ посвятилъ цѣлую комедію „Лягушки“ высмѣванію своего литературнаго противника. Здѣсь изображается споръ между Эврипидомъ и Эсхиломъ въ аудѣ и Аристофанъ съ большимъ искусствомъ пародируетъ стиль обоихъ.

Въ нѣмецкой литературѣ графъ Платенъ извѣстенъ своими комедіями-пародіями „Роковая вилка“ и „Романтический Эдипъ“. Первая направлена противъ фаталистической драмы, которая вошла было въ моду въ началѣ XIX в. Праматерь дворянскаго рода виновна въ смерти мужа: во время обѣда, при видѣ паука, она вскрикнула; мужъ же, испугавшись, вонзилъ себѣ вилку въ горло и умеръ. За это праматерь послѣ смерти не находитъ покоя въ гробу, пока не истреблено все ея потомство той же вилкой. — Вторая комедія направлена противъ драматическихъ опытовъ, выпавшихъ изъ романтической школы.

Ко второму виду комедіи-пародіи я отношу пьесу Шекспира „Безплодныя усилія“, въ которой высмѣивается слапавая манера выражаться замысловато-изысканно и цвѣтисто, введенная въ литературу однимъ изъ предшественниковъ Шекспира — Лили и прозванная, по имени героя одного его романа, „эвфуизмомъ“. — Въ первой половинѣ XIX в. нѣмецкій поэтъ Граббе вооружился противъ буржуазно-реакціоннаго направленія въ литературѣ и въ обществѣ, написавъ комедію: „Шутка, сатира, иронія и болѣе глубокий смыслъ“, гдѣ главныя дѣйствующія лица: чортъ въ образѣ каноника и чортова бабушка со своимъ слугой — императоромъ Нерономъ. Еще раньше Гёте осмѣялъ сентиментальность въ комедіи „Невѣста въ заплаткахъ“.

Наконецъ, комедія-пародія на опредѣленныхъ представителей литературы. Тутъ можно указать на остроумную шутку Гёте — „Боги, герои и Виландъ“ и на вялую, но въ свое время очень популярную въ Германіи

пьесу Лаубе „Готшедъ и Геллертъ“, посвященную столкновению этих двух литературных дѣятелей Лейпцига середины XVIII вѣка.

Въ настоящее время въ Россіи оживилась комедія-пародія въ театрѣ „Кривое зеркало“.

5. Классическая комедія—комедія характеровъ.

Исходной точкой такъ называемой классической комедіи служить ново-аттическая комедія, типичнымъ представителемъ которой является Менандръ. Не только исчезла всякая политика изъ комедіи, но сюжетъ ея совершенно освободился и отъ мифологической традиціи. Впервые въ греческой литературѣ абсолютно самостоятельный сюжетъ. Сбросивъ, такимъ образомъ, лишнюю обузу—политику, героизмъ, мифологию,—комедія сблизилась съ жизнью и съ земными дѣлами. Въ области трагедіи это направленіе намѣчалось уже у Эврипида. Послѣдній несомнѣнно имѣлъ и большое вліяніе на развитіе комедіи, такъ что, когда Аристофанъ выступалъ противъ Эврипида, то это могло имѣть и болѣе глубокой, какъ-бы символической смыслъ. Эврипидъ лишилъ любовь своего героическаго покровителя и поставилъ ее въ центръ драматическаго интереса; Эврипидъ же ввелъ въ драматическую поэзію обыкновенную людскую интригу безъ вмешательства боговъ. Все это отразилось и въ ново-аттической комедіи: ея главной темой сдѣлалась любовная интрига.

Менандръ, этотъ безпечный прожигатель жизни, владѣлецъ роскошной виллы въ Пирее, былъ другомъ Эпикура, основателемъ прозванной, по его имени, философской школы, и Теофраста, автора книги о человѣческихъ характерахъ. Въ этихъ біографическихъ подробностяхъ мы находимъ объясненіе утонченно-эпикурейскому тону и психологически-реальному стилю ново-аттической комедіи. Она специализировалась на темѣ любви, но не страждущей и роковой, а жизнерадостной, изящной любви. Вмѣстѣ съ тѣмъ, эта ново-аттическая комедія реалистична, но этотъ реализмъ проявляется прежде всего въ характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ: менандровскіе типы—типъ интригующаго раба, типъ безсовѣстнаго паразита, типъ ворчливаго, скупого отца, типъ гетеры, типъ веселящагося и нуждающагося въ средствахъ сына, типъ дѣвицы, полюбившей первой, нѣжной любовью—все они господствуютъ въ комедіи до сего дня. Та комедія, гдѣ они крѣпче всего засѣли,—французская, и въ этомъ ея универсальная сила.

Хотя расцвѣтъ ново-аттической комедіи продолжался сравнительно недолго, отъ Александра Великаго до середины второго вѣка до Р. Хр., зато районъ ея охватилъ весь эллинистическій міръ. Ново-аттическая комедія легла въ основу римской комедіи Плавта и Теренція. Послѣдніе не только не скрываютъ, но, напротивъ, даютъ самыя точныя указанія, какую или какія комедіи они переработали для римскаго театра. Благодаря ихъ обработкамъ, мы и можемъ составить себѣ отчетливое представленіе о комедіяхъ Менандра, утерянныхъ въ оригиналѣ, за исключеніемъ немногихъ отрывковъ. Но стоитъ только присмотрѣться къ типамъ, чтобы понять, въ какой средѣ они сложились. Во всякомъ случаѣ, не въ республиканскомъ Римѣ. Они свидѣтельствуютъ о болѣе утонченной культурѣ, чѣмъ представлялъ собой этотъ военный лагерь на Тибрѣ. Влюбленный юноша здѣсь немислимъ, гетеры тоже были изгнаны изъ этой среды, а рабы не посмѣли бы вести себя такъ непринужденно въ обществѣ, которое исповѣдовало аксіому, что рабы лишь вещь—*servi sunt res*.

Черезъ посредство римскихъ авторовъ, ново-аттическая комедія пріобрѣла огромное значеніе въ средніе вѣка. Теренцій сталъ единственнымъ пособіемъ для изученія латинскаго языка. Для этой цѣли его комедіи пріобрѣтають центральный интересъ въ монастырскихъ школахъ. Уже въ X вѣкѣ въ Гандерсгеймскомъ монастырѣ въ Германіи монахиня Росвита пишетъ подражанія Теренцію изъ Житій святыхъ. Но пока въ письменности преобладалъ интересъ къ религіознымъ темамъ, комедія не могла вновь зацвѣсти. Зато, дѣло мѣняется, когда Возрожденіе вновь вернуло поэзію къ скучнымъ пѣснямъ земли, какъ ихъ назвалъ Лермонтовъ. Не всегда онѣ скучны! Классическая—такъ она стала называться отнынѣ—комедія ожила и дала новые ростки. Въ числѣ авторовъ комедій, возникшихъ въ Италіи въ XV в., мы находимъ славнѣйшія имена итальянской литературы: Аріосто, Аретино, Лоренцо Медичи, Маккиавелли. Эти итальянскія комедіи вызвали расцвѣтъ комедіи Ренессанса во Франціи и въ Англіи.

Въ то время, какъ въ Италіи за комедію брались такіе поэты, сила которыхъ лежала не въ области театра, во Франціи и Англіи комедія попала въ руки гениальнѣйшихъ драматурговъ. Такимъ образомъ надъ традиціонными сюжетами и типами классической комедіи была возведена великолѣпная надстройка, затемнившая своими неблекнущими красками нижній этажъ. Послѣ безсмертныхъ комедій Мольера „Тартюфъ“, „Мизантропъ“, „Скупецъ“, „Жоржъ Данденъ“ и др., начинаютъ отличать высшую комедію—*haute comédie* отъ менѣе художественной. Наряду съ Мольеромъ стоитъ одинъ Шекспиръ, подчинившійся классическому вліянію въ „Комедіи ошибокъ“ и достигшій высшей комедіи въ пьесахъ „Укрощеніе строптивой“ и „Виндзорскія кумушки“. Послѣ этихъ корифеевъ слѣдуетъ много именъ и еще больше комедій, но классическая комедія не обогатилась, не расширилась, не возвысилась. Она осталась въ видѣ живописной, радующей сердце виллы; нижній этажъ построенъ раньше; онъ вмѣстителенъ и менѣе претенціозенъ; мезонинъ открываетъ видъ въ даль и отличается смѣлой архитектурой. Съ XVII в. эта вилла не перестроилась; ее перекрашиваютъ, ее снабжаютъ новой орнаментикой; но стѣны остаются незыблемыми, какъ ихъ возвели Менаандръ, Мольеръ и Шекспиръ.

6. Романтическая комедія—комедія интриги.

Въ XV вѣкѣ въ Испаніи обосновалась особая разновидность комедій, которая, въ противоположность классической, главное свое вниманіе обратила на разработку интриги, въ то время, какъ характеры обозначались лишь постольку, поскольку они вытекали изъ самого дѣйствія. Сюжеты этихъ комедій черпались изъ новеллъ и романовъ, а также изъ хроникъ, изъ исторіи всѣхъ временъ и народовъ безъ сохраненія историческаго костюма. Зрители не требовали ни глубокихъ характеристикъ, ни идейнаго содержанія, они хотѣли лишь развлекающей ихъ интриги. Въ виду этихъ скромныхъ требованій не удивительно, что Лопе де Вега могъ въ теченіи однихъ сутокъ написать комедію, что онъ, по собственному увѣренію, написалъ 1500 комедій, что изъ его комедій, по отзыву одного критика, можно было бы составить сплошную исторію Испаніи въ лицахъ, начиная вестготами и кончая его современниками. Эта скоропалительность творчества не послужила въ пользу художественности комедій и Лопе самъ впослѣдствіи сожалѣлъ о томъ, что слишкомъ увлекся аплодисментами толпы. Тѣмъ не менѣе, среди комедій Лопе имѣются и настоящіе

педевры, которые не сошли со сцены до настоящего дня. А его влияние на мировую литературу было огромно: нѣтъ въ Западной Европѣ ни одного народа, ни одного драматурга, который бы не могъ признать Лопе своимъ учителемъ. Чему же учились у Лопе? Комедіи-интриги. Самъ Шекспиръ не ушелъ отъ влияния Лопе: „Два веронца“, „Одиннадцатая ночь“, „Что вамъ угодно“, „Все хорошо, что хорошо кончается“—типичныя романтическія комедіи.

Въ XVII—XVIII вв. ложно-классическая школа оттѣснила романтическую комедію. Еще бы. Какъ для трагедіи, такъ и для комедіи вступали въ силу требованія о трехъ единствахъ; ложно-классическая комедія писалась стихами и форма ея была строго размѣрена. Романтическая же комедія была рассчитана на полную свободу фантазіи. Правда, Лопе и Шекспиръ все же писали для сцены, романтики же, которые въ началѣ XIX в. пытались возобновить романтическую комедію, потеряли изъ вида сцену. Таковы пьесы Тика „Котъ въ сапогахъ“ и продолженіе послѣдней „Принцъ Цербино“. Впрочемъ эти комедіи такъ насыщены сатирой на современныя Тику политику и литературу, что съ одинаковымъ правомъ можно было бы причислить ихъ къ пародіямъ.

Но романтическая комедія, какъ ее понимали испанцы XVI в., Шекспиръ и романтики, отжила свой вѣкъ. Остался лишь остовъ этой разновидности—сложная интрига. И то послѣдняя врядъ-ли обладаетъ литературнымъ значеніемъ, а перешла въ театръ, находящійся по ту сторону эстетическихъ эмоцій.

7. Бытовая комедія—комедія нравовъ. (Sittenkomödie).

Ново-аттическая комедія реалистична, но, какъ уже сказано, этотъ реализмъ проявился только въ жизненной обрисовкѣ характеровъ. Реалистическое воспроизведеніе быта долго еще не приходило поэтамъ въ голову. Дѣйствительно, къ чему быть? могъ бы спросить зритель прежнихъ временъ. Въ поэзіи всегда и вездѣ изображались человѣческія страсти, даже животному и растительному царствамъ поэты постоянно подкладывали людскіе интересы, къ чему же быть, повторяющійся изъ вѣка въ вѣкъ и не дѣлающій людей ни добрыми ни злыми? Такъ думали раньше. Но вотъ въ XVIII вѣкѣ зарождается интересъ къ историческимъ вопросамъ, и Монтескье во-очію доказываетъ, что не отвлеченная судьба, а нравы римлянъ были причиной ихъ величія и паденія. Уже XIX в. становится подъ знаменіе историзма, и не только жизнь народовъ начинаетъ разсматриваться подъ угломъ зрѣнія строгаго прагматизма, но и біографія отдѣльных личностей и умственная жизнь, жизнь идей; создается цѣлый рядъ подотдѣловъ исторіи, начиная отъ исторіи земли и кончая исторической поэтикой. Среди этихъ подотдѣловъ не послѣднее мѣсто занимаетъ исторія нравовъ—Sitten-geschichte. Къ концу прошлаго вѣка уже окончательно выяснилась зависимость индивидуума отъ среды (milieu, Umwelt) и тогда изображеніе среды, и только среды,—одно время становится господствующей модой въ литературѣ.

Бытовой элементъ входилъ, понятно, и въ комедіи до XIX в., но лишь вскользь. Это знаютъ отлично тѣ ученые, которые по этимъ комедіямъ пытались возстановить картину нравовъ. Такими источниками для культуръ—историковъ служили, напримѣръ, испанскія „комедіи плаща и шпаги“ XVI вѣка и французскія комедіи XVIII в. Реньера, Мариво и Де-туша. Но сюжетъ этихъ комедій не связанъ органически съ нравами изо-

браженной эпохи, онъ не вытекаетъ изъ нихъ, не обусловливается ими. Здѣсь сюжетъ самъ по себѣ, и нравы сами по себѣ. Но въ XIX в. встречаемся къ комедіями Скриба („Повѣренный“, „Цѣпь“), Понсара („Биржа“, „Честь и деньги“), Александра Дюма (сынъ), Ожэ („Авантюристка“) и другіе, гдѣ сюжетъ ни коимъ образомъ не можетъ быть оторванъ отъ нравовъ, гдѣ нравы собственно и суть сюжетъ. Лучшія комедіи нѣмецкой литературы относятся къ этому жанру, а именно „Минна фонъ Барнгельмъ“ Лессинга, „Разбитый кувшинъ“ Клейста и „Журналисты“ Фрейтага. Въ русской литературѣ авторы комедій въ своихъ лучшихъ произведеніяхъ почти всегда возвращаются къ этому роду; такъ поступали фонъ-Визинъ, Гоголь и Островскій.

8. Слезливая комедія—драма. (Schauspiel).

XVIII вѣкъ внесъ много перемѣнъ также въ драматическую поэзію. Выдвинувшееся и сознавшее свою силу третье сословіе стало требовать и сюжеты, болѣе близкіе его пониманію. Оно, понятно, совсѣмъ иначе захватывалось драмами Дидро „Отецъ семейства“ и „Незаконный сынъ“, чѣмъ трагедіями Расина. Вопросы обыденной жизни встали въ первую очередь. Такъ родилась „мѣщанская драма“ въ противовѣсъ ложно-классической трагедіи, рассчитанной на придворные и аристократическіе круги.

Въ то же время произошла еще другая перемѣна во взглядѣ на человеческую порочность. Какъ прежде въ естественныхъ наукахъ признавали неизмѣнчивость видовъ, такъ и порочность считалась прирожденнымъ и неотъемлемымъ качествомъ отдѣльныхъ мѣченныхъ лицъ. По искреннему убѣжденію предыдущихъ вѣковъ, если человѣкъ рожденъ во грѣхѣ, такъ во грѣхѣ и пробудетъ до могилы. Но вотъ пробивается—въ связи съ агрессивнымъ выступленіемъ того-же третьяго сословія—противоположная точка зрѣнія, что человѣкъ рождается хорошимъ, но его портятъ условія жизни. Крайность этого ученія сказывается у Руссо, обвинявшаго культуру въ порчѣ человѣка. „Мы образованные—ни во что не образованные“, сказалъ въ томъ же смыслѣ Гёте. Но если человѣкъ въ основѣ—то хорошъ, если условія жизни только калѣчатъ его, то развѣ можно смѣяться надъ недостатками людей? Тутъ нужно лить слезы, слезы и слезы. Подъ вліяніемъ этого взгляда образовалась „слезливая комедія“—*comédie larmoyante*. Въ этомъ жанрѣ сперва попытался Нивель де ля Шоссе („Счастливый человѣкъ“, „Фальшивая антипатія“, „Памела“). Послѣдняя пьеса указываетъ на связь этого явленія въ эволюціи драматической поэзіи съ переворотомъ въ области романа, произведеннымъ Ричардсономъ.

Слезливая комедія и мѣщанская драма подготовили третій видъ драматической поэзіи, который, благодаря указаннымъ въ предыдущей главѣ сюжетамъ, долженъ былъ занять среднее мѣсто между трагедіей и комедіей. Дѣйствительно, если комедія—демократическое развлеченіе и въ буквальномъ и въ духовномъ смыслѣ, если трагедія—преподносилась аристократамъ ума и происхожденія, драма—буржуазное дѣтище и по духу и по рожденію. Драма распространилась по мѣрѣ того, какъ обуржуазилась поэзія вообще. Отъ Дидро до Сарду и Бріэ, отъ Ифланда до Зудермана. Высшаго расцвѣта эта буржуазная драма достигла у Ибсена, но у него же (во всѣхъ ретроспективныхъ пьесахъ послѣдняго періода) находимъ и протестъ противъ этого жанра. Такъ Гейне, будучи романтикомъ до мозга костей, увѣрялъ, что онъ же и убилъ романтизмъ.

Драма вмѣстѣ съ тѣмъ выводитъ только хорошихъ, съ буржуазной

точки зрѣнія, людей. Людей, способныхъ отказаться отъ своихъ цѣлей, побороть свои страсти, мириться съ жестокими условіями жизни, ждать и надѣяться, надѣяться и ждать. Чего же ждать? Полнаго пораженія или побѣды, т. е. трагедіи или комедіи. Отсюда драма а priori обречена на болѣе слабый эффектъ. Она можетъ возобладать благодаря особо сложившимся общественнымъ комбинаціямъ, но окончательное торжество всегда останется за трагедіей или комедіей, за формами, выражающими рѣшительныя отношенія. По крайней мѣрѣ, можно такъ думать. Въ настоящее время—начало XX вѣка—нѣтъ трагедій и нѣтъ комедій, но есть цѣлый рядъ талантливыхъ авторовъ драмъ—Мирбо, Шоу, Гауптманъ. Что это значить? Что драма съ одной стороны и трагедія и комедія съ другой несовмѣстимы? Хочется вѣрить.

9. Заключение.

Изъ предыдущаго перечня явствуетъ, что въ настоящее время живучими могутъ считаться только три разновидности комедій: комедія характеровъ, комедія интриги и комедія нравовъ. Всѣ другіе виды пользовались только кратковременнымъ расцвѣтомъ, а въ наши дни возрождаются спорадически, по какому-то случайному капризу. Теперь вспомнимъ о тѣхъ двухъ случаяхъ борьбы, которая можетъ служить темой комедіи: во первыхъ, симпатичная зрителю цѣль и цѣлесообразное средство или, вторыхъ, антипатичная цѣль и обратное средство. Въ то время, какъ комедія интриги и комедія нравовъ, очевидно, могутъ относиться къ той и другой схемамъ, комедія характеровъ предпочитаетъ послѣднюю, основанную на самообманѣ. Герой комедіи обманываетъ себя насчетъ средствъ, необходимыхъ для достиженія извѣстнаго эффекта. Въ комедіи характеровъ самообманъ происходитъ по субъективнымъ причинамъ героя, въ комедіи нравовъ и интриги—по объективнымъ. Такимъ образомъ мы раздобыли новыя—болѣе широкіе термины: субъективной и объективной комедій. Въ субъективной комедіи единство цѣли и средства въ одномъ случаѣ, а несоответствіе средствъ цѣли въ другомъ происходитъ отъ душевныхъ свойствъ самого героя или „дѣйствующей группы“. Тѣ же самыя особенности опредѣляются въ объективной комедіи особыми нравами или случайными обстоятельствами, подъ вліяніемъ которыхъ ведетъ свою игру „дѣйствующая группа“. Подъ понятіе субъективной комедіи подходятъ только одна разновидность—комедія характеровъ; всѣ остальные комедіи будутъ объективными.

Остановимся еще на симпатичности и антипатичности цѣли въ изображенной комедіей борьбѣ. Вѣдь эти понятія весьма колеблются. То, что нравится одному, можетъ быть противнымъ другому. Поэтому достаточно отвѣтить на вопросъ, кому, какимъ кругамъ симпатична (или антипатична) подобная цѣль, для того, чтобы выяснить популярность какой-нибудь комедіи. Тема любовной пары, добивающейся согласія родителей (или опекуновъ) на бракъ,—вѣчный міровой сюжетъ комедіи, потому что трудно себѣ представить болѣе понятную жизненную цѣль. „Журналисты“—же Фрейтага комедія, почти непонятная въ странѣ, съ мало развитой парламентарной жизнью, потому что цѣль выборной агитаціи для большинства публики будетъ казаться пустяшной.

Дѣйствіе комедіи на зрителя можетъ идти и обратнымъ путемъ—отъ вызываемаго ею смѣха къ симпатіи или антипатіи. Невоспитанная часть

зрителей, участвуя въ общемъ смѣхѣ, воспитывается въ чувствахъ одобренія или отвращенія. Эта воспитательная роль комедіи, подчеркнутая уже Аристотелемъ, выдвигается и въ болѣе позднія времена, но обыкновенно понимается односторонне, какъ осмѣяніе пороковъ. Но кромѣ агрессивнаго характера смѣха мы знаемъ и поощрительный смѣхъ, и нѣтъ сомнѣнія, что и послѣдняго рода смѣхъ культивируется въ комедіи.

Надъ чѣмъ же мы смѣемся въ комедіи?—Надъ тѣмъ же, надъ чѣмъ и въ жизни. Здѣсь мы смѣемся надъ всякимъ несоотвѣтствіемъ, не затрагивающимъ жизненныхъ интересовъ подобныхъ намъ существъ. При наличности послѣдняго условія состраданіе беретъ вверхъ надъ смѣхомъ. Когда у человѣка чрезчуръ большой носъ, когда кто-нибудь убиваетъ муху молоткомъ, когда сердятся изъ-за кажущейся причины, тогда мы смѣемся. Въ комедіи эти несоотвѣтствія могутъ заключаться въ характерахъ (Charakterkomik); во внѣшнихъ положеніяхъ (Situationskomik) и въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ. Комизмъ характера, главнымъ образомъ, проявляется въ субъективной комедіи, гдѣ уже несоотвѣтствіе цѣли и средства является главнымъ поводомъ къ смѣху. Комизмъ внѣшнихъ положеній можетъ вызываться однимъ лицомъ или нѣсколькими. Въ первомъ случаѣ или сама внѣшность (гримъ, порокъ языка, костюмъ) дѣйствующаго лица смѣхотворна или его состояніе (опьяненіе, глухота) необычайно или дѣйствіе противорѣчитъ его осанкѣ, его облику (напримѣръ, взрослый человѣкъ прячется подъ столъ или въ шкафъ). Если же сталкиваются двое или нѣсколько лицъ для комической ситуаціи (*qui pro quo*), то комизмъ опредѣляется неправильнымъ поведеніемъ одного или всѣхъ участниковъ данной сцены. Наконецъ, комизмъ діалога сказывается въ каламбурахъ, въ игрѣ словъ, въ мѣткихъ изрѣченіяхъ и въ такъ называемыхъ красныхъ словцахъ (*Schlagwort, bon mot*). Въ каждой комедіи всѣ эти разновидности комизма чередуются и скрепляются.

Было бы, однако, ошибочно думать, что сущность комедіи заключается въ смѣхотворныхъ моментахъ. Такова клоунада. Комедія же прежде всего синтезъ жизненной борьбы, затрагивающій болѣе глубокіе аффекты, нежели смѣхъ. Смѣхъ—обоюдное оружіе. Но комедія еще никогда не измѣнила человѣчеству въ своемъ служеніи идеалу, прославляя торжество нашего лучшаго „я“ надъ всѣмъ, что его давить.

К. Тиандеръ.